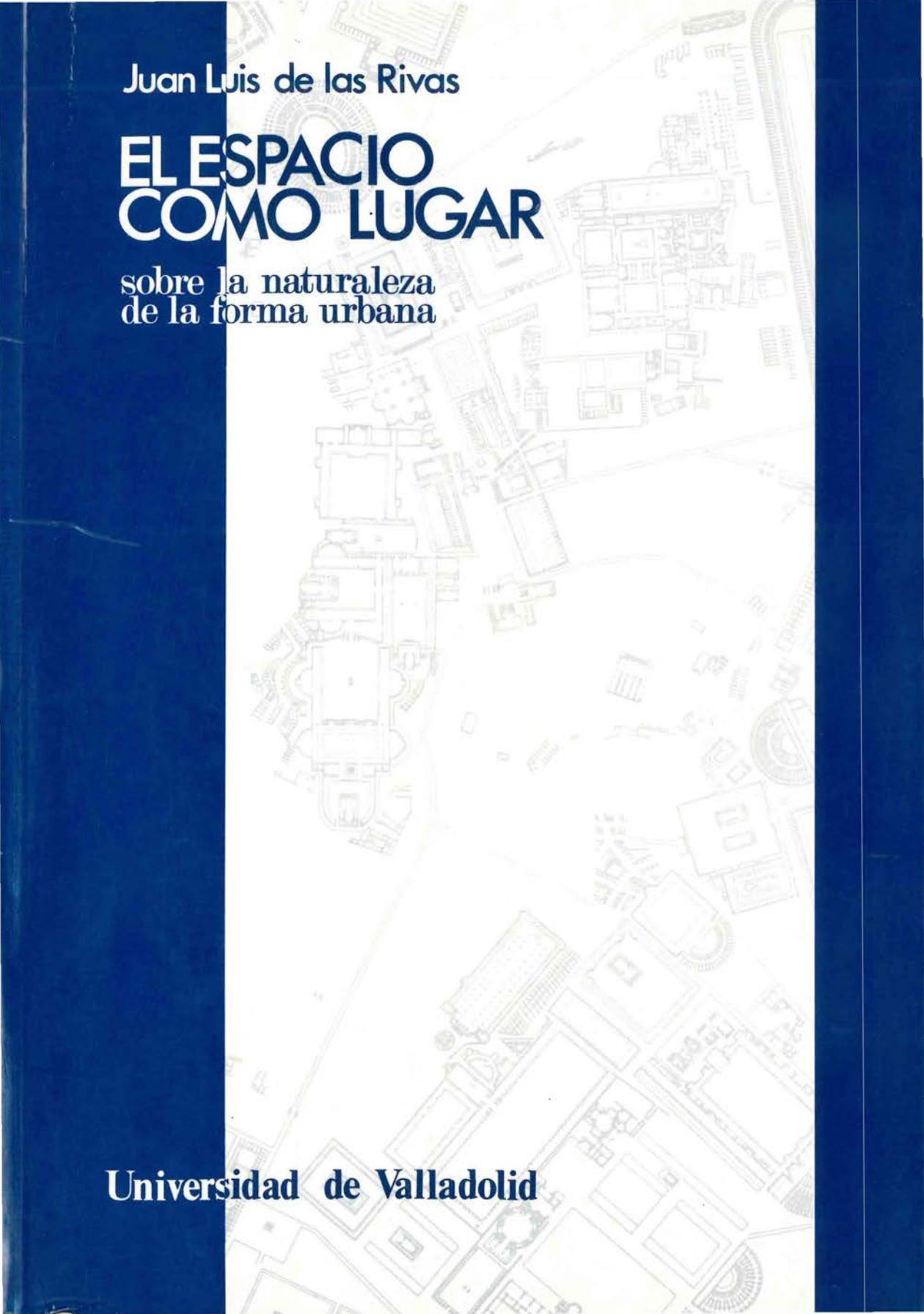


Juan Luis de las Rivas

EL ESPACIO COMO LUGAR

sobre la naturaleza
de la forma urbana

Universidad de Valladolid

The background of the cover is a detailed architectural floor plan of a university campus, rendered in a light, faded blue color. The plan shows various buildings, courtyards, and walkways, providing a visual context for the book's title. The plan is oriented vertically, with the top of the page showing the upper part of the campus.

ARTE Y ARQUEOLOGIA

- ARA GIL, Clementina-Julia.— *En torno al escultor Alejo de Vahia (1490-1510)*. 1974. 71 págs. 20 lám. (Ref. 7023).
500 ptas.
- AGULLO Y COBO, Mercedes.— *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los s. XVI al XVIII*. 1978. 227 págs. (Ref. 7024).
1.000 ptas.
- STAEHLIN SAAVEDRA, Carlos.— *Una introducción al Cine (El Arte del Cine)*. 1979. 198 págs. (Ref. 7006).
500 ptas.
- DAVILA FERNANDEZ, M.^a del Pilar.— *Los sermones y el arte*. 1980. 309 págs. (Ref. 7025).
1.300 ptas.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María.— *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. 1981. 485 págs. (Ref. 7004).
3.000 ptas.
- STAEHLIN SAAVEDRA, Carlos.— *Historia genética del Cine*. 1981. 303 págs. (Ref. 7005).
650 ptas.
- STAEHLIN SAAVEDRA, Carlos.— *Teoría fundamental del Cine. Iconología fílmica*. 1982. 339 págs. (Ref. 7010).
800 ptas.
- SANCHEZ AGUSTI, María.— *Edificios públicos de La Habana en el siglo XVIII*. 1984. 96 págs. (Ref. 7014).
500 ptas.
- RIVERA BLANCO, Javier.— *Juan Bautista de Toledo y Felipe II (La implantación del Clasicismo en España)*. 1984. 500 páginas (de ellas LXXVI láms.) (Ref. 7017).
2.000 ptas.
- SACRISTAN DE LAMA, José David.— *La Edad del Hierro en el valle medio del Duero, Rauda (Roa, Burgos)*. Coedición con la Junta de Castilla y León. 1986. 423 págs. (Ref. 9112).
2.400 ptas.
- MAÑANES, Tomás.— *Arqueología de la cuenca leonesa del río Sil (Laceana, Bierzo, Cabrera)*. 1988. 176 págs. 96 l. (Ref. 9131).
1.600 ptas.
- REBOLLO MATIAS, Alejandro.— *La Plaza y Mercado Mayor de Valladolid, 1561-95*. Coedición con Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca. 1989. 425 págs. (Ref. 7031).
1.800 ptas.
- MARTIN GONZALEZ, Juan José.— *La Colección artística de la Universidad de Valladolid*. 1990. 183 págs. (Ref. 7036).
2.500 ptas.
- VARIOS AUTORES.— *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América. Actas del V Simposio Hispano-Portugués del Arte*. 1990. 298 págs. (Ref. 7037).
2.350 ptas.
- VARIOS AUTORES.— *El cementerio Islámico de la Casa de la Beneficencia. Excavaciones arqueológicas en la Casa del Estudiante de la Universidad de Valladolid*. 1992. 16 págs. (Ref. 9166).
150 ptas.

LIBRO DE BOLSILLO

- FERNANDEZ GONZALEZ, María del Rosario.— *Edificios municipales de la ciudad de Valladolid, de 1500 a 1561*. 1985. 203 págs. (Ref. 7019).
900 ptas.

COLECCION «BIBLIOTECA DE CASTILLA Y LEON»

Editada conjuntamente por la Consejería de Cultura y Bienestar Social de la Junta de Castilla y León y las Universidades de León, Salamanca y Valladolid.

SERIE ARTE

- Nº 1. PARDO, Arcadio.— *La visión del Arte español en los viajeros franceses del siglo XIX*. 1989. 672 págs. (Ref. 7033).
2.500 ptas.

EL ESPACIO COMO LUGAR

Sobre la naturaleza
de la forma urbana

Serie: ARQUITECTURA Y URBANISMO, n.º 18

JUAN LUIS DE LAS RIVAS SANZ

EL ESPACIO COMO LUGAR
Sobre la naturaleza
de la forma urbana

RIVAS SANZ, Juan Luis de las

El espacio como lugar : sobre la naturaleza de la forma urbana /
Juan Luis de las Rivas Sanz. - Valladolid : Secretariado de Publica-
ciones, Universidad, D.L. 1992

216 p. : il. ; 24 cm. - (Arquitectura y Urbanismo ; 18)
ISBN 84-7762-254-x

1. URBANISMO I. Universidad de Valladolid, ed.
711



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES

© Juan Luis de las Rivas Sanz, Valladolid, 1992
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Avda. de Ramón y Cajal, 7
47005 Valladolid -ESPAÑA-

Diseño de cubierta del autor.
ISBN: 84-7762-254-X
Depósito Legal: S. 191-1992
Composición: Grapheus, Menéndez Pelayo, 2. Teléf. (983) 333527. 47001 Valladolid
Imprime:
Gráficas VARONA
Rúa Mayor, 44. Teléf. (923) 263388. Fax 271512
37008 SALAMANCA

*«La pérdida es lo único que el tiempo trae consigo,
en cambio la ganancia o la compensación son
casi siempre concebibles pero nunca seguras».*

T.S. Eliot en «Notas para la definición de la
cultura»

PROLOGO

Estos textos son el resultado del trabajo realizado en torno a la idea de lugar en el marco de la relación entre proyecto arquitectónico y análisis urbano. Dependen de lo elaborado por mí como investigación asociada a la obtención del grado de Doctor, sin embargo considero que constituyen un contexto posible para la configuración de algunos de los fundamentos teóricos de la práctica urbana y arquitectónica.

Quiero agradecer a Carlos Martínez Caro, a Alfonso Vegara y a Alfonso Alvarez Mora su conversación confiada sobre todos aquellos temas que componen nuestra cultura urbanística, sobre todo desde la perspectiva de la docencia de la arquitectura. Agradezco a la Universidad de Valladolid, y a su Departamento de Publicaciones, su esfuerzo por sacar a la luz estos escritos.

en Valladolid, octubre de 1991
Juan Luis de las Rivas Sanz

INTRODUCCION

La ciudad como objeto y como fuente de la arquitectura.

En su tarea disciplinar la arquitectura ha visto en la ciudad algo más que un punto de referencia. Si en el origen de la arquitectura moderna estaba el deseo de satisfacer las nuevas necesidades y formas de vida que la industrialización traía consigo, estaba también, y sobre todo, la convicción de que las miserables condiciones de vida en las grandes ciudades exigían una revisión completa del entorno urbano. Pero esa misma exigencia de revisión ha caracterizado la más profunda crítica a la ciudad que el Movimiento Moderno propuso y en concreto a cierto fracaso de la ciudad contemporánea. La necesidad de reconfigurar el ambiente a través de una arquitectura significativa, satisfactoria para sus propios habitantes, permanece viva. El Movimiento Moderno había ligado ciudad y arquitectura, sin embargo, en el proceso de trivialización y generalización de sus propuestas, la arquitectura se separó en la práctica de los instrumentos que configuraban la ciudad. La universalización del esquema funcional que proponía la Carta de Atenas y los CIAM, a través de su incorporación a la técnica urbanística, contribuyó a esa ruptura entre Arquitectura y Ciudad, centrándose aquélla sobre todo en el diseño del objeto, sin posibilidad de frenar la inevitable vulgarización del medio urbano. La crisis de la ciudad moderna no estaba ya centrada en la dificultad técnica para la resolución de determinados problemas funcionales, sino en algo mucho más específico de la arquitectura, algo entonces denominado como «la pérdida del espacio urbano» en nuestras ciudades. Así, mientras el progreso tecnológico no se detenía y siempre era posible confiar en un grado mayor de eficacia, apenas era posible proponer una forma urbana adecuada para la vida y aspiraciones de aquellos que la habitaban. A pesar de numerosas experiencias aisladas, siempre permanecía la obsesión por el funcionamiento de los mecanismos jurídicos capaces de generar suelo

y edificios. Frente a la continua mejora de infraestructuras y servicios, la especulación era el gran artífice de lo urbano y, entre todo ello, aparecía un sentimiento de nostalgia por las viejas partes de la ciudad, un sentimiento que no se concretaría tan sólo en la recuperación de las mismas, sino también en la exigencia de una cualidad distinta para el conjunto de la forma urbana contemporánea. La necesidad de unidad entre Arquitectura y Urbanismo, presente en los movimientos arquitectónicos que precedieron al Movimiento Moderno, y también en él mismo aunque de modo diverso -comprometida por la realidad de la práctica urbanística desarrollista-, alcanzó un protagonismo específico en el mundo de la arquitectura. Hoy a través de numerosos ensayos y documentos es posible conocer el contexto y las realizaciones que precedieron a la arquitectura de la vanguardia en el Movimiento Moderno, y conocer, sobre todo, la variedad y la completa interrelación de muchas propuestas. En el momento presente la arquitectura recupera la ciudad con la tarea específica de configurar con calidad su forma física, pero a la vez, y en singular relación con la historia, la ciudad se convierte en fuente de la arquitectura, elemento en torno al cual articula su fundamentación disciplinar.

La detención del crecimiento de las ciudades a partir de la crisis económica de los años setenta, acentuada por una profunda recesión demográfica, obligó a pensar de otra manera una ciudad siempre considerada desde el apremio de su necesidad creciente de expansión. La ciudad europea, profundamente transformada desde la revolución industrial, siempre volcada en su proceso de transformación, había conseguido disponer de unos instrumentos técnicos que poco a poco la iban librando de los problemas de congestión, salubridad, falta de viviendas o de los conflictos funcionales e infraestructurales, instrumentos que configuraban un marco de referencia frente a la propia dinámica urbana. Sin embargo al detenerse ese crecimiento, al entrar en crisis algunos de los mecanismos sobre los que se fundaba lo urbano y al verse obligada la ciudad a mirarse a sí misma, descubrió un centro histórico deteriorado, una conflictiva yuxtaposición y ruptura entre sus partes y, sobre todo, una inmensa periferia. La ciudad detenida en su propia transformación descubrió que casi la única clave de la misma era la del crecimiento. La periferia era el paradigma de la ciudad sin forma, y la ciudad, en toda su complejidad, se planteaba la tarea de recomponer su imagen deteriorada.

Hacia una refundamentación de la disciplina.

El Movimiento Moderno, y en general el racionalismo tecnológico, se propuso abordar el problema funcional a través de modelos teóricos

cada vez más perfeccionados, a partir de los cuales y en relación con la compleja casuística podría resolverse la forma urbana. El paradigma de la intervención era el plano de zonificación, como una concreción del modelo sobre la especificidad del caso particular. La crisis del funcionalismo puso en entredicho desde diversas perspectivas los métodos utilizados. En la práctica se seguía, sin embargo, operando con una serie de instrumentos aparentemente configurados definitivamente. Las primeras voces de crítica -crítica a la ciudad moderna que no había cesado desde el origen mismo de la industrialización- partían de ámbitos culturales e intelectuales: el cine, la literatura, la sociología o la psicología. Pero el primer elemento que caracterizó la crítica en arquitectura del funcionalismo estuvo vinculado a la historia, historia que en la ciudad se revelaba a través de su propia arquitectura.

La ilusión del movimiento moderno de cambiar la sociedad actuando sobre la arquitectura y sobre la planificación parecía haber degenerado en una compleja articulación de la especulación en la transformación de las ciudades. Los que al principio reclamaron una forma urbana adecuada centraron su atención en la recuperación de los valores de la ciudad preindustrial, recuperación que más allá de la nostalgia propondría una singular relación con lo histórico. Si aquello que permanece llama mucho menos la atención que lo que cambia, la actitud de algunos que se habían situado a la retaguardia, como propuesta alternativa y a la vez no enfrentada a la vanguardia, les permitiría actuar como puente con la experiencia acumulada en la tradición urbana, sobre todo aquélla que tuvo lugar como primera proposición para la ciudad industrial, vinculada a lugares y realizaciones concretas y temporalmente anterior a la utopía urbana de la vanguardia.

Las raíces de la crisis cultural que parecía absorber el horizonte europeo en los años setenta, así como la más reciente polémica en torno a la postmodernidad, parece situarse hoy en un complejo contexto de razones contrapuestas cuyo momento original estaría en el período entreguerras, contexto que recupera tanto la sutil relación de lo moderno con la tradición como la permanencia de los factores que determinaron lo moderno, de tal forma que frente a la superficialidad revivalista de lo postmoderno habría una actitud más profunda de reescritura de la modernidad, en palabras de Lyotard, reescritura que llevaría mucho tiempo activa en el seno de la modernidad desde su mismo origen.

Desde la disolución de los CIAM y la réplica de los entonces jóvenes arquitectos, recogida en el Team X, no ha existido una propuesta global para la forma urbana de la ciudad contemporánea aceptada más o menos generalizadamente. Incluso cabe decirse que se ha generalizado una

postura que parte de la renuncia a la posibilidad de una forma tal para lo urbano, renuncia que se concretaría en la proposición del fragmento. El trabajo de aquellos arquitectos vinculados al Team X no renunciaba al racionalismo totalizante canalizado a través de la idea de estructura y en su confianza en el desarrollo tecnológico futuro, así el trabajo de Alison y Peter Smithson, Bakema y Van der Broeck, Candilis o de Carlo. Otros ejemplos de propuesta más localizados sería el igualmente megaestructural de los Metabolistas japoneses, o la versión pop tecnológico-futurista de Archigram. Sin embargo, la nueva visión de la historia de la arquitectura, recuperadora de la tradición urbanística de la ciudad europea y norteamericana-, a partir de finales de los años sesenta se aglutinaría en torno al esfuerzo académico por fundamentar la arquitectura. Quizás sea aquí donde una nueva concepción del análisis urbano actuaría de catalizador, un catalizador que podemos desarrollar en torno a la idea de morfología urbana.

La relación entre análisis urbano y proyecto arquitectónico.

La aparición en 1966 de «La Arquitectura de la ciudad» de Aldo Rossi supuso la primera respuesta suficientemente articulada a lo que la arquitectura planteaba en su relación con lo urbano. Paralelamente los métodos de investigación histórica de la forma urbana se desarrollaron a partir de un numeroso grupo de estudios concretos. El libro de Rossi inmerso en la cultura urbano-arquitectónica italiana no era un hecho aislado sino una respuesta personal a algo que estando presente parecía querer consolidarse.

Es común la observación que considera este libro de Rossi con el de Robert Venturi «Complejidad y contradicción en Arquitectura», casi contemporáneos, como los que de una manera determinante han contribuido a configurar la actual visión de la arquitectura. Y es significativo que siendo muy distintos coincidan en destacar la complejidad de la realidad, en principio como rechazo del esquematismo racionalista, pero también como un propósito específico de la tarea disciplinar de conocimiento, tarea que no puede escapar del enmarañado mundo de relaciones, implicaciones y propósitos contradictorios que generan la forma en arquitectura. Esa complejidad enmarcará el discurso en su punto de partida. Rossi diría que el problema que emergía de la lectura de su libro es el de la relación entre el análisis urbano y el proyectar, y allá, su propio pensamiento sobre la exigencia de una tendencia para resolverla.

Precisamente en torno a esta relación aparecen una serie de conceptos absolutamente presentes en el momento actual: el sentido del plano,

la relación con la historia, el contexto, la idea de lugar, los materiales del proyecto, el problema del significado en arquitectura, los elementos del lenguaje arquitectónico. Todo ello está vinculado a problemas que la arquitectura y el urbanismo tienen hoy planteados: la reconfiguración de los centros históricos, la transformación de los grandes vacíos urbanos internos, la forma de las periferias, el diseño de los espacios abiertos o la morfología a gran escala, entre otros. Problemas que a su vez se asocian a ideas complejas, como la capacidad de la arquitectura de dar respuesta espacial a nuevos temas y campos de actividad social y productiva, las relaciones diversas entre lo público y lo privado, los nuevos significados de nociones como las de orden, previsión, programa, duración..., la relación entre plan y proyecto, las ideas de modificación o transformación, la posibilidad de articular nociones como las de tipo en el ámbito de la construcción.

La idea de lugar.

La relación entre el análisis urbano y el proyecto es el contexto o marco general de este trabajo centrado en la idea del lugar urbano. El concepto «Arquitectura de la ciudad» acogía con especial sinceridad unas ideas cuya verdadera ambición estaba en la refundamentación global de la arquitectura, tarea harto difícil, aún más cuando el proyecto contemporáneo tiene -a pesar de la proliferación de información y recursos- en muchos casos síntomas de agotamiento. Sin embargo es posible analizar las ideas en las que dicho proyecto encuentra una referencia permanente. La idea del lugar concreto parece reunir una peculiar relación con la historia a través de su forma construida, considerada como objeto de conocimiento, y a la vez una referencia al proyecto como sitio o contexto. Si el lugar concreto es el objetivo del análisis urbano, es también el punto de partida -unido a la especificidad del proyecto como programa- de toda intervención, partida como lo preexistente, y por lo tanto material ineludible del proyecto. No cabe duda que en el centro de esa reunión existe un problema epistemológico, problema centrado tanto en la posibilidad del conocimiento como en la utilidad práctica del mismo.

En la unidad Urbanismo-Arquitectura la reflexión en torno al lugar no se desarrolla aislada, sino estrechamente vinculada a otras nociones tanto del análisis como de la teoría del proyecto. No parece posible resolver unívocamente la relación entre análisis urbano y proyecto arquitectónico, parecería pretencioso plantear algo así como una serie de «recetas» para esa relación. Tampoco se sitúa este trabajo en el seno de discusiones metodológicas. Pretende la descripción de cómo la idea del

lugar ha sido recientemente interpretada, con la conciencia de que en muchos casos ha sido sólo planteada, y de su relación con otras ideas con las cuales, y en su mutua implicación, es posible comprender su carácter. El debate es continuo y no existe un cuerpo disciplinar coherentemente formado. Hay muchas investigaciones sobre casos urbanos concretos, así como realizaciones a partir de conceptos teóricos más o menos conformados. El objeto de este trabajo se comprende al situarse en el problema mismo que la idea del lugar, considerada como origen de la interpretación del contexto urbano, lleva consigo.

A partir de la recuperación de la idea de lugar, es posible descubrir una singular concepción de la arquitectura en su relación con la ciudad. Dicha concepción pasaría por ideas como las de *genius loci*, collage y fragmento, modificación..., entre otras.

Elementos del estudio.

El énfasis que el análisis urbano ha tenido en el seno mismo de la disciplina arquitectónica ha generado un gran interés por la descripción de hechos urbanos concretos y en muchos casos ha sido el origen e incluso la pauta metodológica de muchas realizaciones. En este ámbito el lugar ha aparecido como un singular contenido del conocimiento arquitectónico, contenido especialmente ligado al proceso de refundación del proyecto. La propia idea de lugar, como fuente y como objetivo, incorpora en sí misma esa referencia al proyecto.

¿Cómo ha aparecido la idea del lugar en el desarrollo reciente de la disciplina urbano-arquitectónica? ¿Qué significado tiene la reconsideración de esa idea?

La principal tarea del presente trabajo estaría en la resolución de estas cuestiones. El marco general de referencia es tanto el desarrollo disciplinar reciente como la problemática en torno al papel de la arquitectura en la compleja Ciudad Europea. Señalo especialmente a ésta por su carácter histórico, relativamente homogéneo, en cuanto refiere la secuencia de sus transformaciones que en el tiempo han ido configurando el difícil contexto para la arquitectura de hoy en día.

La hipótesis fundamental que esta tesis desarrolla es: la idea del lugar es, en el ámbito urbano-arquitectónico reciente, un catalizador de aquellas nociones que articulan la relación entre análisis urbano y proyecto arquitectónico. El problema del lugar desvela, en el proceso conformador de la nueva arquitectura, una singular concepción del proyecto como resultado de un conocimiento práctico. El que la intervención busque un asidero en su relación con el contexto, con el lugar, no es la simple

búsqueda de una arquitectura bien implantada. Sin despreciar este objetivo, parece que el origen del interés por la idea del lugar está en el proceso de comprensión de los fenómenos urbanos sin renunciar a su complejidad, origen que se concreta en un primer momento analítico, pero que se relaciona con la búsqueda de significado que el proyecto moderno viene desarrollando. La ciudad no es un simple problema pragmático que debe ser resuelto, sino también la fuente que revela alguna de las claves del sentido mismo de la intervención. La idea del lugar aparecerá ligada a una historicidad concebida como la tradición formal de su constitución, como la explicación de aquel modo de ser que así ha llegado a ser, en las características formales que le pertenecen. En su búsqueda autónoma la arquitectura de la ciudad encuentra en el «*genius loci*» algo más que una referencia al contexto, encuentra el requerimiento de una comprensión construida a partir de la experiencia. Esa comprensión, ligada a los elementos propios de la arquitectura, será a la vez una descripción de la estructura formal y del modo de ser físico del lugar considerado y una interpretación dispuesta para cualquier intervención.

Como problema de conocimiento la idea del lugar se orienta hacia la necesidad de significado en arquitectura. Significado que se relaciona con la configuración o el orden de la realidad como objetivo de la arquitectura. La referencia al lugar no parece imponer la imitación formalista de lo aprehendido del contexto, pues no tiene nada que ver con algo así como un regionalismo trivial. Tampoco contradice la relación que la arquitectura establece con la necesidad a través del programa, relación que también podría conducir a un determinismo funcionalista frente a aquél aparente determinismo contextual. La relación con el lugar sólo puede moverse en el ámbito de la libertad, de lo que puede ser de varias maneras, de lo posible. Y aquí es donde una poética del lugar tiene la virtualidad de generar una acción que sin renunciar a la autonomía de su propio proceso esté dotada de significado.

Pero la complejidad del entorno parece crecer siempre con mayor rapidez que cualquier propuesta de organización posible. La idea de discontinuidad en que desemboca la experiencia múltiple de un contexto heterogéneo conduce a la hipótesis del fragmento delimitado, fundado en la diferencia, la ruptura o el corte, donde sólo parece posible una arquitectura aislada en su autonomía material, incapaz de articular su referencia a un mundo excesivamente complejo y ajeno a su propia especificidad. Pero también allí aparece la necesidad actual de trabajar en la búsqueda de la solución para cada caso específico, la necesidad de un ajuste máximo a la realidad. La idea del lugar puede aparecer destacada, alejada del pragmatismo esquemático, como una de las bases de ese esfuerzo. La poética del

lugar sería, en su afán por redescubrir las leyes de construcción del lugar, uno de los materiales en los que deducir el avance disciplinar.

En torno a la idea de ciudad aparecen hoy muchas ideas contrapuestas aparentemente con su posibilidad: fragmento, utopía, collage, obra abierta, discontinuidad, etc. Ideas que conviven con la pretensión de volver a la ciudad dieciochesca, al momento feliz previo a la revolución industrial, pero que incorporan la conciencia de la complejidad del entorno contemporáneo sin claudicar definitivamente ante ella.

Este trabajo quiere desarrollar tanto la aparición de la idea del lugar en el debate que la arquitectura realiza en torno a la ciudad y a sí misma, como la posibilidad de su articulación, a pesar de la aparente contradicción, con otras ideas paralelas. Tanto el estado de la cuestión como una hipótesis de reconfiguración, en la que el sitio urbano quede encuadrado en su dimensión e implicaciones.

Las Fuentes del presente estudio son aquellas en las que el tema del lugar aparece desarrollado de un modo específico, desde la particular disposición de la Arquitectura. El sentido del lugar, la experiencia humana del espacio y del lugar, han sido temas que han interesado a la geografía humana, a la antropología y a la psicología de la percepción. Sin embargo su punto de vista es casi siempre ajeno a la problemática específica que la arquitectura plantea en su tarea de construir ese espacio. Por ello el trabajo se centra en lo que el problema del lugar plantea en el seno mismo de la disciplina urbano-arquitectónica. Sus fuentes están precisamente en las investigaciones y ensayos que desarrollan la disciplina, su cuerpo teórico o su aparato crítico, y en los cuales aparece el problema planteado o bien ideas que se relacionen con él mismo. Podemos afirmar que no existe un conjunto homogéneo que pueda identificarse con esas fuentes; casi todo el desarrollo del trabajo se funda en la búsqueda aquí y allí de lo que parece tener interés para su objetivo. La investigación limita su discurso a las condiciones que imponen los conceptos que con ella aparecen. No se dirige pues al problema del lugar aisladamente considerado, sino al problema del lugar tal y como se presenta en el debate disciplinar reciente.

CAPITULO I. EL CONCEPTO DE LUGAR

«*Construir, habitar, pensar*», de Martin Heidegger.

En las últimas páginas de su «Historia crítica de la arquitectura moderna» Kenneth Frampton escribía:

«...tras la publicación de 'construir, habitar, pensar' de Martin Heidegger, en 1954, era natural que la categoría de la ilustración del 'spatium in extensio' o espacio limitado, se viera cuestionada en el pensamiento arquitectural por la noción más arcaica de Raum o lugar»¹.

Así explica que el objeto auténtico de la construcción no son ya las proyecciones idealizadas de la ilustración, sino más bien la construcción física de los atributos necesarios de lugar y la sublimación de una cultura fatalmente predicada en el principio taylorista de la división del trabajo. Frampton propone frente a la tríada clásica «espacio, tiempo y arquitectura», que Giedion propusiera para la nueva arquitectura, la tríada «lugar, producción y arquitectura». Otro crítico había propuesto con su libro «existencia, espacio y arquitectura» (C.N. Schulz), otra alternativa, y, con el posterior desarrollo de su obra, la idea de lugar, vinculada a las de existencia y espacio.

¿Por qué esa idea de lugar?

El citado artículo de Martin Heidegger² quiere responder a dos preguntas fundamentales, ¿qué es habitar? y ¿cómo el construir pertenece al habitar? Para ello analiza las raíces etimológicas en alemán y en inglés

¹ FRAMPON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981 (1980), p. 299.

² HEIDEGGER, Martin, *Building, Dwelling, Thinking*, 1954, recogido por Lotus international, nº 24.

antiguo de palabras como «Bauen» en alemán o el «wun» del viejo sajón. Construir es en sí habitar; lo descubre a través del lenguaje que permanece como el patrón de lo humano, a pesar de que el hombre actúa como si él fuera el árbitro y el maestro del lenguaje. «Buan significa habitar. Esto significa: permanecer, estar en un lugar... El modo en el que tú eres y yo soy. La manera en la que los humanos son en la tierra, es Buan, habitando. Ser humano significa estar en la tierra como un mortal, esto significa habitar»³.

«El fundamental carácter del habitar es disponer y preservar». Las viejas palabras bauen, alemana, y wunian, sajona, quieren decir estar en un lugar experimentado como un estar en paz libremente. Heidegger recupera el sentido clásico del mundo como hogar del hombre, y dice cómo un habitar en el mundo significa estar «en la tierra» y «bajo el cielo», «como mortales» y «ante las divinidades». Disponer y preservar significa tomar el mundo bajo su cuidado, ordenarlo. Pero habitar es también un estar con las cosas. Habitar, como preservar, es cuidar el mundo con el que los mortales están: las cosas. Habitando preserva el mundo haciéndolo presente en las cosas.

Pero ¿cómo pertenece el construir al habitar?

Heidegger lo explicará a través de la figura del «puente». El puente reúne la tierra como paisaje en torno al río: río, orillas y tierra son puestas juntas. A través de la idea del puente, como algo, una cosa, que reúne un mundo. El puente no viene a ser una localización (situación) por estar en ella, más bien una localización (situación) viene a existir en virtud del puente, éste provee de un sitio al mundo. Por este sitio están determinados los lugares y caminos de los que un espacio está provisto. Raum - espacio en alemán - significa un lugar clarificado o liberado para ser asentamiento o alojamiento. Los espacios reciben su ser de los lugares y no del espacio. Las cosas que, como lugares, permiten un sitio, podemos llamarlas anticipadamente edificios. También son llamadas edificios por ser resultado de un proceso de construcción. Estas «cosas» son lugares que permiten un sitio para el mundo, un sitio que en cada caso proporciona un espacio. ¿Cuál es la relación entre lugar y espacio?, ¿cuál es la relación entre hombre y espacio? Heidegger dirá «El puente es un lugar». Espacio hace referencia sobre todo a dimensión, a algo relacionado con la noción de extensión y la posibilidad de medida. Pero los espacios

³ HEIDEGGER, Martin, op. cit. El genuino habitar comprende el construir como cultura, como cultivar, y el construir como edificar, esto es, como levantar edificios; allí el construir como habitar se despliega en el construir que cultiva las cosas que crecen y el construir que levanta edificios.

a través de los cuales vamos diariamente están proporcionados por los lugares. Estar en el mundo es para Heidegger estar entre cosas. «Decir que los mortales son, es decir que, habitando, persisten a través de los espacios en virtud de su estar entre cosas y lugares». Siempre estamos en espacios de tal forma que tenemos experiencia de estar constantemente en lugares y con cosas cercanas y lejanas. El edificio propone lugares que producen espacio y un sitio para el mundo. Esta producción está próxima a la «techne» griega: como hacer aparecer algo, darle presencia como esto o como aquello, de ésta o de otra manera. La techne para Heidegger es sólo hacer-presente. La naturaleza del edificio está en hacer habitar. «Sólo si somos capaces de habitar, entonces podemos construir». Si habitar es el modo de ser en el mundo, las construcciones dotan de presencia a ese modo de ser y se corresponde con él.

Ch. Norberg-Schulz en su artículo sobre el pensamiento de Heidegger sobre el arte⁴ destaca que la obra de arte no representa, sobre todo presenta, determina una presencia. En la teoría de Heidegger mundo y cosas son conceptos interdependientes. El mundo de lo cotidiano es algo hecho de cosas concretas, diverso de las abstracciones científicas. El arte y la arquitectura están en este ámbito. Su idea de cosa como reunión es fundamental. En Heidegger el lugar de acceso al mundo y lo ordena. El lugar es el mundo construido.

Pese a la criticada oscuridad del texto de Heidegger al que hago referencia, no cabe duda sobre el interés de la concepción del construir como «poiesis». Las cosas se hacen presentes en el mundo que reúnen, y allí radica su significado. Mundo que se reconoce en sus límites. La concepción del espacio como límite, característica de Aristóteles -y del todo moderna como afirma Muntañola- en Heidegger aparece como elemento constitutivo del lugar: el umbral y los límites son los elementos constitutivos del lugar, en cuanto que forman parte de la imagen que revela una espacialidad concreta. Los límites no son donde una cosa acaba, sino aquellos donde una cosa comienza su propia presencia. Límites y umbral expresan una diferencia, y por ello permiten caracterizar el lugar concreto. El umbral, según Heidegger, representa la unidad y la diferencia de mundo y cosa. El lugar es un espacio concreto, revestido de forma a partir del proceso creativo que es el construir. Y todo ello dentro del horizonte de sentido del habitar Heideggeriano.

⁴ NORBERG-SCHULZ, C., «Il pensiero de Heidegger sull'architettura» en *Il mondo dell'architettura*, p. 39 y ss., Electa, Milan, 1986.

Existen pocos estudios que analicen la idea de lugar, entorno o ambiente, como problema filosófico específico. Además del citado Heidegger, destacan los análisis de Merleau-Ponty en «Fenomenología de la percepción» y de Gaston Bachelard en «Poétique de l'espace»⁵.

En «Hombre y Espacio» Otto Friedrich Bollnow, destacado discípulo de Heidegger, realiza un estudio a partir de las ideas de éste, de Bachelard, Merleau-Ponty y otros. Bollnow presenta el concepto de espacio en la Grecia clásica al preguntarse por la estructura elemental del espacio. Citando la física de Aristóteles descubre como para éste el espacio tiene una estructura natural:

«...arriba no es una dirección cualquiera, sino aquella donde son llevados la llama y lo ligero, igualmente, abajo no es algo arbitrario, sino el lugar donde se encuentra la tierra y lo pesado. Así pues las direcciones no se distinguen sólo por la situación, sino también por su efecto»⁶.

Pensamiento que enlaza con la explicación fenomenológica y simbólica buscada por Bollnow. El topos griego en su determinado contenido espacial se entiende como lo que «envuelve a su objeto», «el límite del cuerpo envolvente» o «la envoltura del medio envolvente». El espacio griego no es un sistema de relaciones entre las cosas, sino la delimitación, realizada desde el exterior, del volumen ocupado por un objeto. Pero la traducción de topos puede ser tanto espacio como lugar; por eso es importante la noción de límite, y la consecuente apreciación de Bollnow: la primera pregunta que se hacen los griegos es ¿a dónde pertenece esto?, lo cual significa, dirá, que preguntan por la estructura real del espacio, en la que todo tiene su lugar propio y adecuado.

El siguiente paso es buscar el origen etimológico de la palabra alemana «Raum», espacio. Raum con artículo es una habitación, y sin artículo es un espacio disponible; carece de sentido hablar de espacio en tanto no pueda ser llenado por una necesidad vital concreta. «El espacio nunca llega más allá del alcance de la vida, que debe ser llenado de modo concreto»⁷. Como conclusiones de su análisis lingüístico de la palabra

⁵ BOLLNOW, O.F., *Hombre y Espacio*, Ed. Labor, Barcelona, 1969. Merece la pena referir el trabajo que Bachelard desarrolla y que aparece en la obra de BOLLNOW.

(Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1970 (1957)).

⁶ BOLLNOW, op. cit., p. 34.

⁷ BOLLNOW, op. cit., p. 39. Cita la frase de R.M. Rilke: «Fue como si las cosas se reunieran para hacer espacio».

Raum en la búsqueda de la «estructura elemental del espacio» recogemos de Bollnow lo siguiente⁸:

- «1. Espacio es lo envolvente, en que todo tiene su sitio, su lugar o su puesto.
2. Espacio es el 'margen de juego' que el hombre necesita para poder moverse libremente.
3. Espacio es, en su significación etimológica primaria, *el claro creado en el bosque* por la roza como lugar para una colonia humana. Así, pues, el espacio es, en su origen, un espacio hueco.
4. Espacio es, además, el espacio no oprimente, pero fundamentalmente cerrado; no es infinito por naturaleza.
5. Incluso en el caso del 'espacio libre' no se trata de una infinitud abstracta, sino de la posibilidad de un avance sin impedimentos. Así, por ejemplo, como la alondra en el aire, como la amplitud de la llanura que se extiende.
6. Espacio se convierte, pues, en el *espacio de despliegue de la vida humana*, que es medido según los conceptos subjetivos-relativos de estrechez y amplitud.
7. En cuanto al 'quitar espacio' y 'dar espacio', se trata de la rivalidad en el afán humano de despliegue. En sus necesidades de espacio los hombres chocan y tienen que repartírselo.
8. El espacio como 'holgura' o 'margen de juego' también existe entre los objetos. Pero espacio es aquí a la vez holgura para el movimiento, es espacio intermedio entre las cosas. Sólo es espacio en cuanto está vacío, es decir, que sólo llega a la superficie de las cosas pero no penetra en ellas.
9. Por lo tanto 'colocar' (einräumen) y 'poner en orden' (aufräumen) son formas de organización de la esfera vital humana, en que *se crea espacio* para una actividad útil».

A pesar de lo extenso de la cita nos parece imprescindible pues supone un verdadero resumen de una espacialidad considerada desde la existencia del hombre en el mundo.

Bollnow distinguirá lugares y sitios en el espacio. El «lugar» (ort) tiene cierto carácter puntual, como esa calidad de ser destacado con el dedo, como tal lugar, como localidad. El «sitio» (stelle) añade al lugar la idea de colocar, erigir, de desempeñar allí una determinada tarea, o de ser el sitio correcto, y «Plaza» (Platz) como un espacio libre y limitado, creado por el hombre y dispuesto para sus fines.

La estructura elemental del espacio está constituida por el sistema natural de ejes como consecuencia del arriba y abajo, delante y detrás,

⁸ BOLLNOW, op. cit., pp. 42 y 43.

izquierda y derecha; la idea de verticalidad y la presencia del plano horizontal (el suelo), y la idea del hombre como «viator», caminante. Bollnow destaca:

«...El hecho de que la situación espiritual de la existencia humana sólo puede ser comprendida a partir de un esquema espacial⁹. Tender a lo alto tiene un carácter del todo diferente del penetrar en lo ancho, y el precipitarse desde lo alto es bien distinto de derrumbarse de cansancio en el camino»¹⁰.

Con todo ello Bollnow liga la explicación del espacio a su pertenencia al mundo de lo cotidiano recogido en el lenguaje. Seguirá a través de la explicación del hombre viajero en el vasto mundo y la importancia de los caminos que a la vez abren el espacio y homogeneizan el paisaje. Siempre en sus percepciones intenta desvelar el significado de la espacialidad en la doble relación entre hombre y espacio: el espacio tiene su propia entidad, y el hombre al moverse en el espacio aparentemente lo lleva y lo modifica.

De modo especial me interesa la importancia que da al *arraigo*, a la vinculación a un lugar, vinculación que incluye el amparo de la casa. Para el hombre mítico el centro del mundo tiene una raigambre objetiva por la existencia, para él efectiva, de un centro fijo del espacio. Para él, el habitar no supone un problema. Cuando desaparece ese centro nace el peligro del desarraigo. El hombre se hace apátrida sobre la tierra porque no está ligado a lugar alguno, eterno fugitivo en su mundo amenazador¹¹. De ahí surge la necesidad de establecer un lugar, un centro, algo, que ya no viene dado, pero que el hombre ha de crear y defender de lo que pueda destruirlo. Así aparece la idea Heideggeriana del aprender a habitar, que recoge el original concepto germano de estancia (*wohnen*) como el encontrarse a gusto o estar satisfecho.

«...sólo en el enraizamiento en un lugar determinado puede el hombre adquirir la firmeza que le permitirá prevalecer contra el asalto del 'desierto', que simboliza al tiempo que lo destruye todo»¹².

El hogar permite la ensoñación, garantiza un orden posible, quiebra

⁹ BOLLNOW, op. cit., p. 54.

¹⁰ BOLLNOW, op. cit., p. 57. Recoge la aportación de Cassirer en su *Filosofía de las formas simbólicas*.

¹¹ BOLLNOW, op. cit., p. 118.

¹² BOLLNOW, op. cit., p. 121.

la continua desconfianza en el futuro. Donde encontramos el trasfondo último de Bachelard: «sin una extrema confianza en el ser y en la vida no es posible existencia humana alguna, y mucho menos el construir y el habitar»¹³. Algo de lo que parece consciente la cultura arquitectónica en su primer distanciamiento del racionalismo en los años 70.

Cuando Bollnow quiere profundizar en la estructura interna del espacio, frente a la idea genérica de distancia propone la idea de espacio abierto por los caminos, los cuales configuran un sistema por el que pueden alcanzarse los distintos puntos en el espacio. Los caminos están referidos a lugares que se han hecho significativos por la presencia de otros hombres. *El espacio como sistema de caminos y lugares*. Y en su modo de ser en el mundo, en ese espacio de actuación, el hombre se relaciona con «lo que está a mano», con las cosas u objetos. Pero para que algo esté a mano tiene que estar en el sitio justo, el sitio al que pertenece y en el que lo encuentre sin buscar demasiado. Ese «estar a mano» o disponible es independiente de la estructura objetivamente igual del espacio, y deriva del orden con el que en él se disponen los objetos. Ordenar está muy ligado a la comprensión del espacio concreto. La idea de orden desde la comprensión del espacio la explica Bollnow en unas frases de Dilthey, uno de los primeros pensadores interesados por la explicación de lo concreto:

«...Cada plaza plantada de árboles, cada aposento en que los asientos están ordenados, los comprendemos ya desde la infancia porque el hombre, al fijar una finalidad, al ordenar, al determinar valores, todo de consuno, le ha designado a cada objeto de la habitación su sitio»... «El hombre comprende todo lo que le rodea en forma de vida y de espíritu que se han objetivado en ello. El banco delante de su casa, el árbol umbroso, la casa y el jardín obtienen su esencia y su significado de esta objetivación». Dilthey también habla aquí de que la actividad humana designa un «sitio» a cada objeto. El hombre ha ligado los objetos en una relación espacial mutua, según el plan de un orden interno comprensible. Y a causa de este «sitio» son comprensibles todas y cada una de las cosas, los asientos ordenados del aposento y el árbol umbroso delante de la puerta. A partir de él, el hombre comprende cómo tiene que tomar las cosas y cómo emplearlas del modo apropiado. La presencia espacial en ese sitio determinado adquiere así su significado más profundo¹⁴.

¹³ BOLLNOW, op. cit., p. 130.

¹⁴ BOLLNOW, op. cit., p. 190.

Comprender era para Heidegger el modo de ser del hombre en el mundo. Toda su relación con lo que le rodea está vinculada a la actividad básica del comprender. Un comprender no explicitado necesariamente, que complementa lo dicho por Dilthey en su concepción del estado del ánimo como esa manera de estar el hombre inmerso en el ambiente que le rodea.

Pero, ¿cómo se muestra la espacialidad en la vida humana? Bollnow dirá que el modo cómo se encuentra el hombre en el espacio no está definido por el espacio cósmico que lo cerca, sino por un espacio intencional referido a él como sujeto. Este espacio intencional está referido a su lugar de estancia como centro, y al espacio como medio-en-el-que desarrolla su acción. Pero el hombre no está en algún sitio siempre de una misma manera, puede encontrarse allí en diversas situaciones, de tal forma que cabe afirmarse que el hombre siempre se encuentra «simultáneamente» de algún modo en el espacio. El espacio como medio cobra así materialidad, es posible describirlo como un sistema de relaciones, lo cual no contradice la idea de espacio intencional. Se intenta abordar así la doble concepción del espacio, una objetiva que aproxima al lugar, y otra introspectiva que describe el modo de ser en el lugar.

Heidegger en «Construir, habitar, pensar» había dicho que ser hombre significa habitar. El habitar es siempre un modo de encontrarse en el mundo. Habitar en una primera aproximación significa para Bollnow «estar enraizado... ser de un lugar determinado», y en segundo «tener un ámbito o espacio propio, donde el hombre pueda recogerse, cobijarse». Pero es algo más. Merleau-Ponty había convertido la palabra habitar en clave para interpretar la relación con el mundo y la vida: el habitar como una relación indisoluble entre algo anímico encarnado en algo corpóreo.

Para acertar a clarificar esta idea Bollnow indica que el hombre necesita tener espacio, en el sentido de la disposición de un espacio propio. Dicho espacio surge de su propia corporalidad, de su cuerpo que como forma espacial no es ni puro objeto ni puro sujeto, con cierto carácter inespacial, un cuerpo que es encarnado por el propio yo.

La relación originaria del hombre respecto al espacio es la del habitar, no la de intencionalidad. Ello no va en contra del espacio de acción intencionalmente estructurado, pero Bollnow destaca cómo esta estructura del espacio permanece referida a aquella relación. Y de ella deriva la exigencia de construir el lugar, el espacio concreto, ordenado como espacio habitable.

Bollnow indica la tarea de superar la radicación tenaz en un recinto fijo y de recuperar un último amparo en un espacio que ya no es el espacio fundado por el hombre (la casa), sino el vasto mundo. Apertura que ha de

enfrentarse con el riesgo del espacio hostil, baldío o extraño. Es connatural al hombre la necesidad de arraigo, es decir, de ser de un lugar determinado. Pero esa necesidad ha de articularse con la apertura hacia el espacio exterior, hacia lo otro, lo diferente, algo característico del mundo moderno.

Arquitectura y lugar complejo.

La aparente generalidad de las ideas hasta aquí expresadas sobre el lugar, desde una visión existencialista o fenomenológica, puede parecer ajena a los objetivos de una investigación en la disciplina arquitectónica. Sin embargo no puede dejar de considerarse la importancia que la idea de espacio ha tenido en la historiografía y teoría de la moderna arquitectura, idea que no ha sido desarrollada suficientemente, quizás por contemplarla como evidente.

En Heidegger cobra relieve la idea de habitar como permanecer en un lugar, y a la vez el habitar es el modo de ser del hombre en el mundo. Un habitar que no se distingue del hablar o del pensar. Suyo es el sentido originario de los lugares como cosas que dan un sitio al mundo. El lugar da acceso al mundo, lo ordena. Pero las cosas para Heidegger están vinculadas a la idea de reunión: el significado de una cosa es el mundo que reúne. Las cosas mismas son también los lugares y no simplemente pertenecen a un lugar.

Bollnow recupera la pregunta fundamental de los griegos «¿a dónde pertenece esto?», y así el espacio como delimitación, como lugar, relacionado con las cosas. Ahora bien el espacio es algo dispuesto y disponible, el claro en el bosque. El sentido de colocar o poner en orden manifiestan la necesidad de espacio. Dirige a través de Heidegger y Merleau-Ponty la espacialidad hacia el habitar, pero intenta clarificar la estructura natural del espacio: los caminos, los centros o lugares, el horizonte, el vasto mundo. Y precisamente al referirse a los lugares aparece el proceso de ordenar, estrechamente ligado a la comprensión del espacio.

Del habitar surge la necesidad de arraigo. Bollnow también distingue el lugar como espacio concreto y el sitio como ese lugar vinculado a una situación, a una determinada intención.

Esa relación entre cosas y lugar a través de las ideas de orden y pertenencia, relación de significado, la especificidad del lugar tanto desde la necesidad de arraigo como desde su diferencia cualitativa, y la posibilidad de la descripción del espacio concreto a partir de la comprensión de su estructura natural, son aportaciones definitivas de los autores citados.

Existe una fuerte coincidencia entre esas ideas y las que han protagonizado el debate arquitectónico reciente en torno al proyecto urbano. La comprensión de la cosa como reunión en Heidegger introduce una peculiar relación entre comprensión y creación a través del propio lenguaje. Apunta C.N. Schulz:

«Las obras de arquitectura son cosas, y su significado consiste en lo que reúnen, o sea, en su mundo. El reunir en general es posible por la existencia de la arquitectura, es decir, de un 'Lenguaje' de estructuras arquitectónicas esenciales»¹⁵.

En su «Espacio, tiempo y arquitectura» Giedion comentó cómo habían perdido contacto los artistas y su público. Lo cual es contradictorio porque en el seno mismo de las ideas que crepitaban entre los arquitectos del Movimiento Moderno existía la voluntad de realismo, de dar forma al mundo también en el sentido del mundo cotidiano. Pero como Collin Rowe¹⁶ destaca, no preocupaban en absoluto los problemas epistemológicos y por lo tanto había una apariencia de lógica impecable. Todo el pensamiento de Heidegger o de Bollnow se funda precisamente en la profunda voluntad de redescubrir el mundo «retornando a las cosas», porque el mundo es cognoscible a través de ellas. El retorno a las cosas requiere un enfoque que puede llegar a través de la descripción minuciosa allí donde la ciencia positiva parece no decir nada.

Retomando la idea del lugar, Cornelis Van de Ven en su trabajo sobre «El espacio en arquitectura» destaca:

«Toda obra de arquitectura se crea sobre tres aspectos del espacio físico: el espacio como lugar, el espacio como concepto absoluto tridimensional y el concepto relativo de espacio-tiempo»¹⁷.

¹⁵ NORBERG-SCHULZ, Ch., en *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Xarait ed., Madrid, 1981, p. 15. Es necesario destacar que en Heidegger la inteligibilidad del ser-en-el-mundo se expresa como discurso, expresado en el lenguaje. El lenguaje está en el umbral entre las cosas y el mundo. A través del lenguaje se desvela la verdad como «aletheia», manifestación de la verdad hecha presente por el lenguaje. Ese hacer presente es el sentido originario de la poética, ligada a una *techne* como recta razón para hacer.

¹⁶ ROWE, Collin en *Después de qué arquitectura moderna*, Arquitecturas bis, n° 48.

¹⁷ VAN DE VEN, Cornelis, *El espacio en arquitectura*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981 (1977), p. 316. Allí indica cómo en 1893 August Schmarsow dijo por primera vez en el discurso inaugural en Leipzig: «el arte de la arquitectura es la creadora de espacios», donde también decía de este arte que era «la representación de un *état d'âme*, que se manifiesta como una disputa espacial entre el hombre y su mundo», p. 123.

En el siglo XX la idea de espacio ha jugado un papel determinante en la concepción de la arquitectura, una idea que al comienzo era un concepto tanto estético como funcional -la categoría espacio-masa desde Schmarsow a Giedion-, se convirtió en un principio eminentemente funcional en la primera mitad de nuestro siglo. El espacio era considerado como materia prima de la arquitectura, como espacio-tiempo en De Stijl, los aspectos plásticos cuatridimensionales temporales y espaciales según Van Doesburg¹⁸. Sin embargo los problemas relacionados con la producción industrial, y el carácter de los objetos que generarían un nuevo estilo hizo relegar a un segundo plano el problema del espacio.

Con el Movimiento Moderno no se perdió la tradición que fundaba el contenido de la composición en la geometría. Pero se centró sobre todo en la geometría del objeto más que en la geometría del espacio, y sobre todo se mantuvo alejada de la consideración de la estructura geométrica natural del espacio que podría deducirse, más adelante, de estudios como los de Bollnow o de otros vinculados a la psicología de la percepción.

Es significativa la importancia que, según Van de Ven, Einstein daba al lugar con un nombre, diferente de la idea de campo dinámico o espacio de la física, como el vinculado a la cotidianeidad de la vida humana, cotidianeidad rehabilitada por los existencialistas. El lugar limitado clásico, un dónde, un lugar de pertenencia, el emplazamiento adecuado, aparece al final de todo el recorrido.

Sin embargo el lugar que experimenta la conciencia moderna no es en absoluto un lugar apacible o felizmente definido. Ese lugar es en muchos casos un lugar distorsionado, roto, a la vez querido y odiado, es un lugar urbano, donde todo ocurre entre ruido, de diversas maneras, en múltiples mundos que se mezclan, yuxtaponen o enfrentan. Esa idea del espacio urbano moderno está perfectamente captado en sus orígenes en novelas como el «Ulyses» de J. Joyce, «Manhattan transfer» de John Dos Passos o «Berlín Alexander Platz» de Alfred Döblin, y también en el cine de entreguerras, incluido el documental. Espacio vinculado al tiempo sobre todo a través de la visión maquinista, un espacio complejo percibido a través de la visión en movimiento. Un espacio que requiere una especial sensibilidad si queremos descubrir su belleza, mientras todos sueñan con la huída a un lugar más sereno donde todo ocurra más despacio y sea posible el descanso -dinámica de la ciudad por excelencia-. Una complejidad del lugar, que no se contradice con la idea de lugar hasta aquí expresada, para no perder de vista esa materialización del espacio que

¹⁸ VAN DE VEN, op. cit., p. 258.

tendencias como el cubismo o el constructivismo desarrollaron más allá de la retórica propagandística de las vanguardias. Baste mencionar la relación entre espacio y materiales que El lissitzky buscaba en sus «proun» o la búsqueda del cubismo hasta el collage.

La conjunción de esta búsqueda creativa, en la que se intenta alcanzar esa representación de la simultaneidad de la experiencia del espacio complejo y de los objetos, con las ideas que desarrollaron los existencialistas en torno a la idea del habitar, es necesaria.

La descripción emprendida por Heidegger y Bollnow parece tratar con singular cuidado la complejidad de la realidad experimentada. El modelo de lo clásico aparece como arquetípico, y recuperan algunas nociones que sin duda siguen siendo útiles para la comprensión de lo cotidiano. Destaca en este sentido el trabajo de Christian Norberg-Schulz y su planteamiento fenomenológico en la descripción de la arquitectura, recogido en sus diversos trabajos publicados. A partir de la idea heideggeriana de lugar como cosa reuniente dotada de presencia concreta, el proceso de reunión lo describe a través del análisis del lenguaje de la Arquitectura que sería quien lo hace posible. Reunir implica el desplazamiento de un significado en un lugar a otro. El lenguaje a través del discurso expresaría la poética del reunir, es decir, del hacerse como dotado de significado.

Pero donde la idea de lugar cobra un singular relieve es en la concepción del «genius loci», que corresponde a lo que el lugar es o «quiere ser». El mundo de objetos reunidos por un lugar constituirán su Genius, y ese reunir corre a cargo del lenguaje de la arquitectura.

Si la idea de lugar aparece en torno a una nueva teoría del proyecto de arquitectura, quizás las ideas aquí desarrolladas sean las que conceptualmente se ajusten más a la realidad de una relación profunda entre el lugar y la acción humana en la arquitectura. Destaca en todas ellas la importancia dada al problema del conocimiento, tema que adquiere protagonismo pues está en el eje de la relación entre análisis y proyecto. El lugar fragmentado que percibe la sensibilidad moderna en su experiencia múltiple y compleja de la realidad aparece como un contenido fundamental de este conocimiento.

Adecuación al paisaje y arquitectura.

La consideración del marco geográfico y entorno construido donde un edificio o un conjunto de edificios se van a situar es un paso clásico en el proceso del proyecto urbano y arquitectónico. Así esa obligada referencia al lugar del emplazamiento se recoge en la tradición de la teoría

arquitectónica bajo la consideración del sitio. Ese principio de que «a cada sitio una arquitectura» es comúnmente aceptado y define un objetivo claro: la adecuación al sitio. Un tratado como el de André Lucart recoge:

«Por sitio entendemos no solamente el entorno mismo donde puede ser construido un edificio, sino también el lugar geográfico donde está situado, el medio geológico que lo rodea»¹⁹.

La armonía que se pretende con el sitio no es un simple acuerdo de formas y escala, como el propio Lucart indica, el estudio del marco de un objeto ha de llevar a los límites estrictos de los horizontes que constituyen el entorno de ese objeto. Cada realización mostraría la huella de las particulares condiciones del sitio. Pero existe una constante en que esa referencia al sitio se comprende desde el paisaje, desde las condiciones morfológicas y geográficas del terreno, como adecuación con el marco natural. Disponemos así de la referencia al Vitruvio en la elección del sitio para los templos a los diversos dioses. El lugar que aparece adecuado para un edificio, como un lugar de determinadas cualidades que se busca, y a la vez el lugar impuesto que condicionaría el desarrollo del programa en el proyecto.

Esa búsqueda, a lo largo de la historia de la arquitectura, de un acuerdo entre arquitectura y su marco natural está también viva en el Movimiento Moderno -acuerdo que se consideraría no como una coincidencia fortuita o una imposición de la necesidad-. Así Le Corbusier afirma en sus «Principios del Urbanismo» en 1925:

«...una arquitectura bien implantada en su medio hacía tañer alegremente la alegría de la armonía y me conmovía profundamente. Enfrentado a los hechos y lejos de todos los manuales sentí la presencia de un factor esencial: urbanismo, una expresión entonces desconocida para mí»²⁰.

Relación con el sitio que es sobre todo relación con el marco natural. Existe además la posible pregunta sobre cómo la arquitectura ha venido a configurarse de un modo determinado y con tal carácter armónico en cada lugar. Determinados paisajes deben su imagen característica a determinada arquitectura, algunas arquitecturas están totalmente incorporadas al paisaje.

¹⁹ LUÇART, André, *Formes, composition et lois d'harmonie*, p. 495, L. IV, Vincent, Fréal & Cía, París, 1953.

²⁰ CONRADS, Ulrich en *Programas y Manifiestos de la Arquitectura del siglo XX*, Lumen, Barcelona, 1973 (1964).

La idea de lugar en el contexto urbano-arquitectónico reciente.

Paralelamente a estas consideraciones, cabe preguntarse ¿cómo la idea de lugar es considerada en el reciente debate urbano-arquitectónico? Se trataría de determinar no su contenido más o menos intemporal, sino su papel conceptual en el desarrollo de la disciplina como tal.

En «Arquitectura de la ciudad». A. Rossi había hablado del «locus» como aquella relación singular y sin embargo universal que existiría entre cierta situación local y las construcciones que están en aquél lugar. Una idea que sirve a Rossi, entre otras, para aclarar la complejidad de los hechos urbanos. Dicha noción tiene cierto parentesco con la idea de «presencia construída» de G. Samoná, algo que forma parte del espacio en el que el hombre está inmerso, cuya configuración formal es percible como una unidad de relaciones entre las partes que lo componen y lo vinculan con el espacio de alrededor. Ese espacio tiene una estratificación histórica. En este contexto, la precursora de ambas ideas sería la de «preexistencias ambientales» de E.N. Rogers, idea descrita de su «experiencia de la arquitectura», el «ambiente» es el lugar donde confluyen esas preexistencias, las cuales no son simplemente de carácter natural-paisajístico, sino cultural. Quizás sea Rogers quien en primer lugar tiene en cuenta la importancia cultural del concepto de lugar:

«Incluso F.L.L. Wright y Le Corbusier más sensibles a las sugerencias del ambiente natural no tuvieron durante mucho tiempo ni ocasión, ni deseo, ni por lo tanto conciencia de las conexiones posibles con un 'ambiente cultural'..., el problema de la continuidad histórica (o sea de la consciente historización de los fenómenos modernos con respecto a los del pasado cuya influencia subsiste en nuestra vida) es una adquisición bastante reciente del pensamiento arquitectónico»²¹.

Rogers citará dos proyectos de esos arquitectos, la casa Masieri de Wright en Venecia y el conjunto del Punjab de Le Corbusier, ambos proyectos de especial significación cultural y urbana. En Rogers las preexistencias ambientales están ligadas a la tarea de proyectar, una tarea que recupera la forma moderna de la tradición, próxima a la de historicidad, no se trata de una imitación estilística sino una incorporación de la experiencia cultural concreta. En el lugar se mezclan así aspectos analíti-

²¹ ROGERS, E.N., *Experiencia de la arquitectura*, p. 133, Nueva visión, Buenos Aires, 1965 (1958).

cos y proyectuales, y se establece una singular relación con la historia a través de la experiencia que la idea de tradición expresa.

En la práctica del diseño urbano, y en concreto en torno al problema sobre el proyecto de los espacios abiertos podemos descubrir una línea que en torno a la recuperación de la noción de plaza y calle se relaciona profundamente con la idea de lugar. Así en un planteamiento cuyo origen es perceptivo, casi sólo-visual, como el de Gordon Cullen aparece el lugar como uno de los elementos claves, expresado a través del estar fuera o dentro, del aquí y el allí, con la idea de enclave siempre presente, como un lugar que es necesario conocer atentamente, experimentarlo. Y en esta experiencia funda la estética urbana como un especial arte de relación. Aunque esté desprovisto el planteamiento de Cullen de un contenido intelectual, de su visualidad aparecen experiencia y acción increíblemente ligadas. El arte del paisaje, paisaje como lugar, es un «arte de la relación», cuyo origen posible está en la experiencia que ofrece un contenido a esa relación.

La gran aportación de K. Lynch, es decir, la definición de los elementos que estructuran la imagen de la ciudad, tienen esa misma virtud de estar en el ámbito de la definición del lugar, al describir los elementos que lo caracterizan. Visión que aunque tiene origen en lo visual, adquiere por su voluntad estructural la capacidad de articular un contenido proyectual. Una visión que se origina en la noción de identidad:

«La forma más simple del sentido es la identidad, en el significado restringido del término usual: 'un sentido del lugar'. La identidad es el grado en que una persona puede reconocer o recordar un sitio como algo diferente a otros lugares, en cuanto tiene carácter propio vivido, o excepcional, o al menos particular»²².

¿Cuál es la identidad de los hechos urbanos?, se preguntaba también Rossi, ¿por qué un lugar es tal lugar?, ¿cómo está físicamente configurado? El origen analítico de estas preguntas es indudable.

Planteamientos como los de Lynch o Cullen recuerdan el momento perceptivo en cualquier idea del lugar, una percepción considerada como saber inmediato, o como diría Merleau-Ponty, «una modalidad original de la conciencia» que Bailly recoge en la «Percepción del espacio urbano»²³, ligada a la experiencia y a la memorización, a través de unos criterios

²² LYNCH, Kevin, *La buena forma de la ciudad*, p. 101, Gustavo Gili, Barcelona, 1985.

²³ BAILLY, A.S., *La percepción espacio urbano*, I.E.A.L., Nueva Urbanismo, n° 29, Madrid, 1979.

perceptivos, definidores de los detalles a partir de los que se estructurará el paisaje. El hombre percibe el entorno de modo subjetivo, memoriza sólo parcialmente, pero en la descripción de su visualización del paisaje aparece la posibilidad de definir cuál es el orden de su configuración.

Con un planteamiento similar y necesariamente práctico Edmund N. Bacon parte del conocimiento del espacio como experiencia e introduce la idea de «involvement», de difícil traducción, ya que no es tan sólo envolver sino también comprometer, implicar o suponer, palabra que hace referencia a algo complejo en el configurar o articular el espacio. El arquitecto es un participador, ha de asumir el carácter de la situación, e inmerso en ella, en su riqueza y variedad, articular la forma. Bacon describe en «Desing of cities» los elementos del «involvement», cuyo origen está en el relacionar. Le interesa la forma a través de las imágenes, pero también su historia, su cultura, lo que la caracteriza.

La arquitectura se centra en el problema de la definición del ambiente, como afirma Gregotti en «El territorio de la arquitectura», el proyecto tiende a restablecer figurativamente el modelo de cultura que podemos definir como ambiente total. Gregotti ha desarrollado en los años ochenta, a través de revista Casabella, la propuesta de una lectura contextual, que se concretaría en el proyecto como el intento de encontrar una relación, o una regla de relaciones, algo que él denomina «principio del asentamiento», que conecte una serie de elementos distribuidos en el espacio y en el tiempo. Tiempo como historicidad sincrónica y espacio concebido como una jerarquía de lugares. Kevin Lynch escribía:

«Entender un lugar requiere tiempo y esfuerzo. El planificador sufre propiamente una especie de ansiedad crónica por este 'espíritu del lugar'»²⁴.

En sintonía con esa afirmación C.N. Schulz concluye precisamente en su libro «Genius loci», dedicado al espíritu del lugar, que sólo entendiendo nuestro lugar, podemos participar creativamente y contribuir a su historia. Una participación que está vinculada a esa capacidad de relacionar.

Cuando K. Frampton propuso su polémico regionalismo crítico anuncia como único principio claro el compromiso con el lugar:

«Un Regionalismo crítico parece ser la única posibilidad de resistir a esa

²⁴ LYNCH, Kevin, *La planificación del sitio*, p. 4, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

tendencia depredadora, y su más señalado precepto cultural es la creación del 'lugar'. El modelo general para el desarrollo futuro ha de ser el enclave, esto es, el fragmento delimitado que puede, por ahora, contener la inundación del consumismo alienado, del consumismo sin lugar»²⁵.

Arquitectura y Urbanismo habían abandonado este interés cultural por el lugar, concentrados en la producción, en la eficacia o en el problema de estilo.

El lugar como contexto.

El lugar aparece como objetivo de conocimiento ante la necesidad de describirlo y de establecer una relación singular con él. El lugar es también objetivo del proyecto frente a la trivialización o el desarraigo. Ese sería el contenido de lo que Gregotti denomina restablecer figurativamente el modelo de cultura como ambiente total, algo exclusivo de la arquitectura. Allí el lugar re-considerado parece ofrecer la posibilidad de un conocimiento tal que facilite las pautas de su propia configuración a través del proyecto.

Existe una diferencia inicial entre los conceptos de lugar y de sitio. El diccionario Académico de la lengua define «Sitio» como «espacio que es ocupado o puede serlo por algo, Paraje o terreno determinado que es a propósito para alguna cosa», entre otras acepciones; y «Lugar» como «espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera, sitio o paraje, ciudad, villa o aldea...», pero también hay acepciones de esta palabra que hacen referencia al tiempo, como ocasión u oportunidad, además de un sinfín de sentidos figurados. No es casual que en la reflexión sobre el espacio como lugar, Bollnow, y antes otros filósofos, partieran del significado complejo de la expresión «Tener lugar». Pero podemos deducir que lugar es más amplio que sitio, en cuanto que éste añade a aquél el concepto claro de «que es a propósito para alguna cosa». Como ese derecho de las cosas a su sitio apropiado. El concepto de lugar añade al de sitio -como emplazamiento en el cual sucede algo- la referencia a un contexto más amplio, que encuadra ese tener lugar.

Heidegger relacionaba el habitar que ocurre en los lugares, con el hacer en cuanto la producción de las cosas que hacen esos lugares. Algo que encaja en su reflexión sobre el construir, y que K. Frampton recoge en

²⁵ FRAMPTON, Kenneth, *El regionalismo crítico: Arquitectura moderna e identidad cultural*, en A y V, nº 3, Madrid, 1985.

su «Producción, lugar, arquitectura» en continuidad con la importancia que la Arquitectura Moderna da al hacer como proceso. El lugar incluye cierta idea de orden, esa estructura formal -inicial y final a la vez- que es materia del hacer del hombre en la arquitectura.

Aquí la idea de lugar Aristotélica, ya referida, adquiere relevancia: el «topos» aristotélico que no es un espacio abstracto, traducible tanto como lugar que como sitio o emplazamiento. Lugar, en cuanto que tiene determinada extensión espacial, «envuelve a su objeto», es el límite del cuerpo envolvente, o la envoltura del medio envolvente. El lugar que no es un simple sistema de relaciones entre las cosas, sino esa delimitación concreta, un lugar de pertenencia, vinculado a esas cosas que allí están. En el mismo sentido está el análisis del Raum alemán, espacio como lugar, disponible, espacio de la libre acción. «El claro en el bosque» que supondría el espacio liberado para la primera colonia. El lugar originario en cualquier establecimiento humano.

Si Kahn afirma «la proyectación no parte de lo que se quiere hacer sino de lo que se intuye acerca del orden de las cosas», una explicación del lugar como contexto, en el que el lugar es tal lugar, se alinea en esa voluntad de desvelar el orden de las cosas.

La idea de lugar que aparecía como objetivo del análisis, en cuanto servía tanto para aclarar la complejidad de los hechos urbanos como su individualidad específica, sobre todo a través de la descripción del modo de ser de su forma física, es también un objetivo creativo. El enclave o fragmento delimitado como lugar creado por la arquitectura se enfrenta en la práctica con la relación formal con un contexto. La concepción del proyecto como modificación facilita esa interrelación entre el lugar como sitio, considerado como contexto, y el lugar recreado por la intervención, una concepción que se origina en una lectura contextual.

Como ya ha explicado Ch. Norberg Schulz en uno de sus antiguos ensayos²⁶, la vida humana no puede desarrollarse en cualquier parte; presupone un espacio que sea en realidad un pequeño cosmos, un sistema de lugares significativos, y es misión del arquitecto dar forma a esos lugares, para lo cual es necesario que capte su «genius».

El mismo Kevin Lynch afirmaba:

«Debido a la complejidad de las partes que corresponden al sitio, se deduce que cada uno es en cierta manera único. Las palabras sitio y lugar

²⁶ NORBERG-SCHULZ, Ch., «La significación en arquitectura» en *La significación del entorno*, C.O.A.C., Barcelona, 1972 (1969).

deben encerrar el mismo sentido que encierra la palabra persona: una complejidad tan bien entramada como para tener un carácter determinante, merecedora de interés, preocupación y a veces de afectividad»²⁷.

Es de experiencia común el interés por la personalidad de los lugares, que la sensibilidad literaria ha plasmado en libros de viajes y relatos. Pero el reciente énfasis que en el lugar se pone dentro del ámbito arquitectónico trasciende el aspecto puramente descriptivo. Es necesario conocer el lugar, y dicho objetivo de conocimiento supone voluntad de arraigo, necesidad de sentido, devolver al hecho material de la arquitectura o del proyecto urbano una referencia del significado, un contenido que los vincule a la realidad. El retorno a esa idea del lugar va paralelo a la recuperación del protagonismo de la historia, una historia viva que se presenta a través de lo que la tradición y la memoria revelan. Pero también discurre cercano a una poética de la arquitectura en la que la razón a través de la analogía quiere establecer un nuevo discurso con la realidad que conforma. Además de conocer el lugar es necesario proponerlo, el lugar es un material característico del proyecto, un lugar interpretado.

El concepto de lugar.

A partir de su concepción clásica, la noción de lugar adquiere un contenido singular: el lugar «da acceso» al mundo y lo ordena. La idea de reunión es la que en Heidegger articula el significado del construir y del lugar. Construir es hacer presente una cosa que reúne un mundo, y, en virtud de la cual, una situación tiene lugar. El significado de algo es el mundo que reúne. Así Heidegger deriva la reflexión sobre la relación entre el hombre y el mundo hacia una perspectiva hermenéutica. El habitar, modo de ser del hombre en el mundo, exige un comprender. Los hombres habitando persisten a través de los espacios en virtud de su estar entre cosas y lugares.

Partiendo de Heidegger y de la poética de G. Bachelard y Merleau-Ponty sobre el espacio, O.F. Bollnow desarrolla «Hombre y espacio», una visión completa del asunto, visión que tiene una amplia aceptación y que Ch. Norberg-Schulz desarrolla en el ámbito de la arquitectura. El espacio no es para Bollnow espacio abstracto, sino la conciencia de un espacio concreto y, en primer lugar, espacio disponible para la acción concebido como espacio intencional referido al hombre como sujeto. El espacio

²⁷ LYNCH, Kevin, *La planificación del sitio*, op. cit., p. 18.

concreto es un espacio que puede ser nombrado, un lugar. Pero el hombre siempre está en el espacio de algún modo, vinculado a la condición de su situación específica. El espacio puede ser descrito como sistema de relaciones y, originariamente, como sistema de caminos y lugares, de tal forma que sin olvidar el sentido básico de la relación entre hombre y espacio que encierra el habitar, alcanzamos una comprensión del espacio como lugar que en arquitectura surgiría de la crítica a la ciudad contemporánea, y se concretaría en la recuperación de la plaza y de la calle, y, más recientemente, del «genius loci», como noción que incluye una referencia global a la identidad del lugar desde la historia.

La identidad como ser específico de cada lugar es abordada desde la noción de pertenencia. Esta última muestra el carácter concreto del espacio al implicar en cada lugar su orden y elementos característicos con aquello que lo configura y lo hace ser de tal forma. A un espacio le pertenece aquello que es el contenido de su identidad. Ya para Heidegger el significado básico de la arquitectura estaría en el ordenar, sin embargo afirma que los elementos constitutivos del lugar son el límite y el umbral, con lo que enfatiza lo diferente, aquello que distingue cada espacio concreto como un mundo singular ordenado. Límite y umbral hacen referencia al reconocimiento de esa identidad específica: la articulación formal que acoge un orden propio en un contexto determinado, vinculado a las condiciones y circunstancias que sólo allí se han dado de tal forma, que allí «han tenido lugar».

La experiencia muestra el lugar como múltiple y complejo, heterogéneo. A pesar de su tendencia a la fragmentación la sensibilidad contemporánea no renuncia a ideas como el «genius loci», «l'âme de la citte», dotadas de una gran estabilidad y referencia continua en escritos científicos y artísticos.

Más allá de la evidente preocupación de la arquitectura por el paisaje, el concepto de lugar supone algo diferente a la búsqueda de una arquitectura bien implantada. La idea de lugar aparece en el esfuerzo disciplinar de la arquitectura por refundamentar su saber autónomo, y, por ello, vinculada a la reflexión reciente sobre el proyecto arquitectónico. El lugar es aquí un contenido cultural específico en singular relación con la historia. La recurrencia a la idea clásica de «genius loci» o el germinar de otras ideas como las de «preexistencias ambientales», «locus», «principio del asentamiento», «regionalismo crítico», entre otras, son muestra de ello.

La idea de lugar destaca el carácter que éste ha alcanzado en su configuración y comprensión por el hombre a lo largo del tiempo. La arquitectura no está simplemente situada en el paisaje, el paisaje es su

arquitectura. El lugar, percibido como paisaje, está ligado a la historia como el acontecer que así lo ha configurado, sentido de su identidad en el haber llegado a ser lo que ahora es y que podemos reconocer. El esfuerzo analítico y proyectual encuentran sincrónicamente en el lugar un objetivo de conocimiento y una fuente para el mismo, un contenido y una referencia.

La reflexión sobre el lugar en el análisis urbano, como objetivo de conocimiento, está implicada en las ideas que el proyecto, como consecuencia de la vitalidad propia del lugar, propone. El lugar no es independiente, además, de una investigación sobre el problema de conocimiento sugerido en la relación entre análisis y proyecto. El concepto de lugar está en el núcleo de la misma en cuanto se refiera a cada caso concreto. A partir de la idea de lugar, de las condiciones y el carácter que en el seno de la disciplina la determinan, este trabajo propone una aproximación a lo que en esa relación, análisis-proyecto, sugiere.

CAPITULO II. EL LUGAR ABANDONADO EN LA CIUDAD DEL MOVIMIENTO MODERNO

Desde su origen la ciudad ha estado vinculada a la razón en cuanto ésta significa de orden singular propuesto e impuesto a la realidad. Durante mucho tiempo ese orden estuvo sujeto a determinada visión del mundo, un orden que se creía natural. La ilustración concentró en la razón toda su energía, tanto en su entusiasmo por lo nuevo como en su esfuerzo por el ideal del progreso. El Racionalismo arquitectónico, heredero de aquella razón, es hoy identificado con el Movimiento Moderno, y en lo urbano, con las propuestas sintetizadas en los CIAM y desarrolladas como la ciudad funcional.

La actual visión de lo moderno incluye, sin embargo, la conciencia de la heterogénea variedad de las ideas que se desarrollaron a comienzos de siglo y que hoy ya no pueden agruparse en el monopolio de determinada ortodoxia triunfante. La revisión del Movimiento Moderno supone la recuperación de una visión compleja sobre la realidad de las vanguardias, un mosaico discontinuo y fragmentado, en ocasiones marginado por la ortodoxia moderna. Y es en esa multiplicidad donde se mueve este capítulo.

Más que una crítica al Movimiento Moderno aquí se realiza un esfuerzo por agrupar y reunir los elementos que encuadrarán el tema del trabajo. Desde su generalidad será posible reconocer el origen de críticas y fracasos, el surgir de esas ideas que conducirían a determinada concepción de la ciudad y sobre todo una visión del espacio y del lugar urbanos. La revisión del Movimiento Moderno, en general, del racionalismo funcional, está vinculada a su fracaso en la ciudad. En este trabajo en el que se considera el lugar como aspecto de lo urbano, hablar de la pérdida del

lugar supone, más allá de la consideración de las propuestas descontextualizadas, la caracterización de aquellas notas que ilustran la definición del lugar urbano.

Habermas acierta al afirmar que el Movimiento Moderno es el único movimiento arquitectónico surgido del espíritu de la vanguardia lo suficientemente vigoroso como para crear sus propios modelos y convertirse en un clásico en sí mismo, poniendo los cimientos de una tradición¹. A pesar de la heterogeneidad de sus orígenes y de la desigualdad de su desarrollo es posible identificarlo con determinada propuesta global para la ciudad, recogida en el ideal de la ciudad funcional, y vigente en muchas de sus aspiraciones.

Este capítulo se propone describir el problema desde su complejidad. En él está latente una gran admiración por la energía creativa de las vanguardias, admiración mayor ante la incapacidad actual de superar la dinámica de la mercancía y el consumo. Su alejamiento del lugar no le impidió articular conceptos que son útiles para una reconsideración incluso hoy del lugar urbano, y sirven para mostrar como cualquier proyecto urbano o arquitectónico relevante reconoce en el lugar un material del que no puede prescindir.

a) Una ciudad para un tiempo de crisis: lo necesario como absoluto.

La urbanística a principios de siglo: la zonificación del espacio.

En la segunda mitad del siglo XIX toma cuerpo la nueva técnica de la ciudad, la «Stadtebau», como disciplina que se propone fijar los términos compositivos y estructurales de la urbanística. Simultáneamente surge una corriente profundamente preocupada por el problema humano que las nuevas ciudades suponen, y que la urbanística ha de enfrentar. En la primera mitad del siglo habían surgido las primeras utopías sociales, y filántropos e industriales también habían realizado diversos intentos urbanos desde entonces.

Los problemas del hombre, su trabajo, y su residencia; el conflicto entre industria y agricultura, entre industria y la propia ciudad, entre capital y trabajo, así como los problemas de orden ético y estético que las ciudades suponían por la inmensa aglomeración de gente y de concentración y diversificación de funciones, fueron abordados entonces por archi-

¹ HABERMAS, J., «Arquitectura moderna y post-moderna», *Rev. Occidente*, n° 42, Madrid, nov. 1984 (1981), p. 97.

tectos, administradores y políticos. La crítica a la Gran Ciudad, de los Slums y mietkasernen enfrentados a los bulevares y construcciones de ampuloso estilo ecléctico, parecía evidente. Collin Rowe describe este aspecto de la siguiente manera:

«...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 goze, sino, lo que todavía era peor, las bases sanitarias esenciales de aquel mundo más íntimo dentro del cual la gente 'real', gente que constituye un aspecto merecedor de preocupación, existe!...»².

La urbanística oficial se preocupaba de coordinar del mejor modo posible la organización de la ciudad a través del afinamiento del plano regulador y del perfeccionamiento de los servicios, a pesar de lo cual la ciudad, mientras tanto, hacía esclavo al hombre en su propio engranaje. Frente al crecimiento de la ciudad y el agravamiento de lo urbano con el multiplicarse de la industria y la demanda de residencia se adoptó una postura realista: la de considerar la entidad de la ciudad y de individuar y sacar sobre un plano positivo sus males.

El problema de mayor urgencia y envergadura es el de la residencia de las clases trabajadoras. En 1845 Engels publicaría «la situación de la clase obrera en Inglaterra», en 1847 se edita la primera «Public Health Act», en Inglaterra, en 1866 entraría en vigor la «Artisans' and Labourers Dwelling Act». En Francia, en 1848 se divulga el informe Blanqui sobre la situación de las clases obreras y el estudio de la Sociedad San Vicente Paul, sobre los habitantes de los sótanos de Lille. Es el mundo descrito por Charles Dickens en «Tiempos difíciles»: «...Coketown era una ciudad de máquinas y altas chimeneas, de las que salían, sin solución de continuidad, interminables serpientes de humo que jamás llegaban a desvanecerse»³.

En esa ciudad convertida en un gigante sin apenas consciencia de ello se hacinaba un número cada vez mayor de gente. Era «un triunfo de la realidad» en palabras de Dickens, donde cada aspecto, cada construcción, cada reforma, parecía responder a una necesidad imperiosa.

A partir de la Exposición de Londres de 1851 comienzan los programas oficiales para la solución de la casa popular. En Inglaterra, Francia,

² ROWE, C. y KOETTER, F., *Ciudad Collage*, G. Gili, Barcelona, 1981, p. 56.

³ Citado en BENEVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*, G. Gili, Barcelona, 1977, p. 169.

Alemania y Holanda se llevan a cabo diversas experiencias de poblados obreros⁴.

Al final del siglo XIX la ciudad es un gran organismo, servido de medios públicos de transporte, de instalaciones de gas natural, de electricidad y gasómetros, surtido de los indispensables servicios. Pero adolece la falta de una sólida base estructural y funcional que tenga en cuenta el factor humano y no dispone de un recurso expresivo o formal que distinga de soluciones «a la carta» el nuevo contenido de la ciudad. El principal modo de crecimiento de esta ciudad densificada era la ampliación a través de vías, incluso del viario existente, eludiendo el conflicto entre barrios residenciales y zonas de trabajo, así como las relaciones entre ambos.

En 1876 Reinhard Baumeister había formulado por primera vez el principio de zonificación y su fundamento teórico en su libro «Las ampliaciones urbanas en sus aspectos técnicos, normativos y económicos». En 1899 el municipio de Frankfurt am Main adopta y aplica ese instrumento totalmente nuevo respecto a los hasta entonces redactados en el ámbito de la legislación y de la normativa vigente en Alemania: una normativa de edificación que contiene las distintas partes del territorio municipal (zonen) y de un mapa que define tales zonas en el suelo municipal (Bauzonnenplan), introduciendo distintas asignaciones de uso a cada suelo. El conflicto entre desarrollo industrial y proceso de urbanización se centraba en la localización de las actividades productivas, las cuales pasan de estar en el tejido urbano a los suburbios. Pero el problema específico estaba en la incidencia que dicho instrumento suponía en el derecho a utilizar de manera plena y en beneficio propio la propiedad privada del suelo. Mancuso afirma:

«El descubrimiento de la zonificación es fruto del encuentro de dos elementos distintos; se trata de la hábil síntesis realizada por los funcionarios-administrativos (-dores) de las dos líneas fundamentales del debate que se desarrolla sobre la ciudad: la propiamente técnico-urbanística, que se ocupa de la ordenación de la nueva metrópolis, la ciudad del naciente capitalismo moderno, sede de las nuevas y complejas funciones en un grado nunca antes visto; y la del urbanismo-social, que atiende principalmente a la cuestión de la vivienda, pero en cuyo seno surge en un determinado momento la contribución que denominaremos científica»⁵.

⁴ Hay ejemplos destacados como Port. Sunlight, Saltaire o Shaftesbury Park (Londres).

⁵ MANCUSO, F., *Las experiencias del Zoning*, G. Gili, Barcelona, 1980 (1978), p. 71.

Queremos destacar la importancia que supuso la noción del zoning como la adquisición de un instrumento de ordenación del espacio, adecuado a la ciudad especializada por partes, en que cada una de éstas corresponde a las funciones económicas más importantes, unidas entre sí por relaciones sencillas y organizadas de modo que funcione como una máquina productiva. Las zonas funcionales se convierten sobre todo en el soporte para la construcción de un Modelo de Ciudad, así, a través de la idea de función concretizada en la zonificación se procede a la generalización de la abstracción. El territorio, la metrópoli, será ocupado por zonas definidas -partes de ciudad- y surcado por líneas de circulación. Líneas y superficies susceptibles de una simplificación en un modelo, en el afán de encontrar aquél que responda -funcione- con máxima eficacia.

Este descubrimiento será de vital importancia pues el urbanismo moderno lo incorpora absolutamente. Esas medidas afrontadas para mediar o sanar determinadas contradicciones, surgidas en la dinámica de los procesos urbanos, generarán a su vez otras contradicciones que deberán ser resueltas con correcciones cada vez más sofisticadas, de las cuales tomará cuerpo el «town planning» en su configuración disciplinar más sofisticada, y el «städtebau» alemán a partir del trabajo de H.J. Stübgen.

En 1901 Garnier presenta al gran premio de Roma la «Cité industrielle», en 1902 se funda Letchworth, y en ese año H.P. Berlage realiza los primeros ensayos para el Barrio Sur de Amsterdam. Pero a la vez se inicia, en el ámbito teórico, la búsqueda de propuestas que puedan ser universalmente formuladas, y la ciudad tenderá a concebirse como un organismo. De aquí al intento de recrearlo en un mecanismo de análogo funcionamiento, en el afán de que éste sea perfecto y controlable, sólo hay un paso. La ciudad, por la zonificación, había sido ya dividida en partes susceptibles de ser tratadas genéricamente.

En esos años primeros del siglo hay otras voces que destacan el valor de lo concreto, de la intuición, del estudio de cada lugar. En 1904 P. Geddes publica su libro «City Development», donde, desde su formación biológica y sociológica, propone un contacto vital con el pasado, que frente a la literatura de utopía, tradicional y contemporánea, propusiera algo regional y escalizado, que en vez de no aplicarse a lugar alguno, fuera por consiguiente, realizable. Destaca en el trabajo de Geddes el haber encuadrado el problema de la ciudad en su entidad histórica y geográfica, a través de una investigación directa de los datos y los hechos naturales y económicos con los que armonizar el ambiente de la vida de la colectividad. En 1989 Camilo Sitte había buscado una forma de intervenir en la ciudad desde una perspectiva cultural, uniendo aspectos funcionales y compositivos. Sin embargo no abordaba los problemas urbanos en su

complejidad. Fue la división del espacio en zonas y su especialización funcional el instrumento que facilitaría una forma diversa de control de lo urbano y en definitiva un modo diverso de concebir y de proyectar el espacio urbano⁶.

El período entre guerras, el corazón en las tinieblas.

«Hubo un período, más o menos entre 1909 y 1917 en el cual los pintores y los arquitectos trabajaron hombro con hombro, con un intercambio rapidísimo y cerrado de estímulos recíprocos. Los arquitectos buscaban un método para establecer, sobre bases científicas y objetivas, la proyectación de los objetos que forman la escena de la vida cotidiana»⁷.

En este período surgieron las vanguardias. Ya desde 1890 la obra innovadora de los arquitectos vanguardistas está en estrecha relación con la de los pintores. No era una simple analogía de preferencias formales, sino un intercambio de resultados, a través del cual experiencias de los arquitectos presuponen experiencias de los pintores y viceversa. Es un desarrollo paralelo a las experiencias urbanísticas reales, al establecimiento de las leyes de sanidad y a la preocupación de las administraciones públicas por sus ciudades. Es un ebullición de las ideas en torno al arte en el mundo propio de los artistas. Los movimientos innovadores en pintura y

⁶ Ver TAFURI, M., *La esfera y el laberinto*, G. Gili, Barcelona, 1984 (1980), p. 189. Hemos de tener en cuenta lo alcanzado por Tafuri cuando afirma que la historia del urbanismo contemporáneo no coincide exactamente con las hipótesis de las vanguardias «...como algunas investigaciones filológicas recientes ha permitido descubrir, la tradición del urbanismo reposa sobre bases construidas fuera de cualquier vanguardia; sobre la 'médicalización de la ville' que tanto quería el pensamiento fisiocrático, sobre la taxonomía de finales del siglo XVIII de los espacios de servicio, sobre las teorías ochocentistas de Baumeister, Stüben, Eberstadt, sobre la praxis del Park Movement en Estados Unidos, sobre el regionalismo francés e inglés. Ello impone una relectura radical del entramado de esta historia con la otra, paralela, de las ideologías del Movimiento Moderno: siguiendo ese método, muchos mitos están destinados a derrumbarse» (ver TAFURI, M., op. cit., pp. 24-25). Así M. Tafuri al referirse a las fuentes teóricas que fundamentaron la planificación soviética entre los años 1918 y 1928 cita:

1. El pensamiento urbanístico alemán tradicional: Baumeister, Stübben, Eberstadt y Wolf.
2. Las «Garden Cities».
3. Charles Fourier.
4. La tradición anarquista.

Y dice que la primera etapa de esa planificación está más vinculada a Sitte y a Unwin que a la Vanguardia. No cabe duda de que ese era el material disponible. En el período entreguerras ya hay un consolidado cuerpo teórico, que, más preocupado de la ciudad desde sus problemas técnicos, por un lado influye en las propuestas del Movimiento Moderno y por otro, al inscribirse en un camino más lento, no sería capaz de generar una propuesta global alternativa a la Vanguardia.

⁷ BENEVOLO, L., *La ciudad y el arquitecto*, Paidós, Barcelona, 1985 (1984), p. 107.

arquitectura sólo son comprensibles si se tiene en cuenta que se llevan a cabo, en nombre de toda la sociedad, por grupos muy reducidos. En la Europa de principios de siglo esos grupos consiguieron una gran comunicación entre ellos.

Todo ese crepitar de ideas que nacerían en los años diez tomarían cuerpo en un terreno apropiado, el crepuscular rehacerse de la Europa de la primera posguerra. La Europa que Eliot vería como la «Tierra baldía», en la que la noción de «desierto», la obligación de partir de cero de Malévich, parecía lo más oportuno. No podemos analizar todo lo que en esta época tuvo influencia, pero quisiéramos que no dejara de considerarse el ámbito social y cultural en el que se generaron estas ideas. Ámbito en el que la respuesta a la crisis, como dice Rowe, estaría en la letanía del mito utópico activista: «...una condición de cambio rápido y violento, sin precedentes en la historia de la humanidad, ha producido un estado de desorientación, de sufrimiento y de explotación tan profundo, una crisis política y moral de tal dimensión, que la catástrofe es seguramente inminente, tal vez inevitable, y, por tanto, a fin de garantizar la salud mental y física universal, a fin de evitar las expoliaciones sociológicas de la sociedad trabajadora, a fin de evitar el cataclismo que pesa sobre nosotros, las actividades de la humanidad deben alinearse más estrechamente con las fuerzas, igualmente inevitables, del destino bienaventurado»⁸. Mito fundado en la idea de una sociedad científica y racionalmente ordenada, Mito que todavía permanece vivo, revestido de silicio en la era de la tecnología. Así, Reyner Banham escribe:

«Nuestro acceso a fuentes casi ilimitadas de energía se ve contrarrestado por la posibilidad de tornar inhabitable el globo terráqueo; pero esta situación se equilibra, al pisar los umbrales del espacio, con la creciente posibilidad de abandonar nuestro insulso planeta y hechar raíces en otro»⁹.

Palabras que tras la desconfianza y la crisis de los setenta, parecen revivir ahora, renovada la confianza en la máquina gracias al ordenador. Pero palabras que también destacan el afán por desvincularse de la tierra, símbolo de la cada vez mayor desorientación en torno a lo propio de la condición humana. Precisamente Banham analiza con profundidad las ideas que, en los años diez y veinte, configuraron la arquitectura del

⁸ ROWE, C., op. cit., p. 95. Rowe ilustra certeramente el carácter de las crisis entonces.

⁹ BANHAM, R., *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971 (1960), p. 9.

movimiento moderno. Banham afirma que la teoría y la estética del estilo internacional se desarrollaron entre el futurismo y el academicismo, pero sólo se perfeccionaron alejándose del primero y acercándose a la tradición académica. Las ideas germinaron antes de la guerra, pero la situación social del período entre-guerras facilitaría su difusión y su generalización, incluso su ascensión al papel de salvador y organizador de esa sociedad, que se mantenía alerta, entre el glamour y la crisis, en los inquietos años veinte. La revolución se estaba realizando.

La vanguardia, más o menos conscientemente, estaba asignando a la arquitectura y a las técnicas de transformación visual del ambiente la tarea de ensayar concretamente su productividad. La materia prima de su trabajo era heterogénea, así lo afirma Tafuri:

«...trabajar con materiales disgregados, con desechos o con fragmentos desunidos de lo banal cotidiano, forma parte integrante del arte moderno: una mágica operación de transformación de lo informe en calidad realiza la ansiada naturalización del artista en el mundo de las cosas»¹⁰.

Con el gran esfuerzo por racionalizar la sociedad convive la tendencia a mostrar la irracionalidad, la carencia de sentido; en la ilusión por servir a la nueva sociedad se escucha el rebelarse de la individualidad; en esos años tendencias contradictorias sirven a un mismo afán; mostrar el mundo, construir el mundo. Los artistas utilizarán los materiales de que disponen y en su esfuerzo conceptualizador reducirán al mínimo los elementos de su trabajo. «El arte como expresión de una idea» hegeliano resuena en el subconsciente de gran parte de los procesos, y esa idea, lo que debe ser representado, lo que debe ser el arte, se expresará repetidamente en innumerables manifiestos. Como dice Benévolo citando a B. Brecht, en el período entreguerras «era muy importante entenderse muy claramente». Lo característico de ese momento es el redescubrimiento de la razón. «El requerimiento de lo racional vuelve al primer plano, pero no es ya la razón optimista y orgullosa de la época anterior, sino la humilde y prudente razón, sin embargo infinitamente preciosa, porque aparece como el único idel superviviente después de la desaparición de todos los demás, la sola herencia de la tradición pasada y el único argumento para el futuro»¹¹. Sin embargo este nuevo surgir de la ilustración no se distin-

¹⁰ TAFURI, M., op. cit., p. 431.

¹¹ BENEVOLO, L., *Historia de la arquitectura moderna*, op. cit., p. 442.

guía por su humildad. El racionalismo triunfó sobre otros movimientos, especialmente sobre el expresionismo que quedó relegado como individualista y poco solidario, quizás por ser excesiva y anárquicamente creativo.

La razón era el medio, el único medio, para afrontar el futuro. Lo único que faltaba era una disciplina estética que introdujera cierto sentido en las cualidades y uso de los nuevos materiales y de las innovaciones técnicas, de tal forma que «...la resolución de las dificultades arquitectónicas habría de provenir del dominio de la pintura y de la escultura, de esa evolución hacia el arte puramente abstracto ya iniciada por cubistas y futuristas, pero que no estaría disponible como disciplina útil hasta después de la primera guerra mundial»¹².

En el congreso de la Werkbund de 1911 H. Muthesius en su discurso «Wo stehen wir?» (¿Hacia dónde vamos?) se preguntaba por el problema del tipo y de la forma, rechazando el individualismo; allí decía «...bajo la dirección de la arquitectura, todas las artes del diseño deben evolucionar hacia el establecimiento de criterios (tipos, normas) de un estilo homogéneo»¹³. En la exposición de Colonia de la Werkbund, en 1914, Muthesius fue altamente contestado, sobre todo por Henry Van de Velde, al ponerse en duda el sentido de los objetos producidos en serie, impersonalmente, alejados del oficio propio del artesano. Gropius en 'Idee und Aufbau', 1923, diría respecto a la Bauhaus: «Su responsabilidad consiste en educar hombres y mujeres que comprendan el mundo»¹⁴. Lo cual exige un compromiso profundo con la realidad; era el año en el que se producía el giro hacia el funcionalismo, el abandono del expresionismo en favor del elementalismo abstracto. Frente a la compleja realidad, en el afán de comprenderla, se tiende a la simplificación quizás sin perder entonces la consciencia del peligro que el reduccionismo suponía.

En 1928 se concretó la exigencia de traducir la hipotética unidad de los arquitectos en una asociación. En los castillos de Le Sarraz, se produjo el encuentro, el primer congreso de Arquitectos Modernos, Le Corbusier, propuso seis puntos a discutir: la técnica moderna y sus consecuencias; la estandarización; la economía; la urbanística; la educación de la juventud y la realización; la arquitectura y el Estado. Quedaban constituidos los CIAM. La internacional de la vanguardia queda así consolidada. En 1922 había tenido lugar el Congreso Constructivista en Düsseldorf, con la

¹² BANHAM, R., op. cit., p. 86 (recogido en...).

¹³ BANHAM, R., op. cit., p. 72.

¹⁴ BANHAM, R., op. cit., p. 279.

resolución fundamental de asumir el arte como organización de toda la existencia, al igual que la ciencia y la técnica.

«...la ideología de la producción o, mejor, la imagen de la ideología del trabajo altamente mecanizada, se convierte, de ahora en adelante, en el auténtico manifiesto de la internacional constructivista, al margen de las divergencias contingentes que separan las experiencias de los distintos grupos»¹⁵.

Entre ese año, 1922, y los CIAM, se consolidan los fundamentos del que podrá denominarse Estilo Internacional, descrito en 1925 por Gropius en su ensayo «Arquitectura Internacional», avalado por el grupo berlinés Der Ring, por los escritos y la obra de Le Corbusier y que se experimentaría en 1927 en el Weissenhof. En 1929 Le Corbusier defendería la nueva civilización maquinista, diría «...la revolución arquitectónica ya está realizada, la urbanística se convierte en la preocupación dominante».

Le Corbusier, el Urbanismo de los C.I.A.M. y la gran reconstrucción.

Le Corbusier cultiva la idea de una arquitectura demiúrgica, donde la actitud de la mayoría está regulada por la acción ilustrada de una minoría. Escribe en 1923: «El arte de nuestra época está en su lugar cuando se dirige a las élites; el arte no es cosa popular..., es un alimento necesario para las élites que deben reunirse para poder dirigir; el arte es esencialmente aristócrata»¹⁶ y como observa Benévolo, es natural que quiera ejercer esta tarea directiva a nivel máximo, es decir, a través del Estado. Sin embargo Le Corbusier tiene una concepción Formalista del poder, no ha sido el encargado, como Mies, Gropius y otros alemanes, de desarrollar esa actividad desde el poder, enfrentados con la realidad. Aun así Le Corbusier tendrá el mérito de dotar a su discurso de un tono siempre excitante, revolucionario, que le facilitaría la simpatía y la adhesión de sectores diversos. En 1922 había publicado su «Ville contemporaine pour trois millions d'habitants». En ese proyecto-programa estaban contenidas o latentes todas las ideas que desarrollaría más adelante. Ante la polémica que por este motivo despertó su Plan Voisin Le Corbusier, en sus respuestas, negó haber querido prefigurar una solución definitiva al problema del

¹⁵ TAFURI, M., op. cit., p. 185.

¹⁶ Recogido en BENEVOLO, L., op. cit., p. 541.

desarrollo de París, y afirma que lo que ha deseado no ha sido otra cosa que abrir la discusión sobre el destino de la ciudad; no obstante, no deja de mantener su convicción en el realismo de la propuesta y en el rendimiento económico de la operación. Frente a la experiencia concreta y realizada que ofrecían alemanes y holandeses, Le Corbusier pone la convicción en sus ideas, contenidas sobre todo en «Vers une Architecture».

A bordo del Patris, de camino hacia Atenas tiene lugar el CIAM IV cuyo tema es «la ciudad Funcional». El contenido de ese congreso será publicado por Le Corbusier en 1941 bajo el nombre de «La Carta de Atenas» y allí se recogen los principios del Urbanismo moderno. Mientras la actividad de los arquitectos alemanes, holandeses y austríacos vinculados a los CIAM se centraba en la realización de planes para las grandes ciudades o en la construcción de barriadas, como el caso de las Siedlungen Alemanas, Le Corbusier, en los años treinta hará diversos planes semi-utópicos para Argel, Nemours (Argelia), Barcelona, Buenos Aires, Montevideo, Sao Paulo o París, éste en 1937. En 1935 había publicado «la ville radieuse» donde se contienen todos los elementos propuestos en el congreso a bordo del Patris. En su apartado II la Carta de Atenas propone:

«1. El urbanismo es la organización de todas las funciones de la vida colectiva en la ciudad y en el campo.

El urbanismo no puede venir determinado por consideraciones estéticas, sino exclusivamente por exigencias funcionales.

2. El primer lugar dentro del urbanismo lo ocupa la ordenación de las funciones: a) la vivienda, b) el trabajo, c) el ocio (deporte y diversiones). Los Medios para cumplir estas funciones son: a) distribución del suelo, b) reglamentación de la circulación, c) legislación»¹⁷.

Allí aparecía todo prefijado y parecía posible asentar los principios sobre los que se levantaría el nuevo complejo urbano. El sueño populista de Taut se fue poco a poco olvidando, así como se olvidaron el teatro, la música y la catedral para el pueblo. Un lugar para vivir y un lugar para trabajar, un poco de ocio para seguir viviendo «humanamente» y casi todo reducido al mínimo. Y un terreno libre y despejado para poder edificar. La nueva ciudad se constituiría de espaldas a la ciudad que ya existía convertida en un caos: ya no respondía a su «cometido», satisfacer las necesidades biológicas y psicológicas primordiales de su población¹⁸. La Carta de

¹⁷ Recogido en CONRADS, Ulrich, *Programas y Manifiestos de la Arquitectura del siglo XX*, Lumen, Barcelona, 1973.

¹⁸ LE CORBUSIER, *Principios de Urbanismo*, Ariel, Barcelona, 1971 (1957), ptº. nº 71.

Atenas afirma que los valores históricos de la arquitectura y de los conjuntos urbanos deben ser salvaguardados, pero ¿qué relación tendrá la nueva ciudad con la anterior, la histórica, la que se ha mantenido y deteriorado a lo largo de los años? Si repasamos el contenido de los puntos doctrinales de la Carta de Atenas podemos comprobar lo acertado de casi todas sus afirmaciones, su proximidad a lo que ocurría con la ciudad, no en vano los firmantes eran perfectos conocedores de la misma. Podemos afirmar que a pesar de su formulación programática y su carácter de proyecto, es sobre todo un diagnóstico: una descripción precisa de las enfermedades de la ciudad. Así el aumento y la violencia de los intereses privados, la ausencia de control, congestión, inadecuación de la edificación, etc.

La solución propuesta es un «cómo debe ser la ciudad» que quiere empezar de nuevo con otra ciudad distinta. Esa ciudad deberá asegurar la libertad individual y el beneficio de la acción colectiva en el plano espiritual y material¹⁹. Lo cual parece acertado, aunque no se precisa cómo se puede resolver eso a través de la arquitectura. Las claves del urbanismo se encuentran en las cuatro funciones: habitar, trabajar, divertirse (en las horas libres, así se precisa) y circular. El núcleo inicial del urbanismo es la célula de habitación -una vivienda-, en una ciudad en la que el interés privado se subordinara al colectivo. La vivienda será considerada como el centro mismo de las preocupaciones urbanísticas y como el punto de unión de todas las medidas²⁰. La ciudad estudiada en el marco de su región de influencia deberá crecer armoniosamente en todas sus partes, a partir de los más rigurosos análisis realizados por especialistas. Aquí la arquitectura es la clave de todo, responsable del bienestar y de la belleza de la ciudad. Se indican algunas reglas, y todo lo demás parece que sería dado por añadidura.

Después de la Segunda Guerra Mundial se inició la gran tarea de la reconstrucción, las ideas de la Carta de Atenas tenían fuerza y estaban oportunamente dispuestas. A partir de ellas se reconstruyeron y transformaron los centros históricos dañados, se levantaron nuevos barrios, se hicieron grandes obras públicas. «La nueva urbanística no puede reducirse en una mejora técnica de la corriente, sino que constituye una verdadera y propia alternativa, que exige ante todo una inspiración política distinta. Si las circunstancias hacen improbable esta alternativa, hay que enunciarla en forma utópica pero clara, no diluida en un compromiso

¹⁹ LE CORBUSIER, op. cit., pt.º n.º 75.

²⁰ LE CORBUSIER, op. cit., pt.º n.º 79.

aceptable por las fuerzas dominantes»²¹. A partir de la guerra las circunstancias, favorecidas por el rápido crecimiento industrial y la pronta recuperación de todos los países, facilitaron la aplicación de esos principios. En los países del tercer mundo comenzó a producirse un proceso de industrialización y crecimiento urbano. La nueva urbanística tenía un amplio campo donde experimentar sus soluciones.

La nueva urbanística se fundó en la nueva arquitectura, la del Movimiento Moderno, y ofrecía ante todo una clasificación de las funciones urbanas: un esclarecimiento y un programa para su cumplimiento. Sin embargo la forma de la ciudad no estaba resuelta. Se habían universalizado los principios y se habían dispuesto los medios, los de la nueva arquitectura, pero la «nueva» ciudad seguía atrapada en el dinamismo de su propio acontecer, en los mismos males, quizás suavizados por la mejora de las condiciones económicas. La ambigua propuesta del Interbau 57, en el Hamaviertel Berlínés, a pesar de la calidad de algunas edificaciones, por su falta de precisión en sus ideas urbanas generales²² es prueba de ello.

b) *Lo funcional como absoluto. Urbanística en la era de la máquina.*

«La ciudad es una herramienta».

En 1924 Van Doesburg escribía: «la nueva arquitectura es funcional, es decir, se desarrolla a partir de una exposición exacta de demandas prácticas, a las cuales reúne en un plan amplio y comprensible»²³. En la divulgada frase de Sullivan «la función se hace forma», la función no era el inerte programa de construcción, sino la voluntad vital que reside en la sustancia, como reside en el sistema creativo; allí se revelaba cierta analogía con la naturaleza, como indica Van de Ven, con las ideas genético-materialistas, vinculadas a cierta tradición académica como Durand, Guadet o Semper²⁴. Hans Seldmayr destacó cómo una simple ojeada al dominio de la arquitectura moderna permitía observar un enfriamiento en aumento, una fascinación de tipo mágico sentida ante los materiales y procesos más fríos y áridos, una metalización de todo el ambiente edificado por el hombre. El origen de todo ello era antiguo.

²¹ Cita de la Carta de Atenas, en BENEVOLO, L., op. cit., p. 585.

²² BENEVOLO, L., op. cit. En la p. 825 Benévolo hace una comparación acertada a este respecto.

²³ Citado por BANHAM, R., op. cit., p. 190.

²⁴ VAN DE VEN, C., *El espacio en la arquitectura*, Cátedra, Madrid, 1981, p. 179.

«En la Sala de Máquinas de Cottancin, el espíritu racional francés, por tercera vez en la historia, tras las catedrales y el mundo luminoso de Versailles, creó una poderosa visión de la luz»²⁵.

La nueva era de la máquina, de la fábrica, de las formas elementales, surgiría con una potencia arrolladora, y exigía un modo distinto de concebir el entorno creado por el hombre. Así Seldmayr, en el tono apocalíptico pero incisivo de sus escritos, califica a este nuevo espíritu de prometeíco, «El hombre venera su propia capacidad de inventiva, mediante la cual pretende superar y dominar la Naturaleza, y acaba adorando a la criatura de aquella capacidad: a la máquina»²⁶.

El camino de la nueva arquitectura iría de la mano de la razón, y el deslumbramiento ante la máquina se canalizaría a través de un esfuerzo preciso por configurar el arte de una manera adecuada a la técnica y a la ciencia. Según Collins la idea de que el arte es una forma de investigación parece que fue planteada por Cézanne, el cual trabajó como si su arte se tratase de un saber científico, avanzando heroicamente por las fronteras de la sabiduría; esta idea se asumió y generalizó rápidamente.

El futurismo fue un movimiento artístico relativamente efímero como tal, sin embargo su influencia fue rotunda. En su «Manifiesto del Esplendor Geométrico y Mecánico, y la sensibilidad de los números», de 1914, Marinetti defendía la arquitectura de una democracia mecanizada. El mundo exaltado de la velocidad, del automóvil liberados, de las locomotoras y trasatlánticos ejerce un sobreabundante destello. Y todo ello en el ambiente de una sociedad crispada, críticamente dispuesta en su adaptación a la nueva era industrial. Sin embargo, si los antiguos se inspiraron en el mundo natural, ahora era preciso hacerlo en el nuevo mundo mecánico que habíamos creado. El ingeniero le ganará la batalla al arquitecto. En su «Vers une architecture» escribe Le Corbusier: «El ingeniero, inspirado por la ley de la economía y guiado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo; el arquitecto, por la inspiración que imprime a las formas, realiza un orden que es pura creación de su espíritu»²⁷; lo cual no significa que dicha creación esté en el ámbito de la personal intuición e inspiración de cada artista, en su propio libro exalta la estética del ingeniero, alaba el trasatlántico como el portador del verdadero estilo de la época (la ciudad flotante), y plantea el establecimiento de objetos

²⁵ SELDMAYR, H., *El arte descentrado*, Labor, Barcelona, 1958, p. 49.

²⁶ SELDMAYR, H., op. cit., p. 56.

²⁷ LE CORBUSIER, *Hacia una Arquitectura*, Poseidón, Buenos Aires, 1964, p. 5.

perfeccionados, tras un proceso de tipificación y de rechazo de otros objetos.

Efectivamente, la ciencia pretende determinar leyes, constatar regularidades, descubrir las constantes. No cabe duda de que en esta tendencia es absolutamente necesaria la tipificación. En este marco de ideas, con «el objetivo común de reducir el universo a ecuaciones» el arte, como la ciencia, pretende una objetividad precisa a través del establecimiento de un lenguaje susceptible de ser lógicamente enunciable. Ha de disponer de elementalidad y simplicidad, y de un sistema preciso de relaciones.

En pintura parecía que era posible. Se buscó el objeto tipo, el objeto-standard. Lo cual tuvo gran trascendencia para la arquitectura de la ciudad. Se sintetizaron los tipos y la repetición quedaba plenamente justificada. Detrás de la pura y limpia abstracción de la pintura de Stijl, de la pintura cubista precursora, se revelaba esa buscada armonía con el nuevo mundo industrial. Este es el fundamento de la nueva unidad entre arte y técnica que Gropius pretende en la Bauhaus, sobre todo en la etapa de Dessau. Así su esfuerzo por mantener un paralelismo permanente entre teoría y práctica, en buscar un contacto continuo con la realidad del trabajo. La construcción total sería el objetivo final de las artes visuales: «dar forma al mundo», animados por los requerimientos de la razón, y renovar la relación entre arte y vida. Cuando se fundó «Der Blaue Reiter», Kandisky pretendía con Klee y con otros «...penetrar más allá de las apariencias de las cosas para acercarse a su esencia secreta». Gropius afirmaría en 1923: «En una obra de arte, las leyes del mundo físico, del mundo intelectual y espiritual funcionan y se expresan simultáneamente»²⁸. En el lema de su Bauhaus «aprender haciendo» no dudarían en afirmar que «el Bauhaus cree que la máquina es nuestro método moderno de diseño y trata de llegar a un acuerdo con ella»²⁹. En el aprendizaje del oficio la máquina sirve como método y como modelo, y todo el esfuerzo está dirigido hacia la síntesis buscada entre industria y diseño.

Le Corbusier propone su vivienda como «máquina para habitar», célula básica del complejo urbano:

«Si eliminamos de nuestros corazones y nuestras mentes todos los conceptos muertos relativos a la casa y encarrilamos la cuestión desde un punto de vista crítico y objetivo, llegaremos a la casa-máquina (maison-outil), la

²⁸ Recogido en BENEVOLO, L., op. cit., p. 462.

²⁹ Recogido en BANHAM, R., op. cit., p. 276.

casa de producción en serie, sana (también moralmente sana) y hermosa, tal como son hermosas las herramientas y los instrumentos de trabajo que acompañan nuestra existencia»³⁰.

La influencia de lo inadecuado de la vivienda de entonces es determinante, ya que la magnitud del problema había concentrado la atención de casi todos los esfuerzos. Pero puede, además, descubrirse esa pretensión de acercamiento a lo cotidiano -el arte y la vida, la preocupación por todos los objetos- en los que se redescubre lo viejo en lo nuevo, la vieja herramienta y la máquina del futuro, instrumentos perfectos por estar perfectamente adecuados a su uso, por ser útiles y funcionales. Así, en virtud de lo familiar, de lo necesario por cotidiano, se justifica lo revolucionario, la casa-máquina producida en serie, para un mundo perfectamente racionalizado. Le Corbusier era un perfecto conocedor de la Werkbund alemana, la cual realiza el mayor esfuerzo de tipificación y normalización. En el seno de la misma se buscaba la manera de articular el estar abierto a lo nuevo con el no despreciar la tradición. Se habían logrado éxitos en la normalización, como el establecimiento de las normas DIN, sin embargo en 1914 Muthesius padece el ataque de otros componentes de la asociación al proponer la producción en serie, Van de Velde, Taut, Gropius reaccionan hablando del arte y del oficio, como resalta Posener, «dones de la belleza manual individual, de la alegría y de la fe en la belleza de una realización lo más diferenciada posible» citando palabras de Van de Velde³¹.

Pero la guerra facilitó el «progreso» de la razón, y tras la incertidumbre creativa de los primeros años de la postguerra, el funcionalismo, representado sobre todo por la Bauhaus y los CIAM, propició la generalización de la lógica de la máquina como paradigma modélico.

La experiencia de los pintores, el material acumulado en torno a la vivienda y el mínimo para la existencia, el largo aprendizaje a través del diseño y la elaboración de objetos producidos en serie podían ser trasladados al ámbito urbano. La arquitectura y la ciudad quedaban encerradas en el marco de la necesidad: lo adecuado al cumplimiento de su función.

En 1925 afirma Le Corbusier en sus «Principios de Urbanismo»³²:

³⁰ LE CORBUSIER, en *Hacia una arquitectura*, op. cit.

³¹ POSENER, J., *La Arquitectura entre el individualismo y la convención*, en A & V, nº 2, Madrid, 1985, p. 37.

³² LE CORBUSIER, en CONRADS, V., op. cit.

«La ciudad es una herramienta.

Las ciudades ya no cumplen normalmente esta función.

Son ineficaces; desgastan el cuerpo, se oponen al espíritu.

El desorden que en ellas se multiplica es ofensivo: su decadencia hiere a nuestro amor propio y lastima nuestra dignidad. No son dignas de la época: tampoco son dignas de nosotros.

¡Una ciudad!

Es un asalto de la naturaleza por el hombre. Es una acción humana contra la naturaleza, un organismo humano de protección y de trabajo. Es una creación».

La ciudad debía de ser planteada de nuevo, ya que se estaba descomponiendo, ya no podía durar mucho, ya no funcionaba, era demasiado vieja. La resolución del problema de la relación entre la arquitectura como arte de diseño y la producción mecánica, del problema de la vivienda y el esfuerzo general por alcanzar el máximo de racionalización facilitó una acentuada tendencia a la tipificación. Para la nueva tarea de dar forma al mundo se disponía de un nuevo estilo, la «arquitectura internacional», y de un modelo preciso, la máquina, al que se intentaría imitar en su perfecta adecuación funcional. La ciudad ya no sería la esplendorosa metrópoli en torno a la gran torre, la Catedral del pueblo, del Stadtkrone de Taut, sino la clara y luminosa ciudad radiante, serena y sin apenas contorsión, ya que se apoyaría en el equilibrio de una máquina que funciona perfectamente. El equilibrio parecía posible, y parafraseando a Mondrian, el arte desaparecería de la vida en la medida en que la vida fuera ganando en equilibrio.

El Moderno urbanismo científico y el lugar enajenado.

La arquitectura moderna pretende establecer los vínculos funcionales entre las necesidades de la sociedad y las soluciones arquitectónicas. En urbanismo las claves se contienen en las cuatro funciones básicas: habitar, trabajar, recrearse, circular. Resolviendo éstas queda resuelta la ciudad como máquina perfecta. Además el nuevo urbanismo aspiraba al rigor y la precisión de la ciencia, a través de la imagen de la máquina.

Le es propia a la máquina la idea de movimiento, incluso la de cambio continuo. Unida a la idea de función, movimiento en un sentido que debe ser satisfecho, la noción de proceso continuo es adecuada. Las ciudades estaban en un estado de permanente transformación, y ésta debía estar sujeta a un nuevo orden y control. Aquí se muestra la idea de lo permanentemente nuevo, de la renovación continua que se agota a sí misma tan propia de la ideología del Movimiento Moderno. Por eso

afirma Tafuri refiriéndose a la Bauhaus, el experimentalismo como método:

«La ideología de la innovación permanente (la técnica del shock) se valora ahora como instrumento señalado de una auténtica 'teoría del signo', dirigida únicamente a controlar las inquietantes tensiones instituidas entre sociedad y universo tecnológico en rápida transformación»³³.

Sin embargo la Carta de Atenas señala cómo los principios del urbanismo moderno han sido determinados por la labor de innumerables técnicos de organización social; principios que han sido objeto de artículos, de libros, de congresos, de debates públicos o privados. De ello habría que convencer a la administración. En 1943 Gropius y Martin Wagner, con una experiencia grande en tareas de colaboración con la administración, y rechazando antiguas propuestas como la «ciudad jardín» y otras ideas de suburbios, como una concepción meramente estética, plantean la «Elaboración de instrumentos jurídicos, financieros y técnico-administrativos, que deben preceder a una planificación general positiva».

Un ejemplo de ello lo analiza Mancuso en su trabajo sobre el zoning. En el camino de dicho instrumento urbanístico distingue dos cosas, en primer lugar un instrumento para el control jurídico-legal del uso del suelo, que considera sobre todo factores organizativos o estructurales; en segundo lugar un instrumento primario para la proyección del plano, atento a factores compositivo formales. Mancuso señala como en la Alemania de entreguerras (entre los años 1918 y 1930) la disciplina desarrolla principalmente el segundo, perdiendo de vista poco a poco la naturaleza originaria del instrumento, sus implicaciones de carácter socio-político y económico y sus propios condicionamientos, de tal forma que asume por completo su significación técnico proyectual, o más aún, de método para la proyectación de la ciudad: la zonificación se convierte en el instrumento principal para la organización urbana desde el punto de vista técnico-estructural y, paralelamente, para su conformación desde el punto de vista compositivo-formal³⁴.

El principio fundamental del modelo funcional partía de la adecuada «cuantificación» de las necesidades. La tipificación de la construcción

³³ TAFURI, M., op. cit., p. 179.

³⁴ Ver MANCURSO, F., *Las experiencias del Zoning*, G. Gili, Barcelona, 1980 (1978), p. 276; la Carta de Atenas define la zonificación como «aquella operación realizada sobre la planta de la ciudad con el fin de asignar a cada función y a cada individuo su propio lugar». Y la basa en la distinción fundamental de las funciones urbanas.

y el desarrollo de los modelos funcionales no tienen nada que ver con el lugar y contexto en el que se establecen, al partir, no de esa realidad que van a configurar o transformar, sino de la «cuantificación precisa» de unas necesidades en muchos casos planteadas como un problema de mínimos³⁵. De la doble abstracción: abstracción como instrumento compositivo y abstracción de las necesidades básicas, que propone el urbanismo funcional, no podía evitarse el desinterés por el lugar. A pesar de proponerse ordenar los lugares y locales que deben abrigar el desarrollo de la vida material, sentimental y espiritual en todas sus manifestaciones..., era muy difícil que el urbanismo definiera funcionalmente todas ellas, y sobre todo las cuantificara ordenadamente.

Una de las consecuencias de entender el urbanismo como ciencia positiva sería el subordinar la viabilidad teórica al método, lo cual se radicalizaría más adelante en el urbanismo de modelos, en el énfasis dado al «proceso de diseño», donde el resultado queda garantizado al seguir todos los pasos. Intimamente ligado a ello está la exigencia de fundamentar el convencimiento en el resultado del experimento. Pero los urbanistas del Movimiento Moderno no podían hacer un laboratorio de experimentación. Animados por la convicción de sus ideas y por la urgencia de la necesidad convirtieron la realidad en el campo de sus experimentos, las hipótesis estaban formuladas con tal claridad que no podía haber la más mínima duda. En la nueva era maquinista el espíritu prometeico de los arquitectos se manifestó en su desbordante actividad. Era un experimento necesario. Las circunstancias favorecieron que fuera posible. E inmersos en su actividad tardaron mucho en descubrir todo aquello que había sido voluntariamente olvidado³⁶.

³⁵ Mancuso destaca de los racionalistas la: «Convicción de que las necesidades individuales y colectivas pueden ser aisladas y codificadas de un modo abstracto, reducidas a funciones simples y elementales, dispuestas racionalmente en una red de relaciones -ya sea la de la vivienda, o de una de sus células, o de la ciudad- y la seguridad de que de este modo puedan responder mucho mejor a las necesidades de tipo social. Todo esto con la pretendida certeza de haber alcanzado una 'auténtica dimensión científica', capaz de ofrecer garantías de los resultados a obtener», en *Las experiencias del Zoning*, p. 334.

³⁶ En relación al experimento y su vinculación a la idea de función Hannah Arendt dice en «La condición humana» (pp. 386-387): «...La convicción de que uno sólo puede saber lo que él mismo ha hecho, ya que esta convicción significaba que cabía aprender sobre las cosas no hechas por el hombre y ello mediante el cálculo e imitación de los procesos que dan existencia a esas cosas. El muy discutido cambio de acentuación en la historia de la ciencia de las viejas preguntas sobre la existencia de algo o las causas de ella, al modo como cobró existencia es consecuencia directa de dicha convicción, y su respuesta sólo puede hallarse en el experimento».

De tal forma que el hombre como constructor, como fabricante -capaz de construir artificialmente un proceso para conocerlo- y los ideales de la productividad y creatividad convirtieron a los científicos en fabricantes a través de la recreación de los procesos. Y seguirá H. Arendt: «...La naturaleza, debido

En relación con el sitio, con el lugar concreto, el experimento tiene poco que decir, vinculado a la asepsia y la generalidad del laboratorio su contextualización se reduce a las condiciones que lo han determinado, siendo éstas generalmente de orden abstracto o genérico. Todo ha de reducirse a lo estrictamente necesario, y a la ciudad se le exigirá sobre todo eficacia a través del cumplimiento de sus funciones básicas. La nueva arquitectura ofrecía una manera «adecuada» de construir una ciudad radiante, organizada geoméricamente y donde se comprendían con claridad sus componentes elementales. Un modelo trasladable a cualquier parte.

La ciudad para una sociedad de masas: la abstracción del lugar propio.

Los arquitectos del movimiento moderno conciben la nueva era de la máquina como una ruptura histórica radical. De todo lo heredado se sospecha como incapaz de aportar nada válido y la confianza se centra en el propio hacer y en la introspección. El modelo progresista situará en lugar privilegiado al individuo-tipo y no a la comunidad tipo³⁷, es decir, el hombre idéntico en todas las latitudes y en el seno de todas las culturas, que es definido por Le Corbusier «como la suma de las constantes psicofisiológicas reconocidas e inventariadas por gentes competentes (biólogos, médicos, físicos y químicos, sociólogos y poetas)»³⁸.

No se trata solamente de la ruptura con una orientación artística superviviente, sino también de concebir la arquitectura a partir de su base social y técnico-económica. Sin embargo los arquitectos de la vanguardia apenas se interesaron por las consecuencias sociales que podían extraerse del balance de las especificidades culturales y de los tipos peculiares de desenvolvimiento social característicos de determinadas poblaciones agrupadas en barrios separados. En 1925 Park, Burgess y Mckenzi habían publicado «The city», donde se daba una interpretación sociológica a las divisiones del espacio urbano. Los conceptos de «Human ecology», de «natural areas», ya eran entonces conocidos, y destacaban la complejidad social de los fenómenos urbanos. Sin embargo la finalidad del urbanismo

a que sólo podía conocerse en procesos que la inventiva humana, el ingenio del homo-faber, podía repetir y rehacer en el experimento, se convirtió en un proceso, y todas las cosas particulares derivaron su significado de sus funciones en el proceso total. En lugar del concepto de 'ser' encontramos ahora el concepto de 'función'. ARENDT, H., *La condición humana*, Seix Barral, Barcelona, 1974 (1958).

³⁷ CHOAY, F., *El Urbanismo, Utopías y Realidades*, Lumen, Barcelona, 1970 (1965), p. 50.

³⁸ LE CORBUSIER, citado por BENEVOLO en *Historia del Urbanismo*.

ligado a la arquitectura moderna es esclarecida por el propio Le Corbusier, cuando se refiere a la «máquina de habitar»:

«Si la expresión ha provocado escándalo, es porque contiene el término máquina, que evidentemente suscita en todos los espíritus la noción de funcionalismo, de rendimiento, de trabajo y de producción. Mientras que la palabra habitar, en cambio, hace pensar en nociones de permanencia, de Standing, de organización de la existencia... De modo que entre uno y otro término surge el más total desacuerdo, la más acusada disonancia»³⁹.

Así la fórmula central de constructivistas y funcionalistas radicales se transforma en la idea de «la organización de la existencia», de tal forma que la organización del entorno arquitectónico en formulaciones similares comenzó a reconocerse, aunque fuera definido de forma imprecisa, como muy relevante para la acción y comportamiento humanos.

¿Qué modelo de hombre y de sociedad constituían la base de la ciudad funcional? La ciudad funcional está estrechamente ligada en su origen a la ciudad igualitaria. Ernst May, por ejemplo, entendía el planteamiento urbano como proceso social omnicomprendivo de planificación, como una síntesis de sociología, de doctrina económica y ciencia de ingeniería y de regulación del tráfico, reunidas conjuntamente para configurar el «arte de construcción de ciudades». La base social que había favorecido el despliegue de la Arquitectura moderna en Alemania aparecía muy influida por el movimiento obrero desarrollado en la República de Weimar, como resultado de la actuación de los ayuntamientos socialdemócratas, de los sindicatos y de las sociedades cooperativas, que habían incluido en sus programas políticos la construcción de viviendas sociales. En los años 30 es muy importante el trabajo realizado en la URSS.

Sin embargo, más tarde, los funcionalistas menospreciaron la importancia que pueden tener los modelos espaciales para la configuración del comportamiento humano, porque, para ellos, la concepción de estructuras espaciales sería sobre todo un desarrollo propio de un tecnicismo apolítico. Así el urbanismo se orientó necesariamente hacia la creación de una estructura económica de base, hacia el «equipamiento» de la nueva ciudad. Eludiendo la complejidad socio-cultural de la ciudad moderna, de la ciudad de masas, entonces en ebullición, se centraron en la problemática de su organización. El problema de la metrópoli, de la ciudad existen-

³⁹ LE CORBUSIER, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, Poseidón, Barcelona, 1978 (1930).

te, en crecimiento anárquico, la que se esforzaban por ordenar administradores y funcionarios no se afrontó de una manera directa.

El modelo en el que inspiraron la nueva ciudad fue la fábrica, consecuencia lógica en su entusiasmo maquinista. En su libro «La ciudad Funcional», Thilo Hilpert muestra la influencia que diversas teorías sobre la organización industrial, desde el Taylorismo a los libros de Henry Ford, tuvieron sobre las ideas de los urbanistas de vanguardia. La Carta de Atenas recogería esas ideas. Es fácil observar que se produce una reducción inmediata al aplicar el modelo fabril a la totalidad del mundo urbano. Pero la ciudad de la vieja Europa necesitaba un pronto remedio, y lo que destacaba más cruelmente era su propia desorganización, la cual se hizo dramática en la ciudad prácticamente arrasada que dejó la Segunda Guerra Mundial.

El análisis del decurso de la vida del hombre moderno se redujo a sus funciones elementales, desde una sumaria perspectiva de la existencia, con el afán simplificador hacer posible la construcción de un conjunto espacial controlado: «La organización de las funciones colectivas de la ciudad traerá consigo la libertad individual. Un hombre disciplinado en sus relaciones con el conjunto de la sociedad», cita T. Hilpert a Le Corbusier para hacer la pregunta:

«¿Cómo un artista tan sensible como Le Corbusier pudo admirar un orden que derivaba de una 'coincidencia de la totalidad de los gestos y los pensamientos'? Semejante funcionalización de la acción, llevada al sistema de conjunto de la unidad debía crear la tendencia hacia una vida uniforme»⁴⁰.

Una vida uniforme para un hombre aislado en la elementalidad de sus funciones. El afán de organizar lo cotidiano eliminó todo lo no susceptible de ser generalizado, lo individual quedó escondido entre las cuatro paredes de la máquina de habitar. Incluso el ideal igualitario se perdería en la uniformidad funcional del individuo genéricamente considerado. La mayor pérdida sería la de la interacción, es decir, ese momento de la relación entre los espacios logrados. Tafuri citará la socialdemocracia de Kautsky en la que la máquina es -al igual que el gran trust que la domina- condición primera para la transformación social. En el nuevo espacio urbano lo imprevisible del comportamiento estaba desterrado, en

⁴⁰ HILPERT, Thilo, «La ciudad Funcional», IEAL, *Nuevo urbanismo*, n° 41, Madrid, 1983 (1978), p. 474.

una sociedad de hombres disciplinados. La noción de hombre desvinculada de sus condiciones específicas y de lo urbano local, conducida por una abstracción genérica no facilita una adecuada comprensión de la ciudad. El hombre genéricamente considerado sería, efectivamente, un hombre aislado de su lugar propio y de sus condiciones particulares, un ser sin diferencias.

c) *La autonomía del objeto arquitectónico.*

La centralidad del objeto. Sobre su aislamiento formal-funcional.

En 1924 Walter Gropius escribía en «L'Esprit Nouveau»:

«El objeto viene condicionado por su función. De este modo, para dar a un objeto su configuración peculiar de manera que funcione con precisión - sea un recipiente, una silla o una casa-, tendremos que haber establecido previamente y con claridad cuál es esa función que debe cumplir»⁴¹.

A comienzos de los años veinte fue el constructivismo ruso el que influyó de una manera determinante en la consolidación de algunos principios que cristalizarían de manera definitiva con el funcionalismo y el estilo internacional. El Lissitzky fue el principal apóstol del constructivismo en Europa Occidental, sus obras, los «proun», eran pinturas muy próximas a la arquitectura -«estación de transbordo entre la pintura y la arquitectura»-, de un formalismo próximo a la idea de la «liquidación del arte», con el fin de conseguir su «introducción en la vida misma». El artista no es ya un simple imitador de objetos, comienza su gran labor de transformación, su labor de creador de un nuevo mundo de objetos.

Se pretende una doble objetivación de la arquitectura -objetivación del proceso y objetivación del contenido- que conduce la materialidad de la nueva arquitectura hacia el ámbito de la ciencia, donde las cosas son racionalmente determinables.

Los artistas de vanguardia se preocuparon por los objetos desde su nueva perspectiva artística: organizar la existencia de una forma racional, no derivada de requerimientos emotivos. Latía la búsqueda de un arte preciso, «que penetrase más allá de las apariencias de las cosas para acercarse a su esencia secreta»⁴². El avènement de la era de la máquina

⁴¹ Recogido en HILPERT, T., op. cit., p. 39.

⁴² BENEVOLO, L., op. cit., p. 433.

suponía la muerte del arte, allí apareció el constructivismo como metáfora de organización técnica de lo real, en su tendencia a la continua e ideal proyectación, leída como articulación dinámica de signos perfectamente desencantados, un mundo de construcciones fingidas de mecanismos fingidos.

En la fundación de la Bauhaus se había escrito «la construcción total es el objetivo final de todas las artes visuales». Walter Gropius escribiría «En una obra de arte, las leyes del mundo físico, del mundo intelectual y espiritual funcionan y se expresan simultáneamente». Para todo ello era necesario partir de cero, comenzar en el «desierto» que define Malèvich. La nueva unidad entre arte y técnica fue también trasladada al ámbito urbano. «La rebelión de los objetos» y el «hombre cosificado» llevados al teatro en la Bauhaus hablan de ello. El objeto es el centro de atención, y su resolución es la de la máquina. La ciudad no es sino el espacio abstracto donde las funciones elementales han de resolverse satisfactoriamente.

Objeto y espacio abierto. Sobre el aislamiento material del objeto.

Julius Posener en su artículo «La Arquitectura, entre el individualismo y la convención», destaca:

«Quien piensa el objeto desde la pura lógica llega a la caja, al bloque: casa de pisos, edificio de oficinas, fábrica, ¿qué otra cosa pueden ser?...»⁴³.

Una de las grandes «herencias» del urbanismo moderno es la aparición del bloque abierto, del edificio de pisos aislado. Su justificación está basada en razones de tipo higienista y «visual», pretende luz, aire, soleamiento y un aprovechamiento adecuado del suelo. Se levanta autónomo sobre el parque o el jardín arbolado y su modelo inmediato es autosuficiente, una unidad completa de consumo, la «unidad de habitación» o la casa comuna proyectada en 1929 por Vladimirov y Barstsch. El espacio libre pierde su papel figurativo sobre un fondo edificado más o menos homogéneo, y es el espacio mismo el que se convierte en fondo, medio en el cual se levantan aislados los nuevos edificios. Esto sólo ocurría antes con la arquitectura monumental, el aislamiento del objeto genera siempre esa exigencia de singularidad, extendida ahora a todos los edificios. Sin embargo esta idea contrasta con las imágenes propuestas en Hilberseiner o Le Corbusier para su ciudad vertical. En dicha ciudad el espacio libre, el

⁴³ POSENER, J., op. cit., p. 38.

que rodea a los edificios, sin ninguna configuración precisa, es simplemente un vacío sobre el que se levanta una arquitectura repetitiva, monótona. F. Choay opina que:

«La composición recoge el tema del espacio estallado; se organiza en torno a unos centros de visión múltiples, en una línea que evoca la del cubismo sintético»⁴⁴.

Espacio vacío, espacio estallado pero ordenado de la ciudad-objeto, que según Choay corresponde rigurosamente al espacio disociado pero geoméricamente compuesto de la ciudad espectáculo. Es el espacio urbano disuelto que la Carta de Atenas propone como alternativo al de la ciudad continua existente:

«Las construcciones altas, situadas a gran distancia unas de otras, deben liberar el suelo en favor de grandes superficies verdes»⁴⁵.

Convertidas así en monumentos, pero carentes del propósito y de la capacidad para serlo. Collin Rowe en su libro «Ciudad Collage» destaca como la obsesión por el objeto de la moderna arquitectura interesa sobre todo por su relación con la ciudad. Pero una ciudad que llegaría a evaporarse. «Puesto que en su actual forma sin evaporar, la ciudad de la arquitectura moderna se ha convertido en un caos de objetos, conspicuamente dispares, tan problemático como la ciudad tradicional a la que ha tratado de reemplazar»⁴⁶. Frente a ello analiza las virtudes de la ciudad tradicional: la matriz o textura sólida y continua que confiere energía a su condición recíproca: el espacio específico, es decir, el espacio con forma; la plaza y la calle que actúan como una especie de válvula de escape pública y que aportan una cierta condición de estructura legible; y la grandísima versatilidad de la textura o fondo que actúa como soporte -el tejido edificatorio-. Por su condición de edificación virtualmente continua de composición y asignación aleatoria, éste no se encuentra bajo ninguna gran presión por hacerse autónomo o expresar abiertamente su función, y, dados los efectos estabilizadores de la fachada pública, sigue siendo -según Rowe- relativamente libre para actuar de acuerdo con un impulso local o bajo los requerimientos de una necesidad inmediata. Lleva así la

⁴⁴ CHOAY, F., op. cit., p. 48.

⁴⁵ LE CORBUSIER, *Principios de Urbanismo. La Carta de Atenas*, op. cit., ptº. nº 29.

⁴⁶ ROWE, C. y KOETTER, F., *Ciudad Collage*, G. Gili, Barcelona, 1981, p. 60.

discusión a un ámbito especialmente difícil, la distinción entre lo público y lo privado en el seno del espacio urbano. Distinción asociada a la capacidad figurativa de la nueva arquitectura para producir un espacio urbano significativo, reconocible por todos, alternativo en su contenido simbólico al de la ciudad tradicional. Algo que parece negado desde la perspectiva objeto-función como innecesario, y que sin embargo es tan característico de la situación actual.

El carácter de espacio de fondo que adquiere el espacio abierto, donde las figuras o formas son los edificios, tratados como objetos sin relación a su contexto, reducido éste a un espacio libre, muestra lo que acertadamente C. Rowe ha descrito como:

«...esa tendencia fatal de la arquitectura moderna a no imaginar nunca una coalición entre los edificios y el espacio, atribuyendo siempre, por el contrario, una visión figurativa al edificio y concibiendo el espacio nada más que como una extensión naturalista o un 'ambiente'...»⁴⁷.

El espacio es algo más que una extensión insignificante, en la ciudad los elementos figurativos son o han de ser en su mayoría espaciales, sin duda en relación con determinados edificios significativos, pero donde la figura sea «una combinación de vacíos importantes y cuidadosamente considerados», en intensa relación con la arquitectura. Aspecto éste más incisivo que la simple referencia al espacio urbano tradicional.

El espacio estallado que genera el bloque abierto a partir de la separación de funciones implica el peligro de destrucción de la forma urbana como tal. El espacio urbano debe ser tratado figurativamente como objeto y considerarse asimismo como espacio contenedor. Toda la potencial capacidad del entorno para mostrarse como forma significativa no puede apoyarse exclusivamente en el objeto aislado. Si éste no alcanza la calidad mínima ni siquiera podrá ser protegido por el carácter de su contexto construido, precisamente por su condición de aislamiento. Es precisamente el tema de los vacíos entre edificios, del espacio libre, el que concentra hoy interesantes investigaciones proyectuales desde perspectivas diversas.

Lo nuevo y el contexto transmitido. Sobre el aislamiento cultural del objeto.

La necesidad de partir de la nada, de la tabla rasa, del «desierto»

⁴⁷ ROWE, C., «El IBA entre la res pública y la res privada», *A & V*, n° 2, Madrid, 1985.

suprematista, estaba muy arraigadas en el trabajo de los arquitectos de vanguardia, sobre todo después de la Primera Guerra Mundial, fundada en el rechazo de lo que hasta entonces había sido realizado. El experimentalismo como método y el culto a la crisis inmerso en la mecánica de lo nuevo caracterizaban el trabajo. La ruptura con el pasado se asume de manera agresiva, los nuevos valores (mecanización, standardización, rigor, geometrismo) quedan afirmados en un estilo de vanguardia que se proclama nuevo, absolutamente distinto de lo anterior.

Hay una postura generalizada de antitradicionalismo. Esta nada tiene que ver con la falta de sensibilidad hacia lo antiguo, hacia los grandes ejemplos del pasado, ya que éstos son incluso venerados y tomados como ejemplo, pero no como método. Es decir se destaca la grandeza del espíritu de aquellos grandes momentos de la historia, pero se vive inmerso en el espíritu de la propia era: la de la máquina, la de la nueva sociedad igualitaria redimida por el nuevo orden artístico-productivo. La tradición como relación con el pasado queda disuelta por la categoría de lo nuevo⁴⁸.

En este contexto el nuevo urbanismo se concibe como principio de ordenación social, catalizador de todas las energías en un plan original para la nueva ciudad de la nueva sociedad.

Incluso al abordar el problema del centro urbano, los funcionalistas se preocupan por los problemas de equipamiento, de actividad..., en un corazón entendido como punto medio de dirección y de mando. En la ciudad histórica se recomienda salvar o restaurar los monumentos, todo lo otro puede ser replanteado.

El respeto por lo anterior construido, por la ciudad existente apenas puede manifestarse frente a la crítica de su desastre. Es necesario comenzar de nuevo, en otro sitio si es necesario, sin condiciones, partiendo tan sólo de los nuevos presupuestos. La tendencia a igualar el espacio urbano, a definir muy pocas variaciones elementales y a establecer con una geometría precisa las diversas zonas funcionales, es en definitiva la tendencia a resumir todo el fenómeno urbano en un modelo ajustado. Modelo que, como tal, es abstracto, y por lo tanto, trasladable universalmente. Modelo en el que quedan plasmadas las condiciones de partida, los presupuestos, pero que es independiente del lugar concreto, de las condiciones del contexto físico e histórico.

El problema del cambio radical -arquitectura o revolución- conduce

⁴⁸ Dice Th. Adorno: «La categoría de lo nuevo es un resultado del proceso histórico que disolvió primeramente la tradición específica y después cualquier clase de tradición» (*Teoría Estética*, Taurus, Madrid, 1980, p. 39).

inevitablemente a un callejón sin salida: el aislamiento. Todo lo que ha sido dado, incluso la gran experiencia acumulada, se olvida al reducirse a muy pocos los elementos «fundamentales». No es casual que la primera experiencia de la urbanística moderna sea independiente del problema global urbano. Me refiero a la experiencia alemana, cuyo núcleo significativo lo constituyen las conocidas Siedlungen. Frente a la metrópoli de crecimiento indefinido teorizada por Baumeister o Stübgen, la «Grossstadt», entendida como una gran empresa, como una máquina de producción cuyo funcionamiento ha de ser eficaz, se propone la «trabantens-tadt», la ciudad entendida como una relación entre fragmentos.

Las Siedlungen pertenecen a una táctica que se enfrenta de un modo singular a una necesidad real y acuciante, la de vivienda, y constituye una experiencia real y construida, con una gran carga de voluntad de renovación, y a la vez inmersa en una profunda tradición urbanística. Las Siedlungen se revelan como estructuras articuladas y flexibles, capaces de demostrar que no hay contradicción entre racionalización productiva y cierta exaltación de las características de cada situación. Entre naturaleza y artefacto, la mecanización y su imagen permiten la irrupción de una riqueza tipológica basada en variaciones de elementos finitos o invenciones planimétricas tendentes a demostrar las capacidades liberatorias de la producción normalizada. Sin embargo resuelven un problema parcial - suelen reducirse a barrios residenciales- y no abordan la totalidad de la ciudad con sus condiciones concretas. Quizás por ello alcanzan una resolución específica y completa desde el punto de vista arquitectónico. Podemos comprobar que en su concepción son ellas mismas tratadas como un objeto, como «islas de racionalidad». No en vano Aymonino habla de la «reducción residencial»⁴⁹ producida en el Movimiento Moderno, entendida como renuncia en la práctica a poner en cuestión la organización de la ciudad, exigiendo sólo completar la «ciudad especulativa» mediante la superación de las necesidades -viviendas y servicios- que hasta aquel momento, no se habían logrado satisfacer. Así el barrio, según Aymonino, se convierte en símbolo de resistencia frente a los efectos nocivos de la ciudad especulativa. Sin embargo en el caso de las Siedlungen su desconexión con la ciudad existente las incapacita para constituirse en alternativa real a la misma. Tafuri se interroga sobre esto y duda sobre si suponen una reducción de la forma urbana a montaje de objetos y del propio objeto asumido como signo neutro: lo cual supone una alternativa a la ciudad global y continua, al suponer un sistema de

⁴⁹ AYMONINO, C., *El significado de las ciudades*, Blume, Madrid, 1981 (1975), p. 61.

fragmentos relativamente autónomos, interrelacionados. Pero, en cualquier caso, se trataría de una forma urbana sin forma y por lo tanto, de una gran debilidad cultural, inútil frente a la presencia de lo existente.

¿Qué ocurre con la teoría de la ciudad en su totalidad? Hemos señalado anteriormente la tendencia a limitarse a la resolución de las necesidades de infraestructura. Sin embargo existe una última expresión de la tradición teórica alemana de la Grossstadt: la ciudad terciaria de Hilberseimer. Es la ciudad de las funciones integradas, planteada desde la perspectiva maquinista o funcional como alternativa radical a los modelos «posibles» experimentados en Berlín o en Frankfurt. En cuanto ciudad del desarrollo se configura como estructura desnuda, lacónica, sobria, las imágenes que acompañan el texto de Hilberseimer son ambiguas. El esquema es abstracto: la fila de casas y sus instalaciones de abastecimiento. Su primera formulación es de 1919, la ciudad vertical donde lo superfluo aparece definitivamente desterrado. Y por ello, muestra de la autonomía cultural de la nueva ciudad internacionalmente propuesta.

Quizás fuera la necesidad de mejoras la principal inductora de estas propuestas, pero es determinante reconocer que el afán de la nueva urbanística por disminuir el valor de lo existente, concorde con el estilo de la arquitectura de vanguardia, no se correspondía con una propuesta, ni siquiera genérica, lo suficientemente elaborada como para sustituir los valores culturales preexistentes. No en vano gran cantidad de intervenciones realizadas desde las nuevas perspectivas, al servicio de valores dudosos en muchas ocasiones, las reconocemos hoy en nuestras ciudades como una herida.

d) El esquematismo formal abstracto.

Los pintores docentes y la influencia de la abstracción.

En 1908 Berlage resume sus ideas sobre el espacio enumerando los tres principios del nuevo estilo:

- «1. La base de toda composición es la geometría.
2. Las características de los estilos pretéritos han de ser rechazadas.
3. Las formas arquitectónicas han de ser desarrolladas de una manera funcional»⁵⁰.

⁵⁰ Recogido de sus *Gundlager*, en VAN DE VEN, C., op. cit., p. 196.

También afirma Le Corbusier en sus principios de urbanismo:

«La geografía es el medio que nos hemos elaborado para percibir lo que nos rodea y para expresarnos...
La geometría es la base»⁵¹.

No cabe duda de que la geometría es el fundamento de todo esfuerzo racionalizador sobre el territorio desde los agrimensores del Gran Delta hasta nuestros días. Asimismo el interés geométrico se traslada de las artes a la ciudad, lo cual se comprueba en el interés pictórico por el escorzo en el espacio urbano barroco, etc. Sin embargo, y sin contradecir lo dicho, nos interesa comprobar cuál fue el carácter de la relación entre arquitectos urbanistas y artistas, sobre todo pintores, en los orígenes del Movimiento Moderno. Braque proclama en 1917:

«Lo que me interesó especialmente -y que fue la principal preocupación del cubismo- fue la materialización de ese nuevo espacio que sentía»⁵².

El cubismo es un arte conceptual, a la vez realista y a la vez abstracto, realista en cuanto tiene un contenido real de figuración y en cuanto supone un modo de visión, abstracto en cuanto emplea un método racional distinto al de la visión «normal». Supone una distorsión óptica de la proporción local y de la apariencia natural, la ruptura y la fragmentación de los contornos en forma de cubos angulares; el rechazo de la perspectiva lineal en favor del plan obidimensional del propio lienzo y, finalmente, la descripción simultánea de diversos puntos de visión.

Al mismo tiempo el cuadro, el objeto del arte, es entendido como un elemento de investigación y como un proceso de búsqueda en transformación: «un cuadro no está pensado ni establecido desde un principio; mientras se trabaja se transforma en la misma medida en que cambia el pensamiento», palabras que Benévolo recoge de Picasso⁵³ después de haber destacado cómo esa tendencia hacia el plano está marcada por dos cuestiones contemporáneas al cubismo -a sus orígenes, es decir en torno a 1907-, en primer lugar la discusión teórica sobre el valor de la perspectiva y en segundo lugar la crisis en el campo científico de los conceptos tradicionales de espacio y tiempo.

Es aquí valiosa la discusión en torno a la noción de «transparencia»

⁵¹ LE CORBUSIER, op. cit., p. 63.

⁵² Recogido en VAN DE VEN, C., op. cit., p. 234.

⁵³ BENEVOLO, L., op. cit., p. 434.

desarrollada por Collin Rowe en su libro «Manierismo y arquitectura moderna»⁵⁴. Dicho concepto será sinónimo de otras nociones como «simultaneidad» o «ambivalencia», comúnmente utilizadas al referirse a la pintura cubista. La transparencia significa la percepción simultánea de distintas locaciones espaciales. El espacio no sólo se retira sino que fluctúa en una actividad continua. La posición de las figuras transparentes tiene un sentido equívoco puesto que tan pronto vemos las figuras distantes como próximas, las figuras pueden interpretarse sin que se produzca una distorsión óptica de ninguna de ellas. La frontalidad, la supresión de la profundidad, la contracción del espacio, la definición de los focos de luz, el adelantar los objetos, la paleta limitada, las retículas oblicuas y rectilíneas, la tendencia al desarrollo periférico, son, según Rowe, características del cubismo analítico. Sin embargo, mediante un estudio comparativo, distingue entre una transparencia literal o real y una transparencia fenomenal o aparente, más compleja. Esta última tiene la propiedad de resolver o encuadrar las ambigüedades de los objetos pictóricos localizándolos y generando sus valores fluctuantes. La transparencia literal tendería a ser asociada con el efecto «trompe-l'oeil» de un objeto translúcido en un espacio profundo y naturalista, y la transparencia fenomenal se daría cuando un pintor busca la presentación articulada de objetos frontalmente alineados en un espacio poco profundo y abstraído. Plantea así Colin Rowe la tendencia a trasladar a la arquitectura la concepción cubista del espacio superficial, la cual se manifestaría en la obra de Le Corbusier, y cita la casa Stein en Garches o el proyecto para el Palacio de las Naciones, frente a la arquitectura de la Bauhaus en Dessau de Gropius, donde esa transparencia es más bien literal, es decir, no traslada el espacio a la superficie. Muy brevemente resume esta idea en la tendencia a observar la arquitectura de la villa Stein en fachada, mientras que el edificio de la Bauhaus se suele plantear en escorzo. Ideas todas ellas de indudable interés, poco desarrolladas por la arquitectura, y que soportan una visión moderna del espacio.

La influencia de la pintura de vanguardia en los arquitectos no deriva exclusivamente del interés específico por la pintura de algunos que incluso se consideraban pintores, sino por la influencia de aquellos artistas que como Klee, Mondrián o Kandisky, desarrollaron una docencia orientada a configurar la forma de la nueva arquitectura, influencia determinante a partir del estilo internacional. Sin embargo las ideas que parecieron tener más éxito estaban vinculadas al elementalismo abstracto, donde

⁵⁴ ROWE, Collin, *Manierismo y arquitectura moderna*, G. Gili, 1978 (1976), p. 165.

las investigaciones en torno al espacio características del cubismo estaban reducidas a presupuestos más simples.

Entre 1909 y 1910 Delaunay realiza sus cuadros sobre la Torre Eiffel, donde el objeto -la torre- se desintegra en el movimiento y el ritmo del espacio de cuadrado, generando una visión especial del ambiente parisino. En 1912 Marcel Duchamp en un «desnudo descendiendo una escalera» intenta resolver la dualidad espacio-objeto a través de la forma misma de movimiento. Son ejemplos, al igual que la idea de transparencia, capaces de mostrar el interés y las causas de una concepción moderna del espacio, evidentemente una concepción compleja frente a la simplicidad de la visión elementarista, más reducida a lo pictórico⁵⁵.

La espacialidad en los cuadros cubistas es no-natural pero absolutamente real, el procedimiento del artista no imita lo que quiere crear y da lugar a un objeto particular, dotado de estructura y funcionamiento propios. Como el espacio del cuadro es un espacio real puede acoger elementos trasladados directamente de la realidad, y así nace una de las innovaciones técnicas más sensacionales del cubismo: «el collage», «papiers collés», recortes de tela, de papel, de una realidad preexistente con significado propio añadidos al cuadro. Picasso y Braque alcanzan una avanzada «descomposición» del material temático. Más tarde M. Duchamp, desarrollando sus «ready-made», el trabajo sobre «objects trouvés» incorpora cualquier objeto -una banqueta, una rueda de bicicleta...- como material del trabajo artístico. Aquí partía de la ironía dadaísta, pero es con trabajos como «El Molinillo de Café», de corte cubista-futurista, presentado como esquema telescópico de un manual de instrucciones, con los que desarrolla la distinción entre cuadro y objeto e inaugura la posibilidad conceptual de arte.

La concepción del espacio, las posibilidades del collage y del arte conceptual como método, indican un camino distinto del que pareció influir con más determinación en la arquitectura moderna. Efectivamente el purismo de Le Corbusier, el elementarismo abstracto de los pintores docentes de la Bauhaus o la pintura constructivista derivada del suprematismo ruso o de Stijl se escapan de esos intentos de complejidad y aunque reciben del cubismo la herencia del cuadro-objeto contribuyen, a largo plazo, a constituir un lenguaje formal más simple, refugiado en conceptos compositivos puramente pictóricos o relacionados con una idea demasiado vaga de estructura. La abstracción no figurativa, la negación de lo histórico propia del neoplasticismo y la negación de cualquier fundamen-

⁵⁵ Ver ARGAN, Giulio Carlo, *Historia del Arte Moderno*, F. Torres, Valencia, 1983 (1970), p. 368.

to naturalista, derivada del «Blaue Reiter» de Kandisky conducirán a una radicalización de la geometría del plano, fácilmente trivializable, extrañamente aplicable a temas arquitectónicos y urbanos, y peligrosa como sustitutivo del código formal académico si no está complementada con otros intereses o criterios artísticos, capaces de eliminar los defectos de la generalización de objetos standard. Complemento que existe en la arquitectura nórdica o en la italiana previa a la guerra, pero que desaparece en la euforia constructora post-bélica. Peligro mayor de trivialización cuando el nuevo arte reclama para sí el internacionalismo, y se muestra ausente de preocupaciones específicas, como por ejemplo en Klee sobre el proceso de génesis de la forma o en Malèvich en la identificación de percepción e idea del cuadro. Matices que son los únicos capaces de diferenciar el verdadero propósito de la obra de arte y distinguirla en sus logros de cualquier vaga generalización de unos principios. Matices, en definitiva, dispuestos para asumirse en su forma de manifestarse la necesidad que cada momento tiene de expresarse singularmente.

El plano urbanístico. Collage y zonificación.

«Sobre el tablero de dibujo, a modo de un cuadro, el urbanista 'compone' su futura ciudad. De acuerdo con los principios del cubismo, y más aún con los del purismo y los del Stijl, el urbanista elimina todo detalle anecdótico en beneficio de unas formas sencillas, desnudas, en las que la mirada no tropieza con ninguna particularidad, se trata en cierta medida de construir a priori el marco de todo comportamiento social posible»⁵⁶.

¿Nos equivocáramos si afirmásemos que al plano de la ciudad se le aplican los nuevos principios de la pintura? ¿Es posible componer el plano urbano como un cuadro? El plano urbano es ante todo lo que es: el plano de la ciudad, en muchos casos, el plano de la ciudad futura o de un trozo de la ciudad. En cuanto tal reclama la autonomía de su contenido propio, aquello que define, y que representa como tal la condición instrumental donde el plano urbano no puede considerarse tan sólo como un cuadro.

En 1926 Mondrian escribe en su ensayo «Hogar-Calle-Ciudad»:

«El hogar tradicional es un reflejo de las mezquinas preocupaciones burguesas, una manifestación exterior de la individualidad que quiere proteger su subjetividad. La casa no es, en la visión neoplástica, esa unidad

⁵⁶ CHOAY, F., op. cit., p. 48.

autosuficiente del hogar burgués, sino una parte inseparable del conjunto artístico, un elemento de la nueva platicidad total representada por la ciudad. Este conjunto podría realizarse por la creación de puras relaciones de líneas, planos y colores puros, neutralizando y destruyendo de este modo toda relación de privilegio de la casa en particular en beneficio del nuevo equilibrio plástico»⁵⁷.

El camino apuntado por el neoplasticismo conduciría a la bidimensionalidad plana absoluta, y no disimula su carácter simplificador y reductivo. Para la tradición académica la planta del edificio era la esencia de la composición, donde se reconcilian belleza y utilidad. Le Corbusier en «Vers une architecture» denominó a la planta como el generador de la arquitectura, atributo que junto a la superficie y volumen quiso «recordar» a los arquitectos, aquí Le Corbusier exaltaba los trazados reguladores urbanos.

El plano urbanístico moderno tiene dos momentos, en primer lugar están aquéllos no vinculados a una necesidad concreta, y que tienen cierta carga utópica: desde la ciudad industrial de Garnier a la Ville Radieuse de Le Corbusier. En segundo lugar están aquellos que tienen una finalidad y aplicabilidad práctica directa: las Siedlungen alemanas, las intervenciones en la URSS, pero sobre todo, por su trascendencia, el plano de zonificación, actualmente incorporado a cualquier práctica urbanística convencional. Está claro que el plano de manchas permite una aproximación rápida y esquemática al hecho urbano global, de ahí su utilidad. El plano de zonificación tiene un contenido funcional, aunque su origen no es puramente funcional, suele ser determinante y tiene en sí mismo la vocación de convertirse en dominante. Es un plano en el que está ausente cualquier contenido arquitectónico, y no puede superar su condición de disposición u ordenación del suelo. No configura lugar ni espacio urbano. Es un plano donde sin embargo, por un efecto de traslación, pueden aplicarse los principios de la nueva estética vanguardista con relativa facilidad. Se produce un efecto de desplazamiento casi obsesivo de imágenes y de figuras. Se comprueba con facilidad en las Siedlungen y en los barrios rusos cómo los principios del constructivismo y del elementarismo abstracto son trasladados a los proyectos urbanísticos. Sin embargo, ¿es posible que ocurra algo similar en un plano de zonificación?

El plano de zonificación tiende a ser omnicompreensivo. Es arriesgado aislar con radicalidad las funciones, ya que eso contribuye, como han

⁵⁷ Recogido en VAN DE VEN, C., op. cit., p. 270.

analizado investigadores diversos, a «deshacer» lo urbano en el intento de simplificar el complejo urbano que está en función de lo complejo de la vida. Los modelos «perfectos» aplicados conducen hacia lo «inhóspito». El zoning, como principio de subdivisión de la ciudad, es en su origen un instrumento para la consecución de objetivos económicos y sociales, y por ello -como indica Mancuso- rico en componentes de naturaleza no disciplinar. Sin embargo a través del plano de zonificación se pretende establecer el modelo funcional y consecuentemente, el formal de la ciudad. A través de la zonificación es posible dar una respuesta «eficaz» técnico-estructural al problema de la ciudad. Prueba de simplificación son los planos urbanísticos concebidos como planos de manchas. Ejemplo de la posible pérdida de significado y de calidad formal con la zonificación puede ser el antiguo concepto de parque, típico del urbanismo del siglo XIX, cuando decae definitivamente. De elemento singular para el embellecimiento y la ornamentación de la ciudad pasa a convertirse en elemento funcional, la zona libre, articulada con el trazado homogéneo de la ciudad. El «lugar» diferenciado que es cualquier parque se transforma en «lo verde», en «un trozo de campo» indiferenciado.

A partir de las zonas funcionales es posible la construcción de un modelo de ciudad, pero no de una forma de ciudad. En vez de la claridad que la idea de collage podría aportar a la imagen de la ciudad como lugar complejo, como representación de su multiplicidad y exigencia de la distinción de sus partes, el ideal funcional se dirigió a la homogeneidad que proponía la zonificación. La ciudad se simplifica en pocos elementos, relacionados fácilmente entre sí, correspondiendo al modelo que algunos creen «natural» de desarrollo de la ciudad. Dicho modelo natural sería, para los defensores del zoning, la tendencia de la ciudad a adquirir de manera espontánea una línea de densidades de crecimiento del centro a la periferia, y la tendencia de las actividades a reagruparse según criterios de homogeneidad. El resultado, la realidad del zoning en la ciudad hoy, es la pobreza de la calidad del espacio urbano a través de la especialización formal y tipológica de la ciudad heterogénea, el centralismo acentuado y la dispersión de las periferias (degradadas en muchos casos), segregación de los grupos sociales y «periferización» de las clases menos adineradas, ghetización de las partes obsoletas de la ciudad, etc. El plano de la ciudad es el marco de referencia de todo lo urbano. El modo de componerlo, en relación con el zoning y los principios elementaristas, conduce sin salida a la disolución del espacio urbano en conceptos funcionales figurados de modo abstracto. El plano «deja de ser» la ciudad, para convertirse en su organización, en un modelo instrumental ajeno al lugar que antes podía reconocerse en el plano.

El valor del concepto de estructura.

El término estructura debe entenderse como una red de relaciones existentes entre elementos o entre procesos elementales. Siempre que elementos distintos se unen para constituir un todo coherente la estructura tiene lugar, y su elaboración responde a determinadas leyes. Así llamaremos «sistema» al conjunto en el cual descubrimos y examinamos las estructuras. Lo radical en el concepto de estructura es la búsqueda o la consideración de la relación entre el todo y las partes. Ahora bien, en la era de la máquina el carácter de proceso queda impreso en todo lo real. La estructura al enfatizar las relaciones entre los objetos, entre las partes de un todo, adquiere un marcado carácter funcional en cuanto cada elemento se explica por los otros, y así es menos importante lo que cada elemento es en sí aisladamente, lo que haya sido o lo que pueda llegar a ser. Frente a la idea de lo histórico, o visión diacrónica de una realidad, la estructura hace referencia a lo sincrónico, visión material, «real», de lo que un todo es. La idea de estructura, relacionada con el afán de ordenar, está también vinculada a una voluntad de comprensión de lo real.

El origen de la visión estructural no puede eludir su vinculación a la problemática científica, estructura sería también la condición superior de la materia. En un texto significativo de los años 60 podemos leer:

«La estructura es una concepción a la vez lógica y arquitectónica: el reconocimiento de un orden entre las partes individuales en el cual las partes son puestas en relieve por su disposición global. Según la visión del Renacimiento, las partes tenían funciones todavía en ellas mismas; no eran simples unidades sin trazas bien definidas. Según la visión de nuestra época..., las unidades son átomos, que son tan indiscernibles como los ladrillos en una construcción. Las partes han perdido (o casi) su significación propia, y su esquema estructural o lógico ordena todo»⁵⁸.

El énfasis lógico facilita la tendencia de la lingüística a convertirse en la protagonista de casi todo. No podemos olvidar el desarrollo reciente de materias como la teoría general del signo, de la comunicación y de la información, o el propio protagonismo que adquiere la filosofía estructural revisada. En sus cursos de la Bauhaus, Paul Klee destacaba como lo propio del artista el «rendre visible», el hacer visible. Así la forma confiere una expresión a la estructura entendida ésta como principio u orden

⁵⁸ BRONOWSK, Jacob, «La découverte de la forme», en *Bibliothèque de Synthèses*, La Connaissance, Bruselas, 1968.

inmanente. El arte sería una actividad del espíritu definida como proceso espiritual de apropiación (Fiedler) donde lo radical es la construcción de la obra. No existe una contradicción entre forma y estructura. Gestaltung era la palabra clave en el primer curso de Bauhaus. Para el estructuralismo la estructura es un sistema de relaciones subyacentes a toda realidad. Destacar lo estructural significa destacar lo morfológico, lo lingüístico, lo sintáctico. Los artistas de vanguardia, consciente o inconscientemente, asumieron la idea de estructura: desde la compleja visión del cubismo analítico al collage clásico de Schwitters, o de los mismos cubistas. La pintura abstracta es una pintura estructural, un arte concreto como lo definía en 1930 Th. V. Doesbourg en París. La estética abstracta que determinaría el modo de concebir la forma en la arquitectura moderna aportó una conciencia radical de la noción estructural.

No es difícil comprender cómo en la tarea de componer el plano de la ciudad esa idea de estructura, en cuanto elemento subyacente a la forma, sería de gran importancia. Sin embargo supuso aún algo más debido a su fácil vinculación con lo que el modelo funcional de ciudad significaba, en la zonificación y en el modo mismo de componer. Desde la simple malla ortogonal a las complejas mallas espaciales, el urbanismo moderno ha enfatizado radicalmente el concepto de estructura, llegándolo a fundir con el de forma urbana, sobre todo en aquellos casos en los que se generaba una nueva realidad. Las líneas de la red viaria se convierten en los límites de un plano configurado -estructurado- como un cuadro.

«Admiro la regla que corrige la emoción» decía Braque, sin embargo la complejidad semántica de un cuadro cubista no se ha trasladado al plano urbano, donde la complejidad se ha reducido a la anarquía del desarrollo de una estructura básica previamente definida, o a la monotonía si se realizaba de una vez; donde las funciones básicas atrapaban de un modo radical una realidad mucho más compleja que un cuadro. Es posible aceptar, a pesar de ello, lo que Gillo Dorfles afirma:

«...Habría que considerar que el elemento estructural constituye la base de nuestra capacidad de comprender y de apreciar una obra, no a causa de una supuesta y muy hipotética similitud entre nuestras 'estructuras' cerebrales y las de la obra en cuestión, sino a causa de la existencia de una estructura de época (a la que nos hemos habituado) que es común a las obras más diversas y que nos permite entrar en 'sintonía' con ellas aunque se presenten aparentemente como totalmente 'nuevas' e 'inesperadas', es decir provistas de un apreciable cociente informático»⁵⁹.

⁵⁹ DORFLES, Gillo en *Estructuralismo y Estética*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1969, p. 61.

La estructura surge más de la explicación que del ser material de lo que se comprende. Hay realidades, como el lenguaje, susceptibles de ser analizadas radicalmente desde un planteamiento estructural⁶⁰.

La antropología estructural y el estructuralismo lingüístico, desarrollados a partir de la postguerra, influirían en la teoría de la arquitectura. La idea de que las estructuras son el sustrato último de la realidad conduce a la explicación en la que el modelo utilizado tiende a sustituir a aquélla. El propio funcionalismo del planeamiento urbano derivó en la modelística ligada al urbanismo sistémico. El análisis estructural posterior introduce como criterio decisivo para la definición de su propia estrategia el concepto de significado. El fenómeno es considerado como un sistema de referencias que lo trascienden al último plano de la realidad humana. Con las nociones de 'significado' y de 'referencia' la estructura supera de alguna manera su carácter simplemente constructivo acercándose más a la comprensión del fenómeno. Ahora bien, el estructuralismo considera las formas de pensamiento en su objetividad racional, dejando de lado al sujeto que piensa y la realidad expresada por el pensar. Los objetos sólo se dan bajo las condiciones de una trama de relaciones que el discurso debe establecer, para poderlos tratar, nombrar, analizar, clasificar, explicar; pero tiende a desconfiar de la posibilidad de su comprensión.

La Arquitectura Moderna desarrolla con debilidad la idea de estructura. Tardíamente y sin eficacia la desarrollarían algunos arquitectos a partir del Team X. A ello contribuyó la facilidad para reducir los elementos del lugar y para desvincularse de una concepción compleja de lo real. Existe la posibilidad de una visión de lo estructural que acepte la incorporación de lo preexistente, de lo arqueológico, de lo que sólo es huella o testimonio. La noción de estructura es una aportación importante del pensamiento Moderno, en el sentido que al principio explicábamos y a pesar de la diversidad de los discursos en torno a la misma. Su utilidad radical es de carácter funcional. Pero es además una idea versátil. El utopismo tecnológico la utiliza indiscriminadamente. Pero frente al relativismo cultural es posible considerar la importancia que una noción como la de estructura histórica tiene para la comprensión. Una idea que podría estar relacionada con la de espacio como lugar, un espacio con capas diferentes, estratificaciones formales y funcionales derivadas del modo de ser específico de cada espacio concreto en el tiempo.

⁶⁰ Así como la química se constituye definitivamente en ciencia cuando Mendeleiev descubre la tabla periódica, un orden para la naturaleza material, la lingüística se constituye en ciencia cuando el estructuralismo adecúa la pluralidad de sonidos del lenguaje en 212 fonemas posibles clasificados en series según leyes precisas.

El postulado vanguardista de que el arte ha de dar forma al mundo, la exigencia de una repropuesta del orden de las cosas, no es en absoluto trivial. Destaca desde la perspectiva que concede el esfuerzo por comprender la realidad, por unir conocimiento y acción. De la frágil condición de ese esfuerzo complejo deriva el apresuramiento con el que la aparente necesidad deduce sistemas reductivos fácilmente aplicables. La estructura compleja de lo real, manifiesta en el concepto de lugar, sirve para mantener una postura de resistencia a las soluciones globalizantes. El concepto complejo de espacio, el collage como forma creativa y la posibilidad de incorporar como material al fragmento, lo que la idea de estructura significa en ellos, entre otros, son elementos característicos del proyecto moderno, útiles para comprender y producir hoy de nuevo el espacio. Un espacio concebido como lugar concreto, espacio con forma, contexto.

CAPITULO III. LA COMPLEJIDAD DE LO URBANO Y EL LUGAR RECUPERADO

a) Hacia una comprensión de los fenómenos urbanos.

El esfuerzo analítico: la complejidad de los fenómenos urbanos.

La crisis de la ideología de lo perpetuamente nuevo, de la renovación continua que se agota a sí misma, dio lugar a diversos planteamientos conceptuales, a finales de los años cincuenta, caracterizados por la búsqueda de una adecuada fundamentación de la actividad y de la disciplina urbanística. La institucionalización y generalización del urbanismo del Movimiento Moderno no pudo desvincularse de su trivialización progresiva al convertirse en instrumento de especulación y destrucción de la forma urbana al servicio de la gran carrera por el desarrollo económico en la posguerra.

El Movimiento Moderno supuso en muchos aspectos un verdadero progreso en el campo de la arquitectura, como parece evidente, sin embargo nos interesa enfatizar el exceso de confianza con que trabajaron los arquitectos y urbanistas desde el final de la última guerra en la construcción de la ciudad. Confianza que se transmitía a su entusiasmo desarrollista y que se enfrentaba con una tarea, no sólo de reconstrucción, sino de construcción de grandes conjuntos para las ciudades en crecimiento. Los principios funcionalistas se llevaron a la práctica en muchos casos con muy poca fortuna y en otros el simple hecho del crecimiento fue lo que configuró esa imagen de la ciudad que hoy poseemos: la inmensa periferia, la ciudad sobre el aparcamiento en lugar de la ciudad sobre el parque, con gran cantidad de espacios vacíos, sin configurar. Quizás lo más radical de

esta ciudad sea la ruptura de su continuidad, su dispersión, la ausencia de espacio público y la proliferación de espacios anodinos. La ciudad ajena a la posibilidad del control de su forma. La conocida imagen de Portoghesi, la «pista de ceniza», ilustra esta idea:

«...la destrucción de la continuidad morfológica fue una revolución de las formas a las que correspondió sólo en parte una revolución de métodos e ideas, y su resultado fue la creación de una cultura incapaz de evolucionar y de renovarse, destinada a convertirse en una jaula de hierro, en un laberinto sin salida, en la que la búsqueda de lo nuevo, de lo diferente, produjo un trágico aplastamiento, una pista de ceniza»¹.

Ese aplastamiento o esa pérdida de continuidad no era un propósito explícito de los arquitectos sobre cuya obra se fundamentó la nueva arquitectura. Así comprendemos plenamente a Adolf Loos cuando rechaza las críticas a su proyecto en Michaelerplatz y afirma su respeto y afecto por la vieja ciudad, su ilusión por «haber resuelto este problema, en el sentido de nuestros mejores maestros vieneses»². El lenguaje, el espíritu crítico y de contradicción de los primeros maestros se hacían consistentes en relación con la tradición, en el seno de la cual se habían formado; los que llegaron después no tienen ya presente en sí mismos esa tradición, y el ideal crítico, la negación del pasado se convierte en un factor falsamente positivo, acrítico, introduciendo una ruptura insalvable con lo anterior, con lo auténtico de su sentido, insalvable aún más cuando no se posee ya quizás la espontaneidad o el talento necesarios para superarla.

A principios de siglo Sir Patrick Geddes³ señala por primera vez la necesidad de encuadrar el problema de la ciudad en su entidad histórica y geográfica, a través de una investigación directa de los datos y de los hechos naturales y económicos con los que armonizar el ambiente de la vida de la colectividad. Introduce una visión sociológica de los problemas urbanos, situando el problema de la residencia y de la planificación en el cuadro amplio tanto físico como social del hombre. Para Geddes una composición verdadera, un trazado válido deberá apoyarse en la plena

¹ PORTOGUESI, P.P., *Después de la arquitectura moderna*, G. Gili, Barcelona, 1981, p. 28.

² Citado por Aldo Rossi en *Para una arquitectura de tendencia*, p. 57, Loos afirmaba: «Cada palabra que podemos leer en alabanza de nuestra ciudad, que se está derrumbando, sin duda encuentra en mí un eco mucho más profundo que en otros. Pero que sea yo, precisamente yo, el que sea acusado de un delito perpetrado contra este antiguo rostro de la ciudad, un reproche de este genio me duele más duramente de lo que muchos creen. Precisamente en la plaza... Tenía ilusión de haber resuelto este problema, en el sentido de nuestros mejores maestros vieneses...».

³ GEDDES, Patrick, *Ciudades en Evolución*, Infinito, Buenos Aires, 1960.

utilización de las condiciones locales y regionales, y ser la expresión de la personalidad del lugar y de la región: personalidad quizás escondida, pero que debe ser asumida por el planificador y por el artista individual a través de una intuición que va más allá de una preparación puramente técnica. Sin embargo la urbanística necesitaba partir de un conocimiento profundo de lo urbano, de tal forma que el propio Geddes proponía un análisis fundamentado en la búsqueda de los aspectos de orden geográfico, económico, social, e histórico a través de las aportaciones que cada especialidad científica podían ofrecer a la ciencia urbana.

La complejidad de los fenómenos urbanos y, como consecuencia, el esfuerzo analítico para alcanzar una adecuada comprensión de los mismos están en el origen de cualquier reflexión sobre la ciudad. Más allá de la simple evidencia de que la ciudad es algo complejo, supone el considerar esa complejidad sin la pretensión de su reducción. El esquematismo funcional ha fomentado la deformación de la realidad, produciendo una ruptura con lo que la ciudad en su forma había logrado significar. El universalismo técnico o simplemente la banalidad constructiva, han generado la disolución del carácter singular y complejo de ciudades de gran tradición histórica, estableciendo una especie de corte entre su identidad peculiar, generada a lo largo de los siglos, y un conjunto amorfo que tiende a estrangularla. Sólo lo antiguo viene a identificarse con la personalidad de las ciudades europeas como lugares distintos, mientras que lo nuevo apenas puede ser identificado más que como perteneciente a la cultura internacional del consumo y de la industria modernos. Lo «moderno» puede considerarse como indiferente, es «en cualquier parte» semejante. Ello se agrava, como acierta a decir Habermas, por la importancia que en el hábitat urbano adquieren de forma creciente relaciones de sistema a las que no se puede dar una forma concreta⁴: hasta ahora no ha sido posible integrar las fábricas y las viviendas sociales en la ciudad, lo cual es desde cierto punto de vista evidente. Ahora bien, es más importante esa afirmación en cuanto que el propio concepto de ciudad está hoy cuestionado como concepto funcional debido sobre todo al nuevo tipo de producción y relaciones que las nuevas tecnologías establecen.

La idea de complejidad de lo urbano desde la perspectiva crítica que surgió frente a la ciudad propuesta por el modelo racional y su vulgarización es una complejidad derivada de su condición de espacio que acoge la vida y las instituciones del hombre, obvia a primera vista con el simple

⁴ HABERMAS, J., «Arquitectura moderna y postmoderna», *Rev. de Occidente*, nº 42, Madrid, 1984, pp. 95 y ss.

paseo por cualquier ciudad moderna. Una complejidad propia de una realidad de relaciones:

«La complejidad se genera entre las interacciones entre la gente y comporta variedad y cambio. Además de depender del receptor, la complejidad depende más de las relaciones entre los elementos que de los elementos en sí mismos...»⁵.

Así el sistema de relaciones implicadas o yuxtapuestas de forma no unitaria que la ciudad acoge, adquiere dimensiones y características difícilmente mensurables, marcadas por una tendencia a la especialización en el ámbito de una pluralidad que con dificultad resuelve conflictos e intereses. Un contexto actualmente muy condicionado, como acierta a explicar K. Frampton:

«Hasta tal punto está hoy condicionada la arquitectura por el nivel tecnológico 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 anime el comercio y la continuación del régimen de control social»⁶.

Dificultad para generar formas urbanas significativas o relevantes surgida de la forma misma de la sociedad. La pluralidad parece proponerse como manifestación de la renuncia a dar una respuesta unitaria para determinados problemas, donde se exige rapidez y eficacia, y donde cualquier cosa realizada puede ser esgrimida como argumento. La noción misma de política parece disolver la de urbanismo, en una concepción de política nunca más próxima a la de arte de lo posible sin un sistema de valores de referencia diferenciado.

Como contradicción existe latente lo que Gregotti denomina utopía hiperrealista, en auge, fundada en una firme adhesión a lo existente, en la comunicación, en la inconfesada fe en una riqueza infinita y en una infinita libertad de la telemática y de la sociedad posmoderna. Al final del camino

⁵ RAPOPORT, A., *Aspectos humanos de la forma urbana*, G. Gili, Barcelona, 1978, p. 199.

⁶ FRAMPTON, K., «Anti tabula-rasa: hacia un regionalismo crítico», *Rev. de Occidente*, nº 42, Madrid, 1984, p. 29.

de la nueva tecnología de los computadores se encontraría la tierra de la abundancia. La forma no puede ser sino una «respuesta inmediata a lo que ya existe». Todas las necesidades serían satisfechas. La crisis que a partir de los setenta sufrió la modelística y el planeamiento sistémico como soluciones de totalidad se apagaría en ese renacer de la interrelación desde el computador para resolver rápidamente cualquier problema. La superfluidad que destacaba Aymonino como valor de lo urbano parece ser algo olvidado.

Sociología, antropología, ecología urbana, geografía, entre otras, han configurado desde sus ámbitos disciplinares un elenco de conocimientos desde el que es posible acceder a lo urbano con una conciencia completa de sus implicaciones. Esta variedad de estudios en muchos casos parece dificultar la posibilidad de dar una respuesta ante la cantidad de datos que han de tomarse en cuenta. La geografía clásica se centraba en la descripción del sitio y del emplazamiento, analizando sus condiciones para seguidamente definir los aspectos funcionales y constitutivos de los asentamientos a través del estudio de sus regularidades y de sus leyes. La geometría urbana reciente se vincula a planteamientos más vitalistas, como los estudios de ecología urbana, o al análisis concienzudo de la ciudad desde cada uno de sus habitantes en la geografía de la percepción, en la identificación y clasificación de lugares, usos y actitudes en el seno de la ciudad. Muchos arquitectos valoran más en su trabajo los resultados de la geografía clásica, vinculados a la realidad del territorio, que los complejos análisis perceptivos o psicológicos que raramente son formulados de tal forma que se puedan incorporar en la tarea proyectual. La idea de «los materiales de la arquitectura», propuesta por Gregotti, supone una respuesta práctica al problema de la multiplicidad de datos y conocimientos, fundada en la distinción de la especificidad de cada disciplina. La arquitectura no tiene como objeto único el diseño de edificios, sino el proyecto y construcción del ambiente físico que el hombre habita, dando una respuesta significativa a ese problema concreto. Esta respuesta se fundamenta en la concepción de una realidad compleja a la que es necesario dar sentido en el ámbito de la propia propuesta. La arquitectura acoge como materiales propios los parámetros y datos que recibe de las otras disciplinas. Cuando Kevin Lynch dijo que la ciudad tiene una naturaleza cambiante, al ser una organización para muchos propósitos, una tienda para muchas funciones, levantada por muchas manos y con relativa velocidad, quería destacar que frente a esa realidad compleja era poco factible, mejor, inconveniente, la especialización completa de las diversas partes de la ciudad entendida como un engranaje definitivo. La ciudad «no es por

su naturaleza una creación que pueda ser reducida a una sola idea base»⁷, su complejidad se manifiesta en la yuxtaposición formal de sus partes, en la discontinuidad de su forma, en la superposición, a veces no resuelta, de sus diversas etapas históricas. La historia de la ciudad se convierte en algo presente al revelar el origen de la forma tal y como ahora la contemplamos.

La arquitectura urbana se enfrenta con un doble nivel de complejidad, en cuanto que no es ella quien propone el modelo de sociedad y en cuanto, más allá de las relaciones que aparecen, es preciso realizar una propuesta que no las resuelve tan sólo funcionalmente sino que les dé una forma concreta. Un importante contenido de la sensibilidad contemporánea se concentra en el esfuerzo por «restituir a la arquitectura la palabra», como un camino que le permita apropiarse de nuevo de la metáfora, del símbolo, de la capacidad de plasmarse no sólo en ideas abstractas, sino en el gusto y la sensibilidad de la gente. La arquitectura urbana intenta no sólo una reformulación de su contenido disciplinar, de su tarea específica de configuración formal, también intenta no olvidar al hombre tal como es, con su razón, sus sentimientos y sus pasiones. Frente a la abstracción del hombre genérico que hace el racionalismo existe esta compleja vinculación a la condición humana.

La conciencia de la complejidad de los fenómenos urbanos conduce al énfasis en el momento analítico. El desarrollo actual del análisis urbano está ligado a esa conciencia, tras el entusiasmo del racionalismo, y a la vez vinculado a lo concreto, al estudio detallado de cada caso. Adquiere importancia, en esa relación con lo característico, la referencia a la historia, pues a través del estudio histórico se puede alcanzar una explicación de lo concreto. El análisis urbano, frente al análisis de la geografía o de la historia, introduce un contenido activo, la posibilidad de una referencia a la propuesta. La geografía analiza los elementos que configuran la estructura urbana, sus relaciones y constitución, pero sólo en cuanto referencia a otras realidades. El carácter de la forma en cuanto tal, su respuesta a una situación concreta, su significado, sólo pueden ser comprendidos desde la propia arquitectura.

La dificultad para encontrar los términos adecuados para la explicación de lo urbano no deriva exclusivamente de la confusión de ideas y de teorías en torno a los mismos. Dicha dificultad está ligada a la exigencia de propuesta que implican la arquitectura como disciplina proyectual, no sólo como análisis de una realidad, sino en la constitución de una nueva realidad a partir de su transformación material. La complejidad de los

⁷ ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, G. Gili, Barcelona, 1976 (1966), p. 102.

fenómenos urbanos puede simplemente decirse como algo evidente a buena vista. Ahora bien desde la perspectiva del conocimiento que la arquitectura urbana precisa esa dificultad ha de resolverse a través de conceptos que, sin reducir la realidad a un esquema inútil, sean útiles para la finalidad específica de la disciplina. Por eso nos interesamos el contexto cultural arquitectónico en el que surge una referencia al lugar y a su forma, en cuanto idea útil para el proyecto.

La imagen de la ciudad y el paisaje urbano.

A finales de los años cincuenta Kevin Lynch en Estados Unidos y Gordon Cullen en Inglaterra concretan una serie de conocimientos en torno al fenómeno urbano en un esfuerzo evidente por recuperar una forma de la ciudad significativa, dentro de su singular tradición académica.

Kevin Lynch publicará «The Image of the City» en 1960. En su introducción escrita en diciembre de 1959 decía: «Este es un libro sobre el aspecto de las ciudades, sobre si este aspecto tiene alguna importancia y si se le puede cambiar». Es revelador descubrir en su último libro, escrito en 1981, «La buena forma de la ciudad», el mismo afán que en su primera y quizás más importante publicación. En «La imagen de la ciudad» manifiesta un profundo interés por lo perceptivo, estableciendo las condiciones y elementos de la percepción urbana con la intención de conferir un valor interno al problema de la forma. Un medio ambiente ordenado puede actuar como amplio marco de referencias, como organizador de la actividad, las creencias o el conocimiento. Destaca la noción de legibilidad, ante la importancia decisiva que tiene en el escenario urbano, como factor básico para la orientación. En el proceso de orientación, el vínculo estratégico es la imagen ambiental, la representación generalizada del mundo físico exterior que posee un individuo. Kevin Lynch analizará la estructura de esa imagen. Quizás haya sido la elusión del problema del significado lo que haya acarreado gran parte de las críticas a Lynch, sin embargo su método ha sido una de las aportaciones más logradas y, sin duda, apenas utilizadas en muchos ámbitos profesionales: los elementos constitutivos de la imagen de la ciudad, que son las sendas, los bordes, los barrios, los nodos y los hitos. A través de ellos es posible un tratamiento proyectual de los elementos que definen la estructura formal del lugar urbano⁸.

⁸ LYNCH, K., *La imagen de la ciudad*, Infinito, Buenos Aires, 1974.

La consideración del carácter visual de la ciudad americana a través del estudio de las imágenes que permanecen en la mente de sus habitantes es otro de los análisis elaborados por Lynch. La «legibilidad» se manifiesta como un factor de crucial importancia del entorno urbano, enlaza a los ciudadanos con el lugar y establece una malla para la acción individual, sobre la legibilidad descansa la capacidad del entorno para comunicar una clara imagen de sí mismo. A pesar de que la imagen debería variar de individuo a individuo, existen ciertos elementos comunes que con gran fuerza emergen para constituir un grupo de imágenes. Este grupo de imágenes puede ser tratado, reforzado o suavizado, por el diseño. Conocidos los elementos constitutivos de la imagen y valorados cada uno de ellos según sus propias características es posible operar de un modo significativo sobre la ciudad. Algo que no es ajeno a lo que han desarrollado actualmente fotógrafos y cineastas, expertos en imágenes, a partir de la reproducción de la ciudad americana.

Desde otro punto de vista Christian Norberg-Schulz enlaza con lo básico del pensamiento de Lynch. «El espacio arquitectónico puede ser interpretado -dirá Norberg-Schulz- como una 'concretización' de esquemas ambientales o imágenes que son una parte necesaria de la orientación general del hombre o de 'su estar en el mundo'»⁹. Enlazando con estudios psicológicos como los de Piaget, o los de la teoría general de la forma -Gestalt-, definirá los esquemas elementales de organización del espacio que consisten en el establecimiento de «centros o lugares» (factor de proximidad), «direcciones o caminos» (factor de contigüidad) y «áreas o regiones» (factor de cierre). El hombre para orientarse necesita captar esas relaciones, los esquemas geométricos -dirá Schulz- se desarrollan mucho más tarde para cumplir con propósitos más particulares. Lugares o nodos, direcciones o sendas, áreas o distritos, son por lo tanto, para ambos autores, los esquemas básicos que estructuran el entorno.

Valoramos la capacidad que tienen estos principios tan elementales para elaborar un análisis de la estructura espacial -la estructura de la imagen, en Lynch- que sea relevante, es decir, que facilite una verdadera comprensión de la misma, en continua referencia al hombre, a su fundamento perceptivo. Aunque como el propio Norberg-Schulz reconoce esta propuesta contradice importantes tendencias de la planificación moderna.

Casi contemporáneamente a Lynch, en 1961, Gordon Cullen publi-

⁹ NORBERG-SCHULZ, Ch., *Existencia, Espacio y Arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975.

ca en Inglaterra «Townscape»¹⁰. Cullen fue Art Editor en de «The Architectural Review» desde 1947 hasta finales de los cincuenta, tiempo durante el que desarrolla numerosos trabajos sobre el «townscape», que traducimos por «paisaje urbano». Es pintor por talento y romántico por instinto, sus investigaciones son muy distintas de los análisis académicos de Lynch. Su interés pintoresco se centra en el mundo complejo, pero delimitado, con sus variadas categorías, sus diferentes tipos de carácter, sus edificios de distintos estilos y materiales, donde la relación existente entre dichas entidades separadas puede ser el resultado de la creación de un drama urbano. Toda su visión personal se manifiesta en su peculiar forma de expresarla a través del dibujo, lo cual le aleja de la posible visión «objetiva» o «científica» del análisis urbano. Cullen reacciona contra esta visión científica a través de un uso del lenguaje evocativo, mezclado con imágenes. En «Townscape» se funden arquitectura (silueta, división del espacio, mirando fuera del cierre), pintura (distorsión, blanco y negro, textura), poesía y visión práctica, cualidades que el diseñador ha de respetar. Sobre todo a través de su noción de «visión serial» (secuencias) introduce una malla de relaciones entre los diversos elementos y sus cualidades. Intenta enlazar a través de estos conceptos análisis y diseño, en los que el uso de la visión serial supone tanto una notación analítica como una raíz creativa para el diseño.

El hombre es el protagonista tanto en la visión analítico-perceptiva de Lynch como en la visión paisajística de Cullen. Pero el hombre en cuanto que se relaciona con su entorno, el hombre en un lugar concreto, viviéndolo. Incluso dice Cullen: «La principal tarea con que se enfrentan los urbanistas es la de captar al público no con argumentos democráticos, sino emotivos». Este es el verdadero sentido de su trabajo: la creación de lugares para la gente. «Townscape» o «La imagen de la ciudad» surgen en el mundo anglosajón, de larga tradición urbanística. Una tradición cuyo contenido tiene un carácter eminentemente práctico, incorporado al modo de ser de la sociedad. Así mientras que la Europa Continental respondió a través de la vivienda colectiva al grave problema de deterioro que sufriría la residencia en las grandes ciudades, Inglaterra se inclinó hacia la vivienda unifamiliar desde los «gardens-suburbs», arraigados en esa costumbre inglesa de atracción-obsesión por el paisaje. Así de Port Sunlight o Bedford Park a las New Towns, pasando sobre todo por la «ciudad jardín», se descubre esa capacidad de propuesta concreta, ligada a un determinado ideal de vida individual. La ciudad jardín se muestra

¹⁰ CULLEN, Gordon, *Paisaje Urbano (Townscape)*, Blume, Barcelona, 1974 (1961).

como utopía posible, se construye, y sobre todo genera una conciencia favorable que hace que sus elementos se apliquen aunque sólo sea parcialmente. Esa unidad teoría-propuesta tan característica de la practicidad de Cullen, unidad que podría descubrirse en Raymon Unwin o en Clarence Stein y que revela como esfuerzo concreto en la tarea analítica de K. Lynch, es una de las características de esa tendencia que he querido agrupar en torno a la idea de paisaje urbano. Una visión teórica que se funda en la experiencia y en la visión personal, apenas susceptible de sistematizarse, pero que encuentra una verificación en la práctica. Ebenezer Howard denominó su libro como «una combinación de intenciones únicas». En su tiempo existía una voluntad profunda de reforma social, ni Lynch ni Cullen pretenden algo así, pero en su búsqueda de mejora de la calidad ambiental y más allá de la validez de su aportación concreta, aparece la necesidad de elaborar un cuerpo de conceptos desde los que el arquitecto resuelva la forma urbana. La preocupación por el sitio o por el lugar concreto no es simple afecto por lo pintoresco: lo comprobamos en el trabajo de Lynch, que desde cada caso específico propone elementos generales para la descripción de su estructura, y así su comprensión en un contexto más amplio.

La refundamentación de una nueva disciplina: el caso de Italia.

En 1957 Reyner Banham denunciaba en «Architectural Review» la retirada de Italia del frente del Movimiento Moderno. La arquitectura italiana desde los tiempos del fascismo había depositado en la idea de «resistencia» su carácter de independencia frente a las manipulaciones que aquella ideología suponía en favor de intereses ajenos al propio arte u oficio. El Movimiento Moderno entró en Italia en sus orígenes de un modo singular, enfrentado a la monumentalidad que proponía el régimen, al academicismo clásico de las escuelas y a la desconfianza de muchos arquitectos vinculados a las propias raíces culturales italianas.

Una personalidad singularmente atractiva en el ambiente cultural previo a la Segunda Guerra Mundial es Giuseppe Pagano, cuya actividad sobre todo la realizada a través de la Revista Casabella que entonces dirigía. Zevi dice de Pagano:

«Los objetivos que persigue Pagano pueden resumirse en escasísimos puntos: un lenguaje antimonumental, racional más que racionalista, impregnado de conciencia urbanística, una burocracia eficiente, una crítica de arte valerosa, anticonformista. Desafiar día a día la disolución moral y

civil, la corrupción y la inercia, fue el objeto, la razón de su vida»¹¹.

No se olvida de él su «elogio de la modestia», el fundamento de una nueva sensibilidad en un controlado sentido de la medida, cuya consecuencia directa fue su interés por las construcciones del mundo campesino: «la fisonomía civil de un país no viene dada por las obras excepcionales, sino por aquellas otras, abundantísimas, que la crítica histórica califica como arquitectura menor». Así fomenta el análisis de este depósito de sólida arquitectura y energía constructiva, de gran claridad lógica. Esas ideas las recogerá en su libro «Architettura rurale italiana» donde queda reflejado ese afán de recuperar la sabiduría constructiva tradicional.

Desde los primeros años de la posguerra y de la reconstrucción de Italia el tema de la «memoria», en cuanto relación con el pasado o con el entorno construido, aparece en la arquitectura de los maestros italianos (Ridolfi, Gardela, Michelluchi...). La preocupación por el regionalismo y la contextualización, adelantada ya por Pagano, la búsqueda con ello de un diálogo continuo entre los diversos elementos, de una consonancia-disonancia con el ambiente, tiende rápidamente a dilatarse en una recuperación de la presencia histórica. Desde el primer momento, paralelo al proceso de divulgación de la arquitectura internacional, en Italia los conceptos de memoria e historia, de contexto, son poco a poco asumidos por los arquitectos de prestigio.

Efectivamente, en Italia fue posible una docencia de la arquitectura y una explicación de la ciudad en un ambiente favorable para reasumir simultáneamente el legado de la tradición arquitectónica y de la nueva arquitectura -entonces consolidándose-vulgarizándose en el estilo internacional-, esta última sobre todo en sus aspectos metodológicos. Además de ofrecer una enseñanza consciente de los propios límites del Movimiento Moderno y de su necesaria revisión, incorporaron a aquélla una serie de nociones de elaboración propia que harían posible la conciliación entre razón y tradición, o por lo menos la definición de los términos en los que esa conciliación puede darse, para la fundamentación de la propia disciplina.

Ernesto N. Rogers continuará en Casabella la tarea realizada por Pagano antes de la guerra, sin olvidar la imagen del maduro y prestigioso arquitecto que les animaba cuando todavía eran estudiantes. Rogers asumirá el método de Gropius para la síntesis arquitectónica, en la que utilidad y belleza son sus elementos antinómicos, los protagonistas que

¹¹ ZEVI, Bruno, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Poseidón, Barcelona, 1980, p. 202.

resumen y representan vitalmente las diversas partes de su drama. Precisamente por esto, por su fidelidad al método funcionalista, tiene valor en Rogers su recomposición a través del respeto al pasado, a la tradición, la cual era para Rogers «el tronco común de opiniones, sentimientos y hechos de los que un determinado grupo social deriva y en el que el individuo inserta su propio pensamiento y su propia acción»¹². La noción de tradición linda con la de historicidad, entendida como el continuo y fluente resurgir de la experiencia de una generación en la experiencia de las generaciones sucesivas, dentro del ámbito de una cultura particular. «La arquitectura debe hechar sus raíces en los estratos profundos de su tradición para absorber su alimento y cualificarse; es ésta una necesaria integración de la realidad contemporánea, compleja y diversa, con el inmenso patrimonio de la experiencia heredada»¹³. La gran aportación de Rogers consiste en su noción de «preexistencias ambientales», a través de la cual introduce la relación de la arquitectura con su entorno y la consideración de los elementos que lo configuran, es decir, lo que denominaremos más adelante la tradición del lugar. Las preexistencias ambientales son el conjunto de elementos naturales y construídos que dan forma a cada lugar y que determinan su carácter: «...es necesario captar el carácter, más allá de la presencia tangible, en las preexistencias culturales de las cuales surge y que determinan una sola realidad en el cauce de los parámetros del tiempo y del espacio»¹⁴. Así habrán de considerarse también la naturaleza del terreno, la vecindad con otras construcciones preexistentes, todo ello cuestiones de las que un artista no puede prescindir en el proceso creativo, sino que ha de acoger todas las fuerzas que entran en el campo de acción. El ambiente es el lugar donde confluyen todas esas preexistencias. La introducción de este concepto, ambiente, y su relación con la historicidad del lugar a través de las preexistencias supone una aportación singularmente clara en la visión del proceso proyectual, en el que es posible considerar unidos arquitectura y urbanismo, es decir, el diseño o proyecto de cada elemento y el del conjunto. Aparentemente desconectadas de la problemática específica de lo urbano, estas ideas contribuyen de modo especial a una nueva manera de mirar el entorno construído y a valorar lo que le es propio a la arquitectura de la ciudad. Tradición y preexistencias ambientales tienen un contenido evi-

¹² ROGERS, Ernesto N., *Experiencia de la Arquitectura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1965 (1958), p. 99.

¹³ ROGERS, E.N., op. cit., p. 134.

¹⁴ ROGERS, E.N., op. cit., p. 97.

dente de respeto y afán de continuidad con lo que hasta ahora ha sido la realidad arquitectónica muy lejos de cualquier recurso a la imitación formal, por estar fundadas a su vez en la depuración del método racional. El arquitecto no es un reformador social, ni precisa cambiar el mundo, sin embargo:

«Es evidente que en todos los casos nuestra tarea consiste en suscitar la síntesis dialéctica del complejo mundo cultural del que somos partícipes, y crear un ámbito artístico que exprese sinceramente la realidad y la problemática actuales»¹⁵.

Giuseppe Samonà es otra de las figuras claves para comprender lo que Italia ha producido recientemente en cuanto a su pensamiento urbanístico. Su obra se apoyaba en la ininterrumpida disponibilidad para acoger contribuciones diversas y reconducir las distintas fuerzas a una síntesis perseguida durante toda su vida: la unidad entre arquitectura y urbanismo. En 1936 Samonà llega a Venecia y comienza en el Instituto Universitario de Arquitectura su empeño por una docencia de la arquitectura en el seno de la Universidad, con lo que ello significa frente a las Academias entonces vigentes. Desde 1945 hasta 1971 dirigirá dicho centro, identificando en la práctica su vida con la institución. Desde una crítica a la ingenua vanguardia, frente a modas o cambios de gusto, se autoimpuso una recia disciplina, vinculada a la tradición, donde arquitectura y urbanismo marcharían unidos. Analiza la historia de la ciudad con ojos de arquitecto y pone a la arquitectura en el centro de las relaciones entre pasado y futuro. Así, progresivamente, en el IUAV se forja un cuerpo disciplinar que bajo el título genérico de *Análisis Urbano* agrupa temas como el de la ciudad, el territorio, el tipo o la figuración. Animado por Samonà el Instituto asume la tarea de la retaguardia, que consiste en ocupar el campo, mientras otros pelean, con el fin de recuperar los elementos esenciales de la arquitectura y de lo urbano. Su propia visión de la historia se centra en arquitectos «heterodoxos» como Schinkel, Semper, Hawksmoor, Wagner o Pléknic, a partir de los cuales elabora una repropuesta de esa historia. Aquellos arquitectos tuvieron que ver con la idea de Gran Ciudad propia del XIX, y con el juego romántico-ecléctico de la metáfora, la analogía y el símbolo, las imágenes y las palabras de gran fuerza evocadora.

En los años sesenta Samonà se esfuerza por recuperar la «gran

¹⁵ ROGERS, E.N., op. cit., p. 109.

escala», entonces infantiliza el valor de los trazados, de las mediciones de los campos y de las parcelas, de las viejas centuriaciones y sus restos tan reconocibles en el Véneto, de toda la estructura esencial de este territorio. Configura la noción de «Presencia construída»:

«La idea de Presencia construída por el hombre no puede ser explicada como un objeto en sí misma, sino como parte del espacio en el que éste está inmerso. Su configuración formal es perceptible como una unidad de relaciones entre las partes que lo componen y lo vinculan con el espacio de alrededor»¹⁶.

La presencia material siempre tiene que ser un hecho construído, o un objeto o un hecho material que ha sido subordinado formalmente a posiciones conceptuales dadas por las categorías del espacio físico que ilumina la historia del presente. Así dirá Semerani que el discurso de Samonà es figurativo, pero también destaca la estructuración del territorio, de la región, estructura que se vincula a su historia¹⁷. Aparece de nuevo la idea de historia en presente (conciencia sincrónica) referida a la esencia del lugar, es decir a cómo está configurado históricamente. El interés de la noción de presencia radica en que puede ser la conexión entre la estructura morfológica (el análisis de la misma) y la identificación de la esencia histórica, y define las constantes estructurales con el significado de «valores incambiables». En el concepto de presencia construída se descubre un paralelismo con el de preexistencias ambientales.

Samonà se preguntará: «¿Es todavía válida la relación que una vez existió entre la arquitectura y la ciudad? ¿Es todavía válida la relación que una vez existió entre el ser humano y la arquitectura urbana?»¹⁸. Para responder a estas preguntas se centra en cada lugar, en sus trazas, en la posición y el tamaño de las cosas que son modificadas allí, o esas que se ajustan con las dimensiones existentes pero crean nuevas relaciones, en lo que él denomina «estratificación u organización del espacio», que se «ajusta a una costumbre formal-funcional que cada lugar tiende a imponer».

«En cada lugar, por lo tanto, se crea una relación entre la sedimentación formal-funcional o estratificación de las actividades tipológicas llevadas a

¹⁶ SEMERANI, L., «Why not?», en *Architectural Desing*, n° 5/6 55, Londres, 1985.

¹⁷ SEMERANI, L., op. cit.

¹⁸ SAMONA, Giuseppe, «Una valoración del futuro de la Ciudad como un problema de su relación con la Arquitectura» (1971), en *Architectural Desing*, n° 5/6 55, Londres, 1985.

cabo allí a lo largo del tiempo, y la configuración física y los cambios del lugar mismo desde su estado natural a su estado construído. Esta relación constituye la esencia de la morfología arquitectónica y urbana: permanece más allá de la abstracción tipológica y reconoce la forma en su contexto»¹⁹.

La Arquitectura ha de convertirse de nuevo en el elemento básico de la ciudad, incluso si la ciudad tiende a ahogarla en su inmensa organización compleja. La arquitectura será siempre la dimensión que el hombre tiene para medir el tamaño y la cualidad de lo que sale de sus manos, es el instrumento para conquistar el espacio a través de un orden continuo, geométrico, opuesto a la discontinuidad de la naturaleza o de lo espontáneo. Samonà se esforzó por fundir y transmitir enseñanzas aparentemente antitéticas: el discurso interdisciplinar y la búsqueda de una teorización propia de la disciplina arquitectónica. El protagonismo del lugar, la búsqueda de una referencia a la historia a través del recurso a la memoria (la presencia construída), la definición de la estructura de la región y el afán por distinguir lo superfluo y llegar a comprender lo que es indispensable, son algunas de sus aportaciones.

En 1954 Saviero Muratori accede a la cátedra de Composición en Roma, desde entonces su esfuerzo se centrará en el intento de sustituir el método de enseñanza que pedía originalidad e inventiva por otro objetivo y verificable, basado en la historia. En 1959 publica «Studi per una operante storia urbana di Venezia» donde propone los conceptos de forma urbana, tipo edificatorio y crecimiento, mediante los cuales investigar la ciudad y su forma. «El valor del trabajo es sobre todo el de haber emprendido el estudio de las relaciones entre *tipologías de los edificios y la morfología urbana*, y de haber presentado, bajo este ángulo la historia de la arquitectura, reuniendo en un sólo proceso el análisis y el conocimiento de la arquitectura y de la ciudad»²⁰.

Muratori integra en un todo el estudio histórico, el análisis arquitectural y la forma del trazado urbano al que define como una historia de la construcción. Todo ello realizado con detallado cuidado y profusión documental. A través del concepto de tipo edificatorio y su estrecha relación con la morfología parcelaria y el trazado urbano extrae sus lecciones fundamentales²¹. El edificio en la ciudad no tiene sentido como

¹⁹ SAMONA, G., op. cit., p. 17.

²⁰ AYMÓNINO, C. y ROSSI, A. en *La città di Padova*, recogida en PANERAI y otros, «Análisis Urbano», *IEAL*, n° 42, Madrid, 1985.

²¹ Aldo Rossi recoge lo que Muratori concluye en torno al signo y que resumen su visión de lo urbano:

objeto aislado, el entorno tiene un carácter teórico, en las construcciones se descubre la transformación a lo largo del tiempo, y a través de la relación entre edificio y tejido se explica el hecho urbano desde su propia identidad, desde su arquitectura.

Como destaca Ignasi Solà Morales, la revisión crítica emprendida en Italia partía de una lectura histórica. Rogers, Samonà, Quaroni y Muratori habían enseñado ese gusto por la historia, en una visión que enfatizaba una tradición paralela a la triunfante del Movimiento Moderno, y que profundizaba en la complejidad de éste. Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Carlo Aymonino, Luciano Semerani, entre otros son discípulos de aquellos, y continuaron el propósito común de refundamentación global de la arquitectura. Era necesario un análisis material de la arquitectura y fue el estructuralismo el que ofreció las indicaciones teóricas necesarias. Se dará una primacía a la descripción, como discurso de la diferencia, búsqueda de la estructura comprendida como forma. El punto de partida será el hecho físico de la ciudad, no hay distinción entre diseño arquitectónico y urbano, de tal forma que toda intervención física se asume desde las condiciones materiales de su construcción. Las técnicas de análisis son fundamentalmente la topografía y cartografía por un lado, descripción del lugar y de la intervención, y el análisis morfológico por otro, la forma descrita ligada a una comprensión tipológica de la arquitectura.

La forma de la ciudad recuperada.

Las nociones de «Preexistencias ambientales» o «presencia construída» concretaron de alguna manera por primera vez esa referencia al lugar y a su forma cultural, y al proyecto, en su relación con el contexto. A partir de allí se desarrollaría el análisis urbano con el afán de desvelar los elementos morfológicos característicos de cada lugar. La referencia a la tradición a través de un diálogo constante con la historia supondría una correcta valoración del Movimiento Moderno ligada a un mayor conocimiento del mismo.

La recuperación del valor de la analogía a través del recurso a la

«- El tipo no se caracteriza al margen de su aplicación concreta, es decir, al margen del tejido construido.

- A su vez el tejido urbano no se caracteriza al margen de su marco, es decir, al margen del estudio del conjunto de la estructura urbana.

- El estudio de una estructura urbana sólo se concibe en su dimensión histórica, ya que en realidad se basa en el tiempo mediante una sucesión de reacción y crecimientos a partir de su situación anterior», en «Arquitectura de la ciudad», op. cit.

memoria, la presencia del pasado manifiesta en el análisis detallado, y la materialización del proyecto a partir del redescubrimiento de los elementos que configuran la propia disciplina, crearán el marco en el que arquitectura y urbanismo puedan caminar unidas. Se comienza por recuperar la referencia a la ciudad como hecho global construído, referencia articulada desde la propia disciplina. El plano de la ciudad y su relación con la arquitectura es allí un instrumento importante.

En anglosajones e italianos se revela ese esfuerzo por aproximarse a la ciudad desde su forma, esfuerzo que adquiere orientaciones muy distintas, pero que está ligado a la voluntad de su configuración. Por un lado, la experiencia anglosajona, ligada a importantes trabajos en otras áreas²² y a un interés auténtico por los logros de la historia, destaca la necesidad de referirse a la riqueza y variedad de la vida, a la complejidad de las componentes del espacio y de su forma desde el punto de vista perceptivo y creativo. El desarrollo del trabajo en el ámbito de la disciplina en Italia incorpora a los hechos urbanos la historia de su configuración, con la perspectiva de su entidad cultural específica.

El interés por comprender la realidad, lo que está ahí, cómo es y cómo ha llegado a serlo, lo recibido y lo que es diariamente vivido, introduce una conciencia de lo complejo que trasciende la posibilidad de un discurso completo y unitario. Aparece la necesidad de identificar lo que a la arquitectura le corresponde, desde un análisis centrado en lo concreto, en las diferencias que hacen posible una comprensión de cada caso desde un orden conceptual específico, y ese marco es el contexto en el que aparece la idea del lugar, el espacio urbano concreto, la perspectiva del análisis de su estructura formal y de los elementos que lo hacen distintivo.

La recuperación de la forma de la ciudad como materia específica de la disciplina arquitectónica no supone que ésta se desvinculase de aquella en el mundo de la nueva arquitectura, sino la imposibilidad de la propuesta que ésta había realizado y que se manifiesta en esa pérdida de lo urbano tras el velo de una euforia edificatoria. La forma de la ciudad se recupera con la búsqueda de la historia en la ciudad misma, una historia de la forma, de la arquitectura. Sin pretender interrumpir el diálogo interdisciplinar-necesario desde esa perspectiva de complejidad- la arquitectura encuentra lo que le es propio, algo estrechamente vinculado a su condición histórica, incluso a lo que el propio Movimiento Moderno propone, pero que revisa y busca establecer un discurso teórico más profundo. Lejos de

²² En el libro *The Human Experience of Space and Place* de A. Buttner y D. Seamon (Londres, 1980), se puede comprobar ese desarrollo.

la sociología de la producción es donde podemos incorporar el material interdisciplinar como elemento del análisis y como dato del proyecto. Así se ha generado una cultura urbanística precisa²³.

Con el «townscape» o con la «morfología urbana» aparece la forma de la ciudad recuperada superando el primer instante de nostalgia por lo antiguo. Así se desarrollarán los trabajos específicos. Ahora, una vez superados también los primeros momentos ideológicos o críticos de los años sesenta, es posible incorporar una conciencia de la práctica urbana más coherente como finalidad última de todo esfuerzo en el espacio.

Cada lugar aparece estrechamente ligado a su historia, a la relación del hombre con el ambiente y con la colectividad a lo largo del tiempo. No es posible considerar la idea del lugar como algo relevante aisladamente. Aparece ligada a otros conceptos, derivados de la comprensión del espacio urbano que incorpora el acontecer y el momento históricos.

b) *La concepción práctica de la Historia Urbana.*

Admitida la idea de que «el lugar está construido históricamente» es necesario establecer con precisión el alcance y los límites de dicha afirmación.

«Todo lo que hay de colectivo y de individual en la ciudad, su misma intencionalidad estética, fueron fijadas en la ciudad griega en condiciones que nunca más volverán»²⁴.

Palabras que muestran una nostalgia ligada a cierta incapacidad para comprender con coherencia el mundo contemporáneo, un mundo disgregado, lleno de distinciones, en absoluto unitario. El urbanismo parecía haber sido a lo largo de la historia una respuesta acorde con determinadas situaciones sociales y culturales. Ahora el urbanismo se hace con grandes papeles pintados, repletos de valiosas informaciones e interminables

²³ En 1958 E.N. Rogers publica *Experiencia de la arquitectura*; en 1959 aparecen el trabajo de Muratori para Venecia, *L'urbanistica e l'avenire della città* de G. Samonà y *La imagen de la ciudad* de Lynch. Además de numerosas publicaciones que destacan el valor de los espacios urbanos tradicionales como *Town and Space* de Paul Zucker en 1959 que describe la historia de la plaza desde el Agora al pueblo verde o *The Urban Scene* de Gordon Logie, recorrido a lo largo de las capitales europeas, o *The Italian Townscape* de Wolfe y que en 1963 precedería una avalancha de títulos en Inglaterra. Hay alguna bibliografía anterior como el *Towns and Buildings* de S.E. Rasmussen en 1949 o *The City, its Growth its Decay, its Future* de Eliel Saarinen en 1943, libros ligados a la revisión de L. Mumford en su *The Future of Cities* o de C. Dioxiadis y a la obra olvidada de Camilo Sitte y sus seguidores como A.L. Brinckmann o Strengell.

²⁴ ROSSI, A., op. cit., p. 144.

relaciones de conocimientos destinados en gran medida a convertirse en «papel mojado». En Grecia aparecía la primera idea clara de los hechos urbanos, donde a través del mito tenía lugar en la polis el paso de naturaleza a cultura, con una concreta formulación de la interrelación entre ciudad, territorio y arquitectura. Ante esa imagen más o menos unitaria, aunque compleja y variada, que parecen ofrecer las culturas históricas en sus ciudades, hoy por hoy no parece posible una respuesta similar en la ciudad moderna, una respuesta en la que existan una coherencia y acuerdo básicos. Ciudad contemporánea cuya realidad, más allá de la trama infraestructural que la ata, es fragmentaria.

El esfuerzo por rehabilitar figuras como la de Camilo Sitte, destaca más aún cuando ha desaparecido una sensibilidad compositiva espontánea o anónima. La nostalgia no lo es sólo de determinados aciertos globales sino también el recuerdo de otra manera de hacer las cosas, con más tiempo, más adecuadas, más cuidada. Así lo cotidiano (las viviendas, un mundo de objetos, gran parte de la ciudad) no era antes cuestión de los arquitectos, con los artesanos estaba en buenas manos, sin embargo, si ahora dejase de estar en manos de los arquitectos no podríamos decir que quedase en buenas manos, ¿acaso lo son las industrias de construcción? Esta desconfianza en el propio modo de hacer debe ser unida a la atención que la historia despierta en la tarea de la arquitectura urbana.

Memoria del lugar, historia y tradición.

Robert Venturi pretende una comprensión de la historia afín a la de T.S. Eliot, cuyo sentido histórico le empuja a «escribir, no sólo con su generación en sus huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea..., tiene una existencia simultánea y constituye un orden simultáneo»²⁵. La recuperación de lo histórico es elemento clave para comprender el carácter del pensamiento contemporáneo y el carácter de las nuevas condiciones en las que la arquitectura se sitúa. Un tema, el de la historia, estrechamente relacionado con la necesidad de examinar de nuevo, junto a lo que sucede o ha sucedido en el paraíso de la alta cultura, lo que sucede o ha sucedido en nuestro mundo cotidiano, en las ciudades que vivimos y en el territorio que hemos transformado.

La ciudad y su arquitectura tienen un valor documental evidente. La ciudad medieval, la ciudad barroca, son hoy todavía reconocibles. Pero la

²⁵ VENTURI, Robert, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1978 (1966), prólogo.

historia interesa también en cuanto comprensión de la ciudad que experimentamos, que habitamos y que transformamos. La vida de la ciudad encuentra en la descripción de «cómo ha llegado a ser lo que es» una referencia clara. Pero además la consideración de lo histórico admite la comprensión de lo urbano en un contexto más amplio, capaz de trascender la limitación de la experiencia fragmentaria al permitir ensanchar el marco de relaciones. Decir que «el paisaje está siempre construido históricamente» significa, además de la capacidad de distinción, la consideración de que la geografía está replanteada continuamente desde nuestra experiencia cultural.

La experiencia y el lenguaje comunes a través del recuerdo acoge esta idea al identificar y localizar determinadas situaciones y sucesos con el ambiente o paisaje en el que han tenido lugar. La memoria pertenece al modo de comprender la arquitectura y la ciudad. Así será posible hablar de la memoria del lugar, esa sucesión de recuerdos acumulados en un sitio, y de la tradición del lugar concretada en esos elementos que han ido configurándolo hasta su forma actual, tal y como lo percibimos. La lectura de la arquitectura implica continuamente la totalidad de nuestra experiencia -la experiencia es además la historia de la propia conciencia- como toma de conciencia y como decisión sobre el carácter de la acción sobre el mundo.

La historia como modo de comprender es la conciencia sobre el carácter del presente, de tal forma que puede ser fácilmente asociada a la historia concreta de un lugar, y más específicamente, a la historia de su configuración formal.

Marina Waisman en su ensayo «La estructura histórica del entorno» citará a B. Croce: la historia se puede definir como un acto de comprensión y de inteligencia, estimulado por una necesidad de la vida práctica²⁶. La vigencia de la arquitectura está relacionada con su referencia a un territorio más amplio, al entorno, y a éste ha de referirse la historia de la arquitectura. La unidad cultural determinada por el saber arquitectónico tiene una estructura histórica. Por un lado está la historia de su arquitectura, y por otro la historia de la forma de cada lugar, la cual es posible en la interrelación de la referencia al caso específico y al conjunto del marco general.

Seldmayr dirá: «El sentido y la finalidad de todo estudio de la historia debería ser el de 'hallar en nosotros lo ocurrido en el pasado, fuera de nosotros'». Ello es posible en cada lugar desde la lógica de la situación

²⁶ WAISMAN, M., *La estructura histórica del entorno*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977, p. 7.

concreta, en terminología de Gombrich.

Cuando E.N. Rogers recuperaba la noción de tradición, casi sinónima para él con la de historicidad, se refería al continuo y fluyente resurgir de la experiencia de una generación en la experiencia de generaciones sucesivas. La responsabilidad de la tradición descansa en el valor de lo recibido y en la necesidad de transmitir. El contenido de lo transmitido, su sentido y significado, depende de lo que le precede, pero no es invariable en cuanto permanece vivo, por su uso y su modificación. La tradición está en continua configuración, como realidad viva consiente su enriquecimiento, y a su vez puede empobrecerse. Depende del desarrollo y calidad de una cultura. La historia desvela ese contenido de la tradición y facilita la comprensión de su formación, pero la historia no justifica la tradición. La noción de tradición en continua formación es respecto a la historia un antídoto ante el historicismo. Una idea así de tradición no puede ser comprendida ajena a la propia experiencia. H.G. Gadamer explica:

«No creo que entre tradición y razón haya que suponer una oposición tan incondicional e irreductible... En realidad la tradición siempre es un momento de la libertad y de la historia. Aun la tradición más auténtica y venerable no se realiza, naturalmente, en virtud de la capacidad de permanencia de lo que de algún modo y está dado, sino que necesita ser afirmada, anunciada y cultivada»²⁷.

Incluso la moderna investigación histórica no es sólo investigación, sino en parte también es mediación de la tradición. Así Gadamer explica que lo que satisface a nuestra conciencia histórica es siempre una pluralidad de voces en las cuales resuena el pasado. Carece de sentido hablar de un conocimiento completo de la historia, mientras que es fácil descubrir que nos encontramos siempre en tradiciones. Una conciencia histórica aporta siempre su propio presente, y debe ser una tarea constante impedir una asimilación precipitada del pasado con las propias expectativas de sentido. La actitud crítica supone poner a prueba constantemente los propios prejuicios.

Parte del sentido de la tradición es que ésta se apoya en la comunicación, a través de la cual es posible hablar de continuidad histórica, una continuidad que no es ni determinismo ni ausencia de ruptura sino la posibilidad de relacionar unos acontecimientos con otros. La tradición aparece así en un marco complejo, donde es posible un mundo de

²⁷ GADAMER, H.G., *Verdad y Método*, Sígueme, Salamanca, 1985 (1974), p. 249.

referencias en el que surgirá la ironía, la oblicuidad y la referencia múltiple. Hablamos de historia como experiencia ya que la existencia del hombre es histórica en cuanto se relacione como comprensión con el mundo al que pertenece. La comprensión no es sólo un comportamiento subjetivo respecto a un objeto dado, sino, como afirma Gadamer, la comprensión pertenece al ser de lo que se comprende. No es posible una comprensión de la totalidad de sentido que encierran la historia o la tradición, una totalidad de sentido que estaría en el *Zeitgeist* del historicismo. La tradición histórica se considera no como objeto de un saber histórico o filosófico, sino un «momento efectual» del propio ser. Lo incompleto de la comprensión de lo histórico no deriva de la subjetividad de la comprensión sino de la finitud del propio ser que comprende: finitud que es modo de afirmarse de la realidad, de la validez, de lo absurdo e incomprensible.

La recuperación de la historia en el esfuerzo de la comprensión introduce una tradición que aparece en el valor de lo que ha llegado a ser tal como lo conocemos. Lo histórico se desvela en la pluralidad de voces desde las que habla es pasado. Por eso nos hemos referido a la tesis de H.G. Gadamer, en el que el comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación²⁸. Como el que comprender aporta siempre su propio presente se produce una fusión de horizontes, en el dominio de una tradición que no está definitivamente formada, allí lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos sin destacarse explícitamente por sí mismos. Un proceso en continua formación.

Queda así concretado un marco teórico en el que es posible una perspectiva de lo histórico que incorpore la propia experiencia en relación con el caso concreto. De hecho el trabajo de Gadamer está dirigido hacia la rehabilitación del saber práctico, una forma de saber orientada hacia la situación concreta, un saber que ha de acoger las circunstancias en toda su infinita variedad. Acoger y dominar una situación concreta requiere subsumir lo dado bajo lo general, esto es, bajo el objetivo que se persigue: que se produzca lo correcto. Visión orientada más a la comprensión que a la explicación y por ello distinta de otras como la que Tafuri propone en su proyecto histórico, como introducción de «La esfera y el laberinto» fundada en la «Arqueología del saber» de M. Foucault. Distinta ya que no pretende tanto «poner en crisis lo real» desde la historia como encontrar un camino para su interpretación.

²⁸ GADAMER, H.G., op. cit., p. 52.

El uso de la historia: la memoria.

Existe hoy en la arquitectura una desigual actitud hacia lo histórico. Barry Maitland en su artículo «The uses of history»²⁹ destacó cómo tras la crisis del Movimiento Moderno y la división entre arquitectura y planeamiento, se origina una atención hacia la historia urbana como una importante y crucial fuente de autoridad para solucionar apropiadamente los edificios. La necesidad de un fundamento sólido y autoritativo para el diseño condujo al Movimiento Moderno a la insistencia en el programa. Pero, como A. Vidler afirmaría en «Tercera tipología», la ciudad será considerada como fuente de la arquitectura. La ciudad se revela a través de la historia de su arquitectura, en la ciudad se encuentra una singular relación con la historia.

Un principio general sería: «Donde el contexto posee una clara morfología histórica el nuevo proyecto debe derivar su autoridad del respeto de este hecho». En su artículo Maitland compara algunos ejemplos donde se expresa la variedad de resultados a los que conduce ese principio, en muchos casos reducidos a caricatura. La idea de tradición introducía lo histórico como exigencia de comprensión. Sin embargo el recurso a la historia puede ser planteado desde la perspectiva de la formalización, y el análisis mismo instrumentalizado como generador de formas.

En su propuesta de regionalismo crítico Kenneth Frampton situaba a la arquitectura como disciplina crítica en el papel de una retaguardia que debía distanciarse tanto de la optimización de la tecnología más avanzada como de la antigua tendencia a retroceder a un historicismo nostálgico o a un decorativismo apagado. Queda aquí explicitado el peligro del historicismo como la otra cara del Movimiento Moderno; frente a la dinámica de lo nuevo, la imitación; frente al experimento, el análisis; frente a la función como generador de formas el recurso a la historia de las formas.

La historia corre el riesgo de ser reducida a un repertorio formal. Quizás el primer momento fue el de recuperación de los centros históricos, y es precisamente desde esta perspectiva donde están los casos más radicales. La nueva búsqueda de una científicidad positiva está relacionada con los análisis históricos³⁰. El propio Rogers lo decía en los años

²⁹ MAITLAND, B., «The uses of history» en *Architectural Design*, nº 54 1/2, Londres, 1984.

³⁰ Véase por ejemplo el libro *Los Centros históricos* de F. Ciardini y P. Falini, G. Gili, Barcelona, 1983 (1978), en las que aparece latente la idea de fundar en el análisis de los centros históricos una técnica del proyecto urbano a partir de la lógica que define la investigación y la redacción de normas o principios metodológicos idóneos o irrefutables, que si bien se refiere a un proyecto de conservación (p. 103) puede generalizarse como reapropiación de los modelos proyectuales urbanos.

cincuenta al situar la cuestión en el equilibrio entre los que querían transformar el país en un museo, embalsamando naturaleza y monumentos, y los que querían hacer tabla-rasa de lo existente para favorecer la acción inmediata. Por ello es tan vigente el pensamiento de hombres como Samonà y de su explicación de la historia de la arquitectura urbana. Mientras existía una explicación «oficial» de la arquitectura contemporánea, él proponía una alternativa centrada en los «heterodoxos», destacaba la autonomía y adaptabilidad de sus obras, su eclecticismo, pero también la situación de ellos mismos en el umbral de lo que puede ser dicho, en el lugar donde la paradoja, la ironía, la narración y la tragedia todavía sucedieron.

Aparece una referencia a la historia que va más allá de la imitación formal, una actitud no simplemente retórica pero sí apoyada en el poder evocador de cada cosa. Como indica Semerani, frente a ella existía otra actitud absolutamente atada al presente y a la resolución inmediata y eficaz de los problemas planteados, pero que sin embargo corría el riesgo del pánico, de la ignorancia invencible frente a la carencia de sentido³¹.

Parece posible, sin embargo, una relación con la historia creativa través de la capacidad de la memoria. Aldo Rossi es quien lo formula por primera vez, y lo hace a partir de precepciones como la siguiente:

«Contemplemos las secciones horizontales de las ciudades que ofrecen los arqueólogos: son como una trama esencial y eterna del vivir; como un esquema inmutable... Los que recuerden las ciudades de Europa después de los bombardeos de la última guerra tendrán presente la imagen de aquellas casas despanzurradas, donde entre escombros permanecían firmes las secciones de las habitaciones familiares, con las tapicerías descoloridas, las fregaderas suspendidas en el vacío, en entresijo de tuberías, la desecha intimidad de cada lugar. Y siempre, envejecidas extrañamente para nosotros mismos, las casas de nuestra infancia en el fluir de la ciudad»³².

Rossi no resuelve la ambigüedad. La memoria está relacionada con la sociedad, con la historia de la ciudad, con el carácter colectivo de su forma. Pero también con la necesidad de la teoría como principio de

³¹ Es interesante el artículo «Why not?» de L. Semerani, y su descripción del horror de una sociedad con seres sin sombra, op. cit., y que enlazará con pensamientos como el de Vattimo (*Las aventuras de la diferencia*, VATTIMO, Gianni, Península, Barcelona, 1986), que a partir de la «enfermedad histórica» que destacara Nietzsche procuran una reconciliación entre el saber y el hacer humanos.

³² ROSSI, A., op. cit., p. 51.

certeza para verificar el proyecto, superando el funcionalismo como criterio de construcción de la forma. Nos interesa sin embargo ese recurso a la memoria, que tiende a lo autobiográfico, pero que en cuanto se refiere a la historia enlaza con la posibilidad de una interpretación objetiva, comprensible. El recurso a la memoria está hecho de alusiones sutiles, entretreídas con filigrama, intentando despertar raíces y estructuras familiares en el ámbito de la memoria colectiva.

La memoria es activa, a través de su diálogo con la historia congela su dimensión temporal. No transcribe literalmente, su principal forma es la analogía que resuelve la dialéctica entre lógica e imaginación a través del poder evocador de unas imágenes que representan los contenidos de la memoria. Se revaloriza el recuerdo, la posibilidad de crear un marco de relaciones que posibiliten cierta coherencia con el contexto en el que se inscriben. La memoria se rebela ante la imitación arbitraria, su acción es analógica, utiliza la metáfora cuando utiliza materiales del recuerdo, y lo hace objetivamente³³.

En arquitectura, el recurso a sus formas esenciales y a la historia

³³ La poesía es el lugar de la memoria por excelencia. Desde el primer momento la vanguardia poética mantiene la pervivencia del recuerdo. Como dice Hannah Arendt en *La condición humana*, p. 226:

«La poesía, cuyo material es el lenguaje, quizás es la más humana y menos mundana de las artes, en la que el producto final queda muy próximo al pensamiento que lo inspiró. El carácter duradero de un poema se produce mediante la condensación, como si el lenguaje hablado en su máxima densidad y concentración fuera poético en sí mismo. En este caso el recuerdo, Mnemosyne, madre de las musas, se transforma directamente en memoria, y el medio del poeta para lograr la transformación es el ritmo, mediante el cual el poema se fija en el recuerdo casi por sí mismo».

Heidegger, como recoge C.N. Schulz en *Il mondo dell'architettura*, hablará también de Mnemosine, madre de las musas, Zeus, el padre, necesitaba la memoria para generar el arte: «Mnemosine era hija de la tierra y del cielo, lo que quiere decir que la memoria que da origen al arte es nuestra comprensión de la relación entre la tierra y el cielo», p. 44 (op. cit.). Solamente en la imagen acabada reside el poema, la memoria es reunida en el lenguaje.

La recuperación de la memoria significa la rehabilitación del valor de la alegoría y del símbolo, del modo de designar cuyo sentido no es su mera manifestación. Pero la memoria, como dice Gadamer, es ante todo un rasgo del ser histórico y limitado del hombre, una facultad a la que también pertenece el olvido:

«A la relación de retener y acordarse pertenece también de una manera largo tiempo desatendida el olvido, que no es sólo omisión y defecto sino, como ha destacado sobre todo Fr. Nietzsche, una condición de la vida del espíritu. Sólo por el olvido obtiene el espíritu la posibilidad de su total renovación, la capacidad de verlo todo con ojos nuevos, de manera que lo que es de atiguo familiar se funda con lo recién percibido en una unidad de muchos estratos».

Como escribe en *Verdad y Método*, p. 45, la memoria se caracteriza no sólo por lo que retiene. Precisamente en cuanto recuerda algo supone conocimiento. La imaginación encuentra en la memoria el contenido o los elementos para su relación.

Poesía deriva de «Poiesis», cuyo significado griego original es producción, cuyo producto no se distingue del proceso, porque no está regulado desde fuera por una ley extrínseca al proceso mismo de producción. Al griego su lengua le recuerda que el poeta es un hacedor. El concepto de arte está ligado a la idea de «poiesis» griega.

concreta, se condensan al reunirse en la construcción de un lugar y generan una imagen que se fija por sí sola en el recuerdo.

Como afirmaba Gregotti, la historia se presenta como un curioso instrumento cuyo conocimiento parece indispensable pero, una vez adquirido, no es directamente utilizable. Desde la perspectiva del conocimiento práctico que la arquitectura requiere, la historia encuentra un lugar especial en cuanto que determina y condiciona el acontecimiento de la comprensión y facilita los elementos de una descripción. Pero, a la vez, permanece como marco de referencia distante, en el que es necesario recomponer aquellas relaciones que caractericen la forma del espacio en el que han tenido lugar los acontecimientos, sus condiciones y su validez.

La historia como experiencia: el lugar considerado.

La recuperación del valor de la historia desde la perspectiva de la comprensión encuentra en la idea de tradición la posibilidad de restituir su relación con lo real. Memoria y tradición son horizontes abiertos en la conversación con lo histórico.

El carácter único y concreto es esencial para lo histórico, la preocupación por cada caso en su especificidad, en lo que le es propio dentro de la lógica de su situación. Ello se muestra en cada acontecimiento. Las visiones totalizantes o globalizadoras de la historia hoy se abandonan en favor de la búsqueda de la explicación en cada caso. La conciencia del proceso histórico, en el cual se desarrollaría la evolución o el progreso, es sustituida por una conciencia del acontecer histórico en el propio saber y actuar. Frente a ese determinismo del historicismo que congela la capacidad natural de avance ante el peso del propio destino, aparece una comprensión de la historia consciente tanto de la propia limitación como de la voluntad de acierto.

La forma de la ciudad y del territorio, el ambiente construido, son objetivo de conocimiento. Más bien que leyes o valores permanentes se plantea la necesidad de escuchar esa multiplicidad de voces desde las cuales la historia aporta sus datos.

El plano representa la forma de la ciudad, es el lugar simbólico de su historia. En el plano urbano se descubre la permanencia de la forma de la ciudad a lo largo del tiempo. Quizás sea Marcel Poète el que en primer lugar destacó la importancia que tenía el plano de la ciudad como testimonio claro de lo que ésta era y de cómo había llegado a serlo. Desde siempre se conservan interesantísimos planos antiguos cargados de intencionalidad como el de Nolli para la ciudad de Roma o el de Turgot para París, sin embargo ha sido recientemente cuando el plano de la ciudad ha alcanzado

la categoría de acontecimiento, sobre todo en las ciudades cargadas de tradición. Para Poète los hechos urbanos constituyen un dato preciso, verificable en la ciudad existente. Su razón de ser es su continuidad histórica, así el conocimiento del pasado es lo que constituye «el término de confrontación y la medida del porvenir». Este conocimiento se alcanza a través del estudio del plano de la ciudad, que posee características formales precisas. Poète es uno de los que primero afronta el análisis urbano. En medio de la variación de estilos y civilizaciones es posible constatar una permanencia de motivos que asegura una relativa unidad de la expresión urbana; se analiza la relación entre la forma en las diversas épocas, las relaciones de la ciudad con el territorio, el estudio de los trazados.

La noción de permanencia es fundamental a la hora de valorar la importancia de la historia para la forma urbana. En lo que ha permanecido se revela la presencia del pasado, lo cual quiere decir que no sólo se trata del pasado, sino de la presencia real de esos hechos urbanos, en los cuales cristaliza el contenido de lo transmitido. Así como el arte no es sólo pasado sino que de algún modo logra superar la distancia en el tiempo en virtud de la presencia de su propio sentido, el plano revela no sólo lo que es antiguo sino de alguna manera el sentido de lo que ha permanecido. Las permanencias pueden ser consideradas como testimonio, y en un sentido analítico como «vestigios» o «huellas», en cuanto a partir de ellos pueden ser descritas las diversas ciudades que han sido y sobre todo se puede descubrir el cambio producido. Pero también pueden desvelar los elementos constitutivos o configuradores del lugar, no cabe pensar que lo que ha permanecido ha sido simple fruto del azar. Ambos aspectos están íntimamente relacionados.

Las permanencias tienen un sentido análogo a nociones como «las preexistencias ambientales» de Rogers y la «presencia construida» en Samonà, con la noción de monumentos que propone Rossi, y con el valor dado a los lugares históricos por casi todos los investigadores. Estas permanencias son a veces fruto de la constancia en el recurso a determinadas formas y elementos arquitectónicos, en otros casos edificios singulares, el trazado de calles y el parcelario, junto con todos aquellos aspectos que no son el fruto de una simple intervención aislada. La idea de permanencia tiene sobre todo la importancia de hacer referencia a la individualidad y singularidad de cada hecho urbano concreto.

En este sentido podemos hablar de las permanencias como elementos configuradores de cada lugar. Situándolo en el ámbito de referencia de lo hasta ahora analizado, lo que Gregotti denomina como la «estructura formal de lo circundante». La palabra «permanencia» está intrínsecamen-

te relacionada con la voluntad de arraigo frente a la universalización de la cultura. Lo que permanece o ha permanecido, lo constitutivo del lugar, lo que sin duda a ese lugar le «pertenece». Aparece así la noción de pertenencia, vinculada como Bollnow desarrolla, al concepto de espacio como lugar desde Grecia.

Existe una dificultad real para captar lo permanente o característico de cada lugar cuando el modelo de cultura dominante propone una continua transformación, un continuo intercambio de imágenes. Un modelo de cultura universalizado:

«La universalización de la cultura, la difusión de símbolos comunes, el progreso tecnológico y el cada vez más accesible transporte a grandes distancias convierte a los hombres de nuestro modelo de cultura relativamente más insensibles al ambiente urbano y territorial de origen, o, por lo menos, atenúa la relación entre el ambiente físico y la cultura de los grupos sociales»³⁴.

Sin embargo en algunas regiones, por diferentes motivos, se produce una enfatización de lo vernáculo que tiende a un modelo conservativo de lo que aparece como característico, oprimiendo a veces la posible innovación o reinterpretación del entorno, se trataría de una radicalización de la voluntad de arraigo. Esta supondría un intento de desvincularse de la arbitrariedad y dotar de sentido, a partrid e lo que el lugar es, entre otras cosas, al entorno construido. Pero aunque existe un fundamento analítico derivado de la experiencia, relación identificable entre forma urbana, edificación y cultura local, es posible llegar a cierta manipulación demagógica de aquello que caracteriza el entorno. Pero más allá de la coyuntura pasajera el valor de lo permanente está intrínsecamente ligado al sentido de cada lugar concreto. El análisis urbano está dirigido a identificar los elementos constitutivos de la forma urbana, a determinar sus condiciones y las relaciones que los articulan. Los monumentos y el trazado son en la ciudad histórica los elementos permanentes más relevantes, pero en cualquier territorio es posible establecer cuáles son sus características, de alguna manera siempre es posible hacer una referencia a elementos que han permanecido (algunas edificaciones, algunos caminos) singularizando un lugar concreto.

El plano de la ciudad o del territorio adquiere una cualidad muy importante en la interpretación de cada lugar. El valor de lo histórico

³⁴ GREGOTTI, V., *El territorio de la Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p. 79.

supone la recuperación del estudio detallado de cada caso, la importancia del conocimiento del lugar concreto, a partir del cual será posible establecer, en el sentido que B. Maitland indicaba, una relación entre su morfología histórica y el proyecto.

c) *El lugar recuperado.*

«Si hay algún principio del Regionalismo Crítico fácil de enunciar aislado, es seguramente el del compromiso con el lugar antes que con el espacio o, en términos hegelianos, con la proximidad del 'raum' más que con la distancia del 'spatium'. Este énfasis sobre el lugar puede considerarse como condición del 'space of public appearance', espacio político formulado por Hannah Arendt. Tal conjunción entre político y cultural es difícil de lograr en la sociedad del capitalismo tardío. Su aparición en términos amplios ha tenido lugar en varias ocasiones en la última década y entre ellas hay que destacar el desarrollo de Bolonia en los setenta. En esta ocasión se tuvo en cuenta la tipología y morfología de la ciudad, y la legislación socialista tenía como objetivo mantener estas cualidades tanto en el desarrollo de lo antiguo como en el de las nuevas partes de la misma. Tales ocasiones quedan necesariamente limitadas a aquellas ciudades históricas supervivientes que están gobernadas con responsabilidad política. Allí donde las condiciones de política y de cultura están ausentes, es difícil formular una estrategia creativa. La Megápolis universal es manifiestamente contraria a una diversificación interna de la cultura. Pretende, en cambio, la reducción del entorno a una relación de simple acomodo, y como campo de evolución utiliza un paisaje alucinatorio donde la naturaleza se confunde con el instrumento. Un Regionalismo Crítico parece ser la única posibilidad de resistir a esa tendencia depredadora, y su más señalado precepto cultural es la creación del 'lugar'. El modelo general para el desarrollo futuro ha de ser el enclave, esto es, el fragmento delimitado que puede, por ahora, contener la inundación del consumismo alienado, del consumismo sin lugar»³⁵.

El concepto de «locus» en «La Arquitectura de la ciudad» de A. Rossi.

El pensamiento de Rossi aspiraba en «La arquitectura de la ciudad» a un contenido racional elevado, sobre todo en cuanto pretendía «la

³⁵ FRAMPTON, K., «El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural», *A & V*, n° 3, Madrid, 1985, p. 25.

hipótesis de una teoría del proyectar arquitectónico donde los elementos están prefijados, formalmente definidos..., pero donde el significado que nace al término de la operación es el sentido auténtico, imprevisto, original de la investigación»³⁶ con lo que sitúa el papel del proyecto como objetivo final, no es una teoría del proyectar sin proyecto, sino referida o ligada intrínsecamente al mismo. Es desde el principio consciente de la dificultad de articular conocimiento y acción: «mientras por un lado niego que se puedan establecer de forma racional intervenciones vinculadas a situaciones locales, por otro me doy cuenta de que estas situaciones son también las que caracterizan las intervenciones»³⁷, con lo que se decide a destacar la importancia del conocimiento de los hechos urbanos particulares, a partir de su complejidad y buscando el significado de su individualidad.

A través de la observación y de la acumulación de datos, por medio del estudio de la morfología urbana, como descripción de las formas de un hecho urbano, es posible la comprensión de la estructura del mismo. Pero, dirá Rossi, todo esto no es sino un instrumento, hay algo más, «l'âme de la cité», la cualidad de los hechos urbanos, su significado, estrechamente ligado a cada caso concreto. Y será a través de algunos temas como la individualidad, la memoria, el 'locus', el proyecto, como será posible elaborar «una conciencia» (un conocimiento) más completo que el que consideramos normalmente. Aquí se revelará la influencia de geógrafos franceses como Marcel Poète, para el cual los hechos urbanos son un dato preciso, verificables en la ciudad existente, o Lavedan en el que la idea de persistencia se convertirá en la generatriz del plano. Al buscar esos elementos que concurren para dar forma a «l'âme de la cité» manifestará la complejidad de los hechos urbanos como una condición, frente al «funcionalismo ingenuo», o frente a las explicaciones organicistas o racionales simplistas, sin eludir la racionalidad como premisa de todo análisis urbano. Así concluye la necesidad de abordar los hechos urbanos en su totalidad, para lo que requiere la presencia de la historia y determina lo específico de su disciplina arquitectónica: la forma urbana.

¿Qué es el «locus» para Rossi?

«En el curso de este ensayo se ha señalado muchas veces el valor del locus, entendiéndolo con ello aquella relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en aquel

³⁶ ROSSI, A., op. cit., p. 46.

³⁷ ROSSI, A., op. cit., p. 50.

lugar»³⁸.

La relación entre situación local y construcciones de ese lugar guarda referencia con el «genius loci», la divinidad local que en el mundo clásico gobernaba y protegía cada lugar, divinidad de tipo intermedio que presidía cuanto allí se desarrollaba y que recogía el sentido de la propia identidad. El lugar, cada lugar, no es un espacio indiferenciado, Rossi intuye la existencia de «puntos singulares» en cada sitio, que son identificados de modos muy diversos; el locus pondría de relieve las cualidades, las condiciones que nos son necesarias para la comprensión de un hecho urbano singular. Incluso hace referencia al simbolismo de cada lugar. Ante la dificultad para racionalizar o expresar todo esto a través de imágenes, él mismo es consciente de la aparente inutilidad de este concepto, en el que «quizás no queda más que la afirmación pura y simple del valor de un locus», afirmar que el lugar, el locus, comprende valores más allá de los sentimientos experimentados en él mismo. No duda a pesar de esto del valor que tiene «el genio de los ambientes» del que hablaría Focillon en su idea del arte como lugar³⁹.

La noción de «preexistencias ambientales» de Rogers o de «presencia construida» de Samonà encontrarían en la memoria del lugar Rossiana un correlato preciso: la preocupación por fundar una arquitectura -entendida en sentido amplio, como dar forma al mundo-, en continuidad con lo que la tradición de cada lugar ha configurado como la esencia del mismo. Es el problema de una arquitectura arraigada, que no desea estar libre de condiciones. Lo expresa Samonà con clara inteligencia:

«Esta organización o estratificación del espacio genera una realidad histórica, la cual es indicada por las trazas del lugar, el tamaño y la posición mutua asumidas por las cosas que son modificadas allí, o esas que se ajustan a las dimensiones existentes pero crean nuevas relaciones de volumen; esta estratificación está ajustada a una costumbre formal-funcional que cada lugar tiende a imponer»⁴⁰.

El «genius loci» a partir de la visión de Ch. Norberg-Schulz.

C. Norberg-Schulz propuso en su texto «Intenciones en Arquitectu-

³⁸ ROSSI, A., op. cit., p. 157.

³⁹ ROSSI, A., op. cit., pp. 159-160.

⁴⁰ SAMONA, G., op. cit.

ra» la aplicación de la metodología estructuralista en el hecho arquitectónico. La finalidad de la misma, siguiendo la línea de Seldmayr, es la reconstrucción del objeto artístico de tal modo que manifieste las reglas o leyes internas que lo condicionan. Su obra es un intento de formulación de una «teoría integrada de la arquitectura», basada en las leyes de la percepción de la «Gestalt», en los principios estructurales descritos por H. Seldmayr y en conceptos provenientes de otras ciencias como son la lingüística, la filosofía analítica, la teoría de la información y los estudios sobre valores significativos o simbólicos.

Será sin embargo en «Existencia, Espacio y Arquitectura» donde se aproxime al tema que nos interesa. A través de su teoría del «espacio existencial», elabora la idea de que el espacio arquitectónico es una «concretización» de esquemas ambientales o imágenes que son una parte necesaria de la orientación general del hombre o de su «estar en el mundo». El espacio arquitectónico existe con independencia del perceptor casual y tiene centros y direcciones propias. «No percibimos -dicesimplemente un mundo común a todos nosotros, como sostienen algunos ingenuos hombres prácticos y realistas, sino mundos diferentes que son producto de nuestras motivaciones y experiencias anteriores».

Intenta elaborar una teoría del espacio en la que éste está interpretado como una dimensión de la existencia humana. Para ello se refiere a aquellos pensadores que han considerado que la existencia del hombre es espacial: G. Bachelard, Merleau-Ponty, y sobre todo Martin Heidegger. Simultáneamente asume el trabajo del psicólogo Piaget y aplica su teoría de los «esquemas lógicos». Como consecuencia interpreta los resultados básicos de la psicología de la percepción y deduce los esquemas elementales de organización del espacio, que consisten en el establecimiento de «centros» o «lugares», «direcciones» o «camino» y «áreas» o «regiones», correspondientes a las nociones de proximidad, continuidad y encierro, respectivamente, en la teoría de la forma -Gestalt-:

«Las nociones de proximidad, centralización y encierro se juntan hasta formar un concepto existencial más concreto, el concepto de lugar, y los lugares son los elementos básicos del espacio existencial»⁴¹.

El lugar es un elemento central en su análisis, pero no se refiere simplemente al lugar en abstracto, sino a «cada lugar» con su propia identidad, así surge el concepto de «genius loci».

⁴¹ NORBERG-SCHULZ, Ch., *Existencia, Espacio y Arquitectura*, op. cit., p. 24.

«Desde remotos tiempos se ha reconocido que los diferentes lugares tienen diferente carácter. Tal diferencia de carácter es muchas veces tan fuerte que basta para determinar las propiedades básicas de las imágenes periféricas de la mayoría de las personas presentes haciéndolas sentir lo que experimentan y que pertenecen al mismo lugar.

El 'genius loci' en muchos casos incluso ha demostrado ser bastante fuerte para predominar por encima de cambios políticos, sociales y culturales. Tal resulta, por ejemplo, para ciudades como Roma, Estambul, Praga, París, Moscú..., ciertamente, la verdadera gran ciudad se caracteriza por un 'genius Loci' especialmente pronunciado»⁴².

Es posible definir el «genius loci», éste depende de la estructura arquitectónica concreta del entorno que debería ser descrita en función de los lugares, caminos y regiones. sobre todo -añade- el «genius loci» significa un carácter distinto⁴³. Y aquí coincide, evidentemente, con Rossi.

En 1979 publica en Milán su libro «Genius Loci: Hacia una fenomenología de la Arquitectura», en continuidad con las ideas expresadas anteriormente⁴⁴. Efectivamente, parte de la idea de «espacio existencial» y mantiene una concepción de la obra de arte como «concretización» de una situación vital, de una de las necesidades básicas del hombre, que sería la de experimentar sus situaciones vitales como plenas de sentido.

El análisis arquitectónico no debe equivocarse en la relación fundamental con el carácter concreto del entorno. Y para ello evita el cientifismo abstracto. La dimensión existencial no está determinada por factores socio-económicos, aunque éstos hacen posible que se concrete de determinada forma; la dimensión existencial se hace manifiesta en la historia, pero su sentido trasciende a la historia. Resonancias Heideggerianas evidenciadas por la referencia explícita al libro «Ser y tiempo» del filósofo y a su ensayo «Construir, habitar, pensar». De él tomará el concepto de «morada», como algo de orden distinto al simple «refugio». El «asidero existencial» sería sinónimo de la «morada», por su sentido de «habitar», objeto de la arquitectura.

⁴² NORBERG-SCHULZ, Ch., op. cit., p. 33.

⁴³ NORBERG-SCHULZ, Ch., op. cit., p. 82. Norberg-Schulz acude continuamente a la referencia a la poesía, quizás para evitar la generalidad de muchas ideas. En su obra se revela el pensamiento de Heidegger, Seldmayr o Bollnow con facilidad. Así dice: «La hazaña del artista estriba en la creación de un equivalente inteligible del complejo particular experimentado por él» (p. 43, op. cit.), no quiere reducir la complejidad de lo real, pero la tarea central del arquitecto la sitúa en «ayudar al hombre a encontrar un sitio donde asentarse y existir, concretizando sus imaginaciones y fantasmas» (p. 135). De aquí es donde deriva su esfuerzo hacia lo que denomina el problema del significado en arquitectura.

⁴⁴ NORBERG-SCHULZ, Ch., *Genius loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy Edition, Londres, 1980 (1979).

«El hombre habita cuando puede orientarse a sí mismo *en*, identificarse él mismo *con* un entorno o ambiente (environment.), o, brevemente, cuando vive ese entorno como pleno de sentido. 'Morada' significa algo más que 'cobijo'. Implica que los espacios donde la vida transcurre son 'lugares', en el verdadero sentido de la palabra. Un lugar es un espacio con un carácter distinto. Desde tiempos antiguos el 'genius loci', o, 'el espíritu del lugar', ha sido reconocido como la realidad concreta que el hombre tiene que afrontar y con la que se entiende en su vida diaria. Arquitectura significa visualizar el 'genius loci' y la tarea del arquitecto es crear lugares con sentido, con lo que ayuda al hombre a 'habitar'»⁴⁵.

Norberg-Schulz distingue entre los lugares naturales y artificiales, entre paisaje o campo y asentamiento. Y acentúa la noción de carácter; determinado por cómo las cosas son, por cómo han sido hechas, íntimamente ligado a cualquier presencia real. En la estructura del lugar, en la definición del espacio, sería importante destacar las nociones de límite, extensión y cierre, figura y fondo, proximidad, centralidad, dirección y ritmo. Esa estructura de un lugar no está fijada para siempre, aunque los lugares conservan su identidad durante largo tiempo, se producen cambios. Sin embargo es necesaria la «*stabilitas loci*», una estabilidad del lugar, para la vida del hombre. La historia de un lugar es la realización de sí mismo. Lo que estaba allí como posibilidad, el comienzo, es descubierto a través de la acción humana, iluminada y mantenida en trabajos de arquitectura que a la vez son viejos y nuevos. Lo que le es propio a cada lugar origina el sentido de pertenencia. El significado del lugar está determinado por el sistema de relaciones que establecen los objetos que pertenecen a ese lugar, por el significado que reúnen. La estructura del lugar indicará las propiedades formales del sistema de relaciones.

El paisaje artificial es fruto de cómo el hombre se relaciona con el lugar a través de su acción. «Cuando el entorno hecho por el hombre tiene pleno sentido, el hombre está en casa». Los lugares artificiales para Norberg-Schulz se relacionan con la naturaleza en tres vías, en cuanto que el hombre visualiza, completa la situación y simboliza su entendimiento de la naturaleza. Organización espacial y articulación formal son los medios para visualizar y simbolizar un lugar artificial. La arquitectura supone una interpretación del lugar, a partir de esas vías:

«A través de los edificios el hombre da a los significados presencia concreta, y la reunión de edificios visualiza y simboliza su forma de vida

⁴⁵ NORBERG-SCHULZ, Ch., op. cit., p. 5.

como totalidad... La reunión urbana puede entenderse como una interpretación del genio local, de acuerdo con los valores y necesidades de la sociedad actual. En general podemos decir que 'los significados que son reunidos por un lugar constituyen su *genius loci*'»⁴⁶.

El concepto de reunión o concurrencia, derivado de Heidegger, tiene singular importancia en este planteamiento. Significa que las cosas son puestas juntas, es decir, que son llevadas o movidas de un lugar a otro. Esta traslación se produce por un acto de simbolización, acto creativo de traslación e interpretación, pero el desplazamiento concreto es también un acto pasivo -desplazamiento de edificios y cosas- fundado en el deseo de dar un «origen cultural» a esos elementos. Entiende Schulz la cultura como mediación entre el hombre y la realidad, el medio y el modo de como el hombre arraiga en la realidad, de una manera en la que simultáneamente es libre y dependiente de una situación particular. Así restablece en la arquitectura conocimiento y acción simultáneos.

Tres ideas son fundamentales a la hora de entender el sentido de *genius loci* para Norberg-Schulz: identidad, historia y tradición. La identidad está determinada por la localización, por la configuración espacial general y por la articulación característica de cada lugar. Se manifiesta en la correspondencia llena de sentido entre condiciones naturales y morfología del asentamiento. El carácter de figura y fondo, de los foros urbanos, de la relación entre calles y edificios, los motivos de los detalles, la estructura interna de un espacio simple en un espacio relacionado, son los elementos que caracterizan la identidad de un sitio. Allí se produce uno de los hechos característicos del arte, el tema y su variación, como respuesta al cambio continuo a que está sometido el lugar. La historia plantea precisamente la imposibilidad de mantenerse en un entorno sometido al cambio continuo. Se refiere a la ya mencionada estabilidad del lugar. ¿Qué es lo que debe ser reservado?, ¿qué cambios son exigidos por la historia?, ¿Cómo el *genius-loci* puede ser preservado bajo la presión de nuevas demandas funcionales? No cabe duda de que hay cambios buenos y malos, que las condiciones prácticas, sociales y culturales varían. Pero parece necesario mantener la identidad del lugar. La noción de tradición aparece como la unión entre historia e identidad del lugar. Tradición es lo transmitido.

⁴⁶ NORBERG-SCHULZ, Ch., op. cit., p. 170.

«Genius loci», el lugar como contexto, el espacio como lugar.

Queda explicado lo que en relación al lugar desarrollan Aldo Rossi y Christian Norberg-Schulz⁴⁷. Es en éstos autores donde aparece una distinción específica del concepto de lugar, y en ambos referida a la noción clásica de «genius loci».

Aldo Rossi en el marco del neorracionalismo italiano, vinculando teoría y proyecto, y C. Norberg-Schulz a través de su personal tarea investigadora, son dos relevantes ejemplos. En ambos hay nociones paralelas. Si bien la idea de lugar aparece de diversas maneras en muchos arquitectos, en los dos citados aparece referida con claridad a un ámbito cultural bien definido. La complejidad de la relación entre hombre y espacio acogida desde la cultura arquitectónica encuentra en la idea de lugar un punto de referencia concreto.

En la cita con la que introducimos este capítulo K. Frampton proponía como precepto cultural la creación del lugar a través del modelo de lo que denomina enclave, o bien fragmento delimitado. Para Heidegger, como se veía en la introducción, el lugar está constituido en el límite y el umbral, y, como a través de Bollnow se comprobaba, se recupera la idea griega del lugar como espacio delimitado. La idea de umbral representaba en Heidegger la unidad y la diferencia, la manifestación de los límites. El mundo adquiere presencia en los lugares y en las cosas que los constituyen. Será Bollnow el que destaque la necesidad de enraizamiento en un lugar contra el asalto del puro desierto, como el tiempo que lo destruye todo. Frente a la radicalidad de la temporalidad, el lugar concreto se muestra en su carácter permanente, dotado de una estabilidad que supera lo inhóspito de lo siempre cambiante.

En Rossi adquiere importancia el valor analítico del locus desde la descripción de la relación entre situación local y su arquitectura. El avance surgirá de la investigación sobre el caso concreto. El saber urbanístico, independientemente de la metodología en la que se desarrolle, es un saber eminentemente práctico, se origina y verifica a partir del caso concreto. Por ello la importancia de la noción de lugar en un saber que se construye a partir de la experiencia. Tanto Rossi como Norberg-Schulz -este último

⁴⁷ Es muy ilustrativo hacer un recorrido por las notas de *La arquitectura de la ciudad* donde se comprueba la variedad de las fuentes, mucho más contenidas y concretas en los trabajos de Ch. Norberg-Schulz. Destaco la influencia estructuralista de Rossi, sobre todo de Lévi-Stauss, y del trabajo analítico en Italia, desde los tratados clásicos hasta Murattori y el que él mismo desarrolla con C. Aymonino. Las fuentes de Schulz son por un lado Piaget y la gestalt, Heidegger y Bollnow, por otro el trabajo y los escritos de arquitectos relevantes. El libro de A. Rossi se publica en 1966, en 1969 Ch. Norberg-Schulz se refiere al lugar por primera vez en «Del significado en Arquitectura».

más conscientemente, aquél en cuanto a la realidad de su vinculación entre teoría y proyecto- están en esta línea de un saber práctico.

La condición singular e individual de una intervención crece con su lugar, según Rossi. Para Norberg-Schulz el «genius loci» significa un carácter distinto. El conjunto de significados que un lugar reúne es lo que constituye su «genius loci», significados que la arquitectura recoge: como dice Rossi «La arquitectura conformaba una situación», lo que en términos Heideggerianos sería: el lugar da forma al mundo, algo también presente en las vanguardias. El «genius», el locus, representan esa permanencia del lugar y sus elementos a lo largo de la historia, permanencia que se articula con la movilidad que el tiempo introduce en diversas situaciones. Así esa permanencia del lugar, su carácter, podemos referirla a la idea de tradición del lugar, como un tradición en continua formación. La tarea analítica se enfrenta con el lugar como con un texto, esa tarea de comprensión se hace eminentemente hermenéutica. Un saber a partir de cada caso fundado en el conocimiento profundo de la propia disciplina. La noción de pertenencia en Norberg-Schulz paralela a la de permanencia en Rossi se introduce como lo que distingue el carácter específico de cada lugar. El pensamiento de Heidegger, «el mundo que una cosa reúne es su significado», sirve para el «genius loci», cuyo contenido se alcanza a través de la descripción de la estructura del lugar, del entorno concreto donde la vida tiene lugar.

La importancia del contexto se revitaliza por el desarrollo de la idea de lugar. Introduce un contenido conceptual mayor que su simple consideración como emplazamiento. La idea misma de «situación» no hace ya referencia a una simple localización espacial sino al modo de ser ese sitio y en ese sitio. Una lectura contextual supone la referencia a la especificidad de cada caso. En relación a un contexto con una determinada configuración la arquitectura se comprende como modificación, más allá de una simple transformación, en cuanto es modo de ser en relación a una situación previa que lo condiciona. A ello contribuye un cambio profundo en el modo de ver el territorio, derivado de las condiciones de transformación económica y productivas más recientes, algo destacado por muchos observadores, y que Bernardo Secchi entiende así:

«...La ciudad, el territorio y el espacio en el que viviremos durante las próximas décadas está ya construido. No es fácil librarse de ello, no sólo a nivel físico sino también conceptual. Ello se nos muestra como un campo de posibles experiencias a las que dar un sentido a través de operaciones de continua modificación. La ciudad futura estará sobre todo compuesta de materiales existentes a los cuales algo se les ha añadido: algo capaz de

reinterpretarla, y reinventarla, por la intervención en los vacíos que en ella quedan. Construir un programa adecuado de investigación para la ciudad quizá significa comenzar desde aquí y reconocer la legitimidad de ambos sistemas temáticos, los riesgos implican una contraposición y la urgencia de una interpretación»⁴⁸.

La propia tradición del lugar incorpora esa consideración cambiante de su carácter singular, según las circunstancias que lo determinan. Se establece una relación o un sistema de relaciones en los que la cultura del lugar se incorpora al momento preciso en el que el proyecto aparece para modificar una situación previamente configurada. La relación entre el lugar y el proyecto, según los términos aquí desarrollados, no es formal o directamente figurativa sino conceptual. El lugar ha sido rescatado por la arquitectura no como recurso formal sino en la tarea de reconstrucción de su significado. El lugar incorpora por ello un contenido poético donde la complejidad del entorno y su configuración, en su comprensión, recuperan su poder evocador. Así lo ven Rossi y Norberg-Schulz, así lo mostraban Saroni, Rogers, Quaroni, Muratori, y así lo presenta la experiencia personal de cualquiera que se haya enfrentado desde la perspectiva creativa a los hechos urbanos, experiencia recogida por investigadores como K. Lynch o Ch. Alexander.

La recuperación de una idea del espacio como jerarquía de lugares permite también superar el estructuralismo funcional sin desvincularse a la vez de la utilidad de la idea de estructura. La realidad del lugar aparece en el carácter distinto que su estructura formal y figurativa muestra. El método estructural seguirá intentando encontrar un sistema de relaciones, pero ahora lo hará desde la perspectiva de la lógica que cada situación impone al lugar concreto. No sólo existe una referencia espacial sino también temporal, al incorporar la visión simultánea de la historia implicada en la idea de tradición -lo que del pasado permanece y cómo ha permanecido-. En el lugar aparecen además las nociones fundamentales de orden y articulación, características de la arquitectura.

¿Cómo puede hoy el proyecto incorporar esas ideas? Detrás de esta pregunta late la duda sobre la capacidad misma para configurar un lugar coherente en la sociedad dispersa de hoy, enfrentada con la dificultad de salir de un continuo fluir de una pluralidad de formas. Esa es la condición de complejidad moderna. Por ello al referirse al lugar K. Frampton habla del fragmento delimitado. ¿Es posible hoy una articulación significativa de

⁴⁸ SECHI, B., *Un programa de búsqueda* en CASABELLA, n° 497, Milan, diciembre 1983.

lugares? o en cambio ¿existe una tendencia a la configuración de un sistema de lugares disgregados? La idea de Collage y la idea de montaje aportada por W. Benjamín estarán en el camino de una explicación, al proponer una posibilidad distinta de orden.

Aparece de nuevo el peligro del hiperrealismo tecnológico tendente a convertir todo el espacio en un vasto espacio interior, como una especie de sistema de relaciones o flujos, reducidos por el consumo a la necesidad. El lugar quedaría en el ámbito del recuerdo o de lo pintoresco⁴⁹. Precisamente hablar de tradición del lugar suponía el requerimiento de una vitalidad tal que fuera capaz de mantener la energía creativa de esa tradición, no para su «conservación», sino para su recreación afirmándola y contribuyendo a su configuración. Explicar el modo de ser de la realidad no presupone la existencia de una energía capaz de enriquecerla, la propia historia hablará luego de si una vitalidad así fue posible, si la banalización que contribuyó a la decadencia del Movimiento Moderno puede embalsamar hoy la recuperación del «genius loci».

Si la función no genera la forma y fue siempre necesaria la elección de una determinada estética -la del elementarismo constructivista y abstracto en la Bauhaus, por ejemplo-, el lugar no resuelve la configuración del proyecto. ¿Es todo inútil por lo tanto? O bien, dicho de otro modo, ¿el interés por el concepto de lugar está en el marco de la construcción de un saber práctico que recomponga la disciplina urbano-arquitectónica?

⁴⁹ Es interesante a este respecto comprobar lo que M. CASTELLS concluye en *The informational city* (Blackwell, Cambridge Mass., 1989) al analizar las transformaciones derivadas del cambio en el sistema económico y productivo modernos.

CAPITULO IV. LA IDEA DE LUGAR EN EL ANALISIS URBANO

a) *Análisis urbano y «genius loci».*

El desarrollo del análisis urbano en el seno de la disciplina arquitectónica.

En la Escuela de Arquitectura de Venecia dirigida por G. Samonà, bajo el título de análisis urbano, como ya he indicado, se desarrollaron en torno a los temas de la ciudad y el territorio, el tipo y la figuración una serie de conceptos a partir de los cuales se refundamentaba la teoría de la arquitectura. Es preciso no perder de vista cómo ese esfuerzo analítico va dirigido hacia el proyecto desde el primer momento, un esfuerzo que encuentra en la historia de la forma urbana y en la de su arquitectura un contenido específico.

Los temas que desarrolla el análisis urbano encuentran en la arquitectura, en una nueva teoría del proyecto, su razón específica. El análisis es capaz de ofrecer un cuerpo sólido de ideas sobre las que afirmar una disciplina arquitectónica. No es la simple apreciación de A. Vidler con su tercera tipología, o la actitud de la escuela de Bruselas, ni siquiera el resultado de una dura crítica a la práctica arquitectónica habitual¹, quizás

¹ Crítica latente en todo el planteamiento de renovación cultural arquitectónico. Así Rossi escribe: «La miseria de la arquitectura contemporánea está fundada más aún que en los resultados, en la pobreza de contenidos, en la ausencia de tendencias precisas, en la parálisis de los temas teóricos... En la práctica profesional y en la política el discurso sobre estándares, siempre fatalmente anticuados y contrarios al progreso político y cultural, ha representado una rémora para el proyecto... De ahí nace

sea C. Aymonino quien lo exprese con mayor precisión: el análisis urbano es un instrumento capaz de conferir un contenido lógico al proyecto, asegurando las necesarias características de comunicabilidad y continuidad de las distintas experiencias. Ahora bien el propio Aymonino afirma que el análisis no proporciona más instrumentos de intervención arquitectónica², y sería erróneo suponer una relación de causalidad directa entre ambos procesos, lo que conduciría a un embalsamiento académico de la arquitectura; frente a ese determinismo analítico el propio análisis ofrece tan sólo un marco de relaciones que determina intervención puede establecer con su entorno, definiendo, por tanto, las relaciones entre proyecto y espacio en sus recíprocas influencias. En un planteamiento así las cuestiones como la conservación de la ciudad antigua, el tratamiento de los monumentos, el mantenimiento o superación de las permanencias en una ordenación urbanística, y por supuesto, cualquier nueva intervención, son entendidas como operaciones de proyecto.

Es en el caso de los cascos históricos, donde el conocimiento aportado por el análisis se apoya en un importante conjunto de documentos y donde la descripción que aquél realiza es más precisa, donde esa visión se radicaliza. Cervellati, uno de los protagonistas de experiencias como la de Bolonia de indudable influencia y alcance, propone el «proyecto de conservación» como método de intervención en esos casos, fundado en la lógica que define la investigación y la redacción de normas o principios metodológicos «idóneos e irrefutables» para tutelar y mantener determinado patrimonio arquitectónico, urbano, territorial e histórico. Algo difícil de sostener, sin embargo, en la práctica.

El avance que el estudio y desarrollo de gran cantidad de hechos urbanos ha supuesto hace disponible un gran material conceptual y documental, una variedad de metodologías y sobre todo un rico conjunto de conceptos en los que es posible descubrir un cuerpo teórico maduro y eficaz. Pero aunque la experiencia acumulada genere la posibilidad de establecer ciertas reglas o leyes generales no es posible desvincularse del conocimiento preciso de los hechos urbanos particulares. Este es precisamente el ámbito del «genius loci».

Superada con la incorporación de la metodología histórica la usual concepción del análisis como mera justificación de la intervención, o como

la lucha contra el profesionalismo, oposición que no tiene ninguna base moralista, pero que quiere marginar una posición que, reduciendo la realidad a un esquema, impide una búsqueda libre y un desarrollo dialéctico de la arquitectura en la universidad», VV.AA., *Progetti per la città Veneta 1926-1981*, N. Poza Ed., Vicenza, 1982, p. 182.

² AYMUNINO, Carlo en *El significado de las ciudades*, p. 219.

un conjunto de datos sin forma, el análisis encuentra su lugar apropiado. Como afirma J.I. Linazasoro:

«El análisis urbano es, ante todo, un trabajo lento y de introspección, que debe situarse, además, al margen de cualquier otro objetivo distinto del propiamente suyo del conocimiento»³.

O lo que en la introducción a «Elementos de análisis urbano» indica Jean Castex:

«El análisis urbano es la condición misma del proyecto; evidentemente, no es una obligación piadosa de la que hay que librarse antes de tomar el lápiz; dicho análisis condiciona el enunciado, el método y, finalmente, el lugar teórico del proyecto»⁴.

Que sitúa el análisis urbano en la perspectiva de ese marco de relaciones capaz de conferir de un contenido lógico al proyecto. Un análisis fundado en la observación, dirigido a la descripción, vinculado a una meticulosa exploración de lo real, no pretende una construcción teórica en la que determinadas normas reflejen la exigencia de transmitir unos principios, extraña búsqueda de las leyes inmutables de la arquitectura. Un planteamiento racionalista radical entendería el análisis como algo idéntico al proyecto en la propia estructura lógica de la arquitectura⁵. El análisis tal y como aquí lo consideramos está, por supuesto, íntimamente relacionado con el proyecto, pero su sentido auténtico se funda en el conocimiento que ofrece de cada caso concreto. Decir análisis urbano significa hacer referencia a un método fundado en diversas técnicas para definir la realidad física de la forma urbana. No es simplemente un momento, el analítico, de todo un proceso, sino que esta expresión alude a un complejo de técnicas y de estudios desarrollados a partir de los años

³ LINAZASORO, J.I., *Permanencias y arquitectura urbana*, p. 13.

⁴ PANERAI, Philippe y otros, *Elementos de análisis urbano*, I.E.A.L., Madrid, 1983, p. 13.

⁵ VITALE, Daniele, «Analisi urbana e architettura», *Rev. Urbanistica*, nº 82, Feb. 1986, artículo que explica el caso italiano. Sobre análisis y proyecto ver GRASSI, Giorgio, *La costruzione logica dell'Architettura*, Marsilio ed., Padua, 1967. Grassi encuentra en la capacidad analítica de la arquitectura la posibilidad de la construcción de un sistema de normas. Tanto el manual como el tratado clásico confirmarían esta tendencia, pero es necesario un replantamiento de la arquitectura sobre sus elementos originarios, a partir de la lógica estructural de la forma arquitectónica. Quiere tender a esa forma lógica convirtiendo la capacidad analítica de la arquitectura en un fin. Al hacer hincapié así en el plano cognoscitivo no huye del didactismo, el proceso universalizado a nivel teórico difícilmente puede ser separado del personal carácter individual de Grassi poniendo en entredicho la ageneralización de sus principios. El primer trabajo importante de análisis urbano es: MURATORI, Saverio, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Libreria dello Stato, Roma, 1960.

cincuenta paralelamente a un complejo de teorías o tesis, a menudo fragmentarias, en torno al problema de la reconstrucción de la arquitectura como práctica y como saber, es decir, como cuerpo disciplinar definido. El análisis urbano es el análisis de los edificios y sus componentes y el de la ciudad como construcción, desde la tradición arquitectónica que vincula arquitectura y ciudad, como esfuerzo de explicación de la forma del espacio en la cual la vida de hombres y de sociedad encuentran su «lugar» en cada época. Sobre la permanencia de esa forma física de la ciudad a lo largo de la historia.

En la perspectiva autónoma de su proceso el proyecto solía descomponerse en análisis sistemático más síntesis intuitiva. En la fase de análisis se trataría de establecer el comportamiento del sistema como conjunto para observar y definir sus propiedades y conflictos, se elaboraría así una visión gráfica de los puntos y de las relaciones entre ellos, intentando definir lo que denominan campo: sus fuerzas, sus tensiones, sus tendencias; así se alcanza un esquema estructural-relacional, algo que estaría vinculado a una preforma. Utilizaríamos una especie de lógica relacional dirigida a definir el entorno y sus relaciones características⁶. Sería así posible una descripción de la situación concreta, definir su lógica, en su contexto cultural y arquitectónico.

Sin embargo, más allá de la secuencia análisis-diagnóstico-proyecto, o la recurrencia al análisis como base de determinada metodología pseudocientífica para la toma de decisiones o la configuración del proyecto, lo que pretendemos es la concepción clásica del hacer como vinculada a un saber práctico específico. El análisis en el proceso de diseño va dirigido a la valoración de alternativas tras la especificación de objetivos y su cuantificación, así en la modelística, el análisis se situaba en la primera fase del proceso de planeamiento dirigido hacia la formulación de metas y objetivos, sobre los cuales era posible la formulación del problema y, tras la generación de alternativas según diferentes cursos de acción, la posibilidad de un criterio de selección. Toda esa mecánica no puede evitar caer en el funcionalismo radical, al intentar cuantificar, como en una retórica de lo óptimo. Hoy se quiere recuperar, frente a la tecnificación, el interés por la antigua manera de hacer, recogida y conocida en los tratados, fundada tanto en la observación como en la teoría, en el análisis y en la tesis, siempre mutuamente implicados.

Así Daniele Vitale indica⁷ como en Francia los estudios o análisis

⁶ Es interesante el breve ensayo «El proceso proyectual» realizado en el *Centro de estudios y proyección del ambiente* en Buenos Aires en 1977, sobre las ideas de Frank Lloyd Wright.

⁷ VITALE, Daniele, op. cit.

urbanos se fundan en un sólido aparato, estructurado, en una fuerte organización de la cultura y en un desarrollo de la investigación extraordinario. En Italia y en otros ámbitos el interés por la estructura urbana se desplaza hacia lo visual, hacia la imagen de la ciudad y su reconstrucción histórica en planos, grabados y documentos gráficos. Pero señala cómo demasiado a menudo la búsqueda de un fundamento analítico vuelve a la antigua y recurrente idea de una «parte científica» de la arquitectura, de un método objetivo, cuyo último resultado sería derivar con simplicidad nuevas formas de las formas estudiadas. Si la imitación formal podría destacarse como un vicio del análisis, no por ello debemos dudar de los resultados de éste en su ámbito específico, esto es, el del conocimiento. El análisis se vincula a la arquitectura en cuanto que el proyecto necesita de un contenido de conocimiento sobre el que se funda.

Forma urbana y estructura urbana. El análisis a través del plano.

El plano urbano es el lugar representado, a través de su estudio alcanzamos un conocimiento de los lugares en el territorio, de las formas que constituyen su verdadero sedimento configurador. Desde la topografía que describe las condiciones materiales del lugar, hasta la cartografía histórica, el conjunto de planos en el tiempo, se descubre la acción arquitectónica sobre el lugar natural, la forma de ese lugar a partir de las intervenciones que allí se han realizado: lo que permanece, las huellas del pasado, y lo que es característico de cada tiempo.

En el estudio de la forma urbana lo primero necesario es analizar el modo en que ha llegado a ser lo que es. Dicha tarea no puede ser reconstructiva, porque no es posible superar radicalmente la distancia en el tiempo. Sobre todo es descriptiva, con lo que a partir del plano y del conjunto de documentos disponibles pueda hacerse. El plano es el lugar de la historia en la ciudad. Planos como el de Nollí para Roma o el de Turgot realiza para París son universalmente conocidos, e incluyen una interpretación conceptual concreta: el tratamiento de los monumentos por Nollí, o la figuración de las manzanas mixtas parisinas por Turgot. Un plano no es un dato absolutamente objetivo, incluye una valoración, además de ser una representación abstracta más o menos funcional es una imagen de la forma de la ciudad, del lugar de su arquitectura, y él mismo es, en cuanto descripción de ese orden espacial, arquitectura.

El análisis de la forma urbana siempre se ha apoyado en la planta de la ciudad, así lo vemos en los trabajos de Lavedan o de Torres-Balbás. Ahora bien, con Marcel Poëte se comienza a establecer una relación entre ciudad y territorio distinta, materializada en la conciencia de la permanen-

cia del plano, es decir, lo que de su desarrollo histórico ha perdurado, el plano descrito como clave interpretativa de las transformaciones urbanas.

El plano de la ciudad, a partir de los sucesivos planos de la ciudad en el tiempo, desvela el acontecer histórico. En el plano redibujado de la ciudad actual se reconoce la huella de otros momentos de su historia. La cartografía histórica o de la investigación arqueológica y documental⁸ permiten incorporar además lo proyectado y no realizado, aquellos documentos que muesetran las aspiraciones de una época.

El análisis de la forma urbana se apoya en el estudio de su crecimiento, un análisis pormenorizado del mismo conducirá tanto a una mejor comprensión de su estructura como a una verdadera distinción de sus partes. La descripción del modo del crecimiento, y de sus elementos reguladores, es el primer paso. A partir de allí se concretarán tanto su escala en cada momento histórico, como las yuxtaposiciones y conflictos que aparecen, así como los fenómenos de densificación y sustitución sin apenas alterar o transformando levemente la planta de la ciudad. Aparece aquí ya la comprobación de la relación que existe entre tipo edificatorio y forma urbana. El estudio del crecimiento no alcanza tan sólo una descripción histórica sino que descubre la singularidad de algunos elementos que han permanecido o que fueron los generadores y catalizadores del mismo. No se trata de un proceso continuo sino que aparecen momentos de ruptura y discontinuidad, de manera que la forma urbana tiene su propio acontecer, jalonado de hechos concretos, determinado por muy diversas razones. Más que una difícil o imposible reconstrucción histórica es posible destacar aquello que distingue a la ciudad, lo que le pertenece y la ha configurado así. El valorar los vestigios se funda en ese reconocimiento, hoy, de la transformación de la ciudad en el tiempo, vestigios que se revelan de modo singular en el trazado, en la parcelación y en los elementos primarios o monumentos.

Además de la explicación diacrónica de la forma urbana a través del estudio del crecimiento, la noción de estructura urbana introduce la posibilidad de una descripción sincrónica. Paralelamente a la historia de la constitución de la forma urbana es preciso encontrar una lógica de su organización del entramado urbano, difícil de alcanzar con seguridad absoluta, por su complejidad, pero que sirve para plantear una serie de cuestiones útiles. La más evidente es la del funcionamiento de la ciudad, por la posibilidad de cuantificar contenidos y relaciones. A través de la

⁸ Incluso en el caso de planos históricos sobre proyectos no realizados como el de Wren para Londres o el de Silvestre Pérez para el Puerto de la Paz en Bilbao, o en el caso de ideaciones como los Planos de Piranesi hace sobre la Roma imperial.

estructura urbana descubrimos una distinción entre las partes y un esquema de su articulación. Como descripción simultánea debe detenerse en la caracterización de cada parte acudiendo a ideas generales: zona residencial, vía primaria, parque público o equipamiento urbano, por ejemplo. Así el estudio de la estructura urbana analiza la ciudad como conjunto, con un esfuerzo por reducir la complejidad urbana a un esquema simplificado en el que se muestren los elementos básicos del tejido urbano: la red de comunicaciones; los monumentos, edificios públicos y zonas residenciales; con sus cualidades específicas.

La descripción estructural del lugar se interesa por una conciencia histórica de la idea misma de estructura, ligada a la explicación de la lógica o el orden de la forma urbana: describe un sistema de relaciones tanto funcionales como de orden conceptual, simbólico y geométrico. Es decir no elude el problema del significado, de lo característico de cada caso. El análisis de la estructura urbana suele conducir a la comprensión de la ciudad como un complejo funcional susceptible de una valoración cuantitativa tanto de las partes (densidades, actividades, etc.) como de las relaciones. Pero es posible considerarla asimismo como lo que constituye la forma urbana y de alguna manera la justifica: como idea de orden (organización, articulación) y como referencia a su génesis. Es algo que desde la perspectiva de la imagen ya lo hace Kevin Lynch, y que Samonà procura en su estudio del lugar:

«En cada lugar se crea una relación entre la sedimentación o estratificación formal-funcional de las actividad tipológicas cumplidas a lo largo del tiempo, y la configuración física y los cambios del lugar mismo desde su estado natural a su modificación o estado construido. Esta relación constituye la esencia de la morfología urbana y arquitectónica: se mantiene más allá de la abstracción de la tipología y reconoce la forma de su contexto»⁹.

Sin perder de vista la naturaleza figurativa del espacio urbano la descripción de lo característico, de los elementos configuradores de la forma, se completa con el papel tipológico y funcional que en el momento del análisis desempeñan. Es la «costumbre» que el lugar tiende a imponer y de la que hemos hablado al referirnos al «genius loci». Algo que permite distinguir con sentido una morfología geoméricamente ordenada y a la

⁹ SAMONÀ, Giuseppe, «Una valoración del futuro de la Ciudad como un problema de su relación con la arquitectura», *Architectural Design*, n° 55, 5/6, Londres, 1985.

vez adaptada al lugar, de una yuxtaposición de tejidos derivada de una lenta sedimentación en el tiempo. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, morfología es «la parte de la biología que trata de los seres orgánicos y de las modificaciones o transformaciones que experimentan». La analogía biológica hace referencia a la visión morfogenética, es decir, al proceso de configuración de la forma. Dicho diccionario añade otra definición, morfología es el «tratado de la forma de las palabras», aquí la analogía lingüística representa la voluntad descriptiva de esa configuración, de su estructura. En general morfología es el tratado de la forma, tratado en cuanto hace referencia a un estudio sistemático y forma en cuanto es la realidad abordada por ese estudio, una realidad radicalmente vinculada a la arquitectura. Morfología urbana es un epígrafe correcto para acoger una disciplina analítica suficientemente precisa¹⁰, cuyo principal instrumento es el plano urbano.

Tipologías edificatorias y morfología urbana.

La investigación histórica, el análisis arquitectónico y el estudio de la construcción van aunados en el análisis urbano que surge desde Muratori en un trabajo que considera el carácter urbano de los mismos. Las nociones de tipo, de estructura urbana y de historia conducen el estudio de la arquitectura y de la ciudad. La investigación tipológica no se reduce a la clasificación o distinción, a la búsqueda de arquetipos, sino que se inscribe en el análisis específico de los tejidos urbanos.

La noción de tipología está universalmente reconocida como sistema de clasificación, dotado de estabilidad, en el ámbito de la experiencia disciplinar de la arquitectura en sus diversos aspectos. Pero el tipo es también un concepto que, desde la tratadística clásica a la vanguardia arquitectónica, pertenece a la composición arquitectónica.

Quiere ello decir que el tipo está vinculado a la arquitectura desde la autonomía del objeto proyectado. Julio Carlo Argan definirá el tipo en arquitectura como la «estructura interna de la forma», como el sustrato en los edificios del mismo género, como el fundamento nocional en el que se basa necesariamente la elaboración formal del artista. Así salvaría Argan la invención al precisar que en todo proceso creativo existiría un momento tipológico¹¹. Es clásica la distinción entre tipo y modelo de Quatremère de

¹⁰ Muchas expresiones del análisis urbano parecen prestadas de la biología: génesis, crecimiento, desarrollo, transformación, tejidos, etc.

¹¹ ARGAN, Giulio Carlo, «Sobre el concepto de Tipo en Arquitectura» en *Proyecto y Destino*, ed. Biblioteca de la U.C. de Venezuela, 1969 (1965).

Quincy y que Rossi difunde en su libro ligada a la experiencia de Muratori¹². Para Rossi el tipo está en la raíz misma de la arquitectura, y desarrolla un papel propio en la constitución de la forma. Es evidente que el tipo no surge por sí mismo, sino que es deducido del estudio de casos concretos, así cabe pensar en el carácter analítico de esa noción. Ahora bien, la dificultad estriba en la atribución de un papel determinado a dicha idea en el proceso creativo, por eso es útil la definición de Argan. El problema del tipo en arquitectura es el problema del conocimiento en arquitectura, problema que es central desde la perspectiva del lugar. Pues bien, cuando se procede al análisis del tipo en su contexto, de su adaptación y transformación, de su modo de darse en el tiempo y el espacio, de las circunstancias que allí lo condicionan y configuran, se alcanza un conocimiento concreto del proyecto, de su realidad específica. Precisamente ese es el análisis que pretende la relación entre tipología y morfología, y que encuentra en la ciudad considerada, en el lugar como lugar de esa arquitectura, la posibilidad de una explicación. En arquitectura la noción de tipo aparece vinculada a la de ciudad¹³, donde encuentra una referencia simultánea al lugar y a la historia.

El peligro que la noción de tipo introduce es el de precipitar una demasiado rápida secuencia entre análisis y proyecto, esta relación no puede deducirse apodípticamente, la idea de que conocer en arquitectura es ya proyectar es demasiado vaga. Si el tipo es un instrumento de conocimiento, ámbito en el que nos situamos, puede convertirse en un instrumento de proyecto, pero no es posible ligar ambas situaciones unívocamente¹⁴.

Es en la relación entre tipología edificatoria y morfología urbana donde esos dos conceptos aparecen mutuamente implicados, de manera que sea posible adentrarse en el conocimiento del modo de ser específico de los hechos urbanos, de su materialidad formal en la arquitectura de la ciudad. Por ello es interesante el planteamiento de Rossi que desde la

¹² ROSSI, Aldo, op. cit., p. 67, donde cita el Diccionario Histórico de la Arquitectura de Quincy, éste destaca cómo antes de la ciencia moderna, la tradición el hábito y la imitación eran los métodos empleados para la producción de artefactos. El modelo es lo que se copia, el tipo es algo más vago, la idea que sirve de regla al modelo. Rossi radicaliza la importancia del tipo, éste es algo permanente y complejo, un enunciado lógico que se antepone a la forma y que la constituye..., incluso llega a afirmar el tipo es la idea misma de la arquitectura, lo que está más cerca de su esencia, y por ello lo que, no obstante cualquier cambio, siempre se ha impuesto, el «sentimiento y la razón» como el principio de la arquitectura y de la ciudad.

¹³ La antología de textos *Sobre el concepto de tipo en Arquitectura*, ETSAM, 1982, da una buena muestra de ello. Ph. Panerai en su libro hace una historia completa del concepto de tipo.

¹⁴ Ver SAMONA, Giuseppe, «Una valutazione del futuro della città come problema del suo rapporto con l'architettura» (1971), en *L'unità architettonica urbanistica*, F. Angeli Ed., Milan, 1978.

persistencia del plano, plantea una teoría de la permanencia y de los monumentos y distingue entre elementos primarios y áreas residencia, mostrando esa peculiar relación entre determinados edificios y el conjunto de la forma de la ciudad.

La relación tipos-forma urbana aparece distinguida en el estudio del proceso de crecimiento y transformación de los fenómenos urbanos. Esta relación tipos-forma con el crecimiento permite estudiar la adaptación de tipos a diferentes niveles (manzana de viviendas, parcela o edificios) y, a la vez, cómo las propiedades de los tipos condicionan los crecimientos secundarios, la densificación e incluso las posibilidades de sustitución. Esta relación, ligada a las ideas de permanencia y cambio, hace posible su descripción en la ciudad.

Es relativamente sencillo identificar los tipos, sin embargo es más complejo establecer cualitativamente su grado de influencia en el proceso urbano. En la estructura urbana existen elementos de naturaleza particular, Rossi los denomina elementos primarios, su papel es central en la dinámica de la ciudad al actuar como catalizadores del proceso de crecimiento urbano. Lo que hoy entendemos como equipamientos urbanos, junto con los monumentos, son los elementos primarios fundamentales, sobre los cuales es posible estructurar la forma urbana.

La renovación tipológica que sobre todo en el tema de la vivienda realiza la arquitectura funcionalista está relacionada con su independencia de las ordenanzas urbanísticas tradicionales, al liberar al edificio de la calle. Existe así autonomía del tipo respecto al tejido urbano, pero sobre todo lo que se produce es el riesgo de desaparición de la forma urbana como tal. La morfología urbana se apoyaba en el trazado de las calles, en las alineaciones, en el volumen edificado y en la parcelación. En relación con esto la nueva arquitectura tampoco ha planteado una vigorosa alternativa figurativa a la calle tradicional, al edificio arraigado en la manzana y en la parcela, donde aparecen definidas sus relaciones con el entorno y con su transformación. En la ciudad, la arquitectura configura su forma y da un carácter concreto al espacio urbano. Muchos de los experimentos residenciales desde la postguerra no han tenido en cuenta la importancia del espacio abierto, público o semi-público, en lo urbano. La concepción racionalista basada exclusivamente en la economía para la cual la ciudad es un conjunto de comodidades repartidas sobre un espacio indiferente, sin aventura, resulta insuficiente. Tampoco parece que el organizar cierta animación cultural o el reproducir una plaza vernácula sea suficiente para conferir un alma a la vivienda. El análisis de la morfología urbana y de la tipología arquitectónica introduce una adecuada reflexión en torno a estos problemas que sitúan al edificio en su profunda relación con el

contexto urbano¹⁵.

Una perspectiva analítica facilita, como está reconocido, acometer las tareas de renovación y restauración urbana, por partir del conocimiento de la transformación sufrida en la historia y del carácter específico de cada parte de ciudad. En primer lugar porque es en el seno de los tejidos urbanos, en la continuidad y repartición de los ejes de circulación, en los espacios de articulación, donde transcurre la vida de la ciudad. En segundo lugar porque el análisis tipo-morfológico ofrece un conocimiento preciso de la forma, de la arquitectura, urbana. En los centros históricos se ha aplicado este análisis por la facilidad que de un material documental de gran valor introduce en un estudio de este tipo. Pero la problemática que introduce la difícil coexistencia de lo antiguo y lo nuevo puede ser manipulada por el análisis para detener todo cambio en lo que aparece como definitivamente configurado. El propio fracaso de la arquitectura moderna genera cierto desánimo frente a la capacidad de intervenir en los cascos antiguos, mientras que el análisis conduce a lo que parece científicamente determinado como lo correcto¹⁶. Habría que destacar que la utilidad del análisis la situamos en otro ámbito que el de su instrumentalización directa. La perspectiva introducida por la visión analítica se dirige a establecer el marco de relaciones que determinan el contexto de cualquier intervención, a través de un conocimiento concreto adquirido sobre ese contexto, conocimiento necesario para fundamentar la propia acción.

Paisaje urbano: la percepción de la ciudad como lugar.

El análisis urbano necesita de la visión que desde la percepción cada individuo obtiene de la ciudad como lugar habitado, la ciudad desde la experiencia habitual. Algo que no es simplemente subjetividad. La percepción, relación natural con el entorno, introduce una reflexión sobre lo

¹⁵ Ver BERTRAND, M.J., *Casa, barrio, ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

¹⁶ La problemática en torno a los centros históricos es compleja. Desde la perspectiva del análisis destaca la experiencia italiana que recogen F. Ciardini y P. Falini en el libro *Centros históricos*, G. Gili, Barcelona, 1983 (1978). En este trabajo aparece la idea del proyecto de conservación, como la lógica que define la investigación y la redacción de normas o principios metodológicos idóneos e irrefutables para tutelar y mantener un determinado patrimonio arquitectónico y urbano: «La cuestión está en considerar el patrimonio histórico como parte viva y verdaderamente moderna de la ciudad contemporánea y que toda actuación que modifica este patrimonio, según métodos proyectuales de tipo artístico no transferibles a otras realidades históricas, alteran esta parte y la hacen menos moderna».

«La ciudad histórica tiene una coherencia que no es posible encontrar en la moderna. Una reflexión más profunda se hace necesaria para ir más allá de una política simplemente conservativa, una reflexión que no embalse el pasado».

cotidiano que puede alcanzar una comprensión muy acertada del modo de ser del espacio urbano. Lo cotidiano no puede reducirse a lo «populista» o lo «vernáculo», detenido en el simple asombro hacia todo lo «hermoso» o simplemente «antiguo». La experiencia de lo urbano no es inútil para el análisis, sobre todo cuando éste no quiere prescindir de la complejidad de lo real.

Kevin Lynch concentra su interés por la legibilidad del medio urbano, y su esfuerzo sintético va dirigido a definir los elementos configuradores de la estructura de la imagen de la ciudad. Ch. Norberg-Schulz desarrolla la psicología de la percepción, sobre todo a partir de los esquemas lógicos de Piaget y la teoría de la Gestalt, y analiza el modo de organizarse el ambiente a través del establecimiento de centros o lugares, direcciones o caminos y áreas regiones. Para orientarse el hombre necesita captar estas relaciones. Los esquemas geométricos los desarrolla en una segunda fase para alcanzar propósitos más particulares. La psicología de la percepción destaca esa necesidad de orden.

La manera de percibir el espacio, los lugares, tiene carácter progresivo en el tiempo. Gordon Cullen propone un análisis secuencial de la escena urbana a través de su visión seriada, esfuerzo por transmitir al plano la experiencia urbana. La mirada atenta y despierta de un observador no ocioso, capaz de sorprenderse, interesarse por lo que experimenta, descubre lo que es la ciudad. Todo se funda en un acentuado sentido del lugar, del «enclave» en Cullen¹⁷. A través de «viñetas» o encuadres revela el espacio experimentado, el espacio recorrido. Me interesa destacar la importancia de esta idea de recorrido, visión en movimiento característico de la percepción moderna.

Cuando Aymonino quiere sustituir la noción de monumento, como referencia y síntesis de significado, acude a una concepción del sistema de recorridos en lo urbano como espacio de representación total de la forma urbana y su multiplicidad. La configuración de un sistema de recorridos acentúa el carácter artificial de la forma urbana, siendo imposible encontrar algo semejante fuera de la ciudad¹⁸. Las interconexiones entre vivienda, equipamientos y servicios se apoyan en ese sistema de recorridos, que no es simplemente el trazado sino ese espacio representado en la acción de recorrerlo.

En su concepción eminentemente práctica del urbanismo Edmund N. Bacon aporta dos nociones importantes: la de «involvement», como

¹⁷ CULLEN, Gordon, *Paisaje Urbano*, Blume, Barcelona, 1974 (1959).

¹⁸ AYMONINO, Carlo, op. cit., pp. 41 y ss.

aquello que nos rodea y envuelve de forma comprometida, como una implicación con el entorno; y el de los «sistemas simultáneos de movimiento»¹⁹. La primera tiene que ver con la posibilidad de entender el entorno desde el punto de vista formal-complejo, es decir, sin perder el carácter que tiene de lugar habitado -lugar en el que se está- y el segundo con la necesidad de concebir la forma a partir del diseño de la estructura de circulaciones. Bacon pretende fundar el diseño de la ciudad en una clara representación de los sistemas simultáneos de movimiento, como lo básico de la estructura urbana. La circulación organiza el espacio y revela asimismo como está organizado. El carácter secuencial de la comprensión del espacio supera la fragmentación cuando es posible captar ese orden de los lugares, tal y como latía en el pensamiento de Lynch, orden fundado en la distinción y en la relación. Una comprensión así del espacio urbano es necesariamente útil. La fundamentación del orden del espacio en las vías -direcciones o caminos- es algo evidente desde la antigüedad. Cuando Rob Krier propone su proyecto para Stuttgart se apoya en el sistema de circulaciones que relaciona tanto los lugares que recupera como los que crea para las nuevas necesidades. Pero la idea de circulación no puede reducirse al concepto funcional de accesibilidad profundamente ligado al mismo. Aquí lo he introducido desde la visión de la experiencia del espacio urbano, es decir en cuanto conduce a una clara representación del espacio. Para ello es necesario que exista un orden percible, definido, es decir una estructura sobre la que fundar la capacidad de relación. En contra de lo que afirma Krier un sistema lineal no sería sino el más evidente, pero un sistema complejo de caminos -recorridos- puede darse coherentemente en un complejo de lugares significativos. Y puede incorporar todo tipo de significados, incluidos los publicitarios, como muestra Venturi en «Aprendiendo de las Vegas».

Retomando el interés por la experiencia del espacio A.S. Bailly establece para un estudio sistemático de la percepción urbana algunos elementos de análisis: 'puntos de referencia' son los elementos espaciales que facilitan la orientación o sitúan la progresión; 'esquemas lógicos', descubren el funcionamiento del espacio urbano a partir de la familiaridad y de la relación personal con el entorno; 'el factor de escala' determina la relación con la disposición y estructuración del paisaje²⁰. Puntos que están en la línea de lo ya dicho. Merleau-Ponty afirma, como recoge Bailly, que

¹⁹ BACON, Edmund N., *Desing of Cities*, Thames and Hudson, Londres, 1982 (1967).

²⁰ BAILLI, Antoine S., «La percepción del Espacio Urbano», Ed. IEAL, colecc. *Nuevo Urbanismo*, nº 29, Madrid, 1979 (1977). Para un análisis detallado de la secuencia urbana ver *Arquitectura urbana*, cap. 6, Carlos Martínez Cano y Juan Luis de las Rivas, Eunsa, Pamplona, 1985.

la percepción es una modalidad original de la conciencia, la cual debe ser expresada. Es posible, con el análisis del paisaje urbano ir, a partir del sistema de recorridos, de la simple percepción a una representación ordenada de su forma, fundada en las nociones básicas de lugar y dirección o camino. Así desde el paisaje urbano alcanzamos una comprensión del espacio como jerarquía de lugares.

La singularidad de los hechos urbanos: su «genius loci».

No hay leyes generales para lo no determinado, para lo que surge de una compleja cadena de decisiones contingentes, en el ámbito de lo que podría ser de otro modo y ha llegado a ser así en un continuo diálogo entre lo necesario y lo libremente dispuesto. El carácter de irrepetibilidad, de ser único, propio de los hechos urbanos, es una condición de los mismos. No quiere esto decir que no puedan a través de relaciones y analogías establecerse ciertas reglas o cierto saber ordenado. Efectivamente, el fenómeno urbano -el asentamiento humano y su forma- es susceptible de ser analizado, como se ha desarrollado hasta aquí, y pueden deducirse clasificaciones, comparaciones y otras relaciones. Sin embargo a través de todo el capítulo comprobamos la estrecha vinculación de los hechos urbanos a cada caso singular, a partir de los cuales puede organizarse el saber propio de la disciplina.

La singularidad de los fenómenos urbanos se manifiesta en la concepción histórica de los mismos. La historia no es una recopilación de hechos sucesivos sino el modo de ser de todo lo dado por experiencia. Como dice M. Foucault, lo histórico reemplaza al orden y se convierte en el elemento inabarcable de nuestro pensamiento. Algo desligado de cualquier historicismo idealista en cuanto que lo histórico es ese modo de ser, un acontecer. La forma de la ciudad es la forma de un tiempo de la ciudad.

El análisis urbano se concentra en la descripción e interpretación de los hechos urbanos singulares y aporta esas nociones desde las que además es posible hacer una lectura contextual de la arquitectura. Un conocimiento preciso sobre la situación concreta, sobre el carácter de cada fenómeno, proporciona algo más que un saber aislado. Hemos desarrollado esquemáticamente una serie de conceptos a través de los cuales se articula la disciplina urbanística como saber y como método, desde la perspectiva analítica, un saber consolidado que va precisamente dirigido a ese conocimiento de lo específico, de lo circunstancial y determinante en cada caso. Puede haber reflexiones generales pero sólo de un saber así es posible desarrollar un conocimiento práctico como luego veremos.

Las ideas de «Locus», de «genius loci», del espacio como lugar aparecen precisamente al destacar la individualidad de los hechos urbanos, su carácter irrepetible y singular, lo que el lugar es. También es posible del análisis deducir cómo en la práctica el espacio es efectivamente comprendido. En esa idea de «locus» o «genius loci» está recogida una concepción histórica del lugar, desde la tradición que describe lo que es desde la perspectiva de cómo ha llegado a ser, noción que puede combinarse con la de estructura urbana en la descripción del modo concreto de ser, perfilado figurativamente a través del análisis tipológico-morfológico. Queda pues definido un cuerpo teórico en el que la idea del lugar representa la voluntad de no desligarse de lo real y de lo concreto. El plano urbano complejo introduce una referencia precisa a cada caso y una frontera al esquematismo. La estructura de la forma urbana y su comprensión como paisaje por el análisis, ofrecen la posibilidad de un conocimiento de los hechos urbanos, donde aparecerá siempre el carácter distintivo y definitivo que la referencia a esa idea del espíritu del lugar pretende, a pesar de la dificultad para precisar dicho concepto racionalmente.

La mirada sobre la Antigüedad anima esa voluntad de recuperar una formulación precisa de la idea del lugar. El mito era el fundamento de la ciudad al representar el paso del estado de naturaleza al de cultura. Más allá de la figuración recreada en el Renacimiento -ciudad cómica y ciudad trágica de Serlio- la antigüedad parece asociada a una determinada concepción global del mundo ligada al lugar urbano. Concepción que se recrea y se repite a lo largo de la tradición clásica en arquitectura en la permanente asociación entre formas y significados: en el Renacimiento, con el Barroco o en el período neoclásico; en la planta de un edificio, en un jardín o en la traza de una ciudad.

Si la idea de memoria resalta esa relación de la colectividad con el lugar y con la idea de éste, quizás sea más simple o menos ambiguo destacar con ella la conciencia histórica de toda comprensión que encuentra una articulación con el pasado. Todo lo urbano aparece como acontecimiento. El paisaje construido históricamente puede ser descrito en términos analíticos precisos, es posible mostrar cierto significado permanente en su configuración formal, desde la explicación sincrónica a través de un razonamiento concluido que lo haga reconocible, un razonamiento en sí mismo de carácter también figurativo. Lo singular de los hechos urbanos está unido a esa complejidad de todo lo que está siempre sometido a transformación, donde es preciso alcanzar esa congruencia de cada detalle con el todo en el que la comprensión se apoya.

Fue el Véneto, territorio antrópico por excelencia, desde los canales y caminos, hasta los campos y las villas, la estructura de las ciudades y la

jerarquía entre ellas, donde la recuperación de las ideas a partir de las que sugería el análisis urbano fue posible. Allí aparecía especialmente evidente la relación que existe entre la arquitectura y la forma urbana. En cada lugar es preciso descubrir aquellos elementos que configuran su forma, desde su estructura básica al modo de relacionarse los edificios y sus trazas para constituir un paisaje urbano característico.

b) *El problema analítico como problema hermenéutico.*

El saber práctico. Análisis y ciencia.

El análisis como tal plantea un problema de conocimiento, tanto para su fundamentación y carácter como para la precisión de sus objetivos. Preguntarse por el alcance y los límites del análisis urbano es preguntarse por el carácter de la ciencia urbana como tal, en cuanto saber sistemático. El paradigma de las ciencias positivas, cuyo conocimiento se centra en la constatación de regularidades y la definición de leyes precisas, parece haber fracasado en el ámbito de las ciencias humanas.

El postulado vanguardista que concibe como misión del arte el dar forma al mundo es todavía válido, ahora bien, es el análisis quien centra la descripción de la forma que ese mundo, cada lugar, posee. En el análisis aparece la necesidad de referirse a la formación del lugar en el tiempo:

«¿Qué clase de conocimiento es éste que comprende que algo sea como es porque comprende que así ha llegado a ser? ¿Qué quiere decir aquí ciencia?»²¹.

Preguntas para cuya respuesta H.G. Gadamer pretende desarrollar un conocimiento que proporcione al moderno punto de vista del hacer, del producir, alguna luz sobre las condiciones necesarias bajo las que él mismo se encuentra, es decir, un sentido para lo hacedero, lo posible, lo que está bien aquí y ahora. Lo que recupera Gadamer es el concepto clásico de conocimiento práctico, es decir, de un hacer fundado en un saber específico, y lo recupera además incorporando la perspectiva histórica en el hecho de la comprensión. El comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que pasado y presente se hayan en continua mediación. Aquí se sitúa la idea de tradición, sometida a un

²¹ GADAMER, H.G., *Verdad y método*, Ed. Sígueme, Salamanca, 1984 (1975), p. 33.

proceso de continua formación.

Me interesa la noción griega de *teckné*, entendida no como tecnología o arte sino como saber práctico, como la facultad de proyectar y de organizar libremente, de configurar las instituciones. En el Fedro dice Platón: «la *teckné* es un fabricar, un engendrar, en tanto que es un producir por el saber». El ámbito de la *teckné* es el de la prudencia, la Diótima que mencionaba incluso Le Corbusier, la sabiduría como la recta razón para hacer. En la *teckné* se funda la poética, el hacer propio de las artes. Heidegger interpreta la *teckné* como saber en el sentido auténtico, como la acción real que resulta en la producción de los objetos, es el «hacer presente». Jaeger refiere las características esenciales del concepto de la *teckné*: primero, que es un saber, basado en el conocimiento de la verdadera naturaleza de su objeto, segundo, que es capaz de dar cuenta de sus actividades, toda vez que tiene conciencia de las razones con arreglo a las cuales procede; finalmente que tiene por misión servir a lo mejor del objeto sobre que recae²². Dicho concepto se ajusta a la realidad de un conocimiento práctico. Gregotti²³ se refiere al concepto de técnica como algo que sobreentiende el concepto de una aplicación del saber científico para una realización práctica, si bien es difícil lograr una división rigurosa entre técnica y ciencia por una parte y entre técnica y arte por otra. Más amplio es el concepto de *techné* en cuanto habilidad, el saber hacer determinadas cosas. El que actúa trata con cosas que no siempre son como son, sino que también pueden ser distintas, en ellas descubre en qué punto puede intervenir su actuación, su saber debe dirigir su hacer. En el pensamiento de Platón el modelo de la «*techné*» en el ámbito político tiene una función eminentemente crítica. En ese saber tiene un importante papel la experiencia, en cuanto se refiere a la praxis. Aristóteles dice que «*techné*» ama a «*tyche*» y viceversa, es decir, el éxito acompaña a quien ha aprendido el oficio²⁴. La «*technè*» tiene que ver asimismo con la «*concinntas*», es decir con el acierto de lo que no se le puede añadir ni quitar nada, como cierto arte de la medida, defendido por Alberti.

Ahora bien existen algunos planteamientos teóricos de gran importancia y presencia en el reciente debate urbano-arquitectónico. Quizás una de las figuras claves sea Michel Foucault. Este propone el análisis

²² JAEGER, W., *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1957 (1945), p. 517.

²³ GREGOTTI, Vittorio, op. cit., p. 184.

²⁴ Recogido en GADAMER, H.G., op. cit., p. 387, es importante como Gadamer en el saber práctico distingue entre el ámbito del producir y el ámbito moral, destacando también la correspondencia entre ambos.

arqueológico²⁵, que no quiere ser ni una historia de las ciencias, ni una epistemología; los discursos mismos son considerados como monumentos en vez de ser simples documentos; pretende definir los discursos en su especificidad, revelando el juego irreductible de las reglas a las que se atienen. Adquiere aquí un papel fundamental la representación y su papel en las ciencias humanas, el objeto y la condición de posibilidad de las mismas, se pretende una recuperación crítica, procediendo de lo dado en la representación a lo que hace posible la representación; hablará de desvelamiento que trata de conducir la conciencia del hombre a sus condiciones reales, de restituirla a los contenidos y las formas que la han hecho nacer. Su complejo planteamiento se centra en la objetividad del discurso lingüístico. Los objetos no preexisten a sí mismos, sólo se dan «bajo las condiciones de una trama de relaciones» que el discurso debe establecer para poderlos tratar, nombrar, analizar, clasificar, explicar, etc.

El análisis arqueológico no revela estructuras estables, la arqueología se propone subrayar los cortes, las fisuras, los hiatos, los umbrales, las rupturas y las transformaciones. La arqueología del saber se funda en un mundo de enunciados lógicos, donde un enunciado es una función que da a una serie de signos una existencia específica. Para Foucault los objetos discursivos son los únicos datos positivos del saber, de la ciencia y de la reflexión. Su posibilidad no renuncia a la creencia de que el método de las ciencias naturales es el único criterio de viabilidad teórica en general. La validez del método no se mide por su utilidad para el fin científico sino que se asume como criterio de la ciencia.

Foucault salva con un brillante discurso hecho de fragmentos y de cortes la asepsia metodológica de un estructuralismo positivo, sin embargo, a pesar de la vitalidad de los conceptos que aporta (límite, ruptura, umbral, transformación) y de la finura de sus juicios su discurso está condenado a un alejamiento radical de la realidad, convirtiéndose en teórico desde su propia visión de la teoría. Tafuri acoge fielmente el pensamiento de Foucault y dirá con él «la ciencia no está hecha para comprender sino para cortar».

Otra figura clave que ha influido en el modo de concebir el pensamiento sobre la ciencia es Karl Popper. Al plantear la cuestión del conocimiento científico parte de lo que denomina el problema de la demarcación, criterio de distinción entre teorías científicas y pseudocientíficas, se pregunta ¿bajo qué condiciones admitiría que mi teoría es

²⁵ *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966; *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969; *La volonté de savoir*, Gallimard, 1976; todos ellos de Michel Foucault.

insostenible?, resolviendo como criterio de demarcación lo que denomina falsabilidad, que significa contrastabilidad o refutabilidad. El conocimiento científico parte siempre de cierto dogmatismo: es necesario aceptar algunos principios básicos como dogmas inocuos o puntos de partida.

«Ninguna prueba de cualquier enunciado teórico es final o conclusiva..., la actitud empírica, envuelve la adhesión a ciertas reglas metodológicas que nos enseñan a no eludir la crítica, sino a aceptar las refutaciones (aunque no demasiado fácilmente). Estas reglas son, esencialmente, un tanto flexibles. Como consecuencia de ello, la aceptación de una refutación es casi tan arriesgada como la adopción provisional de una hipótesis: es la aceptación de una conjetura»²⁶.

Frente al método inductivo propone un método hipotético-deductivo, a través del ensayo y el error. No es posible dar una demostración estrictamente lógica de afirmaciones universales en base a enunciados particulares. No es posible la certeza, la seguridad, sino tan sólo el aumento del conocimiento, fundado en el método crítico de ensayo y eliminación de error. No es posible dar una demostración estrictamente lógica de afirmaciones universales en base a enunciados particulares. No es posible la certeza, la seguridad, sino tan sólo el aumento del conocimiento, fundado en el método crítico de ensayo y eliminación de error. El conocimiento científico es el resultado del aumento del sentido común.

Su razonamiento en torno a la crítica es positivo y de alguna manera está ya aceptado. La imposibilidad de escaparse de la conjetura -sólo hay certeza donde hay posibilidad de demostración lógica, es decir casi exclusivamente en la lógica y en la aritmética finita- conduce sin embargo a un escepticismo real. La obsesión por la demostración deriva del deslumbramiento ante las ciencias experimentales que a través del proceso reconstitutivo del experimento, capaz de reproducir los procesos aislados en el laboratorio, acaba convencido de que sólo se puede saber lo que el mismo ha hecho. Pero como indica H. Arendt:

«La idea de que..., sólo lo que voy a fabricar será real -perfectamente cierta y legítima en la esfera de la fabricación- queda para siempre vencida por el curso real de los acontecimientos, donde lo que ocurre con más frecuencia es lo totalmente inesperado»²⁷.

²⁶ ARTIGAS, Mariano, *Karl Popper. Búsqueda sin término*, Mag. Español, S.A., Madrid, 1979, p. 45. *La lógica de la investigación científica*, Karl Popper, Tecnos, Madrid, 1962 (1934).

²⁷ ARENDT, Hannah, op. cit., p. 392. La reflexión de esta autora sobre el obrar humano conduce a una recuperación del saber clásico en torno al mismo.

Si todo el afán de la investigación urbanística se basa en el afán de alcanzar una comprensión real de los hechos urbanos es necesario acudir a una perspectiva teórica que no desvincule su discurso de la realidad. Samonà pretende un análisis crítico de la morfología urbana (de la ciudad en su conjunto y de sus partes) como instrumento de comprensión de la ciudad. Desde Rossi a Norberg-Schulz, el saber está vinculado a la realidad de los fenómenos urbanos. Sin rechazar absolutamente el pensamiento de Foucault -los aciertos de su análisis- o de Popper -en cuanto a su planteamiento crítico- el de Gadamer se ajusta más al objeto específico del análisis que pretendemos, y además se sitúa en la tradición del pensamiento en la que Heidegger o Bollnow se mantenían, y por lo tanto, no es ajeno a la concepción del lugar que aquí proponemos.

Destaco pues la visión analítica dirigida a la comprensión de los fenómenos urbanos en el marco de un saber práctico, cuya finalidad última radica en la configuración de aquéllos, y que está en el ámbito de la recuperación de los conceptos clásicos de teoría y sobre todo, *technè*. Dicha recuperación no elude la complejidad de lo moderno manifiesta en el aparente caos de lo real, por eso exige reflexionar a partir de nociones derivadas de la arqueología del saber o del pensamiento crítico, pero manteniendo cierta adhesión a lo real, posible en el concepto de saber clásico.

El valor de la acumulación de datos.

En el artículo «Definitions of Urban Desing» David Gosling²⁸ revisa las diversas teorías que sobre el proyecto urbano han aparecido en los últimos años. Para ello intenta hacer un estudio de cada caso, para ilustrar la gran variedad de actitudes y preocupaciones de los «urban designers». La forma de la ciudad es el resultado del énfasis en alguna de las fuerzas que la generan, así la ciudad como proceso puede aparecer como el resultado del énfasis en los factores económicos, o como resultado de consideraciones tecnológicas, o como expresión de un orden social, o como un problema estético. Precisamente la visión de la ciudad como la resolución de un proyecto, o de problemas de proyecto -diseño- en términos de soluciones profesionales y esa ciudad como experiencia coherente en términos de soluciones formales ha generado un interés renovado por el Urbanismo, por el «Urban Desing».

²⁸ GOSLING, David y MAITLAND, Barry, «Concepts of Urban Desing», Academy Editions, London, 1984; artículo de D. GOSLING en la revista *A.D.* 54, n° 1, 1984.

La tendencia neo-racionalista, como hemos señalado, se concentra en la morfología de la ciudad. Destaca el concepto de Tercera tipología acuñado por Anthony Vidler en el ensayo de ese nombre que acompaña la publicación de *Rational Architecture* en 1978²⁹. Allí Vidler proponía que si la naturaleza primero y después la máquina, han sido modelos legítimos de la arquitectura y el proyecto, ahora la ciudad ofrece una fuente: «La ciudad considerada como un todo, su pasado y su presente revelados en su estructura física. Es en ella misma y de ella misma una nueva tipología». Como las anteriores esta tipología estaría fundada en la razón y la clasificación. La ciudad proporcionaría el material para una clasificación y las formas de sus artefactos proporcionarían las bases para una recomposición. Pero la ciudad será instrumentalizada por una arquitectura mimética que busca un repertorio formal.

Existe un amplio abanico de ideas en el reciente enfoque de lo urbano. Así el «Urban Desing» es entendido como una manifestación o testimonio político, como una técnica, como una mediación, como un asunto privado o inversión, como presencia de lo público, como teatro, como salvaguardia de unos «standars» urbanos, o como presencia Collage. Gosling refleja la complejidad de lo urbano a través de esos modos de entenderlo desde una postura definida, donde se manifiestan los problemas tecnológicos, políticos, económicos, iconográficos y morfológicos de esa realidad.

Toda la tecnología, todo el saber acumulado por encuestas sociales y estadísticas, por valoraciones económicas o históricas no resuelven la forma urbana, ante todo son información, datos. La ciudad contemporánea había generado la destrucción de la calle y del espacio público organizado, la desaparición de lo público en la ciudad sin que lo privado fuera significativo. La ciudad se manifiesta siempre como discurso de lo público y lo privado, a partir de una estructura urbana fuerte y reconocible sobre la que se fundamenta lo público y un ámbito en el que lo privado pueda manifestarse en gran variedad de alternativas. Es necesario acoger los requerimientos de la gente que habita la ciudad. No es un problema de embellecimiento, pero tampoco se resuelve simplemente incrementando datos y estudios.

La idea de lugar en el proyecto urbano reconduce el esfuerzo de la arquitectura a su campo específico donde el análisis aporta algo más que un complejo conjunto de datos, porque se autoexige una comprensión de

²⁹ «Rational Architecture», *Archives d'Architecture*, Bruxelles, 1978; publicado antes en *Oppositions*, n° 7, 1976. Versión castellano Cátedra de Composición II, ETSAM, Madrid.

los hechos que configuran el lugar como situación concreta. No cabe duda que cualquier acción sobre el territorio exige la voluntad y los instrumentos políticos que garanticen la posibilidad de una intervención adecuada. Sin embargo es posible reconocer en las condiciones del proyecto urbano la autonomía de la disciplina, de un conocimiento práctico específico.

Valor de la experiencia y poética del lugar.

Desde la perspectiva planteada es necesario recuperar el valor de la intuición, la importancia del sentido común, y en general, la importancia de la experiencia. Ello supone en primer lugar asumir la condición de un observador atento, vivir aquello que se busca, superar el aislamiento del laboratorio. Las ideas de conjetura, de análisis crítico o de conciencia histórica desde el acontecer de la tradición aparecen relevantes en el ámbito de un saber práctico completado por la experiencia.

No es simple pintoresquismo el valor que G. Cullen da al sentido común o la idea de E. Bacon sobre el conocimiento del entorno como experiencia y del diseñador como «participator» en la misma. La experiencia facilita un conocimiento sobre lo particular, sólo se da de manera actual en las observaciones individuales, no se la sabe en una generalidad precedente. La experiencia necesita de la capacidad de ver, que significa articular, reconocer lo observado³⁰. El ver es siempre una lectura articulada de lo que hay, que de hecho no ve muchas cosas de las que hay, de manera que éstas acaban no estando ahí para la visión, pero además, y guiado por sus propias anticipaciones, el ver pone lo que no está ahí³¹. Saber ver significa recuperar la teoría como la mirada del espectador interesado, propia del pensamiento griego, significa esa búsqueda fenomenológica del modo de ser de las cosas que Ch. Norberg-Schulz propone.

Incorporar la experiencia al análisis favorece una concepción poética del análisis, conocimiento dirigido a la acción. Poética no es tan sólo poesía, sino que refiere al arte de la composición poética. Aristóteles concebía la poiêtikê, el arte poética, activamente; poiêsis es el proceso real de composición, es la activación, la puesta en obra, derivan de poiein que significa hacer. Al griego, su lengua le recordaba constantemente que

³⁰ VAN DE VEN, C. recoge en *El espacio en arquitectura*, en relación al concepto Bergsoniano de «durée»:

«Con el paso del tiempo, el observador acumula en su memoria una cantidad determinada de información percibida sobre un objeto dado del mundo externo visible, y esta experiencia acumulada se convierte en la base del conocimiento conceptual de dicho observador sobre dicho objeto».

³¹ Profunda observación de H.G. Gadamer, op. cit., p. 131.

el poeta es un hacedor³². En su poética Aristóteles distingue la poesía de la historia, no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. El historiador dice lo que ha sucedido, el poeta lo que podría suceder.

Así el análisis puede no ser algo simplemente descriptivo, pasivo, explicación de lo que la forma urbana es, sino que puede pertenecer a la dinámica del proceso creativo, primer paso del proyecto, origen de lo que se va a hacer situado en el comprender. Poética del análisis que liga efectivamente urbanismo y arquitectura, en su condición de saberes orientados a la intervención.

La experiencia establece relaciones a partir de las cuales es posible configurar la forma. Dirá Gordon Cullen: «en realidad existe un arte de la relación de la misma manera que existe un arte de la arquitectura»³³. De hecho, el proceso de «el establecimiento de relaciones» por intermedio de la experiencia es una forma fundamental de orientar, de llegar a ser, de saber. El conocimiento y la experiencia no son antitéticos sino complementarios, y los dos deben ser desarrollados con el mismo interés³⁴. Es la experiencia la que conduce a una plena conciencia, sinónima de juicio crítico desarrollado. Lo que K. Popper identifica con el incremento del sentido común. Es una forma de saber distinto, orientado hacia la situación concreta, que necesita acoger las circunstancias que configuran la realidad en toda su variedad. La experiencia dispone esa tarea de ajuste siempre renovado hacia situaciones siempre nuevas, requiere por lo tanto de un singular tacto, entendido éste como una determinada sensibilidad y capacidad de percepción de situaciones, así como el comportamiento dentro de ellas cuando no poseemos respecto a ellas ningún saber derivado de principios generales. Sería al mismo tiempo una manera de conocer y una manera de ser, para confiar en el propio tacto en el trabajo humanocientífico hay que tener o haber formado un sentido tanto de lo estético como de lo histórico. Aquí se hace evidente la asunción de la actitud crítica que supone mantenerse abierto hacia lo otro, hacia puntos de vista distintos o más generales.

La experiencia a través de la intuición recupera el valor del sano juicio. Intuición no es simplemente irracionalidad. La intuición puede

³² Aristóteles une las ideas de technè y poiesis: «...el arte y la disposición para producir acompañada de razón conforme a la verdad se confunden», *Ética a Nicómaco*, 1.140. Para estas ideas ver Valentín García Yebra, introducción a la *Poética de Aristóteles*, Gredos, Madrid, 1974.

³³ CULLEN, Gordon, op. cit., p. 165.

³⁴ Vid. KEPES, Gyorgy, *L'object crée par L'homme*, La connaissance, Bruxelles, 1968. Y en concreto el artículo de M.J. Blee, *La rencontre: l'homme et l'object crée par l'homme, implications architecturales*.

concebirse como valoración al introducirse en el análisis como interpretación crítica, esto es como *phrónesis*, el discernimiento o penetración como habilidad para juzgar correcta y rápidamente acerca de la importancia y los méritos de un problema, la verosimilitud de una teoría, la practicabilidad y confiabilidad de una técnica o la conveniencia de un acto. Como dice Mario Bunge:

«La *phrónesis* o sano juicio aunque no nos permite decidir concluyentemente entre hipótesis, teoría o técnicas rivales, funciona a modo de las musas de la antigüedad: parecería que nos soplara al oído cuál de las alternativas es la más razonable o la más viable... Es claro que no hay musa para oído sordo. En cualquier de sus formas la intuición muy desarrollada no es una facultad común a toda la especie humana, ni es tampoco una característica innata de unos pocos privilegiados, sino que es producto de la herencia, la observación, el aprendizaje, el pensamiento y la valoración»³⁵.

La intuición es fértil en la medida en que es refinada y desarrollada por la razón, sin embargo incluso un neopositivista como Bunge destaca el valor del sentido común, un valor más específico que el de las musas en cuanto es sujeto de formación. La intuición no demuestra nada, ahora bien, es un instrumento útil para mostrar y desvelar la realidad, manifiesta la calidad de la experiencia respecto a ésta. El saber práctico no puede prescindir de su orientación hacia lo acertado, lo conveniente. El análisis urbano, fundado en algunos principios generales universalmente reconocidos, establece un método específico para su desarrollo. A través de esa incorporación de la experiencia, independientemente de la concreción de la misma, se orienta desde el sentido común a la posibilidad de una comprensión. El camino será la *interpretación crítica*.

La noción de «*genius loci*» está muy lejos de algo que pueda ser formulado desde las ciencias positivas, lo que no significa que ello disminuya su interés en el contexto urbano reciente. No puede reducirse su estudio a una descripción literaria o emocional, aunque compleja y coherente, ni a un documento mostrado en un montaje cinematográfico. A partir del análisis urbano y en el ámbito del conocimiento que en éste genera, la idea del lugar adquiere su significado adecuado. La proyección poética que el análisis desde la experiencia proporciona se adecúa a esa comprensión de la forma urbana que buscamos. La experiencia es expe-

³⁵ BUNGE, Mario, *Intuición y razón*, Tecnos S.A., Madrid, 1986, p. 134.

riencia del lugar y la poética del análisis es el discurso que desvela la singularidad de cómo el lugar está constituido, es decir, construido. En el discurso de Samonà en torno al detalle y la diferencia, en la idea de umbral y límite de Heidegger, en esa idea de acontecimiento y símbolo que aparece en Rossi, la realidad del lugar se observa como algo construido. Así es como puede afirmarse que sólo entendiendo nuestro lugar podemos participar creativamente y contribuir a su historia. Collins escribe para concluir su conocido libro de historia de la arquitectura:

«Si tenemos que extraer alguna lección de estos ejemplos, y de la historia de la arquitectura de los últimos doscientos años debe ser esto: que entre todos los ideales de la arquitectura moderna en conflicto nada hay tan importante como el crear un ambiente humano»³⁶.

Hipótesis metodológica: la dialéctica de la pregunta.

El análisis no es simple descripción. Por eso nos referíamos antes a su poética, al sentido común fundado en la observación. En última instancia el análisis implica siempre una valoración e incluso un diagnóstico. Al decir y describir lo que un lugar es, lo que ha llegado a ser, sabe lo que tiene de pérdida y lo que necesita. El análisis del lugar, de su forma, puede alcanzar un saber, si no científico o positivo, sí objetivo. Así es posible a partir del análisis una comprensión de los fenómenos urbanos.

¿Qué es este lugar, cómo está configurado?, es la primera pregunta a la que responde el análisis, y lo responde a través del lenguaje de la forma, sin ignorar a la vez que la cualidad de los hechos urbanos no se reduce a su morfología. La forma puede expresarse a través de una metodología que tenga en cuenta cualquier información como material de su propio proceso, recomponerse en un esfuerzo interpretativo de la realidad. Un esfuerzo dirigido al acierto en relación al comienzo. Si un camino es la descripción, el resultado es su interpretación. Parece que ello supone subjetivismo o relativismo, de ahí la radicalidad de un análisis que se quiere vinculado a la poética del hacer arquitectónico: el análisis busca una interpretación, que se quiere crítica, del territorio; por lo tanto supone comprensión, ligada al que la posee y fundada en lo que comprende, que puede ser dicha, formulada, pero sobre todo que puede ser fundamento, como saber, de una acción.

Interpretación crítica no significa reconstrucción. Aquí el análisis no

³⁶ COLLINS, P., *Los ideales de la arquitectura moderna*, p. 307.

quiere «reconstruir» la realidad. Interpretación crítica significa conocimiento consciente, saber y posibilidad de saber, conjetura y certeza a la vez. Tiene cierto contenido de diagnóstico, en cuanto no puede eludir la valoración, pero su ámbito es el del conocimiento, un lugar preproyectivo.

En su diálogo con el programa-proyecto podrá convertirse en diagnóstico, en juicio, como prognosis en cuanto que destaca lo elemental y fundamental de lo conocido. Esto no pretende establecer una lógica irrefutable o pretendidamente científica, ni siquiera en un territorio fuertemente configurado por la historia. Es decir, no elimina el riesgo de la elección, no reduce el ámbito de lo posible que es el del proyecto. Al establecer su propio contenido es capaz, sin embargo, de destacar lo arquitectónico de aquello que, impuesto o necesario, tiene origen en un ámbito distinto del propio de la disciplina.

La pretensión de construir una ciencia urbana autónoma y fuertemente estructurada fracasa en la tendencia a la instrumentalización, en la inclinación a una síntesis demasiado anticipada o tendenciosa, al uso del material acumulado como catálogo, como manual. Se genera un parón en la imaginación, quizás se anquilosa la fresca ilusión de hacer ciudad en el repetitivo afán de conservar ese conocimiento acumulado. La verdadera clave del análisis está en el desvelamiento, en revelar la realidad latente, desaparecida o contradicha, a partir de las trazas que reconocemos; más que un descubrir una realidad oculta en los pliegues de lo evidente, es mostrar el modo de ser de la realidad descrita. Por eso «l'âme de la cité», por eso el énfasis en el «genius loci».

Para justificar los fenómenos de permanencia y cambio algunos afirman que entre morfología y tipología existe una relación dialéctica³⁷. Ello quiere decir que el propio transformarse de lo urbano es un proceso dialéctico en sí mismo, surge la confrontación entre diversas fuerzas o circunstancias antitéticas. Un saber fundado en esto no puede eludir cierta vocación reconstructiva de los procesos. La concepción analítica propuesta, situada en el ámbito de un saber práctico, quiere recuperar el fenómeno mismo. En la perspectiva interpretativa, dialéctico se refiere al sucederse de un acontecer en el que los fenómenos no se conciben como enfrentados -sin eludir la realidad del enfrentamiento- sino mutuamente co-implicados. Dialéctico significa diálogo, relación mutua, correspondencia. Se desvincularía así del énfasis en la tiranía procesual de los fenómenos, del absolutismo del proceso. Sin desconocer el acontecer de sus efectos, sin rechazar absolutamente la idea de proceso, la desligamos

³⁷ Así lo expresan Ph. Panerai, Aymonino, Rossi, entre otros.

de la idea de dialéctica como lucha de contrarios. El ámbito del diálogo es la conversación, donde es posible hallar sentido a través de la dinámica de la pregunta. El acierto de la conversación reside en la capacidad de formular preguntas, ya que sólo a través de ellas es posible alcanzar, perfilar, precisar lo que se busca, precisamente al plantearlo. El camino de la pregunta concretiza la realidad construida al exigir una descripción precisa. Responder es dar sentido, hacer posible la comprensión. Aquí es donde la experiencia aparece de nuevo como clave del análisis, la necesidad de formular preguntas exige la visión, la penetración, el sentido común, la visión es además como visualización aspecto central en la percepción del entorno.

Una interpretación crítica se fortalece en una dialéctica trasladada de una posición configuradora de los procesos y los fenómenos del propio análisis como modo de ser de la comprensión. La pregunta recupera el valor de la mirada, la posibilidad de una teoría.

Lejos de negarse la complejidad estructural de lo urbano y de los factores que lo configuran se busca el camino que conduce a un conocimiento de su forma en cuanto tal. No se niega ningún material, ningún dato, pero se verifica un conocimiento arquitectural -ordenador, constructivo- de la forma urbana, desde un preguntar específico:

«Todo preguntar y todo querer saber presupone un saber que no sabe, pero de manera tal que es un determinado no saber el que conduce a una pregunta... El arte de la pregunta es el arte de seguir preguntado, y esto significa que es el arte de pensar. Se llama dialéctica porque es el arte de llevar una auténtica conversación..., no se refiere a aquel arte de hablar y argumentar que es capaz de hacer fuerte una causa débil, sino al arte de pensar que es capaz de reforzar lo dicho desde la cosa misma»³⁸.

Frente al ideal de la demostración se desarrolla el concepto de analogía, donde el hacer bien las metáforas supone percibir bien las relaciones de semejanza, un camino que permite la interpretación.

El análisis aquí propuesto se funda en la hipótesis de que sólo como interpretación evita el convertirse en un discurso cerrado. Este es el marco en el que es posible una relación entre análisis urbano y proyecto arquitectónico. El análisis no es «la parte científica» del proyecto, o un «método objetivo» entendido éste como método positivo. El análisis a través de una técnica narrativo-descriptiva en su lenguaje específico se dirige hacia su

³⁸ GADAMER, H.G., op. cit., p. 443.

objetivo propio de conocimiento. No supone una explicación omnicompreensiva y por lo tanto definitiva y cerrada, como interpretación crítica se sitúa en el acontecer de la comprensión, precisa las condiciones en las que se manifiesta tanto contenido como contexto. Como interpretación, sin falsear la realidad, facilita los medios para cualquier otra interpretación, constituyéndose en vía para relacionarse con lo propio del proyecto.

El contenido del análisis permanece vivo en el discurso: en los elementos constructivos y sus relaciones descritas, la configuración del entorno precisada a través de la dialéctica de la pregunta. Los términos de la conversación permanecen abiertos para ser completados. El discurso aspira a convertirse en una manifestación de la tradición del fenómeno urbano a la vez que una representación del mismo, por desvelar su configuración concreta. El análisis urbano define los elementos que participan en ese discurso. Algo reconocido por aquellos que han descrito recientemente el valor del análisis urbano:

«...las estrategias de conocimiento cambian con el tiempo, pero siempre permanece como un hecho necesario la referencia al territorio y a la ciudad. Dentro de éstos debe desarrollarse el hilo de la experiencia y del saber. Hoy, como ayer, la buena arquitectura sólo puede hacer de la referencia al marco que le es propio: la naturaleza, las manufacturas, la ciudad»³⁹.

Probablemente el método sea una cuestión de menor importancia en el análisis urbano, ya que la arquitectura y el urbanismo tienden a referirse a una multiplicidad de elementos. Más allá de una visión sincrética o ecléctica, el análisis ha de ofrecer una auténtica referencia a la totalidad del marco que le es propio. La fidelidad al contexto, el arraigo, la relación posible con el entorno es el camino que la arquitectura tiene también para recomponerlo, para darle una nueva forma. Más bien que una tercera tipología, la arquitectura de la ciudad aspira a no olvidarse de nada, a reincorporar las otras dos tipologías que Vidler señalara.

El análisis no es una explicación absoluta, una precisión certera sobre el carácter último de las cosas. Evita la ilusión de creer poder fundar una adhesión tan profunda a lo real que elimine o reduzca el arbitrio de la elección, que confíe en que se pueden derivar con simplicidad nuevas formas de las estudiadas. Aquí se sitúa nuestra hipótesis en el análisis del lugar: un análisis como interpretación crítica fundado en la descripción.

³⁹ VITALE, Daniele, op. cit., p. 19.

Una interpretación crítica de lo real no es un discurso de la arbitrariedad sino la posibilidad de alcanzar una comprensión desde la descripción objetiva, y esa comprensión es la que garantiza la eficiencia del saber práctico. La necesidad de una valoración cualitativa de los hechos urbanos conduce a una nueva visión del lugar como contexto. El análisis incorpora cualquier observación bien fundada y desde su propia técnica desarrolla su función en la disciplina urbano arquitectónica.

c) *Hacia una definición del lugar urbano.*

El «genius loci», principio del asentamiento.

La relación de la arquitectura con el lugar como su contexto es una observación inmediata, por su claridad recogemos un texto de Gadamer⁴⁰, observador ajeno al debate arquitectónico:

«Una obra arquitectónica remite más allá de sí misma en una doble dirección. Está determinada tanto por el objetivo al que debe servir como por el lugar que ha de ocupar en un determinado contexto espacial. Todo arquitecto debe contar con ambos factores. Su propio proyecto estará determinado por el hecho de que la obra deberá servir a un determinado comportamiento vital y someterse a condiciones previas tanto naturales como arquitectónicas. Esta es la razón por la que decimos de una obra lograda que representa una solución feliz, queriendo decir con ello tanto que cumple perfectamente la determinación de su objetivo como que aporta por su construcción algo nuevo al contexto espacial urbano o paisajístico. La misma obra arquitectónica representa por ésta su doble inordinación un verdadero incremento de ser, es decir, es una obra de arte.

No lo sería si estuviera en un sitio cualquiera, si fuese un edificio que destrozara el paisaje; sólo lo es cuando representa la solución de una tarea arquitectónica...

...Un edificio no es nunca primariamente una obra de arte. La determinación del objetivo por el que se integra en el contexto de la vida no se puede separar de él sin que pierda su propia realidad..., las obras arquitectónicas no permanecen impertérritas a la orilla del río histórico de la vida, sino que ésta las arrastra consigo».

⁴⁰ GADAMER, H.G., op. cit., pp. 207-8.

Observación que tiene relación con la definición que A. Rossi hizo del «locus», como relación singular y sin embargo universal entre cierta situación local y las construcciones que están en aquel lugar, y que enlaza con lo que Samonà había explicado como la estratificación formal-funcional del territorio entendida como esa costumbre que el lugar tiende a imponer.

Frente al ideal de absoluta novedad del racionalismo esta idea recupera un contenido específico referido al pasado. En Rossi la interpretación subjetiva del lugar será el criterio de verificación de la forma. Pero el contenido del «locus» rossiano va más allá del ámbito de la propia subjetividad, está allí donde quiere alcanzar una explicación sobre el significado de los hechos urbanos, y donde destaca su individualidad, en el camino para destacar lo que a cada uno le es característico: esa relación singular, esa costumbre formal-funcional.

Al referirse al lugar C.N. Schulz destaca cómo hoy es frecuente dar más importancia a los medios, a los útiles, que al mundo en el que nuestras vidas tienen lugar: se dice, sin embargo, en el lenguaje común que las cosas y los sucesos tienen lugar. Así cuando decimos lugar no sólo nos referimos a una localización abstracta, sino a una totalidad compuesta de cosas concretas que tienen sustancia material, forma, textura, color. Allí se revela el «environmental character», la esencia del lugar, su carácter, fenómeno que no puede reducirse a algunas propiedades, tales como relaciones espaciales, sin que se pierda su naturaleza concreta, fuera de la vista. Así el lugar no puede ser definido por medio de conceptos analíticos o científicos.

El lugar no sirve para ofrecer un conjunto de formas o materiales utilizables directamente, ni una regla que determine la forma. Sin embargo es posible hablar de «principio del asentamiento», en terminología que Gregotti propone, en cuanto se alcanza una comprensión de la configuración histórica del lugar considerado. Más que el contenido figurativo interesa la referencia de sentido que el lugar propone al proyecto. La idea se expresa radicalmente en el hecho verificable de la voluntad de arraigo de cada intervención. El lugar construido históricamente se revela en la arquitectura que lo constituye, esa arquitectura es ella misma el lugar. El análisis propone su interpretación.

Superamos así la referencia al sitio que en la introducción comprobábamos necesaria al citar a André Lucart y la idea generalizada de armonía con el paisaje. La búsqueda de una correspondencia o adecuación con el paisaje, el acuerdo del programa con las imposiciones del lugar, en la idea de «genius loci» es superada por el intento de reconsiderar la configuración misma de ese paisaje y lugar, de tal forma que el conoci-

miento preciso del mismo sea el punto de partida de la intervención. El lugar tiene un carácter que descubrimos en la tradición de su configuración a través del análisis. Ese carácter es lo que podría llamarse principio del asentamiento. Cada arquitectura muestra las huellas del sitio, pero sobre todo, cada sitio es su arquitectura. La idea del lugar como espacio natural -el clima, el relieve, la vegetación, las vistas u orientaciones- se incorpora a una más amplia de contenido cultural: además de la naturaleza o ambiente natural está cómo ese lugar está actualmente configurado y cómo ha sido la historia de la intervención del hombre en el mismo. Así el análisis desarrolla una descripción de la estructura formal y figurativa de cada lugar, e incorpora en su verdadero sentido cada uno de los elementos que le pertenecen. No existe una separación entre lugar natural y lugar construido, sí una interpretación crítica del lugar como conjunto. La creación de un lugar-forma, el compromiso con el lugar, aparecen como claves de la práctica arquitectónica⁴¹, así la idea de enclave como fragmento delimitado es un esfuerzo de recuperar el valor concreto del lugar.

Elementos del análisis.

El instrumento fundamental que poseemos es, para el análisis, el plano, representación de esa forma que buscamos. La investigación se ha de centrar en la continua relación entre la experiencia del lugar y el análisis de la forma del plano. El método es una descripción detallada del mismo que pretende convertirse en la posibilidad de su interpretación, a través de un esfuerzo por reelaborar ese plano incluyendo todo aquello que posibilite esa reescritura, su comprensión.

a) La historia del plano.

El primer momento en cualquier análisis urbano es aquel en el cual se intenta describir la historia: el modo de cómo han llegado a ser las cosas tal y como son. Ello supone el análisis del crecimiento urbano, el desarrollo de la forma urbana a través del tiempo. Hay algo que en sí constituye el verdadero elemento de partida: la forma natural del territorio, como primera condición de la génesis de la forma, la geografía del lugar comprobada en el propio plano y en el estudio directo. El territorio tiene gran estabilidad, sin embargo el hombre y el paso del tiempo transforman algunas de sus condiciones. La forma natural del territorio está siempre

⁴¹ FRAMPTON, K., «Anti tabular rasa: hacia un regionalismo crítico», *Rev. Occidente*, n° 42, p. 36.

co-implicada con el modo de su uso, con lo construido por el hombre.

A partir de los planos históricos es posible recomponer con mayor facilidad el desarrollo del sitio; pero ello supone también considerar que cada plano supone una interpretación, en cuanto que es una representación, y como tal tiene algo más que un simple valor documental. Supone ya un conocimiento del sitio e incluye un contenido transmitido, es decir configura la tradición de lugar. La historia de la forma a través del plano supone desvelar las trazas sobre las que su acontecer se ha apoyado.

La forma del territorio, la permanencia del trazado, el descubrimiento de las transformaciones, la definición del lugar como tal lugar -el sitio urbano concreto, encuentran un contenido adecuado en el estudio del plano y de su historia. Lo que en cada lugar se sedimenta con el tiempo y que es reconocible, porque el lugar no permanece mudo cuando ha sido ámbito de la vida del hombre. Apoyándose en los estudios histórico-geográficos, y sobre todo en el material gráfico que se posea, se podrá hacer una descripción precisa del plano del sitio, como el modo de haberse dado la forma urbana hasta su configuración presente. Dicha descripción puede incluso concretarse gráficamente. Si todo no puede ser definido objetivamente, la descripción del plano incluirá todos los elementos conocidos, lo cual hace posible una interpretación próxima a la realidad, no forzada pues está fundada en el diálogo correcto con los elementos descritos. Es algo así como la lógica de la situación, en el ámbito de un análisis crítico.

b) El orden del plano. La estructura urbana.

A partir de la familiaridad con el sitio urbano, fundado en el conocimiento del plano y su génesis, así como de la realidad de la propia experiencia, es posible establecer un modo sistemático de continuar la descripción fundado en el estudio y aproximación a la estructura del lugar. Estructura como descripción del orden o desorden del lugar, como definición de las relaciones que definen dicho contexto.

Evidentemente aquí hay niveles de complejidad, desde la estructura de un territorio, al de una ciudad, al de un lugar concreto; siempre podemos hacer un estudio aplicable a cada caso.

El comienzo del estudio sobre la estructura urbana es el análisis del sistema de circulaciones o viario -el complejo de los recorridos-, fundado en la noción natural de accesibilidad, de tal forma que el modo de llegar a un lugar es la primera estructuración del territorio. Ello es evidente. En segundo lugar es necesaria una descripción detallada de la condición social, física y funcional del espacio, que sirve para el reconocimiento y

organización del mismo. Ello en un núcleo urbano es complejo y tiende a concretarse en complicados planos de estructura urbana, que siempre corren el riesgo de convertirse en una compleja enumeración de usos y funciones. Allí el saber distinguir lo fundamental de lo accesorio es lo que garantiza una comprensión.

A través del reconocimiento del sistema viario y una aproximación a la tipología de los conjuntos más o menos homogéneos es posible tener un esquema de la estructura urbana. Será necesario establecer las relaciones fundamentales que definan el carácter del espacio urbano, su uso y su funcionamiento. En un conjunto urbano: las manzanas, en primer lugar, como negativo del viario; el sistema de espacios libres, la definición del espacio público; el carácter de centralidad de algunas zonas y de espacio difuso o periferia de otras; la disposición de los grandes elementos urbanos como son los monumentos, grandes equipamiento o dataciones. Y en cualquier caso una definición del modo de ser del tejido en su contenido estructurante.

La aportación de Kevin Lynch de los elementos que configuran la estructura de la imagen urbana añade un contenido valioso sobre la forma de la estructura urbana: las sendas, bordes, barrios, modos y mojones o hitos. A través de ellos es posible alcanzar una definición precisa de cualquier sitio con la perspectiva de leer su estructura en cuanto forma. Las sendas se refieren al sistema de circulaciones y pueden ser estudiadas como el viario; los bordes son aquellos elementos que configuran zonas diferenciadas; los barrios son dichas zonas, que pueden ser caracterizadas funcional y tipológicamente; los nodos son los enclaves, los lugares urbanos, puntos de estancia y encuentro; y los hitos aquellos elementos que además de garantizar una adecuada orientación caracterizan la personalidad del sitio. En «Existencia, espacio y arquitectura» C.N. Schulz concreta los elementos definidores del espacio existencial -el sitio, el lugar concreto- en los centros, como los lugares concretos, los caminos, como el sistema de recorridos y las áreas, referencia al territorio como región. Dichos conceptos tienen la virtud de reducir a su elementalidad cada espacio referido al modo como el hombre los comprende y por lo tanto, los estructura. El complemento imprescindible del estudio de la estructura del lugar es el análisis del carácter y relaciones entre la morfología urbana que muestra y las tipologías edificatorias que la constituyen.

c) Los lugares singulares, los elementos significativos.

La identidad del lugar se manifiesta en los resultados que propone el estudio morfo-tipológico, una vez definida la estructura urbana. Ahora

bien, su singularidad o carácter específico aparece sobre todo en aquello que lo distingue y lo individualiza. Por eso nos referimos aquí a los elementos arquitectónicos o lugares significativos.

Un discurso sobre los detalles y las diferencias es un discurso sobre aquello que al lugar le pertenece por excelencia, aquello que constituye un acontecimiento concreto definido por la forma concreta que lo ha fijado. Los detalles son las obras arquitectónicas significativas, los monumentos, y todo aquello que constituye el lugar de la identidad colectiva, las trazas de la memoria profunda, de la forma material del lugar. Aquello que abarca el nombre que nombra tal lugar. Las diferencias son las condiciones específicas de ese lugar. Todo ello muestra la relación singular hombre-espacio, hombre-naturaleza, en ese lugar. Una narración detallada de los signos que constituyen la imagen y la estructura del plano.

Los lugares singulares posibilitan una trama para la narración sobre el plano, la descripción del sitio. Aquí se destacan las rupturas, los cortes, los fragmentos, las articulaciones, las yuxtaposiciones, los vacíos. En el estudio del crecimiento, del desarrollo del plano, se habían manifestado esas rupturas, los conflictos, como también los elementos que habían permanecido aun sufriendo modificaciones. Lugares significativos serán también los espacios intersticiales, normalmente vacíos o poco densos, que suelen ser resultado del desarrollo y de sus desequilibrios. En la descripción de esos elementos establecemos un verdadero diálogo con el espíritu del lugar, con todo aquello que lo hace distinto.

d) Espacio libre y espacio construido. Jerarquía de los espacios urbanos.

La primera forma de relación que es posible establecer en un lugar es la que define lo construido y la distingue del espacio libre. El carácter de la forma se insinúa en los planos de figura fondo, los cuales han de incluir topografía y caminos, capaces de mostrar lo edificado, su relación con lo no edificado, el grado de apertura de los espacios libres. A partir de ello se intentará establecer una relación entre todos los elementos antes analizados, hasta la predefinición de una jerarquía de lugares.

El estudio de la morfología urbana y de las tipologías edificatorias determina las condiciones en las que se articula el espacio construido y el espacio vacío así como el carácter de ambos. Aquí es preciso establecer las relaciones visuales y figurativas que existen entre los diversos elementos, destacar las singularidades y mostrar los paralelismos.

El interés que el plano de Nolli para la ciudad de Roma despertó se debía al haber incluido los principales espacios públicos cerrados, los

correspondientes a los monumentos, en la ciudad como figura, y no como fondo construido. La verdadera relación entre el espacio urbano, surgido del trazado y de los espacios abiertos, con las construcciones, sólo es posible establecerla a través de un estudio tipológico. La tipología describe el modo de ser de las edificaciones y las relaciona con su entorno, un estudio así siempre es preciso. En cualquier análisis de un sitio urbano es imprescindible establecer un diálogo entre el espacio urbano y los elementos que lo estructuran, los que caracterizan su vida.

La noción que nos interesa en el conocimiento de la morfología del espacio urbano es la de articulación, tanto formal como funcional. A través de ella es posible establecer la descripción de esa jerarquía o sistema de lugares que constituyen cada lugar. Articulación significa, en último término, la cualidad y condición concreta de la forma que resuelve un espacio urbano concreto.

La articulación se relaciona con la repetición de tipo configurador y la diferencia singularizadora, a través de los cuales la arquitectura y la urbanística interpretan la homogeneidad o la complejidad del sitio (y de la sociedad que lo configura como tal), un mundo que es percibido y representado como complejo. En la ciudad histórica admiramos su capacidad de representar la propia articulación de la cultura y de la sociedad que acogía entre sus muros. Sin embargo la ciudad siempre, en cuanto que está viva, tendrá dificultad para esa articulación que es necesario resolver y conformar, donde se yuxtaponen pasados, presente y expectativas de futuro.

e) La visión del ambiente: síntesis del paisaje urbano.

La descripción del plano, la historia del sitio, la simple observación necesitan del complemento de una atenta fijación de los caracteres propios de cada lugar. Más allá de un esfuerzo por catalogarlo todo, por pretender conservarlo a ultranza, por reconstruirlo como estaba, se pretende describir aquello que a ese sitio y en esas condiciones le son propias. El instrumento es desde el lápiz y bloc de notas hasta la cámara fotográfica, pero sobre todo el esfuerzo por recoger con atención y sencillez los grandes elementos y los detalles.

Se trata, sin embargo, de superar la visión simplemente ambiental, alejarse de la perspectiva costumbrista o pintoresca y dirigirse hacia una búsqueda de lo estructurante, es decir, lo que explica el lugar como proyecto. Una visión analítica crítica puede al captar lo que configura un paisaje concreto como tal incorporar el afán de poder intervenir en sintonía con aquél de un modo conveniente. Al inscribirse en su tradición,

no simplemente al medirla y clasificarla en un archivador, puede sentir con ese lugar, puede sentirlo como propio y contribuir y a configurarlo como tal.

Panerai proponía un análisis pictórico a través de cuadros que pueden ser enlazados a través de la visión serial de Cullen en secuencias. Ese sería un modo de configurar recorridos articulados o de describirlos. Cualquier forma es válida si atiende a las diferencias, las repeticiones, las contigüidades, las yuxtaposiciones, los materiales, los detalles. Ahora bien ello va dirigido a la interpretación.

El análisis urbano pregunta sobre las trazas de la historia, en la búsqueda de aquellos síntomas explicativos o los presagios de un posible futuro de la ciudad, del territorio, de sus formas. Esa parte del territorio que ha sido teatro de la historia, producto de múltiples procesos que se han sucedido y superpuesto, posee un depósito, no siempre coherente, quizás contradictorio, a partir del cual se plantea el esfuerzo morfogenético: a través de la fijación de aquellos elementos que refieren la «concordancia gramatical» de los sucesivos procesos y de las posibles reglas: el trazado de un aterramiento natural, una vía férrea, una carretera, un camino, la división del suelo agrario o la parcelación del suelo urbano, el convento, un hospicio, un muro, el canal, el puente...

Y en la descripción del entorno es preciso caracterizar estos elementos, inscritos en su entorno pero referidos a ese plano que representa el lugar como conjunto, valorados como las trazas de la historia del mismo, camino hacia lo que es por haber permanecido, lo que tiene un valor propio.

La ciudad, lugar complejo.

Paralelo a la preocupación analítica es el descontento que a algunos la ciudad contemporánea les produce. La crítica al urbanismo que deriva del Movimiento Moderno es también crítica al pragmatismo de los técnicos que han conducido con sus acciones a una descomposición. Sin embargo la evidente multiplicidad y pluralidad en la que la vida y la sociedad modernas se imponen no permiten una reconfiguración de lo urbano a partir de una sola idea base. El análisis muestra la realidad de lo urbano como una complejidad de elementos donde es difícil definir las relaciones y sus implicaciones. A la vez se enfrenta con la centralidad del problema específicamente arquitectónico en la supuesta crisis urbana: la construcción de la ciudad visible, como B. Sechhi pretende, que no puede abandonarse simplemente porque detrás están otros factores, sociales y económicos, más importantes:

«La formulación del plano urbanístico en términos de diseño de la ciudad y del territorio, de definición de las relaciones dimensionales y funcionales entre las diferentes partes y zonas, la extensión de la intervención pública, la continua reproposición de la ciudad pública de nuevos ejemplos para partes de la ciudad formalmente constituidas, normas, reglamentos de edificación, abacos, leyes, no pueden limitarse o reducirse al control de las cuotas distributivas de la riqueza, de la renta en particular. Han de ser también modos de organizar la construcción de la ciudad visible»⁴².

La idea de lugar no propone una serena utopía de un lugar constituido para refugio del conocimiento. El «genius loci» acoge el caos con que lo urbano se manifiesta, la realidad de su condición, de tal forma que el lugar mismo sólo puede ser mostrado como lugar complejo. Todo el esfuerzo analítico intenta clarificar esa complejidad, así aparece el verdadero sentido del espacio como jerarquía de lugares, jerarquía como relación sistema de relaciones, a partir de las ideas básicas de centro, recorrido y articulación. El lugar complejo conducirá a la idea de collage propuesta como orden de lo complejo, en cuanto que ese orden-desorden sea posible, y sobre todo en cuanto que es como es.

El interés que hoy adquieren los denominados espacios intersticiales manifiesta tanto la voluntad de intervención en la ciudad a través de propuestas concretas para partes de ciudad abandonadas como la voluntad de recomponer la forma de la ciudad a partir de una repropuesta de orden, que sólo puede ser orden complejo, y que se caracteriza por la condición de recostura de la forma urbana. Ese orden complejo parece renunciar a una forma de la ciudad continua e inteligible, incluso pasando por encima de la noción misma de «plan», encontrando un marco en el que la arquitectura adquiera todo su protagonismo configurador. Un ejemplo sería el que el Plan General de Madrid del año 1985 propone, o la forma urbana como orden complejo de J.P. Kleihues para el IBA de Berlín, con su concepción de la reconstrucción crítica. En ambos casos aparece una referencia al proyecto de espacios intersticiales, de determinadas piezas urbanas es decir a la definición precisa de las zonas de intervención, de los espacios sobre los que va a actuar el Plan.

La disminución del ritmo de crecimiento urbano y la conciencia del caos generado en los últimos años provoca en la ciudad una conciencia centrada en sí misma, y la voluntad de recomponer su forma. A partir de aquí se estudian los espacios vacíos, generalmente resultado de conflictos,

⁴² En *Urbanística*, nº 82, Milan, febrero 1986. «Una nuova forma del piano».

y se elaboran propuesta de reestructuración. Simultáneamente la preocupación por la creación de un verdadero espacio público y la atención por las grandes creaciones que en ese sentido propone la historia orientan el carácter de su elaboración. Los espacios vacíos o inacabados se convierten en protagonistas de la recuperación de lo urbano. Y poco a poco esa visión se extiende a la periferia, exigiendo una nueva calidad para el espacio urbano.

La autonomía que la arquitectura reclama desde la especificidad de sus objetivos no elude su responsabilidad frente a otras realidades propias de lo urbano, sino, todo lo contrario, se dispone a acoger aquellas condiciones que garanticen la oportunidad o el acierto de su trabajo. Sin embargo esa autonomía habla de la urgencia de un «proyecto fuerte», un proyecto decidido, aunque quizás fundado en un pensamiento débil, en cuanto pensamiento perplejo, característico del mundo plural contemporáneo.

El atractivo que intervenciones del pasado ejercen deriva de la complejidad que implica una intervención arquitectónica en un contexto fuertemente configurado: así aparece el paradigma de las plazas del Renacimiento que supusieron una propuesta sólida en el contexto de la trama medieval, una intervención donde arquitectura y ciudad estaban absolutamente unidas. De modo semejante se analizan exhaustivamente ejemplos de la ilustración o del urbanismo decimonónico y se produce la recuperación del «Civic Art», de la tradición urbanística que se concretó en la Gran Ciudad: el Chicago de Burham, el Helsinki de Saarinen, la Viena de Wagner, o incluso, el espacio más modesto pero más posible, en cuanto realizado, de Libudijana con Plécnik.

El análisis del lugar concreto determina su inclusión en el sistema de relaciones en que el orden complejo de su contexto se articula. Aquí se añade el valor del saber urbanístico en cuanto se convierte verdaderamente en complejo de referencias al vincular cada lugar con otros lugares ya configurados, los lugares significativos que la historia propone, el material que a la tradición del lugar incorpora el momento singular vivido por la propia disciplina. Cada parte de ciudad propuesta autónomamente corre el riesgo de convertirse en un reducto aislado de una arquitectura significativa de espaldas al conjunto de lo urbano, y por lo tanto lugar aislado, fragmento idealizado. El análisis ofrece el conocimiento necesario para que esa parte de ciudad siga considerándose parte, al manifestarse como elemento concreto de un orden complejo, y sólo puede hacerlo mostrando lo que la estructura misma del lugar propone. Esto no significa simple continuidad contextual sino la presencia de un orden no aparente que se

manifiesta en su propia discontinuidad. Es allí donde en cada lugar, en los entornos singulares, es posible reconocer situaciones características, puntos de referencia o lugares sobresalientes, en las complejas variables del asentamiento.

CAPITULO V. PROYECTO URBANO Y LUGAR RECUPERADO

a) La Arquitectura de la ciudad: el Proyecto Urbano.

Sentido del Proyecto Urbano.

La dificultad que existe en el ámbito disciplinar arquitectónico para clasificar, ordenar y precisar con mayor coherencia y unidad sus propios conceptos se duplica al mezclarse con la incertidumbre que la ciudad como problema introduce. La arquitectura encuentra en la ciudad un fundamento sólido para su configuración como disciplina autónoma, ahora bien, la ciudad sólo puede ser efectivamente resuelta desde el proyecto. La arquitectura de la ciudad conduce a una reconsideración inmediata de los instrumentos para hacer ciudad. El tema central estará en la definición de la relación que existe entre plan y proyecto, en su alcance y sus límites. Aparece la figura del proyecto urbano como derivada de esa relación. Rossi expresa lo que primero parece sugerirse: la intervención en una parte definida de la ciudad, sin impedir experiencias diferentes fundadas en vagas ideas de globalidad, en cuanto que hoy no parece que exista una única alternativa para la construcción de la ciudad, una convicción que deriva en la desconfianza hacia el Plan como propuesta global y estricta. C. Aymonino en su concreción de las «partes de ciudad formalmente constituidas» especifica esa propuesta que consiste en la intervención en trozos de ciudad en los que es posible controlar y precisar la forma, el resultado tendería hacia el «cosmos ordenado dentro de un caos sin orden». Ese caos de la ciudad actual no puede ser encorsetado en un plan abstracto, cuyo contenido tiende a la distribución logística de usos y

servicios, de alguna manera ajena a la ciudad como forma, como lugar.

El objetivo de la unidad entre arquitectura y urbanismo es la configuración de la ciudad, y exige que la planificación no se aleja de la urbanística y pueda distinguirse, por ser algo muy diferente, de la arquitectura. La planificación suele conducir a propuestas esquemáticas. Algunos proponen dividir en dos partes las operaciones de diseño de la ciudad, a través de la definición de macroestructuras de acoplamiento que pudieran determinar el diseño general de la ciudad, y de microestructuras libremente encuadradas en esas mallas. Así quedaría por una parte jerarquizado y estructurado el espacio de la unidad permitiendo el desarrollo arquitectónico de sus partes.

El planeamiento está directamente vinculado a la política urbana - en sentido amplio- y como tal sujeto al imperio de la necesidad que la sociedad determina. En las actual sociedad de consumo no puede evadirse de las leyes de oferta y demanda, de la especulación, de las perspectivas de rentabilidad, y todo ello sin orden y a corto plazo. La arquitectura no puede derivar de esas condiciones. Como indica Bertrand¹ los problemas relacionados con el suelo y la necesidad de una política urbana global, acaban por imponer la aplicación de medidas para el control colectivo de los suelos, etc., no siempre satisfactorias. El problema derivado de la compleja estructura de propiedad del suelo, de las necesidades infraestructurales y de las aspiraciones colectivas, que el planeamiento pretende resolver trasciende lo exclusivamente arquitectónico.

La arquitectura está más vinculada a la resolución específica de cada caso que a una política general sobre lo complejo. El planteamiento Aristotélico «las ciudades están para que el hombre viva mejor» es efectivamente la razón última, pero no clarifica el modo de hacer la ciudad. La actual tendencia al proyecto de renovación urbana supone una aproximación a lo concreto desde una perspectiva menos vinculada a una política global. La desconfianza que la modelística y la teoría general sobre toma de decisiones generan hoy en el ámbito arquitectónico, no es un simple alejamiento de una planificación que no puede ser controlada objetivamente, sino, sobre todo, una mayor aproximación de la arquitectura urbana a lo concreto.

Nos parece importante la aportación que hizo Bernard Huet en «La ciudad como espacio habitable: Alternativa a la Carta de Atenas» y su planteamiento sobre el proyecto urbano². Tras criticar la Carta propone

¹ BERTRAND, Michel Jean, *Casa, Barrio, Ciudad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p. 62.

² HUET, Bernard, «The city as dwelling space. Alternatives to the Charter of Athens» en *LOTUS INTERNATIONAL*, n° 41, Milan, 1984, pp. 6 y ss.

una alternativa a la disolución de la forma urbana que consiste en concentrar en la arquitectura toda la complejidad y diversidad de una ciudad que considera ya mimética. Al principio se pregunta si la Carta de Atenas había llegado a ser irrelevante o simplemente inoperante. La Carta proponía un modelo de ciudad sobre un concepto de espacio opuesto al de la ciudad histórica: un espacio abstracto, reducido a cantidad, con una arquitectura concebida como simple yuxtaposición de objetos aislados. Frente a ello:

«En la ciudad histórica, la función de la morfología urbana es asegurar la permanencia, unidad y continuidad en el espacio y el tiempo, mientras la arquitectura está sometida a continua transformación»³.

El concepto isotrópico del espacio de la Carta, la metáfora de la máquina y una arquitectura fragmentaria condujeron a una forma urbana disuelta, como ya hemos analizado. En relación a la concepción del espacio de la ciudad tradicional Huet confía en lo que la arquitectura puede dar. Para ello exige volver a un realismo que recree una legítima preocupación por la forma urbana, por su materialidad y su compleja mecánica. Aquí se situarían ideas como la de ciudad por partes y fragmentación, la recuperación o salvaguarda de tejidos urbanos, los nuevos métodos de análisis de las relaciones entre tipología edificatoria y morfología urbana, a fin de restablecer esa continuidad.

«Hemos alcanzado un punto de pensamiento en el que pueden emerger las condiciones de una nueva urbanística que no sea un simple camuflaje del modelo dominante»⁴.

Camino que no supone ignorar la complejidad de los problemas económicos, sociales o culturales de la ciudad, o creer que la arquitectura puede por ella misma construir sola el espacio de la ciudad, sino simplemente reconocer la dimensión visible del espacio urbano, la materialidad de su construcción.

Para poder hablar de diseño urbano Huet menciona dos condiciones necesarias, la primera consistiría en examinar críticamente el complejo de normas, reglamentos y procedimientos que constituyen el aparato de la planificación urbana. Los planes de uso del suelo, bajo su aparente inocuidad técnica, son poderosos vehículos de un modelo anti-urbano. En segundo

³ HUET, Bernard, op. cit., p. 8.

⁴ HUET, Bernard, op. cit., p. 12.

lugar es necesario renunciar a la idea de «modelo urbano» para resolver los problemas de la ciudad o de sus distintos espacios. Sería necesario pensar en el espacio urbano en términos de diferencia, unidad y discontinuidad. La arquitectura no podría resolver sola los problemas de la ciudad por ser por naturaleza discontinua y fragmentaria. El nuevo proyecto urbano debería fundarse en esa dialéctica entre la unidad y el fragmento, continuidad y discontinuidad, identidad y diferencia, en aquello que encontramos en las ciudades reales. Es necesario contrarrestar la ausencia de flexibilidad del modelo urbano moderno, concebir para el futuro un tejido urbano fraccionado, una subdivisión técnica conectada con la tipología habitativa moderna, que haga posible, como sucedía en la antigua ciudad, operaciones de sustitución o de restauración. El diseño urbano no es una construcción abstracta que determina infraestructura y usos del suelo, sin referencia al espacio, se apoya en la forma del trazado, en la parcelación, en las jerarquías espaciales definidas por los monumentos, en las reglas de organización del espacio.

El trazado consiste en la organización del espacio público sin evitar su complejidad plurifuncional, recordando siempre que constituye la base permanente del espacio potencial visible. La jerarquía monumental corresponde a la jerarquía de las instituciones, al valor simbólico localizado en el espacio urbano, la parcelación es la subdivisión operativa que regula el crecimiento, no significa monotonía, o especulación, sino que podría analizarse desde la tipología residencial contemporánea. Las reglas de ordenación espacial organizan lo visible en el espacio público y por inducción definen la densidad aceptable para el espacio privado sin interferir en la forma arquitectónica de la ocupación del solar. Así acoge Huet de manera resumida la aportación del desarrollo disciplinar reciente.

¿Dónde radica la dificultad para articular en el ámbito del plan el desarrollo del proyecto urbano?

En el origen de la ciudad moderna está la ciudad industrial y los procesos que la generaron, que son, siguiendo a Benévolo⁵, el desarrollo material y tecnológico de la ciudad, sustancialmente continuo por el entrecruzamiento de las necesidades crecientes y de los montajes ideados para satisfacerlos, y por otro lado, el desarrollo de las formas políticas de gestión de la ciudad, que es discontinuo y presenta cambios que corresponden a algunos hechos destacados del desarrollo político general. En general, la gestión de la ciudad tiende a concentrarse en la consecución del

⁵ BENEVOLO, Leonardo, *La ciudad y el arquitecto*, p. 28 y ss.

espacio mínimo necesario para su funcionamiento: red de comunicaciones, espacios de desahogo, etc., mientras que la propiedad inmobiliaria tiene el resto del territorio. La administración realiza los servicios públicos y a través de los planes reguladores se unen los espacios públicos y las limitaciones reglamentarias impuestas a los espacios privados. Estos procesos e instrumentos no son ajenos a la posibilidad de la construcción de un espacio urbano determinado sino que lo condicionan indefectiblemente. La ciudad que se genera a partir del binomio necesidad-consumo está sometida a la inmediatez del resultado del enfrentamiento de las fuerzas que la forman. El plan es una ordenada respuesta de esas exigencias, pero la complejidad tiende a reducirlo a una distribución logística de usos y servicios, en un marco en el que las decisiones se alcanzan con dificultad. El proyecto urbano necesita articularse autónomamente con este complejo, independiente de condiciones ajenas a su desarrollo. La complejidad es utilizada como coartada en muchas ocasiones.

Algunos podrían pensar que el Plan de Berlage para el Amsterdam Sur, los proyectos de Otto Wagner en Viena, o el plan de Pléknic en Libujana, por citar algunos ejemplos, pertenecerían a unas condiciones históricas imposibles de repetirse en la actualidad. La dificultad para crear un espacio urbano significativo está ligada a la exigencia de concebir el espacio urbano como lugar, a partir de la cual actuar decididamente, adecuando los medios a esos fines, con el propósito de construir ese lugar, tarea arquitectónica cuyo objetivo genérico es la definición del ambiente, algo vinculado al postulado vanguardista: el arte tiene como finalidad dar forma al mundo. Sin negar la necesidad del plan, el proyecto urbano exige su autonomía. El problema de la definición del ambiente hace referencia a una situación histórica y geográfica concreta, a sus condiciones, y si su raíz está en la necesidad de mejorarlas, en sí hace referencia también a la esencia del habitar, y, por lo tanto, de la arquitectura: es su materia y su objetivo. La figuración arquitectónica desarrollada en el proyecto encuentra en la idea del lugar una referencia específica, una idea que supera la ambigüedad de la noción de ambiente al incorporar la cultura que ha configurado ese lugar y su condición temporal de espacio dispuesto en ese «momento» singular de una cultura general.

Proyecto urbano y arquitectura.

La estructura formal de lo circundante, los elementos preexistentes y configuradores del entorno constituyen un material importante del proyecto. El lugar como contexto y su historia, manifiesta en su tradición figurativa, fundan esta reconsideración.

Hemos situado el proyecto urbano en un ámbito distinto al del plan, es decir, directamente relacionado con la solución arquitectónica. La idea de *programa* parece implicar cierta conexión entre plan y proyecto. Ahora bien, un programa no tiene ningún contenido formal específico, lo cual deriva de la complejidad de la realidad que impide la formulación de objetivos precisos en muchos casos, o exige un desarrollo flexible en el tiempo. El programa, concreto o en formación, es un material fundamental del proyecto, pero no concluye por sí solo en una solución formal. La idea de proyecto-programa propuesta por Aymonino, es un esfuerzo por fundir reglamento urbanístico y solución arquitectónica, en el marco de su concepción de la ciudad por partes. Es un intento de recuperar las complejas imbricaciones entre necesidades, modalidades de uso y representación que determinan, según él, la validez de toda arquitectura. Una parte de ciudad se caracteriza por construir un hecho susceptible de ser considerado como una unidad, un hecho formalmente completo, y así, arquitectónicamente identificable. Es posible allí una valoración global, tanto desde la perspectiva analítica como desde la intervención, del conjunto urbano implicado.

La crítica al plan desde el proyecto se caracteriza por la convicción de que la forma urbana puede ser resuelta mediante los instrumentos propios de la arquitectura urbana. Los necesarios instrumentos económicos, técnicos, jurídicos o políticos, aplicados a los procesos de expansión y transformación de la ciudad no deben anular en la práctica la exigencia de representación arquitectónica, o confinar a la arquitectura a episodios aislados y contradictorios.

La posibilidad de articular plan y proyecto está sometida a la voluntad de un planeamiento que quiera alcanzar una arquitectura significativa. Como muchos han destacado, la forma física de la ciudad tiene en sí un valor social en lo que un ambiente ordenado y válido estéticamente implica. La búsqueda de una mayor calidad del espacio urbano parece concentrarse en la protección de lo existente, en su embellecimiento. A esto se añade el interés por nuevas fórmulas de organización del espacio urbano, interés reciente que se apoya en una visión más positiva sobre lo contemporáneo y en un afán por mejorar la calidad de lo urbano sin estudiar necesariamente sus contradicciones. La intervención en la ciudad enraizada en el proyecto -revalorizando tanto el sentido de la arquitectura desde el objeto mismo, como la concepción articulada de la estructura espacial en la que se encuadra- parece conducir a una nueva forma del plano urbano, por un lado, y por otro a su comprensión en el marco de un proceso de modificación, en el que el plan encuentra sentido.

Un nuevo concepto de plano.

El valor del plano desde la perspectiva analítica ya ha sido tratado. El plano y su implicación interpretativa, su carácter de representación del lugar, su condición de lugar de la historia urbana, son aspectos destacados. El plano tiene además en sí un contenido propositivo en cuanto que es el medio en el que se desenvuelve el proyecto. Su doble condición -esto es así, esto podría ser así- a la vez descriptiva y representativa se estabiliza en su referencia al lugar considerado. Desde la perspectiva del planeamiento el plano es el instrumento fundamental:

«El plano, concebido como el cuadro de referencia general dentro del cual se ubican todas las opciones relacionadas con la ciudad, es el objetivo hacia el que tienden todas las acciones de estímulo por parte de las municipalidades y del Estado, llevadas a cabo por los manualistas más avanzados; constituye el resultado de la cultura urbanística más comprometida»⁶.

El planeamiento urbanístico se formaliza en el plano, aquí se concretan sus prescripciones, y se transforma en un instrumento de mediación. Sin embargo el plano ha ido progresivamente perdiendo su carácter configurador del espacio urbano al convertirse en un esquema orientado hacia la distribución de usos y servicios, la zonificación y las infraestructuras. La zonificación surge como alternativa al urbanismo tradicional que consistía sobre todo en una técnica de construcción de calles: el plano regulador tenía como tarea reglamentar la actividad constructora y el uso de las áreas de propiedad privada, mediante los planos de edificación se organizaban los parques, las plazas y las calles, éstos formaban parte de los instrumentos para la «decoración y embellecimiento de la ciudad». El desarrollo de los planos de manchas y la tendencia a buscar modelos abstractos, generalizables y esquemáticos, contribuyó a la desvinculación del plano urbanístico tanto de las condiciones del lugar como del carácter figurativo del propio plan. La reconsideración de los problemas de la ciudad a través de la idea del proyecto urbano pasa por una refundamentación del significado y del contenido del plano urbanístico.

En la ciudad preindustrial el plano era fácilmente identificable en su contenido figurativo gracias a determinados elementos. El reconocimiento de lo característico de la forma urbana representada -el relieve, los frentes de casas, la muralla- implicaba la presencia de un conjunto con

⁶ MANCUSO, Franco, *Las experiencias del zoning*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980 (1978), p. 334.

alma propia, el cual todavía hoy constituye la identidad de las ciudades con tradición. Lo comprobamos tanto en los viejos planos y grabados como en el actual montaje cinematográfico. El análisis ha revelado la complejidad de ese aparente universo sencillo.

La nueva forma del plano se configura en primer lugar en el análisis de los caracteres visibles de la ciudad y del territorio. El plano representa la forma del lugar construido, describe la cualidad del espacio, a través de las relaciones entre sus bordes y su estructura, la trama de espacios libres y la edificada con el estudio tipológico adecuado. Frente a la normativa escrita, más fija y rígida que el mundo de los fenómenos urbanos, frente al vasto conjunto de técnicas de análisis y previsión, de criterios de valoración y de referencias proyectuales, el plano aparece como un complejo producto social, resultado de un acontecer continuo de conflicto-cooperación entre los grupos sociales, entre los individuos y el lugar de la identidad permanente y cambiante, algo más profundo que la momentánea política urbanística y a la vez su fruto. La atención nueva tiende hacia las reglas constitutivas de la ciudad física y a las excepciones de esas reglas, plantea «la necesidad teórica de reproponer una reflexión sobre la naturaleza del lugar como producto social, de recomenzar -en palabras de Samonà- de la diferencia, de los lugares de la identidad colectiva, de las trazas de la memoria profunda de la forma urbana»⁷.

El plano urbanístico ocupa un plano preeminente en la actividad discursiva sobre la ciudad en cuanto representa la identidad de sus diversos elementos, sus relaciones, incluso las demandas y necesidades, tratando con antelación el resultado que podemos conseguir.

En una sociedad donde existe un debate sobre la ciudad y el territorio, la negación y la representación juegan un importante papel en el planeamiento, comenzando desde la perspectiva simple del «conocer para decidir». La pluralidad pretendida es a veces difícilmente conjugable con la articulación institucional de la compleja sociedad contemporánea. Así el plano es -por serlo la propia ciudad y el territorio- un inmenso depósito de proyectos parcialmente interrumpidos, a veces, casi un catálogo de posibilidades. Una forma adecuada del plano está ligada a la «reconstrucción» de la ciudad y del territorio. Aquí se encuentran los grandes temas de la ciudad hoy: la interpretación de los centros históricos y de los vacíos intersticiales urbanos, la recualificación de la periferia, la creación de partes de ciudad nuevas.

La reescritura del plano, la tarea de desvelamiento e investigación a

⁷ SECCHI, Bernardo, «Il piano» en *Rev. URBANISTICA*, nº 78, Roma, febrero 1985.

través del plano, su reelaboración a partir de la nueva situación o condiciones, tiene un valor incalculable. La función hermenéutica del plano es quizás uno de los mayores descubrimientos recientes, en cuanto interpretar significa un comprender previo. Efectivamente, el valor del conocimiento alcanzado a través del plano es lo que sitúa a éste tanto en el ámbito del análisis como en el del proyecto. El proyecto urbano no es posible sin una clara apreciación de la situación. Si el proyectar exige un comprender previo, el plano se manifiesta indispensable como instrumento. Ese es el sentido de la reescritura del plano, aunque ésta sea en algunos casos esquemática, como propuso Kleihues en su reelaboración del plano de Berlín, o como comprobamos en las propuestas urbanas de A. Siza o Juan Navarro, entre otros.

En la relación entre análisis urbano y proyecto arquitectónico, el plano ofrece la posibilidad de establecer el comienzo de un discurso creativo a partir de la interpretación del carácter del lugar descrito.

Proyecto urbano y noción de modificación.

El proyecto urbano reconoce la especificidad e identidad de un territorio y su contexto histórico geográfico: la articulación de las partes y sus relaciones, su jerarquización espacial, las rupturas y yuxtaposiciones, las diferencias de carácter, la superposición de funciones y significados. La forma del proyecto se apoya en el conocimiento y valoración de su contexto, en una relación establecida y definida con éste.

La idea del contexto se opone a la concepción de la intervención que exige la tabla rasa en su comienzo, el desierto suprematista. La consideración de la existencia de un mundo percibido como complejo, su representación ligada tanto a lo cotidiano como al gran signo, en definitiva, su carácter contextual y sus circunstancias asumidas como variedad y diferenciación conducen a una idea de la intervención como modificación. Esta idea de modificación, que implica una singular relación entre proyecto y contexto, sólo es posible a partir de una recuperación del valor de la idea de lugar como sitio urbano.

Hoy el conocimiento de los caracteres funcionales de cada parte de ciudad y de las técnicas de desarrollo de las diversas funciones, de los coeficientes técnicos propios de cada una, sobre todo en relación al uso del suelo, no pueden por sí solos asumir el papel constructivo de la ciudad, del proyecto urbanístico y de arquitectura, que desarrollaron en el pasado. Las «nuevas tecnologías», las funciones productivas, direccionales, de información y comunicación no parecen capaces de autorrepresentarse en formas físicas y arquitecturas específicas. En el nuevo pensamiento

sobre la ciudad parece haber una fractura definitiva entre la primera era maquinista y el posible futuro de la nueva tecnología⁸.

Todo ello está relacionado con nuestra incapacidad de previsión, con la imposibilidad de definir un horizonte espacial y temporal con más o menos precisión, y todo en el complejo político-social actual, y el mundo de accidentes económicos, productivos, etc. La reflexión que en torno a ideas como las de permanencia o de memoria se ha desarrollado en los últimos años sobre la lentitud del pensamiento colectivo, sobre la capacidad de moldear o de modificar los símbolos y sobre la capacidad de establecer relaciones de sentido entre los diversos niveles de la realidad, participa de esa preocupación.

Parece exigirse un tiempo más lento, una precipitación menor, para la reconfiguración del espacio. En este sentido la noción de modificación aparece propuesta desde diversos sectores como vinculada al proyecto⁹. Modificación no es simplemente que la arquitectura supone una modificación de lo que existe, sino que sería un instrumento conceptual en el ámbito del proyecto. Gregotti afirma que si la vanguardia mantenía una familia de lenguajes de lo nuevo, podría hablarse de un lenguaje de modificación. Referida al contexto la idea de modificación se apoya en la noción de pertenencia -a un lugar, a una cultura, a una tradición-, antitética de tabula rasa, objeto aislado y espacio infinito e indiferenciadamente divisible. La vanguardia busca lo nuevo como valor, se centra en la producción de objetos, desde la modificación aparece ese interés distinto por lo histórico y por lo determinado del lugar, materiales incorporados al proyecto. Modificación es una noción fácilmente asimilable a las de renovación, recomposición, de transformación cualitativa del contexto urbano actual y, por ello adecuada a las condiciones de trabajo en la ciudad europea. Se funda, más que en la aplicación de modelos generales, en el trabajo a partir de las diferencias significativas, en cada caso, en la reescritura de las leyes específicas de construcción del lugar y en la propuesta de los fragmentos para una construcción global. La modificación es una operación reflexiva, interpretativa, de reconocimiento y reelaboración de lo constitutivo de cada lugar, morfológica y funcionalmente. Es un juicio y una reescritura, establece un diálogo de continuidad

⁸ Las nuevas tecnologías tienden a caracterizarse e incluso proponerse por su adaptabilidad y versatilidad, en definitiva, por su ambigüedad formal. Si antes existía una estética de la máquina, la perfección del mecanismo parece tender a la indiferenciación formal de aquello que puede adquirir cualquier forma.

⁹ GREGOTTI, Vittorio, «Modificazione» en *Rev. CASABELLA*, n° 498-499, Milan, enero-febrero 1984.

y a la vez de oposición con lo existente. Su origen está en afán por redescubrir una regla compositiva para la ciudad moderna en el universo de ideas enfrentadas sobre la misma.

El interés por el lugar y la concentración en el valor de la idea de pertenencia no se dirige a enfatizar el localismo o regionalismo formal. Aunque tiene un especial sentido del arraigo, se orienta a destacar lo significativo y pretender una reconfiguración que no contradiga o anule el carácter del contexto. Este interés por el lugar exige al proyecto como modificación un tacto capaz de distinguir lo arquetípico de lo accidental, una sensibilidad capaz de hacer una lectura del contexto más allá de la incertidumbre generada por sus complejas relaciones y conflictos. Ese tacto y esa sensibilidad sería al final los que harían posible el juicio y la reescritura en la modificación.

V. Gregotti, Bernardo Secchi y otras figuras de la cultura urbana y arquitectónica italianas proponían esta idea desde Casabella y otras revistas:

«La modificación debe ser quien transforma un lugar en cosa de la arquitectura, basada en el acto originario y simbólico del contacto con el suelo, con el mundo físico, con la idea de naturaleza como un conjunto de cosas materiales presentes, a través de la constitución del principio del asentamiento. En sintaxis lingüística, modificación es un modo, esto es pertenece a la categoría del verbo, y define la cualidad de una acción (modo indicativo, subjuntivo, etc.). Así 'modificación' revela la conciencia de pertenecer a algo pre-existente, la transformación introducida en un sistema por el cambio de una de sus partes. La 'modificación' indica que esta transformación se desarrolla con el tiempo: a través de la raíz-etimológica que lo vuelve a conectar con el concepto de medida ('modus'), también vuelve a relacionarse con el mundo geométrico de objetos finitos»¹⁰.

Parece posible una crítica a este concepto en cuanto supone una especie de tregua frente al planteamiento más radicales, una tregua a través de la cual el proyecto podría silenciosamente transformar el presente y a partir de la cual la arquitectura intenta recuperar su capacidad de representación, incluso de lo que todavía no es en presente. Ese papel de «continua reescritura de un texto abierto» estaría en el camino de un

¹⁰ GREGOTTI, Vittorio, art. cit. La idea de modificación es también vista desde la perspectiva autónoma del proyecto. En este sentido Peter Eisenman propone un proceso de modificación frente al clásico proceso de composición, vinculado a la invención concibe el proceso de modificación más como una táctica con fin abierto que como una estrategia orientada hacia un objetivo. Ver «El fin de lo clásico. El fin del comienzo, el fin del fin», *Rev. Arquitecturas Bis*, n° 48, Barcelona, 1985.

nuevo pragmatismo, ambiguo y desideologizado, que desde su posición reflexiva actúa sin extrapolar las premisas, sin hacer proyectos de futuro, interviniendo con referencia a las condiciones concretas, sin aventurarse ante las nuevas relaciones tecnológicas y sociales, ligado al equilibrio institucional existente.

El proyecto de modificación tiene carácter estratégico desde su origen, arraigado en la búsqueda de una vía que articule el presente con la materialidad de la tradición urbana y arquitectónica. Parece que esa voluntad de fundarse en lo que inmediatamente lo condiciona, ese realismo sobre todo dirigido al acierto, tiene algo de conformismo y de escepticismo ante la posibilidad de alcanzar un ideal formalizado de la ciudad. Sin embargo está ante todo vinculado a la conciencia de la complejidad que exige un conocimiento profundo del contexto. En el proyecto de modificación ese conocimiento se concreta en la búsqueda de lo que sea capaz de asegurar la coherencia y el sentido del propio proyecto. Así el proyecto no está condicionado figurativa o formalmente, y a la vez exige una comprensión de su contexto, una interpretación, antídoto frente a la arbitrariedad.

La interpretación sólo es posible desde la tradición del lugar. Pero la experiencia del Movimiento Moderno no puede ser excluida, y destaca con toda su validez. Rogers defendía el método Bauhaus a la vez que proponía las «preexistencias ambientales» y una arquitectura que debía echar raíces en los estratos profundos de la tradición para absorber su alimento y cualificarse¹¹. Frente al experimentalismo Samonà presentaría el contexto como material siempre capaz de verificar la arquitectura del lugar. La tensión hacia valores que no pueden generalizarse ha de participar también de un verdadero interés por lo nuevo, por aquello que deriva del tiempo concreto.

¿Cómo se articulan tradición y modificación? ¿Puede una estrategia de lo concreto distinguirse de lo ocasional u oportuno y ligarse a un contenido de sentido en el ámbito de una tradición constructiva singular?

¹¹ ROGERS, E.N., op. cit., p. 134. Hoy las circunstancias favorecen la referencia al entorno. Escritos, coyunturales como *Razón y Utopía del Proyecto Urbano* (Madrid, Proyecto, Madrid, 1987) de J.M. Ezquiaga lo muestran: «...la crisis de la 'lógica única' de la ciudad ha conducido al entendimiento de cada ciudad como un hecho diferencial construido a partir de la especificidad de las diversas piezas. Fruto de esa lectura ha sido el paso de una búsqueda del valorgenérico de las propuestas a la búsqueda de la adaptación al lugar entendida en doble sentido..., los planes, no pretenden trascender las condiciones que los generan..., y la búsqueda del 'significado' urbano del mismo...», p. 75.

Proyecto de lo nuevo y tradición como contexto.

He defendido una idea de tradición como pluralidad de voces en las que habla el pasado, idea de tradición en continua formación. Si en la noción de modificación el proyecto aparece ligado al análisis por la exigencia de una clara comprensión del contexto, la tradición, aquí tradición del lugar, hace posible esa comprensión. Aquí destaca el valor del lugar, el «locus», aquella costumbre formal-funcional que el lugar tiende a imponer:

«La tradición y la memoria representan la proyección de la identidad en la dimensión del tiempo, introduciendo una condición de referencia eficaz, la de asociación»¹².

Precisamente en la asociación, en la capacidad de relación, descansa la facultad de la imaginación, radical en el proceso creativo. La asociación se realiza en el modo de hacer fundado en el saber. Allí donde conocimiento y experiencia se complementan para cada caso concreto.

Al argumentar en favor de la modificación algunos ven con preocupación en la producción arquitectónica la tendencia tecnológica que confía, por su capacidad transformadora, en un horizonte hipercualificado donde todo tendría una precisa solución cibernética. Manifiestan así el deseo de una sedimentación del proceso creativo, de una consolidación de las reglas de cara a las necesidades específicas, de un retorno a la profundidad de la profesión en contra de su desorientada disponibilidad. Mejor el artesano que el especialista, un gesto que presupone un nuevo y diferente esfuerzo moral e intelectual. La recuperación del oficio, del sentido común, estaba presente en la raíz de la arquitectura del movimiento moderno, allí donde pretendían determinar el carácter de los objetos que configuran el mundo. A la dinámica de lo nuevo las nociones de tradición y de lugar le proponen una reconsideración del carácter permanente y de estabilidad del entorno.

Hannah Arendt ha desarrollado el sentido de permanencia de lo creado por el hombre. Las cosas tienen la función de estabilizar la vida humana y su objetividad radica en que los hombres, a pesar de su siempre cambiante naturaleza, pueden recuperar su unicidad, es decir, su identidad, al relacionarla con el mismo objeto. Frente a la subjetividad propia de

¹² BLEE, M.J. en el trabajo editado por Giorgi Kepes *L'object crée par l'homme*, La Connaissance S.A., Bruselas, 1968 (1965), p. 80.

los hombres está la objetividad del mundo construido por ellos. La pérdida del valor permanente en favor de las siempre mudables leyes de la oferta y la demanda relativiza el mundo de objetos: la pérdida del valor intrínseco de las cosas comienza al convertirse en artículos de primera necesidad, en cuanto su valor es sólo en función de alguna otra cosa que pueda adquirirse en su lugar. Frente a ello la estabilidad del artificio humano hace posible que el hombre lo considere su hogar, el cambio continuo conduce a la indiferenciación, a la pérdida de identidad. El sentido de lo permanente se manifiesta también en el uso de modelos y patrones, el hombre no podría soportar su pérdida absoluta. Las cosas menos duraderas son las necesarias para el proceso de la vida, constituyen todas aquellas cosas imprescindibles que se consumen para subsistir, están sujetas a la necesidad. Si todo se redujera a este ámbito el hombre subsistiría, pero al perder las cosas su durabilidad el hombre perdería su hogar. Este es el sentido radical de lo permanente. En cuanto algo permanece puede ser reconocido como perteneciente a un lugar, a una cultura, a una tradición, es posible establecer un diálogo que nos hable de su identidad.

«Sin la permanencia del artificio humano, no puede haber 'memoria de lo que sucederá en los que vendrán después'»¹³.

En su permanencia descansa la estabilidad del entorno, en la cual es posible reconocer su identidad. No es negación de cambio, precisamente se articula con la idea de tradición que incluye la conciencia de continua transformación de lo creado por el hombre. El discurso en el que arraiga la modificación debe intentar un diálogo del proyecto con lo permanente.

El proyecto urbano quiere recuperar la calidad y el sentido del entorno, parte del reconocimiento de sus trazas naturales e históricas y se propone alcanzar los contenidos y significados que el lugar reúne. La tradición aporta al proyecto urbano el horizonte de una comprensión del sentido del contexto y la condición que ese sentido del lugar impone. En el carácter permanente de algunos elementos que componen el entorno

¹³ ARENDT, Hannah, *La Condición Humana*, Seix Barral, Barcelona, 1974 (1958), p. 269. La autora descubre la perplejidad del utilitarismo, atrapado en una interminable cadena de medios y fines sin llegar a nada que les de ese contenido de medio o fin. «En fin de» se transforma «en beneficio de». Dice en la página 132:

«La realidad y la confiabilidad del mundo humano descansa principalmente en el hecho de que estamos rodeados de cosas más permanentes que la actividad que las produce, y potencialmente incluso más permanentes que las vidas de sus autores. La vida humana, en la medida en que construye el mundo se encuentra en constante proceso de transformación, y el grado de mundanidad de las cosas producidas depende de su mayor o menor permanencia en el propio mundo».

es posible escuchar la pluralidad de voces desde las que habla el pasado. A la vez hace referencia al «habitar» como relación significativa y real del hombre con lo que le rodea.

Desde su origen el proyecto urbano aparece vinculado por una parte al sentido del análisis urbano y por otra a la voluntad de concentrar en la arquitectura toda la complejidad y diversidad de la ciudad. Distanciado del plan, más al servicio de la política urbana general, y sin aislarse, la arquitectura es la encargada de configurar la forma urbana. El primer instrumento es el plano de la ciudad, en cuanto concentra tanto las aspiraciones sociales generales como la realidad de una concreción formal. El plano urbano es arquitectura, ésta encuentra en la reconfiguración del plano la posibilidad de una recomposición de lo urbano. El proyecto urbano como modificación arraiga en la conciencia y en el reconocimiento del carácter del lugar considerado, allí habla la historia a través de la tradición. Pero al centrar su interés sobre la transformación del sitio concreto, la totalidad del conjunto pierde relieve -aunque sea considerada como el contexto general-. La ciudad puede aparecer como una serie discontinua de proyectos de transformación, interrumpidos e incompletos en muchos casos. La perspectiva de una ciudad por partes dispuestas unas al lado de otras, dispares y complejas, en el tiempo y en el espacio, la comprobación de esos irregularidades, sedimentaciones y conflictos, hace necesaria la reflexión en torno a las ideas de fragmento y de collage, y del papel que puede desempeñar aquí la idea de lugar.

b) Fragmento, Utopía y Ciudad Collage.

Fragmento y proyecto urbano.

Tanto en la ciudad decimonónica como en el modelo funcional podemos reconocer un sistema articulado para configurar la ciudad desde la forma global hasta el nivel que cada proyecto establece. Existe una tendencia en arquitectura que busca la total recomposición de la ciudad, recomposición hecha de grandes partes presentadas por el proyecto. Esta tendencia que enraiza en la tradición clásica del diseño urbano el Beaux-Art y parte de la experiencia del Movimiento Moderno, intenta recuperar el equilibrio de la ciudad preindustrial.

Otra tendencia desconfía de la posibilidad de cualquier recomposición. Sólo a partir del fragmento y de la discontinuidad se puede reflejar y reconstruir un mundo contemporáneo, de infinitas interconexiones e interpretaciones posibles, atando así los mundos de la imaginación social y arquitectónica. Fragmentación significa producir excepcionales y autó-

nomos objetos arquitectónicos, pero también producir una malla de relaciones y sistemas donde la arquitectura ya no está presente. Esta tendencia arraiga en la confianza tanto en el desarrollo tecnológico como en el progreso económico.

Entre ambas se sitúa una tercera vía que a través del fragmento pretende aproximarse al momento cultural actual. Así es posible acotar la idea de fragmento, desde la perspectiva creativa ajustada a la realidad, y establecer tanto su sentido en la ciudad como su relación con la idea de lugar.

Un fragmento aparece en primer lugar como un trozo, como una parte aislada de un todo, fuera de su contexto. Pero un fragmento, precisamente por la expectativa que propone el estar incompleto, tiene un poderoso contenido evocador. Un fragmento inquieta la imaginación.

En las artes el fragmento aparece ligado, en cuanto recurso creativo, a la idea de collage, así se introduce un texto clásico en el curso de un poema, o interrumpe una pieza ajena en el conjunto de su relato. El fragmento reviste el carácter de la cita, de la referencia múltiple, está vinculado a la búsqueda de una nueva poética. El fragmento de un periódico incluido en un cuadro está en el origen del collage, el objeto útil descontextualizado o el complejo objeto inútil, tienen carácter fragmentario y están enraizados en la tradición de lo moderno, en la costumbre de trabajar con materiales disgregados. En el fragmento late una singular relación con los objetos y con el mundo, su carácter incompleto le hace pertenecer a la vez a dos mundos, al de origen y a su nuevo contexto, y en éste adquiere nuevo valor. Ambos se dan simultáneamente. Recordamos la cita de Venturi a Eliot: «...el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solamente con su generación en la sangre sino con el sentimiento de toda la literatura europea..., tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo».

Hemos destacado el valor referencial del fragmento, su sentido de recuerdo. Ahora bien, ¿puede el fragmento constituirse a sí mismo como tal «ex novo», es decir, sin pertenecer a algo preexistente?

Peter Eisenman es quizás quien arroje una luz mayor a este respecto¹⁴. Al proponer la idea de descomposición como el negativo de la composición clásica habla de un fragmento que no tenga el carácter de lo inconcluso. Propone la historia como estructura crítica, aproximación a una dialéctica que se fundaría en lo complejo y en la adición, en el límite

¹⁴ EISENMAN, Peter, «La futilidad de los objetos. La descomposición y los procesos de diferenciación», en *Rev. Arquitectura*, Madrid, 1984.

de lo clásico, en un orden distinto. Al comentar algunos antecedentes arquitectónicos dice de la fábrica Fino de Scamozzi:

«Hay en ellos una fuerte sensación de un orden inmanente que rechaza toda interpretación que no vea en la planta más que un conjunto complejo de fragmentos».

Pero esos fragmentos no son parte de otra cosa, no surge allí la complejidad por transformación. Eisenman dice que esos fragmentos sugieren diferencias suspendidas. En la descomposición no hay ni formato, ni origen..., «si acaso el proceso de descomposición puede entenderse como un vector negativo que regresa al nivel cero». El resultado es un objeto de otra clase, su orden reside en el proceso que crea sus diferencias, disueltos su identidad y su significado, se hace inútil, fútil respecto a sus anteriores condiciones de existencia. Para Eisenman objeto fútil y descomposición se han convertido, en un universo distinto, en el contenido de la arquitectura. En otro artículo Eisenman presentaba esa arquitectura como atemporal (sin origen ni fin), no representacional (sin objeto) y artificial (sin razón, arbitraria)¹⁵, una arquitectura escrita que en vez de imágenes propone un nuevo sistema de signos que serán «huellas»:

«Huella es un signo parcial o fragmentario, no tiene objetivación, implica una acción que está en proceso»¹⁶.

Eisenman quiere explicar la arquitectura desde sí misma a partir de su complejidad, autónomamente. Destaca el esfuerzo de conocimiento, y el fragmento adquiere un contenido distinto: aparece en la perspectiva del conocimiento de lo complejo. Ya lo había indicado desde la percepción del entorno: puede afirmarse que el conocimiento es fragmentario. Así el fragmento no es sólo parte de otra cosa sino también lo comprendido de la cosa misma. Dice Eisenman «inventar una arquitectura es permitir que la arquitectura sea una causa». Y exige para ello un espacio atemporal para la invención, atemporal en cuanto no está determinado por un futuro ideal o un pasado idealizado, donde la arquitectura sea fragmento en un proceso abierto. Esa exigencia de libertad, de ausencia de condiciones, de

¹⁵ EISENMAN, Peter, «El fin de lo clásico, el fin del origen, el fin del fin», en la *Rev. Arquitectura Bis*, nº 48, Barcelona, 1983.

¹⁶ EISENMAN, Peter, op. cit.

La visión de M. Foucault, Jacques Derrida o Jean Baudrillard, que influyen mucho en Eisenman, si bien le dotan de los elementos conceptuales, dificultan mucho el lenguaje. Estos autores se centran en el problema del conocimiento desde una perspectiva hermenéutica.

arbitrariedad, excluye cualquier comprensión más allá de la constatación de la existencia del proceso. El orden del objeto reside, según él, en el proceso que crea sus diferencias, es el conjunto complejo de fragmentos. Y esos fragmentos no son partes, sino los elementos reconocibles generados por el proceso, las huellas. Aparecen así un conocimiento contradictorio pues no busca la verdad o el significado.

Podemos llegar a través de Eisenman a una noción de fragmento que es simultáneamente algo completo y algo incompleto, elemento de un orden complejo que exige ser interpretado. La cita, la huella, el recuerdo, pertenecen al ámbito de esa interpretación: aquí la cuestión no es fijar de cuándo y de dónde proceden los distintos elementos, sino cómo se los reutiliza e interrelaciona. En la relación entre pasado y futuro, que incluye el fragmento y la idea de proceso, podemos introducir la valoración activa de su historicidad con la idea de tradición aquí propuesta. La tradición es rechazada siempre por concebirla simplemente como el valor de lo permanente. Una idea de tradición en continua formación puede conducir, sin embargo, a aquéllo que una cosa es, sin ahogar el significado que en el momento de su situación presente adquiere, más bien, afirmándolo. El orden complejo hecho de fragmentos puede ser así más elocuente. El propio Eisenman exige el saber para el reconocimiento, y precisamente ese saber es el que permite la comprensión desde la tradición. El fragmento puede superar su condición de simple diferencia, de registro del movimiento en un sistema de relaciones al aportar su propio significado: un contenido independiente del proceso, no una simple manifestación de diferencias. El fragmento puede ser articulado formalmente e interpretado conceptualmente; no es un simple dato o lo dado, lo distinguible, tiene un contenido figurativo y un significado arquitectónico. No quiere esto decir que se busque una explicación simple o reductiva desde la perspectiva de una continuidad contextual o de una lectura lineal sin rupturas. Ahora bien, la discontinuidad no puede entenderse como ausencia de significado. Porque sólo la autoridad del contenido puede superar el hermetismo arbitrario del proyecto complejo «ex-novo». La discontinuidad en el proyecto urbano significa que la ciudad moderna está fundada en sistemas discontinuos, en cuanto a la escala de intervención y a los procesos de producción. Esa discontinuidad puede llegar a ser un estímulo, como afirma J.L. Cohen¹⁷, para el crecimiento de una arquitectura ligada a una limpia y apropiada concepción del espacio urbano, fundada

¹⁷ COHEN, Jean Louis, «Por una arquitectura de la discontinuidad» en *Rev. CASABELLA*, Milan, enero-febrero 1983, p. 52.

en la integración, en el plano de los elementos espaciales y formales que por ahora han estado ausentes.

El fragmento deriva de la estructura compleja de la realidad. Una poética del fragmento no puede ser una poética de lo arbitrario, de lo siempre cambiante. Sin embargo puede ser un elemento clave en una reescritura de lo urbano, una reestructura de su arquitectura: una articulación, recomposición, invención. Incorpora a la vez la presencia de un diálogo permanente con toda la arquitectura existente y la expresión de las tensiones materiales implicadas en el propio proyecto. La noción de fragmento desde su origen en el arte hasta su visión tecnológica -el «bit» en un ordenador- no es una noción estable y acoge múltiples significados tanto por su referencia intrínseca como por su uso; a pesar de ser lo roto, el trozo, a pesar de poder ser reducido a lo arbitrario, es un elemento incuestionable del proyecto moderno. Puede concebirse un orden complejo hecho de fragmentos, y puede dicho orden asociarse a la ciudad.

¿Qué puede decir aquí el espacio concebido como lugar?

El carácter fragmentario del proyecto urbano moderno plantea la imposibilidad de una idea estable de lugar. Un orden complejo hecho de fragmentos hace posible vincular el fragmento al lugar, desde un contenido poético donde el fragmento, su autonomía y su significado -acontecer de significados- se incorpora como elemento constitutivo del propio lugar. A través del collage como método podemos articular fragmento y lugar, como una interpretación del carácter de ese orden complejo adecuado para el proyecto urbano.

Collage, utopía y posibilidad del proyecto urbano complejo.

Cuando es variado y complejo el carácter de los materiales utilizados, cuando aparece una idea compleja hecha de muchos trozos en aparente desorden, cuando se descubre un objeto compuesto arbitrariamente, incluso con materiales de desecho, entonces suele hablarse de collage.

La ciudad moderna hecha de partes confusamente dispuestas, de fragmentos y discontinuidades ha sugerido la imagen del collage. El collage es también un método compositivo que va más allá de la simple disposición arbitraria de elementos amontonados. La idea de collage está ligada a una estructura de lo complejo que no entendemos inmediatamente. Y el collage se distingue de lo amorfo precisamente en el reconocimiento de los fragmentos que lo componen. El collage más elemental es un conjunto de recortes pegados en una superficie plana. Aquí es posible descubrir una visión determinada de la realidad.

Tafuri acude al collage para hablar del «Campo Marzio» de Piranesi como «triunfo del fragmento», según él «una especie de negación tipológica del banquete arquitectónico de la náusea, el vacío semántico por exceso de ruido visual». Al analizar esos dibujos comenta:

«Aquí nos interesa partir de esta fragmentación hermética del ordo arquitectónico, para constatar las premisas teóricas..., lo que se ha de explicar sobre todo es que aquel fraccionamiento, distorsión, multiplicación, descomposición, no son más que una crítica sistemática del concepto de lugar, realizada con instrumentos de la comunicación visual»¹⁸.

Los dibujos de Piranesi viven de su imaginación y de su capacidad de relación, los fragmentos allí surgen de la espontaneidad de una libre elección sin condiciones. No existen trabas ni para la figuración ni para la asociación. Allí no es posible hablar de lugar, los dibujos del Campos Marzio imaginado no tienen lugar. Dice Tafuri que los montajes de Piranesi también suponen una crítica al concepto de lenguaje transparente, así pretende mostrar cómo el trabajo de Piranesi tiene por objeto el conocimiento del propio lenguaje utilizado aislado de sus condiciones externas, de sus significados evidentes. Piranesi en su Campo Marzio propone una arquitectura carente de todo significado. Habla de crítica, considerando ésta como conocimiento que distingue, como teoría. Y aquí aparece la oportunidad del collage como método crítico. La crítica concebida como libre juego de la imaginación formalizada en el collage. Un lenguaje que habla del lenguaje utilizado, es decir, en un plano en el que no hay relación con lo concreto, con un contexto o lugar. Pero a pesar de que parece no tener sentido, el collage lleva un título, «Campo Marzio», es decir, se refiere a un lugar. Tafuri hablará de utopía como clave del esfuerzo intelectual de Piranesi:

«Así pues la utopía como único valor presente; como anticipación positiva, como única salida adecuada para un trabajo intelectual que no quiere renunciar a cumplir un compromiso de prefiguración. Con ello, el tema de la imaginación entra en la historia de la arquitectura con todo su significado ideológico»¹⁹.

La desvinculación del lugar propia de toda utopía aparece en la autonomía de las imágenes. Tafuri hablará de la invención obligada a la

¹⁸ TAFURI, Manfredo, *La esfera y el laberinto*, p. 34.

¹⁹ TAFURI, Manfredo, op. cit., p. 38.

continua variación, de la contradicción presente como única realidad absoluta, de utopía negativa, de lo aberrante inherente a lo real, de aquello que sólo destruyéndose es capaz de renovarse continuamente, lo que ebullía en el nacer de la vanguardia, y allí está Piranesi, pero mucho antes temporalmente. Es brillante como Tafuri articula fragmento, collage y utopía en Piranesi. Lo hace desde una perspectiva crítica de la arquitectura, vinculada a lo complejo. El collage aparece como un «sin sentido» crítico, con una referencia a la utopía como valor.

Collin Rowe propone también en «Ciudad Collage» una idea de collage como método referido a cierta idea de utopía. En el libro que escribe con F. Koeter se propone como objetivo lo siguiente:

«Y de esto trata el presente ensayo. Además de una propuesta de desilusión constructiva, es al mismo tiempo una apelación al orden y al desorden, a lo simple y a lo complejo, a la existencia conjunta de referencia permanente y acontecimientos al azar, a lo privado y a lo público, a la innovación y a la tradición, al gesto retrospectivo a la vez que al gesto profético. A nosotros las virtudes de la ciudad moderna nos parecen patentes, y subsiste el problema de cómo lograr, aceptando la necesidad de una declamación 'moderna', que tales virtudes respondan a las circunstancias»²⁰.

En un trabajo anterior -«La arquitectura de la utopía»²¹- Rowe había propuesto la definición de Karl Mannheim de Utopía: orientaciones que trascienden la realidad..., que, cuando pasan a efectuarse, tienden a quebrar, parcial o totalmente, el orden de cosas imperante. Si reconocemos las limitaciones de la utopía, ésta puede servir como almacén de ideas. Tenemos, dice Rowe, la obligación psicológica de afirmar por lo menos alguna utopía limitada.

Rowe define el collage como método para el proyecto en la ciudad. Frente al «culto a la crisis» y al «diseño otal», pretensión de una solución final a partir de la acumulación definitiva de todos los datos, quimera de la ciencia, propone el bricolage, basado en la experiencia y en el disponer de lo que está «a mano». El problema urbano está en los tejidos de colisión,

²⁰ ROWE, Collin y KOESTER, E., *Ciudad Collage*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 41.

²¹ ROWE, Collin, «La arquitectura de la utopía» en *Manierismo y Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980. Rowe aplica como la utopía abandonada por el intelecto se torna ingenua. Lo más interesante de su artículo es su intento de relacionar utopía y realidad. Nuestro interés por lo concreto y específico, por lo paradójico, por las cosas tal cual, por lo complejo ligado al tiempo y al espacio es hostil a cualquier planteamiento lógico. Precisamente en el área de lo posible, lo probable y lo pausable abstracto, en continua intersección es donde no se puede abandonar la referencia utópica.

en los vacíos y desechos intersticiales, en el arte de lo posible con lo posible. Así Rowe propone el Collage como técnica -también como estado de ánimo- como ese método fundado en «una especie de 'discordia concors', combinación de imágenes dispares, o descubrimiento de semejanza ocultas en cosas aparentemente dispares» hechas de mezcla de normas y de recuerdos. Se apoya en la tradición alternativa de modernidad -Picasso, Stravinsky, Eliot, Joyce, Proust...- que han hecho de la ironía, de la oblicuidad y de la referencia múltiple virtudes²². En ese sentido el collage es una realidad, una construcción fundada en el propio modo de conocer la realidad, con explotación y refactura del significado, juego de memoria y anticipación, fundado en la integridad del ingenio. Collage como método que hace posible la presencia de la utopía, que reconduce su utilidad:

«Lo que equivale a decir que, por ser el collage un método que deriva su virtud de su ironía, porque parece una técnica para utilizar cosas sin acabar de creérselas, es también una estrategia que puede permitir tratar la utopía como imagen, tratarla en 'fragmentos' sin que tengamos que aceptarla 'in toto', lo que representa sugerir, además, que el collage podría constituir una estrategia que, al soportar la ilusión utópica de la invariabilidad y el destino alimentase una realidad de cambio, movimiento, acción e historia»²³.

La distinción entre utopía clásica -objeto de contemplación- y utopía activista -sujeto de imposición-, acierta con la posibilidad de dar al Collage un significado más allá de la realidad fragmentada. La presencia de la utopía como metáfora incluye la idea de orden en un collage complejo que exige libertad. Rowe propone collage como prescripción y utopía como metáfora. La utopía, como en Tafuri, aparece como referencia al sentido mismo del collage, a su contenido de conocimiento. La utopía impide que el collage como técnica de lo posible se reduzca al pragmatismo. En Tafuri la utopía está ligada a la configuración de un orden nuevo que en el propio collage encuentra el camino de su formulación. Rowe pretende la intervención, y destaca ejemplos sobresalientes como Villa Borghese, el Qui-

²² Juan Antonio Cortés (ver *Modernidad y Arquitectura*, ETSA, Madrid, 1981, y «Algunas consideraciones terminológicas en torno a la modernidad», *Rev. Occidente*, n° 42, Madrid, noviembre 1984) desarrolla la idea alternativa de modernidad cuyo logro más importante es el juego mutuo o dialéctico entre términos opuestos pero coexistentes, una modernidad como repetición y distinción, donde lo viejo y lo nuevo aparecen yuxtapuestos. El primer momento estaría en el descentramiento, la ruptura con un centro u origen; al aceptar que el significado central, el significado original o trascendental no está nunca absolutamente presente; y se afirma un libre juego en tensión con la historia y la presencia.

²³ ROWE, Collin, op. cit., p. 147.

rinale, la villa Adriana o los Uffizzi, donde la complejidad en absoluto es una traba, donde la elegancia y la economía de la operación, realizada totalmente con tan poco y todo ello tan obvio -se refiere al Quirinale- puede presentarse como una crítica a los procedimientos contemporáneos. Rowe compara Versalles, triunfo de la generalidad donde prevalece la idea abrumadora y el rechazo de la excepción, con la Villa Adriana, donde todo aparece aparece de manera tan convincente y útil que sólo cabe apoyar su promoción. Si la villa Adriana, en su orden complejo, representa el paradigma del collage arquitectónico también es posible descubrir allí todo el valor de una utopía metafóricamente representada, una utopía hecha lugar. La articulación de fragmentos que su orden propone es precisamente la virtud de la utopía que lo hace posible. Frente al descrédito de la utopía que el utilitarismo y el mecanicismo pragmático generan, el proyecto arquitectónico siempre ha reconocido su valor²⁴. El collage presenta el camino de lo posible y la utopía orientada hacia el ideal imaginario, hacia el mundo donde las ideas son posibles. La cuestión es la dificultad para su articulación con la realidad, aquí está la tarea del proyecto urbano.

Quizás tenga razón V. Magnago cuando analiza la suerte teórica y dibujada que ha conocido el proyecto urbano, que en el enfrentamiento entre fragmentarismo, complejidad histórica de la ciudad y las tensiones académicas, ha producido lo que define como una «utopía ausente», y que aparece en lo inhóspito de algunas propuestas -Hedjuk, Rossi, Ungers...-, en la nostalgia todavía presente por el orden perdido o en la ambigüedad del uso de la propia historia²⁵.

²⁴ Cito algunos textos que manifiestan este reconocimiento:

«El proyecto utópico se supone como no realizable; no ha quedado sobre el papel por equivocación sino por decisión previa. Se presenta bajo la forma de esquema espacial en una sociedad imposible en cuanto proyecta la realidad en un universo sin historia pero, sin embargo, indica la manera iluminadora (cuando no se trata de simple evasión) una dirección de transformación». Vittorio Gregotti, *El territorio de la Arquitectura*, p. 23.

«Creo en el valor creador de la utopía, de una imaginaria realidad que, aparentemente, no sólo está lejos de los hechos concretos, sino que además es irrealizable, y que, sin embargo, por ser hija natural de la imaginación y de la experiencia, del arte y de la ciencia racional, puede contener los gérmenes capaces de determinar la revitalización de un proceso que, como el de la proyectación de la ciudad, ha perdido capacidad de reacción energética, justo en el momento en el cual más numerosas, estimulantes y ricas, son las ocasiones que, desde que el mundo es mundo, las exigencias reales ofrecen al arquitecto». Ludorico Quaroni, *La Torre de Babel*, p. 42.

«La utopía..., no puede, ni debe, ser algo totalmente desechable. Aunque sea un absurdo político, podría persistir como una necesidad psicológica, lo cual, traducido en términos arquitectónicos, podría ser una manifestación referente a la ciudad ideal, en su mayor parte físicamente insufrible, pero a menudo valiosa en cuanto pueda implicar alguna clase de necesidad tenuamente sentida». Collin Rowe, *Ciudad Collage*, p. 123.

²⁵ MAGNANO, Vittorio, «L'utopia assente. Frammenti per una storia crítica», *CASABELLA*, n° 487, enero-febrero, 1983.

Gregotti hace una crítica de lo que denomina utopía hiperrealista, actualmnete en auge, fundada en el desarrollo tecnológico y en una conciencia útil de la realidad. Una utopía que a la vez es una antiutopía, es decir, tan sólo utopía en cuanto que confía en que la tecnología podría alcanzar el estado de la abundancia, utopía del consumo. Pero también destaca el contenido originario de utopía que incluye todo proyecto arquitectónico²⁶. Lo utópico se distingue del proyecto en su contenido de «no lugar» y de «irrealizable», en cuanto contradice esa idea Heideggeriana de la arquitectura cuya esencia es revelar los lugares como cosas. Pero como acierta al citar a Karl Mannheim: «la muerte de la utopía conduce a una condición estática en la que el hombre es simplemente un objeto». La paradoja está en que el individuo a la vez que asume el máximo nivel de racionalidad en el control de la realidad se queda sin ideales y se convierte en una criatura impulsiva. Así después de un largo, tortuoso y heroico desarrollo, en el más alto punto de conocimiento, cuando la historia deja de ser un destino ciego y siempre más su creación, el hombre pierde la voluntad de dar sentido a la historia y aun la capacidad de entenderla.

Las ideas de fragmento y de collage abren una perspectiva de conocimiento en la multiplicidad y una propuesta de proyecto en arquitectura, pero es en la utopía donde se concentra la posibilidad de un orden de lo complejo. La utopía como metáfora incluye la riqueza de valores acumulados en la historia. Precisamente aquí es posible ligar fragmento y lugar, a través de la imagen utópica, y revitalizar la noción de ciudad análoga que Rossi propusiera para el proyecto urbano.

La ciudad análoga es una hipótesis de procedimiento compositivo que gira sobre algunos hechos fundamentales de la realidad urbana y en torno a los cuales se construyen otros hechos en un marco analógico. Analogía que recupera la metáfora de un orden equivalente al propuesto por el collage. Por ello para ilustrarlo Rossi cita el Gran Canal de Canaletto:

«...la hipótesis de una teoría del proyectar arquitectónico donde los elementos están prefijados, formalmente definidos, pero donde el significado que nace al término de la operación es el sentido auténtico, imprevisto, original de la investigación»²⁷.

Como en Piranesi, el juego de la imaginación reconstruye utópica-

²⁶ GREGOTTI, Vittorio, «Topos», *CASABELLA*, n° 502, Milan, mayo 1984.

²⁷ ROSSI, Aldo, op. cit., p. 46.

mente un lugar. El valor de la ideación reside en la fuerza del resultado. La irrealidad aparente de la utopía recibe el contraste de la precisión de sus condiciones, de la referencia específica al mundo que ordena recogida en sus fragmentos. El collage a través de la analogía, de la memoria, de la propia tradición, recupera los fragmentos. Collage y utopía encuentran la posibilidad de su realización más allá del simple juego de la imaginación: en cuanto se convierten en elementos del proyecto urbano, incluso en su problema específico de conocimiento. La recuperación de los fragmentos a través de su articulación en el collage es posible por la idea ordenadora propuesta desde la utopía. El orden de lo complejo no es la utopía, es el lugar mismo: el ámbito donde las cosas aparecen dotadas de sentido.

Linazasoro propuso con cierta ingenuidad el análisis urbano como composición introduciendo Collages sin el contraste que el lugar impone a la utopía²⁸. Pero muy acertadamente refiere el Plano de Madrid de Espinosa, que incluye las reformas proyectadas por Ventura Rodríguez y no realizadas. Semejante es el plano que Pierre Patte realizó para París en 1767 incluyendo en diversos lugares las propuestas para el concurso de la plaza Louis XV. El valor del proyecto, allí utópico, encuentra su sentido pleno tanto en el testimonio que propone como la idea que enuncia, algo que no es simplemente irrealizable. Por eso analogía, por eso metáfora de utopía, más que simple ironía. Cuando se reconocen hoy las propuestas para el concurso urbanístico de San Francisco el Grande en Madrid, todavía es posible descubrir el valor de una idea desempolvada como la que Silvestre Pérez hiciera mucho tiempo antes. Un tipo de referencias que puede considerarse ya habitual.

La utopía no puede alcanzar su realización sin traicionarse a sí misma²⁹. Su idea misma excluye cualquier concreción. El lugar tal y como aquí lo desarrollamos centra el interés por el carácter de lo concreto, el lugar es tal lugar con sus características específicas. El proyecto al recuperar cierta idea de utopía, y al identificarse con la idea de fragmento, necesita una referencia conceptual en la que apoyarse con firmeza, una referencia que el lugar pueda darle. La utopía aparece además bajo la figura de la metáfora como proyección del esfuerzo de conocimiento

²⁸ LINAZASORO, José I., *Permanencias y arquitectura urbana*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 225 y ss.

²⁹ Adorno liga la utopía con lo nuevo que es ante todo anhelo de lo nuevo, lo que se siente como utopía es sólo negación de lo existente. Hoy la posibilidad real de la utopía -el que la tierra, por el estado de las fuerzas de producción, pudiera ser aquí, ahora e inmediatamente el paraíso- se une por su último extremo con la posibilidad de la catástrofe total. Vid. *Teoría Estética* de Theodor W. Adorno, Taurus, Madrid, 1980, p. 51. Ello ilustra la inconsistencia de la posible utopía hipertecnológica, en su paraíso de la abundancia, y su verdadero carácter disolvente.

analítico incorporado al proyecto. El collage es el instrumento capaz de incluir tanto la referencia al lugar como la figura de la utopía, y lo hace en su objetivo original de articular los fragmentos.

Utopía, collage y «genius loci».

La ciudad moderna muestra su dimensión múltiple a través de cada una de las sensaciones complejas, distintas y contradictorias que produce, en el camino de pérdida que conduce al hundimiento en el torbellino que genera. Cualquier relato o descripción es fragmentario, todo aparece como posible, imprevisible. Recordamos relatos como «Manhattan Transfer» o «Berlín Alexanderplatz», que muestran la ciudad moderna en su nacer tortuoso de los años veinte. La imagen del caos absorbe su realidad.

¿Qué relación tiene la poética del lugar con esa realidad abrumadora?

Si el esfuerzo analítico ha sido el que ha propuesto la idea de lugar, la imagen del caos parece anular cualquier interpretación objetiva. Es en el camino recorrido desde el proyecto urbano moderno, a través del plano, donde podremos recuperar una idea del lugar complejo. Aquí el análisis ha de experimentar su capacidad para recomponer una reflexión útil sobre el espacio como lugar. Algunas propuestas que pretenden recomponer lo urbano recuperando la sana integridad de la ciudad preindustrial incluyen, como en caso de Leon Krier, la sutil resignación a afrontar la realidad tal cual es, y en ese sentido son falsas utopías, en cuanto tan sólo suponen una fuga³⁰. Otras propuestas concentradas en el fragmento con una intención crítica parecen pretender poner en crisis la contradictoria ciudad moderna, así los proyectos de Hedjuk, R. Kolhass y otros, donde se amontonan arbitrariamente «objetos-trouvés» arquitectónicos: el fragmento reproduce un microcosmos aislado, una microutopía cerrada. La utopía como metáfora produce la regeneración de un mundo abierto, en un intento de hacer emerger en los propios proyectos urbanísticos la poesía del lugar gracias a una prudente propuesta arquitectónica intentando dominar el caos, como Magnago indica, no desde arriba sino desde sí mismo, a veces líricamente acentuado. Ante la imposibilidad de una utopía general impuesta a una realidad compleja y cambiante, la fe en la ciudad se canaliza en los fragmentos de ciudad propuestos, incluyendo la metáfora utópica, la esperanza en una ciudad del siglo veinte. Aquí es posible reconocer el

³⁰ MAGNANO, V., «L'utopia assente. Framenti per una historia critica», *Casabella* n° 487-8, Enero-Febrero 1983.

trabajo de arquitectos como Oswald Mathias Ungers, Vittorio Gregotti, Josef Paul Kleihues, Raimund Abraham, Aldo Rossi, Rafael Moneo, Juan Navarro, M.B.M., etc. El camino está en la línea de la exigencia Heideggeriana en la que la arquitectura responde a la búsqueda del habitar del hombre, en la que le ofrece un lugar para habitar poéticamente.

Michel Foucault acuñó a partir de un comentario a Bachelard una singular concepción de los «espacios otros» en lo que denominó heterotopía³¹. Son los espacios saturados de cualidades, impregnados de un aura especial, pero sobre todo aquellas «situaciones» dotadas de la curiosa propiedad de estar en relación con todas las otras, de tal modo que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de las relaciones designadas, constatadas o reflejadas por ellos mismos. Son las utopías y las heterotopías. Mientras la utopía no tiene espacio real, la heterotopía es una «contra-situación» de una utopía efectivamente realizada: situación real donde las otras situaciones que pueden fundarse en una sociedad están representadas, contestadas y puestas del revés, una especie de lugar que permanece fuera de todos los lugares y que todavía es localizable. En contraste con las utopías son lugares absolutamente otros respecto a las situaciones que reflejan. Foucault desarrolla los principios sobre los que se funda una heterotopía, allí sitúa la cárcel o el cementerio, el jardín, el museo o la biblioteca, el espacio ritual, el motel, la reducción jesuítica o el convento. Pero el paradigma de la heterotopía es el barco, el lugar otro que no es lugar, una contra-situación, el viaje, que es todas las situaciones. Dice Tafuri:

«Así como la utopía consuela, cubriendo ciudades de anchas vías, la heterotopía inquieta minando secretamente el 'lenguaje', devastando a la vez la sintaxis, y no solamente la que construye frases, sino también aquella otra, menos aparente, que hace que se mantengan juntas (al lado y enfrente más de otras) las palabras y las cosas»³².

Foucault destaca la concepción del espacio como jerarquía de lugares, su heterogeneidad y riqueza de situaciones, incluso la permanencia de una sacralidad velada en el uso del espacio. Su análisis aísla las situaciones de cualquier articulación con un contexto más amplio, aislamiento que conduce a un juego excesivo con su sentido, exagerando los matices y

³¹ FOUCAULT, Michel, «Spazi altri. I principio dell'eterotopia», *Rev. LOTUS INTERNATIONAL*, n° 489, Milan, 1986.

³² TAFURI, M., op. cit., p. 51.

diferencias. El lugar otro aparece como una utopía forzada más que realizada. Aun así encontramos realzado el poder de las imágenes, el valor de la utopía -y su negativo o heterotopía- en el momento de reflexionar sobre determinada situación. Desde el espejo -utopía y lugar-, hasta el barco -utopía realizada y a la vez ningún lugar o lugar otro- aparece la realidad de un discurso que hace posible tanto el sueño como la aventura, un camino donde puede moverse la imaginación. La heterotopía está incluida en la utopía como metáfora, utopía que recupera la condición de multiplicidad que impone el lugar desde la autonomía de cada situación.

El collage planteado como la acción posible a partir de los fragmentos disponibles, encuentra en la utopía un terreno fértil para dotar de sentido a sus contenidos, un espacio para la invención. Pero también encuentra su contradicción, por eso la poética del lugar impone la exigencia de la referencia a la realidad tal y como ésta se muestra. El análisis que la describe funda su interpretación.

El barco, heterotopía por excelencia para Foucault, es un fragmento y es a la vez un todo completo, aislado y autónomo tiene su propia vida, pero tan sólo la aventura del viaje revela su sentido. El barco navega en la nada, no existe el contraste que le impone su contexto. Pero la vida del barco transcurre entre dos lugares, origen y destino, memoria y deseo. El barco detenido en el puerto refiere la imagen estable de un paisaje urbano. Un lugar no es cualquier lugar, pero el barco es un lugar otro. El fragmento arquitectónico, el proyecto acabado de una parte de ciudad, es un lugar en cuanto tal y aparece como un lugar en una jerarquía de lugares: representa un aparente desorden que es un orden complejo, fragmento y collage.

Del mismo modo que el parque, la feria o el museo -lugares otros- se incorporan en la forma urbana, la parte de ciudad proyectada, el fragmento, encuentra en ella su contexto y su articulación. Así es útil la idea de heterotopía de Foucault. La distorsión se produce con la desilusión ante la posibilidad de comprensión de esa realidad. El fragmento parece de alguna manera reclamar una autonomía completa, su emancipación, cerrado a cualquier comunicación mayor que la malla abstracta en la que se inscribe. El collage ante la acusación de subjetividad o arbitrariedad impone la realidad de un orden rico en contenido, múltiple, abierto a la interpretación. Su conexión con la utopía enriquece y ordena ese contenido, su vinculación al lugar verifica su validez. El collage tiene en el contexto sus límites: el libre juego de la imaginación no cede ante la dictadura de lo inconsciente sino que encuentra un recurso en lo que la

tradicción del lugar propone³³. El collage recompone, reescribe, y para ello en primer lugar registra sus elementos. El collage es a la vez analítico y proyectual, y en él existe una idea clara del lugar, por eso requiere de la utopía. La noción de tradición hace posible que el collage encuentre su sitio como elaboración crítica-reescritura de la realidad en la que se interviene. El fragmento aquí es objeto, elemento y resultado.

Frente al horizonte de una nueva practicidad hipertecnológica apoyada en un funcionalismo mecanicista ajustado y depurado, y también frente a la nostalgia cerrada en el recurso a formas del pasado, el collage facilita una acción en la que no es negada la libertad ni el sentido de un proyecto moderno. Aquello que puede ser resuelto de muchos modos encuentra en su relación con el lugar una referencia específica, una fuente de conocimiento, donde «genius-loci» es el lugar interpretado.

c) El espacio como lugar y la fundamentación de la intervención.

Ingenuidad epistemológica y esfuerzo analítico.

J.F. Lyotard explica en «Reescribir la modernidad»³⁴ como la periodicidad diacrónica de la historia es una obsesión típicamente moderna y enlaza con el principio revolucionario. La visión alternativa de la modernidad hace patente una concepción sincrónica de la historia, en la que se recupera la noción de tradición en continua formación -ámbito de la comprensión más que condición académica o imposición-. Una de las aportaciones más radicales de la vanguardia fue su concepción del arte como forma de conocimiento, ligada a la tarea de dar forma al mundo.

C. Rowe destaca cómo en la vanguardia no se planteaban problemas epistemológicos, tomaban el modelo científico para su penetración cognoscitiva y al ingeniero para sus procesos operativos, de tal suerte que el arquitecto, podría prescindir de la elección estética:

«...Si los problemas epistemológicos no nos preocupan hay una apariencia de lógica impecable. Hay criterios funcionales que indican dónde y qué construir, hay criterios tecnológicos que indican qué y cómo; y, al reducir todas las variables hasta conseguir que se ajustasen a estas dos categorías,

³³ Ese libre juego de la imaginación más que en sentido Freudiano en el sentido de reescritura que Lyotard propone en *Reescribir la modernidad*, reescritura como recuerdo: «al recordar aspiramos, realmente a demasiado. Es la tarea de buscar, designar y nombrar, tarea analítica y creativa a la vez. La 'elaboración' freudiana es, en cambio, un proceso sin finalidad, sin voluntad».

³⁴ LYOTARD, Jean François, «Reescribir la modernidad», *Revista de Occidente*, nº 66, Madrid, noviembre 1986, pp. 23 y ss.

hubo un tiempo en que el arquitecto era casi completamente capaz de subordinar toda su actividad a un procedimiento racional o empírico»³⁵.

La visión moderna de una objetividad fácilmente alcanzable, alejada de la incierta certeza de la cultura, no cuestionaría sus propios principios. A esa sensibilidad liberal y a la vez negadora del libre albedrío, postrada ante la ciencia y ante la historia C. Rowe la denomina ingenua en su epistemología, en su concepción de los métodos y fundamentos del conocimiento. La preocupación por estos temas se materializa en el énfasis analítico, aunque permanece un resto que todavía buscaba la construcción de una ciencia de la arquitectura que determinase sus resultados. Con análisis se designa en general el desmembramiento de algo dado en sus partes³⁶, la reducción a sus condiciones o la investigación de sus consecuencias, es un concepto metodológico. Análisis es «resolución», disolución o desmembramiento, investigación.

Ya he destacado como el «análisis arqueológico» que Michel Foucault propuso en su «Arqueología del saber», para las ciencias humanas, sobre todo la historia, influye poderosamente en el ámbito arquitectónico³⁷. La arquitectura que quiere refundamentarse como ciencia y lo hace a partir de su historia, encuentra una teoría situada en el punto de emergencia de las ciencias humanas, en el suelo de su posibilidad quiere desembarazarse de ese sistema de pensamiento que convierte el análisis histórico en el «discurso de la continuidad» y a la conciencia humana en el sujeto originario de todo devenir y de toda práctica. A partir de la condición de las cosas efectivamente dichas establece un relato de la discontinuidad centrado en problematizar las series, los cortes, los límites..., un discurso descriptivo de las series de enunciados y sus relaciones, los umbrales y los momentos de ruptura. Ese esfuerzo camina en el límite de lo que reconocemos, en las contradicciones de las apariencias y de los fundamentos del discurso: en el nivel de las cosas dichas y en su transformación. La ciencia no está hecha para comprender sino para cortar, dice Tafuri aplicando a Foucault. Así se distancia el habla de las cosas mismas, de la realidad. El análisis hecho de pequeñas verdades no aparentes

³⁵ ROWE, Collin, «¿Después de qué arquitectura moderna?», *ARQUITECTURAS* bis, n° 48, Barcelona, 1983.

³⁶ KRINGS, BAUGMARTER, WILD, *Conceptos fundamentales de filosofía*, Herder, Barcelona, 1983, p. 79.

³⁷ FOUCAULT, Michel, *Arqueología del saber*, ed. Siglo XXI, Madrid, 1984 (1969).

Miguel Foucault afirma en la op. cit., p. 179: «sólo hay cosas dichas..., y éstas no se justifican por 'las cosas' que son dichas, ni por 'los hombres' que las dicen, sino que proceden de las posibilidades e imposibilidades enunciativas que el sistema de discursividad va creando».

conduce a un universo donde la única realidad son los enunciados, es decir los objetos formados por las prácticas discursivas.

El análisis de Foucault, derivado del estructuralismo, propone un lenguaje que no es conocimiento, sino objeto de conocimiento. El análisis es hermético, cerrado en el universo de su descripción y por ello limitado: no sólo admito que mi análisis es limitado, sino que lo quiero y lo impongo, dirá Foucault. Alternativa al análisis arqueológico es la trabazón que la interpretación exige entre las ideas de lenguaje, comprensión y tradición. El rechazo de la tradición como discurso de la continuidad, aparente baluarte de valores estables, obceca el planteamiento analítico por su errónea conciencia de identificar tradición con una idea de la historia omnicomprendiva y plena de sentido. El análisis arqueológico no puede evitar la ruptura entre pensamiento y lenguaje. En última instancia su descripción puede ser brillante, pero pertenece al mundo cerrado que ella construye, disuelta su relación con la realidad. Por un lado el discurso analítico cerrado en sí mismo y el hermetismo de la conciencia del sujeto por otro, radicalizan ese momento no resuelto del sentido y carácter de cualquier intervención. ¿Cómo puede el conocimiento que el análisis ofrece eliminar lo arbitrario en el momento de la invención? ¿Qué sentido tiene aquí lo arbitrario?

Cuando Rossi quiere establecer un nexo entre el examen de lo existente y la invención de lo nuevo propone la analogía. Parece aislarse en el hermetismo de su propia subjetividad, sin embargo acierta al incluir la idea de analogía una singular articulación entre memoria, conocimiento e imaginación. El saber que tiene aquí importancia deriva de una recuperación de las ideas clásicas de teoría y saber como *techné*. Lo arbitrario es sustituido por lo acertado. Esto nada tiene que ver con ningún pragmatismo utilitarista al estar fundado en la capacidad de preguntar que el discurso propone en su descripción, y en la reflexión abierta que genera la interpretación. Por supuesto que es necesario optar, adoptar una tendencia, pero es asimismo imprescindible someter a crítica la propia acción. La realidad ofrece una crítica alcanzable.

El «genius loci» hace referencia directa a la realidad que deriva de la interpretación del lugar. La preocupación por la tradición histórica no habría sido importante si no tuviera algo que enseñar, algo que estamos en condiciones de conocer a partir de nosotros mismos, precisamente la interpretación está en la tarea de apropiarse de una tradición que se ha vuelto cuestionable. El análisis propone un camino para esa apropiación. Exige un desplazarse al horizonte histórico desde el cual la tradición se muestra como multiplicidad de voces incorporando la situación presente. El resultado no es un conocimiento incuestionable, sino la posibilidad de

una interpretación: la investigación no es sólo investigación sino también mediación de la tradición. En este concepto de tradición es posible articular lo viejo y lo nuevo, en donde lo que acaba de destacar es recogido para medirse consigo mismo, y en que ni lo viejo ni lo nuevo necesiten destacarse explícitamente por sí mismos. La comprensión menos que como método estaría en un proceso que tiene como presupuesto estar dentro de un acontecer en el que el pasado tiene validez actual. Allí el que actúa trata más bien con cosas que no siempre son como son, sino que pueden ser también distintas, en ellas mismas descubre en qué punto puede intervenir su actuación, en dónde está el límite y el umbral de su acción. Para resistir al proceso de nivelación que la pretensión tecnológica obra, más allá de la retórica entre mimesis e invención, parálisis y arbitrariedad, la idea del «genius loci» propone la exigencia de una interpretación ajustada a la especificidad de lo concreto, y a un modo de comprender ligado al modo de ser de lo comprendido.

Tanto la voluntad ordenadora como el esfuerzo comprensivo encontraron en el arte un momento singular, el collage cubista, a la vez mimético e inventivo. Un correlato suyo es la poesía de Eliot: «En la tierra Baldría ni siquiera me preocupé de entender lo que decía»³⁸, sin embargo se trata de un vasto collage de referencias culturales, poéticas, en las que se alternan imágenes realistas y recortes fotográficos, subconscientes y metáforas, todo ello elaborado cuidadosamente. Tras el montaje y los múltiples significados, aparece un universo que puede ser interpretado. La idea de montaje que Walter Benjamín propusiera al analizar la novedad que el cine supone por poder aislar la acción y los elementos de la acción, independientes del público a través del mecanismo cinematográfico, ya acentuaba la indefensión del espectador ante una elaboración cuya penetración analítica era antes inconcebible. Benjamín dejaría sentada la pérdida del «aura» -todo aquello que desde el origen es capaz de transmitir- de la obra de arte por la reproductibilidad técnica, pérdida que sacudiría el sentido mismo de la tradición, la posibilidad del reconocimiento, incluso la validez misma del arte. El montaje se distingue del collage por el predominio en aquél del mecanismo. Ambos se distinguen de lo arbitrario en la idea de orden que proponen, aunque no sea evidente. Ambos hacen referencia a lo complejo, a lo que contiene muchos elementos mutuamente implicados³⁹.

³⁸ Ver VALVERDE, José M^a., *T.S. Eliot, poesía reunidas*, prólogo, Alianza ed., Barcelona, 1981.

³⁹ BENJAMIN, Walter, *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ed. Taurus, Madrid 1982 (1936).

La dificultad de un conocimiento, de una interpretación, aparecen en el collage manifiestos. Aquí la idea de lugar propondría una recuperación del sentido del aura -la contemplación irreplicable de un horizonte. Franco Rella propone⁴⁰ como hipótesis considerar la ciudad como el lugar en el que, a través del disentimiento que la caracteriza, es posible una peculiar relación con la verdad. El pensamiento se origina en la «enfermedad de lo real», en la paralizante percepción de la pluralidad incontinente, del ruido, del bullicio, que conduce al hombre a enmudecer, es la figura trágica de Dante de la ciudad donde reina el desorden, el comercio, la riqueza, el cambio, la suciedad. La ciudad se hace ilegible y la memoria nostálgica no se relaciona con el presente encapsulada en el aura de lo estético: los monumentos. La ciudad es lugar del claroscuro y de la sombra, de la variedad y de la incertidumbre, a la vez donde no es posible ver todo y donde es posible espaciarse con la imaginación considerando lo no visto. La imagen propuesta para el caos urbano es la del «laberinto», figura que contiene el bosque impracticable, el movimiento imparable, el arabesco indescriptible de la trayectoria de la existencia, la sombra. El laberinto es el lugar de la pérdida; en la ciudad no orientarse apenas supone nada, sin embargo perderse en la ciudad supone aprendizaje. El amor a las cosas que habitan en el laberinto es la fuerza que guía en la pérdida, el despertar es el arte o la ciencia del laberinto. A través de la metáfora el laberinto se hace paisaje. ¿Cómo unir lo arbitrario de la vida y el espíritu científico? Rella habla de un pensamiento débil y de una filosofía fuerte capaz de medirse con la vida. Esa filosofía fuerte es el proyecto. Pensar y proyectar se dirigen ambos al núcleo de nuestro tiempo, hacia el ritmo y el pulso de las cosas, trazan los confines de la experiencia y hacer posible nuevas experiencias. Valéry lamentaría el fin de la arquitectura, dice Rella, el fin de la capacidad de proyectar un lugar en el que la diversidad y la pluralidad puedan en cuanto tales encontrar un horizonte de sentido. En el camino que lleva del laberinto urbano a su transformación en paisaje, del lugar de pérdida al lugar de conocimiento cada propuesta es polémica, cada producción implica conflicto.

La perspectiva Heideggeriana del habitar como un comprender ilustra la raíz de lo que el conocimiento requiere del análisis. Collin Rowe ha destacado como la vanguardia no planteaba problemas epistemológicos, pero al referirse a lo moderno dirá «es romántico, por supuesto, y sufre...», pues no puede aceptar el mundo tal cual es», y se exige como

⁴⁰ RELLA, Franco, «Eros y Polemos, la poética de laberinto», *CASSABELLA*, n° 524, Milan, mayo 1986.

propósito dar forma al mundo. El análisis plantea un problema epistemológico que he ilustrado a partir de las visiones arqueológica e interpretativa. En este contexto es posible articular conocimiento y proyecto en la voluntad de comprensión (en el caos, en lo complejo) que éste requiere. Precisamente la idea del lugar, el «genius loci», manifiesta esta exigencia.

Si la arquitectura se sitúa en el ámbito de la relación que el hombre tiene con el mundo, con los objetos que lo componen, podemos afirmar que esta relación es primeramente de conocimiento. El momento de la invención no puede ser resuelto desde la generalidad, sino desde su articulación en el caso concreto. El proyecto dispone de la idea de orden que el análisis propone, a partir de la interpretación de sus elementos específicos. La necesidad planteada por el programa se resuelve en un espacio de libertad donde el «genius loci» añade el concurso del conocimiento de lo concreto.

La aportación de Ch. Norberg-Schulz.

Ch. Norberg-Schulz ha desarrollado una teoría global sobre el lugar desde la arquitectura. La arquitectura contemporánea plantea la «exigencia de significado» como una de sus condiciones que no pueden ser cualificadas. La monotonía y el caos, aparentemente contradictorios, son notas características de una arquitectura débil, en la que se ha producido una pérdida del lugar. Noberg-Schulz afirma que en la crisis aparecieron posturas que pretendían partir de la complejidad de la vida cotidiana - Venturi- o de la necesidad de establecer una teoría arquitectónica inmutable -Rossi-, aunque las críticas se focalizarán sobre el funcionalismo. La esperanza de que la arquitectura pueda ser racionalizada es una consecuencia de la confianza en el método lógico y científico que ha regulado el acercamiento a la realidad desde el iluminismo. Racionalismo significa desencanto -Max Weber- y en arquitectura la reducción a sus aspectos medibles y cuantificables. El hombre moderno pierde, sin embargo, una auténtica relación con el mundo en el que vive. Adoptando los fines y los métodos del iluminismo no da a su sensibilidad una nueva base con una correspondiente asimilación de significados. La ilusión de que una planificación racional alcanzaría un progreso real no consideraba que el progreso debe nacer de la vida misma, de un sentido profundo del ser en el mundo⁴¹. Schulz recoge la idea de Giedion de que el segundo estadio del

⁴¹ NORBERG-SCHULZ, Christian, *Il mondo dell'architettura*, Electa, Milan, 1986. Colección de ensayos que aporta una visión global de su pensamiento.

desarrollo de la arquitectura moderna sería «la humanización de la vida urbana» y el tercero la manifestación de «una nueva monumentalidad».

La recuperación de la unidad entre pensamiento y significado sólo es posible a partir de una disciplina que funde una comprensión profunda del mundo de vida cotidiano del que la arquitectura forma parte. Esta disciplina es para Norberg-Schulz la fenomenología, cuyo esfuerzo se centra en las cosas mismas. El punto de partida puede ser la expresión «tener lugar», una fenomenología del ambiente centrada en la naturaleza y la estructura del lugar. El análisis parte de la noción de paisaje, como conjunción de «tierra» y «cielo». Todos los lugares están definidos por «cosas» con propiedades particulares. Estas tienen un modo concreto de «estar» o «ser» en el mundo, entre la tierra y el cielo. «El mundo que una cosa reúne es su significado»⁴², y el significado de un lugar está determinado por las cosas que constituyen sus límites. Pero el hombre es algo más que una cosa entre las cosas, él «es en el mundo» también como «estado de ánimo», como «comprensión» y «discurso», y como «estar junto a los otros». Estado de ánimo significa que el hombre se identifica con un carácter ambiental dado, comprensión que se orienta en el espacio, discurso que expresa la espacialidad de la situación y «estar juntos» que comparte esta espacialidad con otros. La ruptura entre sujeto y objeto es abolida haciéndose posible una fenomenología ambiental comprensiva. «Tener lugar» requiere que haya un espacio disponible para el acontecimiento, y que se concrete la construcción de sus límites. En todo ello comprobamos la gran influencia Heideggeriana.

Norberg-Schulz propone un análisis como descripción de la estructura del lugar en términos de topología, morfología y tipología, enlazado con la tradición analítica en arquitectura. La tipología trata el orden espacial. Aquí aplica lo desarrollado en el espacio existencial: las ideas básicas de centro y recorrido. La topología ofrece definiciones de los elementos espaciales, sus interrelaciones y el análisis de sus tipos (estructura geométrica, sistemas de agregación, relación dentro fuera...). La morfología trata el «cómo» de la forma arquitectónica, la obra singular y su articulación formal, los límites, la estructura construída, el carácter y presencia real de la construcción. Un tipo representa la espacialidad de una situación de vida. Los lugares creados, sede de instituciones, forman parte de una tipología. Tipología, topología y morfología forman el lenguaje de la arquitectura. Su objeto es la traducción de la espacialidad

⁴² NORBERG-SCHULZ, Ch., op. cit., p. 192. La influencia de Heidegger y de Bollnow es radical en estas ideas.

del mundo de la vida en forma construida. Es un proceso de reunión, una construcción, como cosa, como reunión de un mundo.

A partir de la cita a R.M. Rilke «...porque en realidad vivimos en las figuras», C.N. Schulz propone el camino hacia la arquitectura figurativa. El hombre no vive en un mundo de abstracciones, la memoria tiene peso en la existencia. La arquitectura moderna estaba relacionada con la abstracción, con el rechazo de la figura, utilizada en el arte burgués como coartada cultural. Sin embargo pérdida la Gestalt característica o figura, todo se disuelve en esquemas o estructuras. A pesar de la realidad del color, de los materiales, del punto, de la línea, la textura, una composición no figurativa se aleja de las cosas concretas del mundo. La figura manifiesta el modo de ser en el espacio del hombre, su ambiente.

Asentamiento, espacio urbano, edificios públicos -que acogen el habitar público-y casa -ámbito del habitar privado- constituyen el ambiente en el que se explicitan los diversos modos del habitar. El lenguaje de la arquitectura está constituido por los arquetipos de los mismos, el análisis se dirige a comprender las figuras que hacen presentes esos arquetipos. Representan la puesta en obra del mundo de la vida del hombre. El arquetipo no tiene vida por sí mismo, necesita encarnar y asumir el *genius loci*, reincorporar las asociaciones temáticas tradicionales. Norberg-Schulz cita la planta libre y la forma abierta como gran aportación del Movimiento Moderno. En la ciudad el collage abierto ofrece al mundo global y complejo la posibilidad de una libertad espacial que no se proponían las estáticas composiciones del pasado.

Norberg-Schulz no desarrolla sino una teoría básica y elemental del proyecto del entorno, donde el espacio es considerado desde su articulación formal. Destaca en ella su valor de investigación como conjunto. Cuando dice que tipología, morfología y topología -conceptos analíticos- constituyen el lenguaje de la arquitectura y establece las operaciones fundamentales para «reunir» -ordenar- un mundo en un lugar, quiere construir las bases de una teoría general de la arquitectura urbana. Para él recuperar la idea de «*genius loci*» se debe a la necesidad de participar creativamente en la configuración de un entorno significativo.

La forma del lugar recuperada.

A lo largo de este ensayo he recorrido el camino que desde la abstracción del lugar en el Movimiento Moderno conduce, a través de la complejidad de lo urbano, a la recuperación del valor de lo concreto, de la realidad tal y como es, que la idea del lugar misma propone. Muchos investigadores reclaman una adecuada comprensión del lugar e incluso

una teoría del proyecto que tenga en el lugar uno de sus fundamentos. Con ello convive la idea de un espacio de flujos como concepción del presente frente a la idea del espacio de lugares⁴³ que el funcionalismo tecnológico y el pragmatismo propios de la sociedad de consumo tienden a imponer. La esencia del espacio estaría en las interacciones, sistemas y flujos de relaciones económicas, sociales y culturales. Lo característico sería precisamente la mutabilidad, la transformación continua. La idea de lugar sería una noción arcaica ligada a un sentimiento nostálgico.

Ya Kevin Lynch dejó sentado cómo una imagen ambiental idónea confiere a los que la poseen seguridad emotiva a partir de valores de contenido estable. Aquí la idea de lugar, fundada en la estabilidad del artificio humano, no impone una imagen estática o conservativa sino la posibilidad de describir su identidad y comprender su carácter. La tradición del lugar incluye la consciencia de ser consecuencia de continua modificación.

La radicalización de determinados puntos de vista conduce -a pesar de su utilidad inicial- a una desfiguración de la realidad. La noción de lugar aparece en el seno de la búsqueda analítica de la arquitectura, estrechamente ligada a una reconsideración del valor de la historia, que no elude la realidad de lo complejo. Pero la conciencia tecnológica o un racionalismo exagerado pueden anteponer su propio modelo, hiperdesarrollado y adaptado, a cualquier explicación que tenga como origen una reflexión sobre lo concreto. La idea de lugar, en su referencia clara a lo concreto, conduce a la exigencia de un saber determinado por ello mismo. Ese es el criterio aquí propuesto.

El propio proyecto arquitectónico desde sus condiciones autónomas exige ese conocimiento. Acostumbrado a trabajar con materiales disgregados no puede prescindir de un «principio del asentamiento» que incorpore a su propio saber práctico el valor del *genius loci*: una referencia cualitativa que acentúe su contenido propiamente arquitectónico. La aproximación a la estructura formal del lugar, a partir de su geometría básica y de los elementos que su tradición propone, tiene sentido como origen del desarrollo del lenguaje figurativo de la arquitectura allí mismo. El análisis no se hace fin de sí mismo, sino que se dirige al proyecto en la formulación del conocimiento alcanzado.

⁴³ Tesis de M. Castells en *The informational city* (B. Blackwell, Cambridge, 1989), presente en trabajos muy recientes como *The Urban Reality* de Paul E. Peterson muestran el espacio contemporáneo como un sistema en progresiva descentralización ligado exclusivamente por una estructura de servicios. Se puede ver el artículo de V. Gregotti «Posición, relación» en *Casabella*, nº 514, Milan, junio 1985, que relaciona la idea de espacio y la técnica contemporánea.

Pero la noción de lugar no tiene interés exclusivamente desde el análisis. A lo largo de este capítulo hemos mostrado como aparece estrechamente ligada a las ideas en torno a las cuales se organiza el proyecto moderno del entorno. La idea misma de proyecto urbano y su relación con la historia y el análisis, el carácter del fragmento, la posibilidad de desarrollar un collage abierto y de devolver a la utopía un papel específico, aparecen rodeadas por la noción de lugar. Y más allá, la concepción misma del plano y del proyecto desde la perspectiva que el problema de conocimiento implica en la arquitectura urbana, están arraigadas en lo que el lugar como sitio urbano, el «genius loci», añaden desde su propio significado. El lugar es la idea catalizadora en la búsqueda de un proyecto moderno para el entorno.

El ambiente ha de ofrecer una estructura reconocible rica en posibilidades de identificación, un espacio arquitectónico estructurado de modo complejo donde se cumpla la idea de multiplicidad en la unidad. Lugar hace referencia a las ideas de paisaje y de habitar, y como Heidegger afirma, un paisaje habitado es obviamente un paisaje conocido. Y aunque el lugar no puede ser considerado como una panacea que resuelva el problema específico del proyecto, aunque no puede ser instrumentalizado, en la tarea que la arquitectura se propone -restablecer figurativamente todo el modelo de cultura según Gregotti, o el «dar forma al mundo» radical-, ofrece una reflexión en absoluto estéril sobre la reconsideración que el proyecto hace de sus propios materiales.

El sentido originario de la propuesta de ciudad por partes que Aymonino proponía estaba en la imposibilidad de desarrollar la ciudad contemporánea mediante un solo parámetro figurativo⁴⁴. Frente a la disolución de la forma global que el fragmento exige, la idea de collage recupera la noción de un orden complejo donde todavía será posible reconocer, en sus diversos niveles, la idea de lugar (ciudad, área, distrito, barrio, casa). En el caso paradigmático del IBA de Berlín, un investigador atento como J. Kleihues se propone como premisa la reconstrucción de la planta de la ciudad a partir del respeto crítico de los acontecimientos históricos y de sus trazas. La planta refleja la idea básica del lugar⁴⁵. La reconstrucción es crítica en cuanto que no elude la contradicción construida en la recapitulación de reglas y modelos, la posibilidad del juicio en la búsqueda de las raíces y de las exigencias de la creación artística: hacer posible la consecución crítica de experiencias y desarrollos urbanísticos y

⁴⁴ AYMONINO, Carlo, op. cit., p. 212.

⁴⁵ KLEIHUES, Joseph Paul, *La ricostruzione critica della citta*, p. 14.

arquitectónicos.

Esto se hace imposible, como indica Kleihues, ante el tecnicismo que tiende a convertirlo todo en rutina, convirtiendo todo en un gran producto de consumo. Reconstrucción, re-escritura, reconfiguración son nociones aportadas por el análisis al proyecto con la nota característica -partícula re- de una referencia contextual específica: manifiestan la importancia de la forma preexistente que le pertenece al ser de aquello que es objeto de la intervención. Una idea presente en la concepción moderna de la creación artística:

«...el momento de lo inexistente, de lo irreal errante, no es libre respecto a lo existente. Ese momento no se establece arbitrariamente, no es pura invención como lo 'convence', sino que se estructura a partir de las proporciones en lo existente, proporciones que están exigidas por la incompleción, necesidad y contradicción de lo existente; exigidas por potencialidades. En esas proporciones siguen latiendo conexiones reales»⁴⁶.

Cuando a esa relación con la realidad se la califica de crítica implica que la elaboración presupone una interpretación de la misma -una distinción y selección- a partir de lo que el análisis alcanza. Cualquier reescritura exige una idea clara del nuevo orden que propone. Aquí podemos situar la importancia del «concepto» que I. Solá-Morales pone en el proyecto moderno, y en definitiva el origen de lo que conduce al proyecto de modificación.

K. Frampton al proponer el enclave urbano, la ciudad dentro de las ciudades, quiere reconstruir la forma urbana como único contexto posible para una civilización significativa. La construcción tiene por objeto la constitución de los atributos necesarios de lugar y la sublimación de una cultura de producción. Producción y lugar se funden para producir la calidad de carácter de la que obtenemos nuestro sentido de la identidad⁴⁷. Sin embargo producción significa proceso de configuración. En Frampton la arquitectura, la ciudad, es lugar, y este proceso comienza en el lugar interpretado. Existe el riesgo de rechazar la idea de lugar al considerarla

⁴⁶ ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1980 (1970), p. 18.

⁴⁷ E.N. Rogers expresó con sencillez esta idea en *Experiencias de la arquitectura* (op. cit., p. 136): «Si construimos en un paisaje natural trataremos de interpretar su carácter y las existencias prácticas; en un paisaje urbano nos inspiraremos en el mismo principio, de manera que, en cualquier caso, nuestro acto intuitivo no encontrará su compleja realización sino en la interpretación personal de los datos objetivos». Ver aquí una tendencia específica de la arquitectura es lo que hace FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 301.

exclusivamente desde la perspectiva conservadora que el proyecto como «continuidad contextual» significa, rechazando así un realismo mimético que sobre todo pretende una integración con el entorno. Josep Luis Mateo destaca cómo ese entendimiento del proyecto desde la voluntad de mimesis es ajeno al conflicto entre realidad y utopía, entre lo existente y lo deseable, que desde el siglo XIX ha vivificado el discurso intelectual europeo⁴⁸. En esta investigación el camino que la idea de lugar propone disuelve el criterio conservativo de la simple continuidad o la imposición de un orden ideal yuxtapuesto al mundo de las cosas: esto se consigue al articular en la noción de lugar tanto el contexto como el fragmento. Sólo así tiene sentido la idea de collage, a pesar de la dificultad de su concepción como orden de lo complejo. Cuando incorpora la idea de utopía desde la analogía hace patente la contradicción entre realidad y utopía propia del mundo moderno. El orden de lo múltiple, implícito en el collage, se mide por la presencia de las ideas desde la utopía. El lugar aquí es a la vez fuente de conocimiento y objeto.

La idea de lugar no es el recurso a un espacio sereno y tranquilizador que justifique cualquier acción, sino la presencia del conflicto que en la realidad misma se da. El análisis no genera en ningún caso un proceso continuo que concluye en el proyecto. El momento estelar de la discontinuidad es el de la interpretación, y allí se articula el lugar con la idea de orden que el proyecto supone. La categoría de lo nuevo, resultado del proceso histórico que disolvió primeramente la tradición específica y después cualquier clase de tradición⁴⁹, conduciría al «desierto» a la tabla rasa. Precisamente la idea de lugar aparece en el esfuerzo analítico que recupera esa realidad, y en la cual el proyecto se articula. La «nueva sensibilidad» por todos exigida implica, y esto es lo que la idea de lugar propone, una recuperación crítica de la noción de tradición. La tradición aquí explicada es a la vez una clarificación del significado de la historia y el ámbito de la comprensión.

El agotamiento del proyecto moderno, la impracticabilidad de una reconstrucción de la cultura en una nueva unidad, se imponen como un estado de necesidad que obliga a re-emergir de un pasado confuso los

⁴⁸ MATEO, Josep Luis, *Rev. Quaderns de Arquitectura y Urbanismo*, nº 164/5, Barcelona, 1985.

⁴⁹ ADORNO, Theodor W., op. cit., p. 39.

Un teórico de lo moderno como Adorno afirma:

«No hay que negar abstractamente la tradición, sino criticarla desde una actitud no simplista a partir del estado actual de las cosas: tal es la forma en que el presente continúa el pasado. Nada debe ser aceptado sin reparos sólo porque exista y porque alguna vez haya tenido algún valor, pero nada tampoco carece de él porque haya pasado: el tiempo sólo no es criterio ninguno», en *Teoría Estética*, p. 61.

restos del saber arquitectónico acumulados por el tiempo, a reencontrar en las trazas del pasado el sentido del propio presente, y mantenerlas, sin pretender un continuismo impositivo. Pero frente a la disolución de cualquier significado, al «no sentido» del fragmento arbitrario, a la imposibilidad de cualquier relato, el espacio como lugar conduce a una salida cuyo contenido no implica simplemente la recuperación del pasado sino la posibilidad de coherencia de la propia acción. El lugar complejo se dirige a un nuevo orden como yuxtaposición que acepta divergencias, los fragmentos, estableciendo una organización aparentemente acumulativa fundada en la articulación⁵⁰ que el collage incluye y que orienta la arquitectura urbana.

La referencia utópica en la voluntad reconfiguradora de la ciudad y su forma, de su arquitectura, y el collage como técnica de lo posible, son una constante en el reciente desarrollo disciplinar. Aparecen como salida frente a la capitulación ante lo heterogéneo, ante el «montaje» cuyo principio de formación es la negación de cualquier síntesis, de cualquier significado que supere el puro hecho, sin un concepto preciso. Pero tanto el collage -su propuesta de orden-, como la utopía -la idea clara de determinado orden-, hacen una referencia al lugar, un lugar que se manifiesta en su multiplicidad. La ciudad plural exige un orden abierto, donde esa multiplicidad pueda mostrarse, incluso configurara su propia planta, su morfología característica, a través de un sereno esfuerzo crítico. El conocimiento, cuyo origen está en la admiración y el afecto hacia las cosas, convierte en paisaje el caos del laberinto urbano⁵¹. Allí aparece el lugar recuperado, asociado a la posibilidad de un proyecto urbano moderno.

La pertenencia de la idea del espacio como lugar tanto al análisis como al proyecto urbano enfatiza la «dimensión de conocimiento» del proyecto mismo, y recuerda la necesidad de un «saber práctico» adecuado. El lugar no es sólo material primero de la arquitectura en su tarea de crear un entorno significativo, sino una clave para desvelar el carácter de la propia arquitectura como disciplina.

⁵⁰ No es un Collage sin contenido, indica Marco de Michellis en *Scompaginamenti*, XVII Trienal de Milan, Electa 1985. La articulación es la disposición de un todo en sus componentes mediante la cual la obra alcanza su forma. Como indica Adorno, es la que salva la pluralidad dentro de la unidad.

⁵¹ El éxodo de la ciudad de los años 60 y la utopía ecológica es sustituido en los años 80 por un enriquecimiento de la oferta lúdico-cultural que la ciudad propone, en un contexto en el que la ciudad parece estar dotada de gran vitalidad.

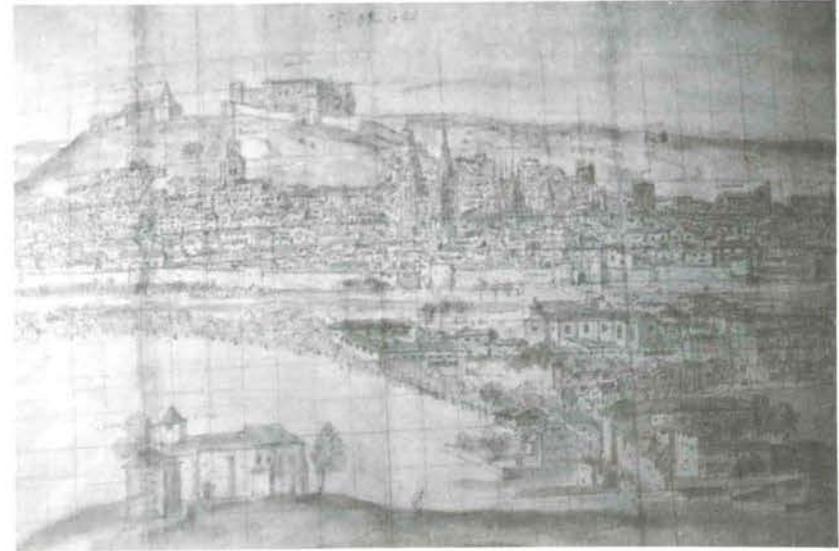


Fig. 1. Vista de Burgos en el siglo XVI, por A. Van de Wyngaerde. La ciudad conservaba una relación estable con su entorno (la ladera, la muralla, las torres, el río...) que la hacían reconocible.



Fig. 2. Capriccio de Canaletto sobre Venecia, siglo XVIII. Una ciudad imaginaria a través de la arquitectura de Palladio descubre las posibilidades figurativas y escénicas de la arquitectura para modificar un lugar.

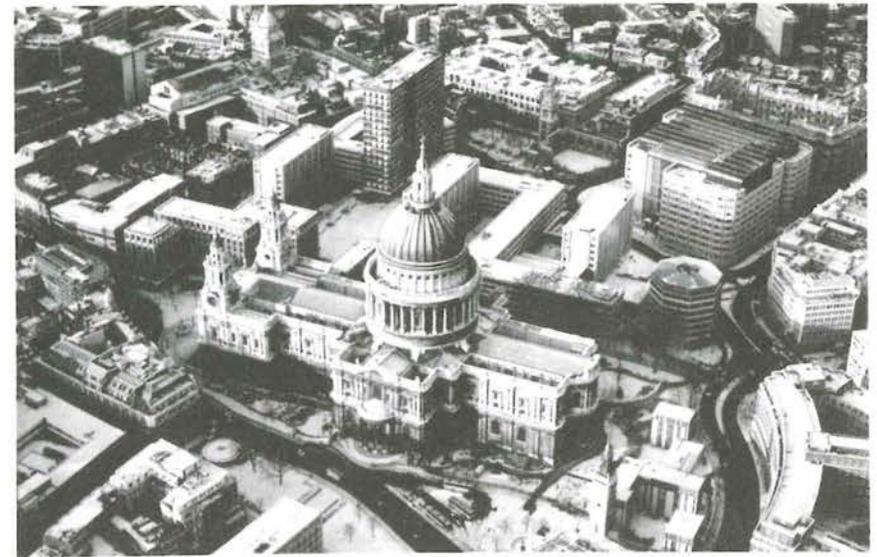


Fig. 3. Londres en torno a la Catedral de San Pablo. Muestra de la confusión del tejido urbano en la ciudad actual.

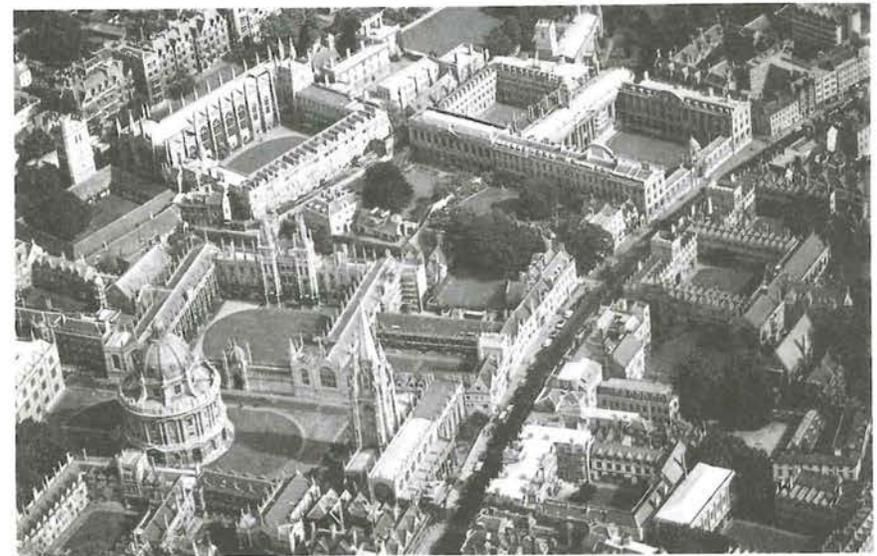


Fig. 4. Vista aérea de Oxford. La estructura urbana que definen los colleges universitarios destaca por su claridad, a pesar de la superposición histórica de los edificios.



Fig. 5. Proyecto de E. Saarinen para el centro de Helsinki, 1919. Destaca la continuidad en la que se apoya el concepto de gran ciudad.



Fig. 6. Proyecto de A. Aalto para el centro de Helsinki, 1969. El lugar y sus cualidades se convierten en protagonistas del proyecto.



Severio Muratori: Map of the city of Rome (1927).
IX century Imperial City (green) and modern XIX century
city (black), two drawings.

Fig. 7. Análisis urbano. Levantamiento de S. Muratori en los años 60: Roma imperial superpuesta sobre el parcelario actual.

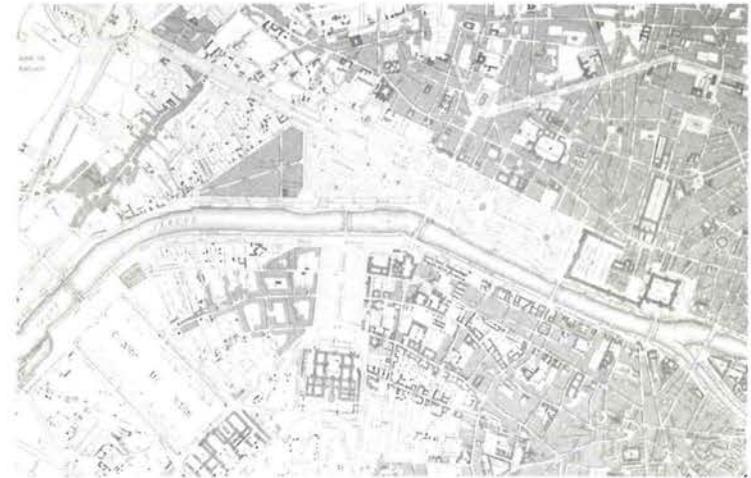


Fig. 8. París a mediados del XIX. Los planos históricos se caracterizaban por realzar los principales edificios —los monumentos— de la ciudad.

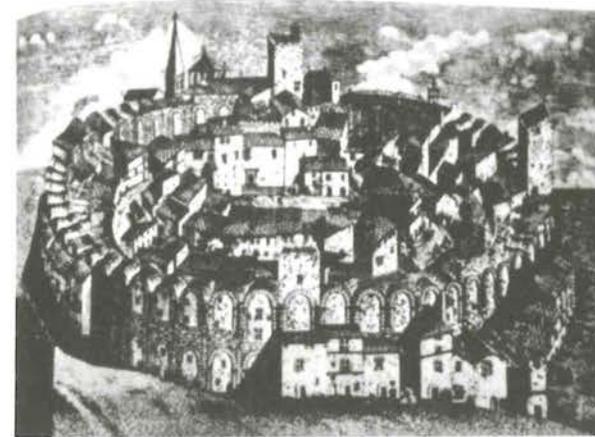


Fig. 9. Reuso, lugar modificado. Arles en la Edad Media. La villa se organiza reutilizando un espacio romano.

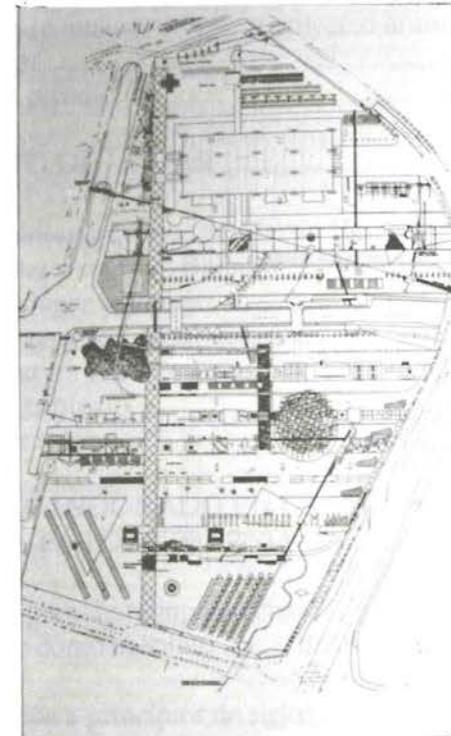


Fig. 10. Reuso, lugar modificado. Proyecto de O.M.A. para el Parc de la Villete, reutilización de los antiguos mataderos de París.

INDICE

PROLOGO	9
INTRODUCCION	11
La ciudad como objeto y como fuente de la arquitectura	11
Hacia una refundamentación de la disciplina	12
La relación entre análisis urbano y proyecto arquitectónico	14
La idea de lugar	15
Elementos del estudio	16
1. EL CONCEPTO DE LUGAR	19
«Construir, habitar, pensar», de Martin Heidegger	19
La noción de lugar en O.F. Bollnow	22
Arquitectura y lugar complejo	27
Adecuación al paisaje y arquitectura	30
La idea de lugar en el contexto urbano-arquitectónico reciente ..	32
El lugar como contexto	35
El concepto de lugar	37
2. EL LUGAR ABANDONADO EN LA CIUDAD DEL MOVIMIENTO MODERNO	41
a) Una ciudad para un tiempo de crisis: lo necesario como absoluto	42
La urbanística a principios de siglo: la zonificación del espacio	42
El período entre-guerras, el corazón en las tinieblas.....	46

Le Corbusier, el Urbanismo de los C.I.A.M. y la gran reconstrucción	50
b) Lo funcional como absoluto.	
Urbanística en la era de la máquina	53
La ciudad es una herramienta	53
El Moderno urbanismo científico y el lugar enajenado	57
La ciudad para una sociedad de masas: la abstracción del lugar propio	60
c) La autonomía del objeto arquitectónico	63
La centralidad del objeto.	
Sobre su aislamiento formal-funcional	63
Objeto y espacio abierto.	
Sobre el aislamiento material del objeto	64
Lo nuevo y el contexto transmitido.	
Sobre el aislamiento cultural del objeto	66
d) El esquematismo formal abstracto	69
Los pintores docentes y la influencia de la abstracción	69
El plano urbanístico. Collage y zonificación	73
El valor del concepto de estructura	76
3. LA COMPLEJIDAD DE LO URBANO Y EL LUGAR RECUPERADO	81
a) Hacia una comprensión de los fenómenos urbanos	81
El esfuerzo analítico:	
la complejidad de los fenómenos urbanos	81
La imagen de la ciudad y el paisaje urbano	87
La refundamentación de una nueva disciplina:	
el caso de Italia	90
La forma de la ciudad recuperada	96
b) La concepción práctica de la Historia Urbana	98

Memoria del lugar, historia y tradición	99
El uso de la historia: la memoria	103
La historia como experiencia: el lugar reconsiderado	106
c) El lugar recuperado	109
El concepto de «locus» en «La Arquitectura de la ciudad» de A. Rossi	109
El «genius loci» a partir de Ch. Norberg-Schulz	111
«Genius loci», el lugar como contexto, el espacio como lugar	116
4. LA IDEA DE LUGAR EN EL ANALISIS URBANO	121
a) Análisis urbano y «genius loci»	121
El desarrollo del análisis urbano en el seno de la disciplina arquitectónica	121
Forma urbana y estructura urbana.	
El análisis a través del plano	125
Tipologías edificatorias y morfología urbana	128
Paisaje urbano: la percepción de la ciudad como lugar	131
La singularidad de los hechos urbanos: su «genius loci»	134
b) El problema analítico como problema hermenéutico	136
El saber práctico. Análisis y ciencia	136
El valor de la acumulación de datos	140
Valor de la experiencia y poética del lugar	142
Hipótesis metodológica: la dialéctica de la pregunta	145
c) Hacia una definición del lugar urbano	149
El «genius loci», principio del asentamiento	149
Elementos del análisis	151
La ciudad, lugar complejo	156
5. PROYECTO URBANO Y LUGAR RECUPERADO	161
a) La Arquitectura de la ciudad: el Proyecto Urbano	161

Sentido del Proyecto Urbano	161
Proyecto Urbano y Arquitectura	165
Un nuevo concepto de Plano	167
Proyecto urbano y noción de modificación	169
Proyecto de lo nuevo y tradición como contexto	173
b) Fragmento, Utopía y Ciudad Collage	175
Fragmento y proyecto urbano	175
Collage, utopía y posibilidad del proyecto urbano complejo ..	179
Utopía, collage y «genius loci»	186
c) El espacio como lugar y la fundamentación de la intervención	189
Ingenuidad epistemológica y esfuerzo analítico	189
La aportación de Ch. Norberg-Schulz	194
La forma del lugar recuperada	196
LAMINAS	203

ARQUITECTURA Y URBANISMO

- CERVERA VERA, Luis.—Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid. 1982, 289 págs. (Ref. 7009). 3.300 ptas.
- DEPARTAMENTO de Construcción de la E. T. S. de ARQUITECTURA.—Aleros en la Arquitectura popular de la provincia de Valladolid. 1984, 76 págs. (Ref. 7015). 400 ptas.
- LINAZASORO RODRIGUEZ, José Ignacio.—Apuntes para una Teoría del Proyecto. 1984, 64 págs. (Ref. 7016). 600 ptas.
- ARNUNCI PASTOR, Juan Carlos.—La actitud surrealista en la Arquitectura. Entre lo Grotesco y lo Metafísico. 1985, 256 págs. (Ref. 7018). 1.500 ptas.
- VEGA AMADO, Santiago.—Energía solar pasiva en edificación: Métodos para comparar diseños. 1987, 74 págs. (Ref. 7020). 600 ptas.
- GARCIA ROIG, José Manuel.—Elementos de análisis arquitectónico. Coedición con Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca. 1988, 123 págs. (Ref. 7026). 1.000 ptas.
- MONTES SERRANO, Carlos.—F. Illiguz Almech. Apuntes de Arquitectura. 1.ª reimpresión. 1990, 151 págs. (Ref. 7032.1). 2.000 ptas.
- ARRECHEA MIGUEL, Julio.—Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX. Coedición con Caja de Ahorros y M. P. de Salamanca. 1989, 330 págs. (Ref. 7035). 1.700 ptas.
- VARIOS AUTORES.—Patología de fachadas urbanas. 1.ª reimpresión. 1990, 456 págs. (Ref. 7022.1). 3.600 ptas.
- LEON VALLEJO, F. Javier.—Ensuciamiento de fachadas por contaminación atmosférica. Análisis y prevención. 1990, 426 págs. (Ref. 7039). 1.800 ptas.
- SARAVIA MADRIGAL, Manuel.—La urbanística como frontera, y otros ensayos. 1990, 222 págs. (Ref. 7038). 1.600 ptas.
- CORTES, Juan Antonio.—La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea. 1991, 128 págs. (Ref. 7043). 850 ptas.
- SANCHEZ RIVERA, José Ignacio.—El ruido del tráfico en Valladolid. 1991, 140 págs. (Ref. 7044). 1.000 ptas.
- FERNANDEZ SANCHEZ, J. Antonio.—Promoción oficial de viviendas y crecimiento urbano de Valladolid. 1991, 285 págs. (Ref. 7045). 2.000 ptas.
- FEIJO MUÑOZ, Jesús.—Instalación eléctrica y electrónica integral en edificios inteligentes. 1991, 345 págs. (Ref. 7046). 2.000 ptas.
- FERNANDEZ MUÑOZ, Angel (coordinador).—Restauración arquitectónica. 1992, 322 págs. (Ref. 7047). 2.500 ptas.
- OTXOTORENA ELICEGUI, Juan.—La lógica del post: arquitectura y cultura de la crisis. 1992, 166 págs. (Ref. 7049). 1.500 ptas.
- DE LAS RIVAS SANZ, José Luis.—El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana. 1992, 216 págs. (Ref. 7050). 2.000 ptas.

PUBLICACIONES PERIODICAS

- Anales de Arquitectura (Revista del Dpto. de Teoría de Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos). (Ref. 7029).
- Vol. I, 1989, 94 págs. (Ref. 7029.1) 1.700 ptas.
- Vol. II, 1991, 148 págs. (Ref. 7029.2) 2.000 ptas.

MANUALES Y TEXTOS UNIVERSITARIOS

- MONTES SERRANO, Carlos.—Representación y análisis formal. Lecciones de análisis formal. 1992, 314 págs. (Ref. 7048). 2.500 ptas.

Pedidos, suscripciones e intercambio

Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid
Avda. Ramón y Cajal, nº 7, 47005 Valladolid. ESPAÑA.
Tel. (983) 25 04 58 - 26 40 00. Ext. 2248.
Telex 26357. Telefax (983) 30 20 95



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES