

# ALDO ROSSI: REALIDAD Y PROYECTO

La huella de Aldo Rossi en la cultura arquitectónica de nuestro tiempo es cada vez mas honda, mas patente.

En los últimos años numerosas publicaciones han recogido con exhaustividad los proyectos y escritos de Rossi. El ámbito profesional y la escuela se han hecho eco de esta divulgación masiva. Somos conscientes de las mixtificaciones que han acompañado a este proceso. Pero, a la vez, somos ajenos al escándalo que en muchos ha despertado su generalizada influencia.

Estamos convencidos de la importancia capital de la aportación rossiana. Nuestra pretensión, como la de otros muchos arquitectos, es prolongarla y desarrollarla de un modo personal y positivo. La decantación de Aldo Rossi como artista le ha llevado en estos años hacia una profundización en los aspectos subjetivos, biográficos: hacia un repliegue sobre su obra. Pero el trabajo del artista auténtico está siempre ligado a una situación más amplia. Nuestro interés por Aldo Rossi sigue radicando en los aspectos transmisibles y en la capacidad de apropiación colectiva de su experiencia personal.

De ahí que nuestro escrito se plantee como una reflexión, a varios niveles, sobre la interacción recíproca entre la realidad y el proyecto. El análisis y la comprensión de la realidad abren puertas a la imaginación, señalan caminos al proyecto. Por su parte el proyecto es un instrumento de interpretación y de transformación de la realidad. Elementos teóricos, cuestiones de método, opciones de tendencia, emergen de esta visión de la obra rossiana a partir de sus lazos y sus conexiones con una realidad global que nos es común a todos.

## LA CUESTION DE LA AUTONOMIA

Uno de los mayores equívocos que ha producido la lectura apresurada y simplificadora de los escritos de Aldo Rossi, ha sido la de identificar sus postulados con una defensa a ultranza de la autonomía de la arquitectura. Según esta frecuentísima interpretación, la piedra de toque de la teoría rossiana sería precisamente esta declaración de independencia que habría permitido a la disciplina arquitectónica desarrollar sus principios separadamente, manipular sus materiales y su significado al margen de una realidad situada definitivamente fuera de los límites estrictos de la arquitectura.

A nuestro juicio, esta posición reproduce el mismo error teórico que pretende combatir, ya que resulta incapaz de integrar dialécticamente los términos arquitectura y realidad, siendo ésta precisamente la difícil operación que la teoría rossiana se propone.

A mediados de los años 60, en un momento de tergiversación metodológica, de infructuosa mezcla de los problemas, incluso de exhibición de coartadas morales, los enunciados de unos pocos arquitectos italianos, Rossi entre ellos, nos recordaban que la responsabilidad social del arquitecto está ante todo en su arquitectura y no en discursos al margen de ella.

En una ocasión, refiriéndose a la actitud de Tony Garnier y de Le Corbusier sobre las connotaciones políticas de sus propias obras, Rossi expresó con claridad los términos de la cuestión: no se trata de patrocinar "una necia autonomía apriorística (necia si pretende esquivar la relación con los problemas de la realidad) sino un tipo de planteamiento interno a la arquitectura"<sup>1</sup>.

Planteamiento interno significa comprender que la arquitectura no se explica a partir de saberes ajenos a ella. Uno de los más perniciosos fenómenos de las últimas décadas "es la invención y aplicación de algunas teorías tomadas de disciplinas ajenas (a veces se trata de la economía, otras de la sociología o de la lingüística) con la pretensión de deducir algún enunciado, en sí muy claro para aquella disciplina, como explicación, necesariamente mecánica, del hecho arquitectónico (...). Algunos procedimientos de este tipo han fracasado rotundamente y su carácter de moda es signo de debilidad intrínseca"<sup>2</sup>.

Así pues, la arquitectura posee su propio corpus doctrinal: unos principios, unas leyes, unos mecanismos que le son específicos. Conocer este corpus y operar con él es propio del arquitecto. Y en este sentido puede hablarse, en efecto, de una parcela "autónoma" del conocimiento. Pero esta elaboración autónoma es, por así decirlo, un eslabón en el proceso de construcción de la arquitectura, que debe unirse a otros eslabones que le permitan desembocar finalmente en la realidad, que es el origen y el fin de la cultura. Dice Rossi a este respecto: "Ciertamente, toda técnica crece sobre sí misma y elabora un propio discurso autónomo: pero los contenidos auténticos del discurso progresivo están en la sociedad y en los conflictos sociales así como en la biografía de las personas"<sup>3</sup>. Sin embargo no debe entenderse esta relación de un modo restrictivo y mecánico, puesto que eso equivale a propiciar una concepción abstracta y

compartimentada de la arquitectura. "Se ha dicho (...) que el proyecto como forma no es verificable. Y por tanto que es inútil preocuparse de la forma y hay que hablar tan sólo de hechos políticos y sociales. Esta posición, aparte de su esquematismo, debe rechazarse precisamente por los argumentos que presta a una pretendida autonomía de la forma y de la arquitectura; verdaderamente un discurso de este tipo termina por admitir la forma que nace de la forma y otras amenidades de este género"<sup>4</sup>.

Según la teoría rossiana la forma surge de una confrontación con los dos parámetros básicos de la arquitectura: la historia (como coordenada temporal) y la ciudad (como coordenada espacial). No hay la menor autonomía posible con respecto a esos parámetros.

La historia es vista como material disponible de la arquitectura, a partir del cual es posible decantarse y optar. Así, toda elección formal representa un modo de proseguir el hilo continuo de la historia.

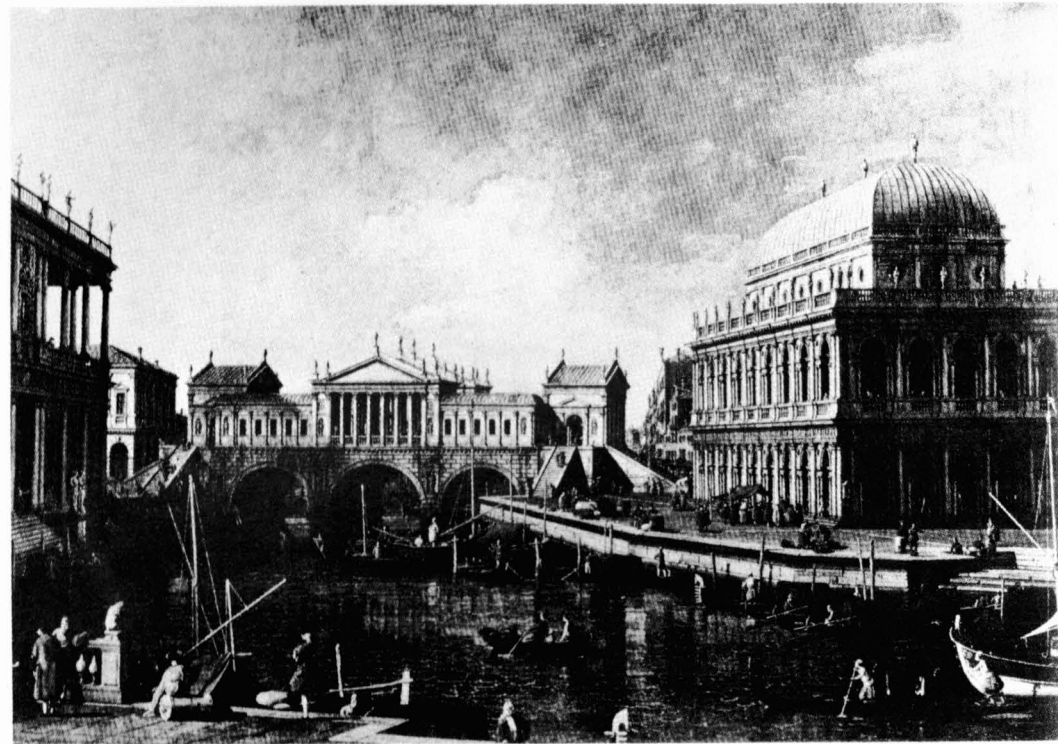
La ciudad es el lugar de la arquitectura y ésta nace con las primeras huellas de la ciudad. Los grandes ejemplos niegan toda distinción entre el edificio y la ciudad y demuestran que la ciudad es ella misma arquitectura.

A través de estos dos vectores (historia y ciudad) la arquitectura se convierte en un proceso de transformación de la naturaleza y se vincula profundamente a la realidad material, al mundo construido.

Recapitemos. Es posible hablar de autonomía de la arquitectura, o de cualquier otra técnica, en cuanto que existe un corpus de esa disciplina que constituye una parcela específica del conocimiento y como tal puede transmitirse y desarrollarse. Por el contrario, carece de sentido referirse a una autonomía de la "creación formal" (ya que la forma arquitectónica procede de relaciones estrictas con el lugar y con la experiencia histórica) o bien a una autonomía con respecto a los contenidos sociales (puesto que la arquitectura resulta inseparable de la vida y de la sociedad en la cual se manifiesta).

## ORDEN LOGICO Y DEFORMACION SENTIMENTAL

Tal vez el aspecto más dinámico de la reciente producción de Aldo Rossi sea la síntesis que su arquitectura manifiesta entre los elementos racionales, y los elementos subjetivos.



Giovanni Antonio Canal, llamado Canaletto; capricho con la Basílica de Vicenza, el proyecto de Palladio para el puente de Rialto en Venecia y un esbozo del Palacio Chiericati de Vicenza (1755-59, Parma, Galería Nacional). "Los tres monumentos palladianos, de los cuales uno es un proyecto, constituyen una Venecia análoga cuya formación se realiza con elementos ciertos y ligados a la historia de la arquitectura y la ciudad. La trasposición geográfica de los monumentos en torno al proyecto constituye una ciudad que conocemos, constituyéndose a su vez en lugar de puros valores arquitectónicos" (Aldo Rossi).

La claridad de contornos, el escueto purismo y el carácter programático de las primeras obras, han ido virando hacia un progresivo enriquecimiento y dislocación de los componentes arquitectónicos. Las incursiones sentimentales en dimensiones de la realidad antes marginadas, sean éstas el cine o la literatura, el territorio o el paisaje, le han permitido desarrollar una estructura formal cada vez más compleja e integradora. Pero veamos qué mecanismo ha guiado esta transformación. La obra de Rossi se ha basado desde siempre en un modelo cultural estrictamente clásico. La herencia del clasicismo, tan cotidiana y omnipresente en Italia, ha inducido una precisa definición histórica de la naturaleza y del arte en la que el tumulto, el caos del mundo de lo indómito y desordenado es finalmente estructurado y sometido por una racionalidad más transparente y poderosa. El trabajo del artista se concibe entonces como una progresiva conquista de la razón que, poco a poco, va usurpando terreno al campo de lo irracional. Desde esta perspectiva, refundación teórica, ejercitación tipológica y voluntad normativa aparecen como líneas de trabajo fundamentales. Por ello hemos pensado a veces que el papel cultural de Aldo Rossi en estos años de revisión profunda de la arquitectura es parangonable al ejercido por Palladio en su momento histórico.

Por otra parte, en ambos es consciente el hecho de que el clasicismo es una representación histórica de la realidad propia de ciertas etapas y áreas culturales pero no es la única posible ni puede confundirse "tout court" con la realidad. Esta conciencia se traduce en una necesidad de acercamiento a las cosas, en un deseo de contacto inmediato con la vida allí donde ésta se manifiesta con más fuerza y sinceridad.

Pocas veces ha expresado Rossi esta idea con mayor claridad que refiriéndose a la feria de Sevilla, ese "extraño centro histórico que se renueva y se destruye todos los años (pero que) tiene un carácter de permanencia, de inflexibilidad, de racionalidad absolutas"<sup>5</sup>. Esa pequeña ciudad fantástica sugiere a Rossi que "la arquitectura es como un mecanismo que en sí pudiera parecer monótono, pero que propicia el desarrollo de la vida, la aparición de esa belleza convulsiva de que habla André Breton, que es el sentido de la feria (...) Tal vez al arquitecto no le quede sino preparar el terreno, levantar las estructuras necesarias para que se desenvuelva la vida"<sup>6</sup>.

De este modo, ningún fenómeno que muestre, en su plasmación física, una explícita vitalidad cultural, parece ser ajeno a esta expectante e inquieta observación rossiana: la belleza y la miseria de los viejos callejones de Génova, Barcelona, Nápoles, Oporto; la deslumbrante y terrible cristalización neoyorkina en torno a sus suburbios inabarcables; los campos tristes, fecundos, los enigmáticos canales de Lombardía...

Esta constante búsqueda más allá de lo académicamente permitido va incorporando nuevos significados a la arquitectura de Aldo Rossi sin romper ni distorsionar con ello el orden conceptual primero, la clara sistematización tipológica, la lógica constructiva más estricta. La inmersión en el subconsciente y en los niveles ocultos de la realidad no disuelve la identidad del origen sino que la amplía y ratifica: Rossi vuelve de estas aventuradas incursiones con los trofeos de la caza cobrada, los objetos totémicos, fijaciones y recuerdos que después depositará en una plaza, en un patio... (Por ejemplo, la atracción ejercida por las enormes chimeneas cónicas de la cocina del Palacio de Sintra se confunde con las entrecortadas imágenes familiares de la periferia industrial y todo ello reaparece en diversos lugares desde el cementerio de Modena o la escuela de Fagnano hasta incontables esbozos y dibujos). Con razón la frase de Walter Benjamín "... y sin embargo yo estoy deformado por las casas que me rodean" ha podido ser invocada por Rossi<sup>7</sup> como lema de toda su investigación artística.

## UNA ARQUITECTURA PARA LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

Tras la publicación de "La arquitectura de la ciudad" en 1966, la actividad de Rossi se centró en un ambicioso objetivo: reconducir los términos de su teoría de la ciudad hacia una teoría del proyecto. El trabajo de estos últimos diez años ha ido sin duda en esta dirección.

Ante este hecho, una pregunta se suscita de inmediato: ¿Cómo es posible derivar de una teoría esencialmente basada en el estudio de la ciudad histórica, una concepción del proyecto arquitectónico con capacidad de inserción en el presente?

Para desentrañar esta cuestión es preciso comprender qué acercamiento nos propone Rossi a la ciudad de la historia. Explicando el motivo de su insistencia analítica sobre el centro histórico ha dicho que "la ciudad

antigua es aun hoy, tanto en el mundo burgués como en el socialista, una condición insustituible de la ciudad (...) y la complejidad de su mecanismo ofrece la posibilidad de estudiar toda la realidad urbana"<sup>8</sup>. Lo cual significa que el centro histórico no puede ser visto aisladamente sino como una parte urbana que participa, como una pieza más, en el proyecto de la ciudad.

El estudio de las transformaciones y de las permanencias señala caminos concretos en el proceso de construcción de la ciudad. Este proceso es ajeno a la congelación de las cosas y a la sustracción del ocurrir del tiempo. Y la ciudad debe constantemente rehacerse sobre sí misma.

En la idea de ciudad que Rossi nos propone, los monumentos constituyen las huellas permanentes de la creación humana, "los signos tangibles de la acción de la razón y de la memoria colectiva"<sup>9</sup>. Estos elementos primarios de la ciudad son los puntos fijos de una triangulación a partir de la cual debe surgir la ciudad moderna. Así, en nuestros proyectos "podemos servirnos de estas referencias, como poniéndolas sobre una superficie lisa e ilimitada; hacer participar poco a poco las arquitecturas en nuevos acontecimientos"<sup>10</sup>.

Nada más lejos, pues, de una idea conservacionista de la ciudad antigua ya que las experiencias del pasado aparecen contaminadas, actualizadas, por la vida diaria, adaptándose y acogiendo siempre nuevas situaciones. El estudio de la ciudad y de la historia "nos muestra como las vías de reunión entre el pasado y el presente son mucho más complejas de lo que se cree y que el operar en los centros históricos puede ofrecer a la arquitectura contemporánea un campo de experimentos también imprevistos"<sup>11</sup>. Por ejemplo, dice Rossi, "como arquitecto nunca he tenido mayor comprensión de la arquitectura romana que frente al teatro y al acueducto romanos de Budapest; en donde estos elementos están inmersos en una convulsa zona industrial y el teatro romano es un campo de fútbol para los niños del barrio y una multitudinaria línea de tranvías sigue los restos del acueducto. Evidentemente, estas imágenes, este uso del monumento, no pueden proponerse; pero invitan a una visión compositiva del elemento antiguo en la ciudad, que no es en modo alguno el de la ciudad-museo"<sup>12</sup>.

Tal vez ya puede entreverse la respuesta a la pregunta formulada más arriba. Ciertamente, la postura de Aldo Rossi se relaciona directamente con su capacidad para indicar caminos que se inserten de un modo progresivo

en la realidad presente y que abran perspectivas de futuro. Pero esta capacidad procede ante todo de una interpretación dialéctica de la historia: no se reniega de ningún episodio pero se abstrae, de la compleja trama de la historia, una serie de puntos de referencia a partir de los cuales se construye la nueva ciudad.

El principio de la arquitectura análoga enunciado por Aldo Rossi estaría pues basado en este manejo instrumental y "arqueológico" del material histórico visto como una yuxtaposición de elementos de cuya interacción surge el proyecto.

El método analógico consiste, pues, en una operación mental en la que, a partir de un selectivo catálogo de imágenes, emerge una nueva composición de la ciudad. (Por ejemplo, la idea que nosotros tenemos del Ensanche de Barcelona se liga a la cualidad paradigmática de ciertos elementos aislados y en cambio es ajena a la importancia cuantitativa de las arquitecturas sin significado). La ciudad análoga que resulta de este procedimiento libera la lectura de la historia de todo eclecticismo y se plantea como una forma de reconstrucción de la realidad.

Las obras de Aldo Rossi se nos muestran así como fragmentos de una hipotética ciudad contemporánea. Y si bien mantienen profundos vínculos con la ciudad de la historia, no están hechas para cobijarse en la proximidad de los valores urbanos consolidados sino para asentarse en los indecisos territorios en transformación de la ciudad de nuestro tiempo. Es precisamente la misma operación mental que gobierna la construcción de estos proyectos, la que puede establecer su parentesco con los lugares privilegiados de la cultura.

## NOTAS

(1) *L'obiettivo della nostra ricerca* en "L'analisi urbana e la progettazione architettonica", Ed. Clup, Milan 1970, p. 45

(2) *Arquitectura para los museos* en "Scritti scelti sull'architettura e la città", versión castellana, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1978, p. 205

(3) y (4) *Le teorie della progettazione* en "L'analisi urbana..." cit., p. 111.

(5) y (6) *Ciudad y proyecto* en las Actas del Primer S.I.A.C., Ed. Colexio Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela 1977, p. 23.

(7) Introducción al libro "Scritti scelti..." cit.

(8) *L'obiettivo della nostra ricerca* en "L'analisi urbana..." cit., p. 18.

(9) *Arquitectura para los museos* en "Scritti scelti..." cit., p. 208.

(10) *¿Qué hacer con las viejas ciudades?*, en "Scritti scelti..." cit., p. 229.

(11) y (12) *Arquitectura y ciudad: pasado y presente* en "Scritti scelti..." cit., p. 298.