escrito Tafuri en L'architecture dans le boudoir.

El mundo interno del mundo externo del mundo interno es el título de una composición de Peter Handke. El puro retorno del lenguaje, pues. Con Eisenman, el lenguaje retorna como reflexión sobre la sintaxis. Con Rossi retorna como búsqueda semántica.

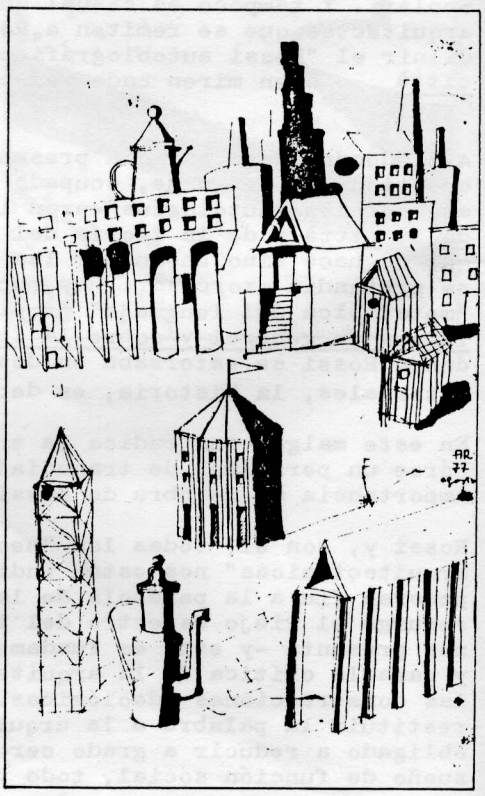
El mágico encanto de las analogías

Donde los signos se han convertido en incomunicables -y tal es el sentido de la respuesta de Mallarmé a Nietzsche- se presenta el silencio. Un silencio que es una "condición" ante la que nada se puede oponer; tan sólo puede ser reconocida. "El mundo no es ni significante ni absurdo, simplemente es":tal es la sorprendente declaración de Robbe-Grillet. El abismo entre el hombre y las cosas se convierte en insalvable.

Evidenciar tal abismo ha sido la tarea -aunque no sólo la suya- del arte abstracto de los años Diez. Malevič, tal vez el más radical de sus representantes, lo declaraba sin ambigüedad alguna: "ya no existen más imágenes de la realidad, ya no existen más representaciones ideales, no existe nada más que un desierto". Pero, frente a este "desierto" -el cuadrado blanco sobre fondo blanco-, se impone una fuga. El propio Malevič abandonará, con bastante rapidez, la experiencia suprematista y Hans Richter estudiará, poco más tarde, mediante el cine, el movimiento y las valencias posicionales del cuadrado y del rectángulo.

Ha sido Mies -no casualmente un arquitecto- quien con mayor coherencia y con un misticismo muy diverso al de un Malevič o un Kandinsky ha permanecido hasta el final de su obra en el "desierto". Tal vez la arquitectura de Mies -su estación americana- sea la expresión contemporánea más elevada de lo "Clásico". La única posibilidad hoy de clasicismo. La palabra miesiana es tan plena como la clásica, ningún desgarro entre la forma y su sentido. En Mies el significado se identifica con la razón de ser de la forma; la forma -si se prefiere- se identifica con su razón de ser; su arquitectura es objetivación de la técnica constructiva: cualquier palabra más allá de esa técnica se convierte en superflua. Los rascacielos miesianos son el universo productivo, no su símbolo.

Probablemente es el clasicismo la causa del interés de Rossi por Mies. "Al igual que el pensamiento del hombre no existe de por sí fuera del hombre pensante, así la belleza del templo griego no existe fuera de su razón, de su ser como templo", escribía Rossi en uno de sus primeros artículos en "Casabella-continuità". Pero, claro está, entre la razón de ser del templo griego y la razón de ser del Seagram Building han transcurrido más de dos mil años.



Rossi, en su intento de "restituir la palabra a la arquitectura" -oponerse a la omisibilidad del objeto arquitectónico, decíamos al principio-, ha debido abandonar forzosamente el universo lingüístico de la arquitectura moderna -razón por la que era obligado referirse a Mies: ¿no hubiéramos podido también referirnos a la pintura de un Josef Albers?- y reconstruir un vocabulario propio. Un vocabulario sin gramática en el que no importen la estructura interna de las palabras ni las relaciones entre ellas, y en el que la palabra, que se identifica con el objeto arquitectónico, todo lo resuelva. La elaboración de un tal vocabulario, que en su exasperada contundencia todo lo pueda declinar, se encuentra en el centro de la búsqueda rossiana. El proyecto para el centro direccional de Florencia constituye, hasta el momento, el lugar más oportuno para verificar la amplitud y las posibilidades de declinación de este vocabulario. Ya en 1965, parafraseando la frase de Cézanne, "yo sólo pinto para los museos", Rossi decía: "la arquitectura en su forma más elevada crea piezas de Museo, a las que se referirán los técnicos para

transformarlas y adaptarlas a las múltiples funciones y exigencias a las que deben ser aplicadas". Y, efectivamente, las palabras rossianas -piezas de Museo- lentamente se sedimentan. El edificio colectivo -típico pabellón industrial ochocentista- de la Casa dello studente en Chieti es idéntico al pabellón en el parque del centro direccional de Florencia; el museo que aparece en este último se transformará en el Teatro del Mondo.

Una hermenéutica es lo que Rossi parece exigirnos constantemente. ¿A qué se refieren sus arquitecturas? Lo sabemos: a otras arquitecturas. ¿La arquitectura que se pone a hablar de sí misma, que se autocomenta? No. Una chimenea de Rossi se refiere a otra chimenea. En una entrevista a "Architecture d'Aujourd'hui", Rossi declaraba: "Utilizando el término de Baudelaire, yo diría que en arte existen 'correspondencias'. Siempre he buscado esas correspondencias. En los últimos tiempos he descubierto en arquitectura el valor de la memoria y de los lugares. Existen construcciones, sobre todo en mi patria, la Lombardía, o en algunos rincones de Galicia, de Andalucía o en otras partes, que para mí son auténticos modelos y que, en cierta manera, yo imito". A estas "correspondencias" baudelairianas Rossi las ha llamado analogías. Y, a su arquitectura, arquitectura análoga.

Pero, ¿no era la analogía una de las formas de la semejanza sobre la que se articulaba el "saber", antes de la irrupción del pensamiento científico? ¿Y no era lo específico de la analogía el moverse en un espacio infinito? Así lo ha evidenciado Foucault en Les mots et les choses: "la analogía puede exhibir, a partir de un mismo punto, un número infinito de parentescos (...). Esta reversibilidad, no menos que esta polivalencia, confiere a la analogía un campo universal de aplicación.

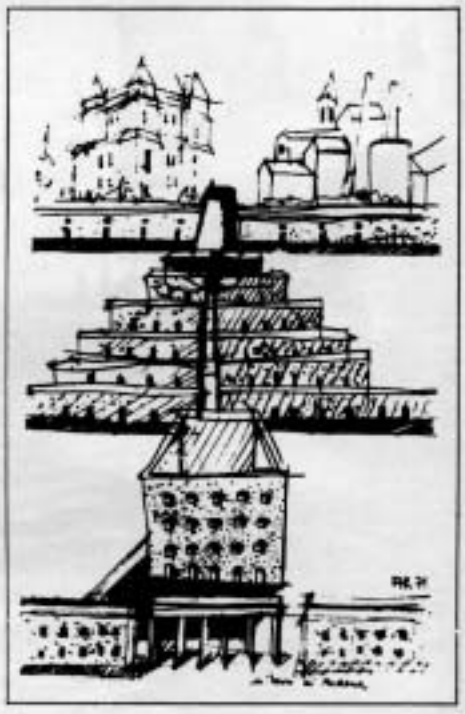
Debido a ella, todas las figuras del mundo pueden ser acercadas". Lo que hay de "reflejo en el espejo" en la "aemulatio" o lo que hay de peligro para la identidad en la "simpatia", se diluye en el mágico encanto de las analogías. No es casual que, de todas las formas de la semejanza, Rossi -que sin duda ha leído a Foucault- haya escogido la analogía para hablar de su arquitectura.

Y, aunque la analogía goce de un "campo universal de aplicación", los modelos de Rossi -las arquitecturas a las que se refieren sus arquitecturas- no sólo son fácilmente identificables sino que tienen mucho en común. Son arquitecturas que, salvo raras excepciones, se autoexcluyen de la Historia; arquitecturas cuya forma coincide con su razón de ser; arquitecturas cuyo único significado radica en la necesidad de su existencia. Galerías, silos, baptisterios, casas del campo lombardo... Lo que de "histórico" pueda haber en estas arquitecturas, Rossi lo ha eliminado.

¿Qué resta de un baptisterio si lo abstraemos de su colocación histórica, de su función, de su significado urbano? ¿Y nos sorprendemos cuando esa torre poligonal se nos aparece en épocas y lugares distintos? Es aquí, en esa búsqueda de un vocabulario extrañado de la Historia, en esa búsqueda de signos adámicos, donde Rossi tangencialmente se acerca a las poesías "transmentales" y a la obra de Donald Judd y de Robert Morris.

Hofmannsthal deseaba escribir -e incluso pensar- en "la lengua en la que me hablan las cosas mudas". La misma lengua que Rossi quisiera "escuchar y hacer escuchar". ¿No es la Historia quien, convirtiendo las cosas en significantes, las hace hablar? Sólo fuera de la Historia existirán, pues, las "cosas mudas". Y, ¿cuál es esa lengua en la que nos hablan? Es la lengua de la imaginación, nos confiesa Rossi.

Pero la imaginación, precisamente por serlo, y aunque surja de la dialéctica de lo concreto, fácilmente se revela contra quien la suscita. El cono de la fosa común del cementerio de Modena, por ejemplo. "El cono -dice Rossi- es la chimenea de una fábrica desierta. La analogía con la muerte se puede unir con la razón sólamente en las cosas finitas, en el fin de las cosas: toda otra relación resulta indecible". Charles Jencks, en su RATS: Irrational rationalists -sin considerar aquí el explícito sentido de ese artículo- dirá: "Un cono aplastado se tiende sobre el eje principal, recordando las chimeneas de los campos de muerte (...). La Wertmuller, al igual que Rossi, también se ha inspirado en una especie de melancólica metafísica, un dulce placer en la idea de que la sociedad sea realmente una máquina infernal, y la vida un horrible juego..."



Cierto, el cono de Modena tanto puede ser asociado a la chimenea de una fábrica desierta -pero ésta es una imaginación razonable: las otras son "indecibles"- como, y mucho más fácilmente, con la chimenea de un campo de exterminio. ¿No es infinito el campo de aplicación de las analogías? Nuestra imaginación, nuestra memoria -¿tiene eso algo de extraño?- está poblada de terribles fantasmas. Rossi, dándose cuenta de que su arquitectura puede venir considerada como expresión de una metafísica de la muerte y la desolación, cambiará en Chieti -abandonando la poética dechiriquiana-, y en todas sus obras sucesivas, el perfil de sus modelos. La cabina de baño de Chieti substituirá el cono de Modena. Pero poco

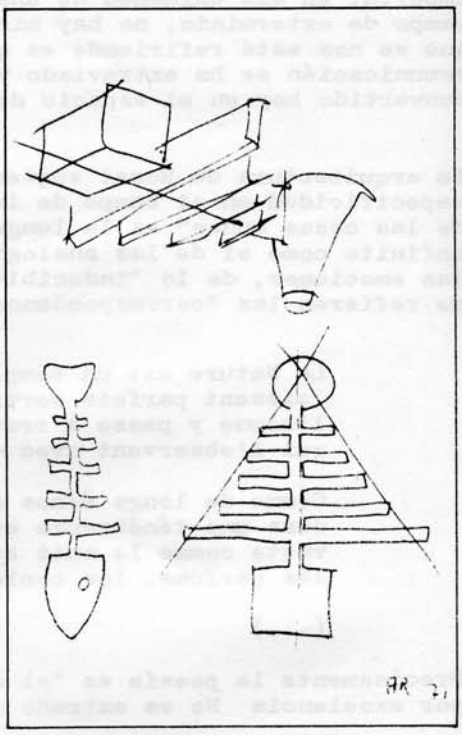
importa: en esa chimenea de una fábrica desierta, de un campo de exterminio, no hay ninguna ambigüedad, porque lo que se nos está refiriendo es que la clave de la comunicación se ha extraviado y que buscarla se ha convertido hoy en el espacio de la imaginación.

La arquitectura de Rossi sugiere, y esta es su especificidad en el campo de la significación. "La lengua de las cosas mudas" es la lengua -de un espacio tan infinito como el de las analogías- de las sugerencias, de las emociones, de lo "indecible". Es la lengua a la que se refieren las "correspondances" de Baudelaire:

> La Nature est un temple où de vivants piliers
> laissent parfois sortir de confuses paroles;
> l'homme y passe à travers des forêts de symboles
> qui l'observent avec des regards familiers.
>
> Comme de longs échos qui de loin se confondent
> dans une ténébreuse et profonde unité,
> vaste comme la nuit et comme la clarté,
> les parfums, les couleurs et les sons se répondent
>
> (...)

Precisamente la poesía es "el arte de las sugerencias" por excelencia No es extraño que los últimos escritos de

Rossi -sus comentarios al Teatrino Scientifico y al Teatro del Mondo- sean textos poéticos. Tampoco lo es que prefiera referirse a Benjamin, Baudelaire, Raymond Roussel o Dreyer, por ejemplo, más que a arquitectos. ¿Y el Boullée al que se refiere, no es el que comprende que "existe un grado superior de la metáfora, una posibilidad de provocar emociones"? ¿Y el Loos, no es el del sepulcro? No es nada extraño que entre los dibujos y las construcciones de Rossi corra tan poca diferencia. Y es que el "arte de la construcción" poco, muy poco, ha tenido que ver tradicionalmente con el "arte de las sugerencias". Resulta fácil comprender cuál es el peligro de disolución de la arquitectura -y también el prestigio- que Rossi, siempre malgré-lui, lleva consigo.



¿Nostalgia? ¿Nostalgia de lo Clásico? La respuesta a estas preguntas escapa, claro está, a una reflexión sobre Rossi. Son preguntas dirigidas tanto a Rossi como a Andy Warhol.

El teatro de las marionetas

En varias ocasiones se ha dicho que hay en Rossi algo de la técnica de la extrañación, teorizada por Sklovsky. Técnica basada en la traslación -esa es la extrañación- de objetos o palabras del contexto que les es propio. El objeto o la palabra no viene modificado, el efecto que se persigue al cambiarlo de lugar es interrogarse sobre su significado. Tal vez algo de ello haya en el Rossi del Gallaratese o de Modena, pero para la obra de los últimos años es mejor hablar de mimética. Las arquitecturas de Rossi ya no son "esos modelos que, en cierta manera, yo imito"; como los Five Studies for Cigarette Butts, de Claes Oldenburg, tampoco son las colillas que encontramos tiradas en el suelo. En ambos casos se opera un artificio -¿o tal vez debiera hablarse de simulacro?-, porque tanto la arquitectura como las colillas pueden ser hoy vistos como objetos naturales.

Lo que de artificio pueda haber en Rossi nos habla de su técnica. Técnica que, por serlo del "arte de las sugerencias", ya lo hemos dicho, no es propia de la arquitectura. Si hasta hace algún tiempo podía considerarse la cita -o la autocita, que es lo mismo- como técnica en Rossi, hoy resulta más adecuado hablar de la técnica de la alusión. "La alusión, que es una técnica de la significación, es una fuerza defectiva, deshace la analogía inmediatamente después de haberla planteado", decía Barthes en La réponse de Kafka.

El Teatro del Mondo es, sin duda, la obra de Rossi donde la refinada técnica de la alusión funciona al más alto nivel. Allí donde el Teatro aparenta ser una analogía de las casas o torres, que son molinos, del Limmat, aparece la Lighthouse; y allí donde parece referirse a la Rotonda palladiana aparece el museo de Florencia o la torre de un castillo medieval. Esta es la "lengua de las cosas mudas". Es aquí donde "les parfums, les couleurs et les sons se répondent". Cierto, "la alusión deshace la analogía inmediatamente después de haberla planteado".

Las duras sombras que habían permitido inmovilizar, dándoles un tiempo, los dibujos y la arquitectura de Rossi ya no son ni posibles ni necesarias. En una de las fotografías de Timo Schulze que acompañan estas líneas -la que nos ofrece una vista lateral del Teatro del Mondo-, las sombras han desaparecido por completo. Tal vez esta imagen, mejor que ninguna otra, nos ilustra esa lengua que Rossi "quisiera escuchar y hacer escuchar".

¿No nos estamos refiriendo al teatro? ¿No es el teatro -aparentemente- el lugar más apropiado -lugar de la reclusión- para la imaginación, para representar el juego de las sugerencias? Nada casual hay en el hecho de que Rossi se esté ocupando en la actualidad preferentemenete del teatro. Nos resistimos a pensar que esta preocupación tenga algo que ver con el itinerario

que llevó a las vanguardias históricas hacia el teatro y el cine. Como tampoco podemos relacionarla con el interés teatral del Cinquecento. El teatro al que nos estamos refiriendo es lugar rossiano, metáfora de uno de los intentos más seductores y menos mixtificadores de una generación empeñada en "restituir la palabra a la arquitectura".

Acertadamente, Rafael Moneo se ha referido al Teatrino Scientifico como Teatro de la Memoria, Teatro de la Arquitectura. Lo que Moneo no nos ha dicho es que ese Teatrino de Rossi es un teatro de marionetas. Y lo es aunque tan sólo fuera porque todos sus personajes son inanimados. Este Teatrino, que tiene muy poco en común con El teatro de las marionetas de Heinrich von Kleist, se relaciona bien con Las marionetas, grupo de balet, de Klee en 1922. En ambos casos, la aparente mirada infantil es tan sólo el pretexto para la búsqueda de "otro" lenguaje, el del "sonido interior" al que Kandinsky se referirá cuando hable del arte infantil. ¿No es este "sonido interior" el "lenguaje de las cosas mudas"? Otro interrogante se abre al comprobar que el personaje central del dibujo de Klee es parecido, demasiado parecido, a su Angelus Novus.

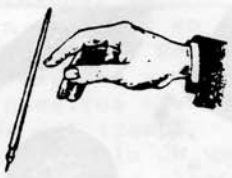
Ahora sabemos que el dibujo de Rossi sobre el que nos hemos detenido al principio es una escena de su Teatrino Scientifico. Sus personajes son marionetas y la trama alegórica que habíamos desvelado no es más que una de las infinitas sugerencias de tal escena. Esta composición es ejemplar, no tanto por ser un comentario sobre la desaparición de lo Clásico, sino más bien porque ha convertido ese comentario, mediante la arquitectura, en texto poético. Y los personajes de esta escena son inquietantes, no por ser un simulacro, sino porque se revelan en el silencio. Este dibujo -precisamente por ser escena de un teatro de marionetas-, con mayor razón que el errar del Teatro del Mondo, es una metáfora de toda la obra de Rossi.

Y lo que antes veíamos, en un primer plano, como el ángulo de una arquitectura que asomaba, se nos desvela ahora como el gran telón rojo del Teatrino. Lo que no sabemos es si ese telón se está abriendo o cerrando.

Santiago Planas
Mayo 1980

Was mache ich?

Ich nehme die Feder . . .



Ich tauche die Feder in die Tinte . . . . . .

Ich schreibe den Namen Paul in das Heft . . . . . .

Ich nehme das Radiergummi und radiere den Namen Paul aus . . . . . .

Libreria NAOS

Literatura Arquitectura

Calle Quintana 22
Madrid