

LA BATALLA DE LAS IDEAS. ARQUITECTURA, CIUDAD Y PENSAMIENTO EN LOS ESCRITOS DE ALDO ROSSI

Victoriano Sainz Gutiérrez. Universidad de Sevilla

Resumen: El artículo afronta el estudio de las fuentes intelectuales del pensamiento del arquitecto italiano Aldo Rossi a partir del análisis de las relaciones entre sus ideas y las de algunos de los pensadores contemporáneos que en él han influido (Gramsci, Lukács, Adorno, Lévi-Strauss).

Abstract: The article attempts to provide a study of intellectual sources of the italian architect Aldo Rossi's thought on analysing the relationships between his ideas and those from some contemporaneous thinkers that have influenced him (Gramsci, Lukács, Adorno, Lévi-Strauss).

Hace sólo unos meses fallecía de modo inesperado, a consecuencia de un accidente de tráfico, el arquitecto milanés Aldo Rossi. Su muerte ha vuelto a colocar en el primer plano de la actualidad la obra de uno de los arquitectos más influyentes de la segunda mitad de este siglo, cuyo pensamiento ha marcado en gran medida el desarrollo de las disputas en torno a la arquitectura y el urbanismo en las últimas décadas¹. Una característica muy acusada de su pensamiento es sin duda el extraordinario espesor teórico de sus planteamientos.

Rossi mantuvo desde muy joven una decidida voluntad de participar activamente, con sus proyectos y sobre todo con sus escritos, en lo que él mismo denominó en más de una ocasión la «batalla de las ideas», aludiendo con esa expresión a su deseo de contribuir desde la arquitectura al intenso debate cultural de la época que le había tocado vivir. Su libro más célebre, titulado *La arquitectura de la ciudad*², pone de manifiesto con singular claridad la riqueza de sus intuiciones, así como la profundidad y el alcance de la vertiente teórica de su obra.

Querría en el presente artículo ensayar una primera aproximación a las fuentes intelectuales del pensamiento del primer Rossi, las cuales, como intentaré explicar en las páginas siguientes, tienen particular interés para tratar de clarificar la medida ambigüedad de su pensamiento y pueden quizá contribuir a un mejor entendimiento de su compleja trayectoria biográfica; una trayectoria sobre la que, por otra parte, el propio Rossi ya se detuvo a reflexionar en su *Autobiografía científica*³.

¹ La bibliografía sobre Rossi es amplísima; cabe recordar aquí, entre otros, los estudios recogidos en Alberto FERLENGA (ed.), *Aldo Rossi. Estudios críticos*, Barcelona 1992, o la reciente monografía de José LUQUE VALDIVIA, *La ciudad de la arquitectura. Una relectura de Aldo Rossi*, Barcelona 1996.

² Aldo ROSSI, *La arquitectura de la ciudad* (1966), Barcelona ³1981.

³ Aldo ROSSI, *Autobiografía científica* (1981), Barcelona 1984.

Sirva, pues, este estudio para dejar constancia no sólo del interés con que Rossi leyó a algunos de los filósofos más influyentes en el contexto italiano e internacional del momento, sino también del esfuerzo que realizó para enraizar sus propias ideas en algunos de los planteamientos de esos pensadores. En este sentido, el caso del arquitecto milanés puede resultar paradigmático de las estrechas relaciones que cabe establecer entre la arquitectura y su contexto cultural. Se han elegido cuatro filósofos (Gramsci, Lukács, Adorno y Lévi-Strauss) que nos consta que Rossi leyó en los años de su formación y que pueden dar idea del calado intelectual de sus propuestas, voluntariamente ligadas al intenso debate cultural que marca la línea divisoria entre lo moderno y lo posmoderno.

No obstante, ha de quedar claro desde el principio que no se pretende afirmar en ningún caso que éstos sean, desde el punto de vista intelectual, los únicos referentes posibles de su pensamiento; soy consciente, por ejemplo, de la importancia que el propio Rossi ha atribuido a Walter Benjamin, al que, sin embargo, afirma haber leído tardíamente. Se trata, pues, tan sólo de ofrecer *algunas* claves, poniendo de relieve al mismo tiempo en qué medida la lectura de los autores aquí seleccionados puede haber introducido en su pensamiento «modos de ver» difícilmente armonizables entre sí.

1. Debate cultural y arquitectura en Italia alrededor de los años 60.

Para empezar considero necesario referirme brevemente al clima de su formación intelectual y detenerme a detallar algunos de los puntos de partida desde los cuales ha definido su posición en un contexto cultural que, por lo demás, es enormemente complejo. Si una tarea de este tipo puede tener interés para el análisis de cualquiera de los modelos teóricos propuestos en sede urbanística durante la segunda posguerra, en el caso de Rossi ese estudio me parece imprescindible, pues, como ya se ha dicho, el milanés entendió siempre la arquitectura como un modo de participar en la más amplia «batalla de las ideas»⁴.

Entender la arquitectura de este modo significó para Rossi —como para el resto de los jóvenes arquitectos que compartían con él tareas de redacción en la revista *Casabella*, entonces dirigida por Ernesto N. Rogers— medir los problemas de la arquitectura y del urbanismo en el contexto de la cultura moderna, con sus elementos de progreso y sus contradicciones, e intentar contribuir desde la arquitectura al desarrollo de ese debate⁵. La aproximación al contexto cultural viene, pues, exigida

⁴ Véase esta cita de Rossi referida a Le Corbusier, que muy podría ser aplicada a él mismo: «Siempre ha conferido a su obra un significado muy amplio, siempre se ha negado a considerar los problemas separados unos de otros, y toda la arquitectura ha sido siempre para él un momento de la más vasta batalla de las ideas» (Aldo ROSSI, «El convento de La Tourette de Le Corbusier», en *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972* (1975), Barcelona 1977, p. 85).

⁵ Suficientemente expresivas de esta actitud pueden resultar, por ejemplo, las siguientes palabras de Gregotti: «A lo largo de este libro el lector se dará cuenta de la presencia de dos diversos grupos de ideas: el pensamiento fenomenológico (...) y las tesis del estructuralismo (...). Estas ideas han sido adoptadas aquí por considerarlas como los ejercicios de reflexión más capacitados, en mi opinión, para hacer progresar la investigación en el campo de la arquitectura, aparte los hechos de la propia arquitectura que constituyen

por el propio modo en que se configuró el pensamiento de aquellos arquitectos. Todos ellos realizaron durante los años de su formación, en la segunda mitad de los 50, un importante esfuerzo para definir un sistema cultural crítico que, dentro de una *cultura di sinistra*, les permitiera una refundamentación de la teoría de la arquitectura y del urbanismo, «que respondiese a la vez a las exigencias internas de estas disciplinas y que se incorporase a los objetivos sociales, culturales y políticos que la oposición de izquierda se proponía frente al desarrollo salvaje del capitalismo de posguerra»⁶.

En una primera orientación intelectual del grupo *Casabella* desempeñó, sin duda, un importante papel la reconsideración del pensamiento de Marx realizada a la luz de la fenomenología por el filósofo italiano Enzo Paci, amigo personal de Rogers y director entonces de la revista *Aut aut*⁷. Fue él, como recordaría luego Gregotti, quien llamó la atención de los jóvenes arquitectos milaneses del entorno de Rogers sobre la obra de otros dos pensadores con intereses diversos, que también fueron leídos y citados por Rossi en sus artículos de *Casabella*, Argan y Adorno: Giulio Carlo Argan había publicado en 1951 su *Walter Gropius y la Bauhaus*, que es el primer intento de historizar la vanguardia producido por la cultura italiana, y pocos años después, en 1954, veía la luz la versión italiana de *Minima moralia* de Theodor W. Adorno, que contenía una crítica temprana pero implacable a la sociedad de consumo; ambas obras han sido señaladas por Gregotti como «fuentes notables, aunque contradictorias» en el plano ideológico, del grupo *Casabella*⁸.

Los escritos de Argan pretendieron conciliar una lectura formalista del arte con una interpretación de raíz marxista y constituyeron una relevante aportación a la configuración del panorama cultural de esos años; sin embargo, el balance que Argan realizará de la evolución de la arquitectura moderna, fundamentándose en la sustitución de la idea de *unicum* artístico por la de «artisticidad difusa», apuntaba en una dirección exactamente opuesta a la escogida por Rossi: según Argan, teniendo en cuenta la situación presente de la cultura, la singularidad del proyecto arquitectónico pronto quedaría absorbida en la procesualidad continua del *piano-proceso*; es decir, la arquitectura estaría llamada, en un futuro próximo, a desaparecer como tal arquitectura disolviéndose en el planeamiento urbanístico⁹.

Pero además de Adorno, que permanecerá como una referencia importante para la *Tendenza*, hay que preguntarse ahora por los *maîtres à penser* de Rossi en la década

el centro de mi experiencia. Me doy perfecta cuenta de que estas ideas están presentadas a modo de tesis y como interrogantes sobre la realidad, y de que no son fácilmente conciliables entre sí; es más, a menudo están en oposición. Pero lo que realmente me interesa es, por una parte, haber intentado contribuir a este debate con el material que se puede aportar a partir de la arquitectura y, por otra, haber comprobado cómo las hipótesis incluidas en este libro han puesto sobre la mesa problemas que, a mi entender, son decisivos para la cultura moderna y, sobre todo, para el sentido de la disciplina dentro de ella» (Vittorio GREGOTTI, *El territorio de la arquitectura* (1966), Barcelona 1972, pp. 9-10).

⁶ Ignasi de SOLÀ-MORALES, «Rigorismo crítico», en *Arquitectura*, 234 (1982), p. 70.

⁷ Sobre el papel desempeñado por Paci en el entorno de la *Casabella* de Rogers, cfr. Vittorio GREGOTTI, «In ricordo di Enzo Paci», en *Casabella*, 523 (1986), pp. 2-3.

⁸ Vittorio GREGOTTI, *Nuevos caminos de la arquitectura italiana*, Barcelona 1969, p. 56.

⁹ Un desarrollo más amplio de esta idea puede verse los artículos recogidos en Giulio Carlo ARGAN, *Proyecto y destino* (1965), Caracas 1969.

de los 50, durante unos años cruciales para su formación. Para responder a esa pregunta basta quizá con repasar sus primeros escritos, publicados en su mayoría en *Casabella* entre 1955 y 1962. En esos artículos aparecen ideas y citas de dos autores marxistas que jugarán un importante papel en la configuración del pensamiento rossiano: Gramsci y Lukács, algunas de cuyas obras habían sido publicadas en Italia no mucho tiempo antes¹⁰. Aunque a partir de 1963 —cuando sus tesis sobre la arquitectura de la ciudad empiezan a construir una posición claramente definida en la cultura arquitectónica italiana e internacional— Rossi sea poco proclive a citar de un modo explícito sus referencias culturales, sus planteamientos continuarán en el futuro firmemente anclados en la personal síntesis del pensamiento de esos pocos autores, llevada a cabo en los años de su formación. A ellos se ha de añadir, para completar el cuadro de las fuentes intelectuales de Rossi, el fuerte impacto del estructuralismo sufrido ya en plena década de los 60.

Es claro que no hay nada particularmente original en haber experimentado el influjo de todos esos autores, cuyo radio de influencia en esa época fue amplísimo y que además dieron lugar a diversos intentos de síntesis, de manera especial en el ámbito del pensamiento marxista; lo que resulta característico es el *modo* en que Rossi intentó conciliar ese conjunto de ideas heterogéneas y la *coherencia* con que ha insistido en unos pocos temas provenientes de dichos autores, tales como la ciudad, la razón o la historia, sobre los que ha ido articulando una posición, o mejor, una «tendencia», entendida en el sentido que a este término le diera Rogers. El «esquema intelectual bien definido»¹¹, que Rogers consideraba imprescindible para que se pudiera hablar de una tendencia, quedará fijado en buena parte sobre la base ofrecida por las lecturas filosóficas de los años 50: Geymonat, Adorno, Lukács y, sobre todo, Gramsci. A esas lecturas les seguirá en la década de los 60, como ya se ha dicho, la de los estructuralistas: desde Saussure a Lévi-Strauss; y cerrando todo un ciclo, Benjamin en los años 70.

La conciencia de encontrarse formando parte de un peculiar colectivo de izquierdas nació muy pronto entre los jóvenes arquitectos de la generación de Rossi, a pesar de que todavía no se hablara de «tendencia» sino de un genérico «compromiso para una nueva política cultural»; esa conciencia es, desde luego, anterior a la formación del grupo *Casabella* alrededor de Rogers, como lo pone de manifiesto un artículo de Rossi en el que, al hacer un balance de la situación de la arquitectura italiana desde la posguerra, se encuentra la siguiente anotación: «Quizá sea útil recordar, a propósito de los jóvenes que en estos diez últimos años se han encontrado en los bancos de la universidad y después en los primeros años de la profesión, un congreso nacional

¹⁰ Publicados por la editorial turinesa *Einaudi* habían visto la luz, entre 1948 y 1951, los diversos volúmenes de los *Quaderni del carcere* de Gramsci; contemporáneamente en la misma editorial aparecían obras de Lukács tales como los *Saggi sul realismo* (1950) o la *Breve storia della letteratura tedesca* (1956).

¹¹ «Coherencia, tendencia, estilo, no son sinónimos, sino tres momentos del proceso histórico en el cual se determina el fenómeno artístico. Coherencia es la cualidad necesaria al artista para establecer sus propias relaciones con el mundo moral en un plano armónico, de tal modo que cada uno de sus actos haga referencia a aquél. Tendencia es la traducción deliberada de esos actos dentro de un esquema intelectual bien definido. Estilo es la expresión formal de la coherencia y la tendencia» (Ernesto N. ROGERS, «Elogio de la tendencia», en *Experiencia de la arquitectura* (1958), Buenos Aires 1965, pp. 208-209).

interno celebrado en Roma en 1954, sobre el tema *Arquitectura y tradición nacional*, en el que se reunieron estudiantes de arquitectura de todo el mundo, procedentes de países burgueses y comunistas. Una comunicación de Francesco Tentori, que recogió el asentimiento unánime, habló de una manera verdaderamente nueva de arquitectura y de cuestiones ideológicas, del significado de la ciudad y de la transformación del urbanismo, sobre la base de textos de Gramsci, de la evolución política de la posguerra, del compromiso para una nueva política cultural»¹². En aquella comunicación de Tentori estaban ya, según se deduce de la relación de temas enunciada por Rossi, muchas de las cuestiones sobre las que aquellos jóvenes arquitectos insistirán en los años sucesivos: las relaciones entre arquitectura e ideología, el significado de la ciudad, la transformación del urbanismo, el compromiso para una nueva política cultural.

Esa nueva «política cultural» persiguió la afirmación gradual una posición diversa de las que hasta ese momento se habían ido consolidando en la cultura arquitectónica y urbanística italiana. Los defensores de la nueva posición hubieron, pues, de luchar con denuedo para abrirse un hueco entre dos posiciones arraigadas y que, aunque divergentes en cuanto a su orientación política, tenían un origen común; me refiero al profesionalismo y al revolucionarismo. En su opinión, el profesionalismo, basado en el oficio en su peor acepción, había de ser rechazado, porque se hallaba del lado del «frente conservador» y porque al aceptar —hablando en términos políticos— los mecanismos dominantes de producción capitalista del espacio, se encontraba frente a un dilema irresoluble: no le quedaba más opción que elegir entre la repetición de unos modelos fijados *a priori* (el academicismo) o la experimentación carente de toda finalidad (el formalismo). Sin embargo, la simple oposición a tales mecanismos no era de por sí garantía suficiente para alcanzar una posición realmente «progresista», ya que del compromiso político del arquitecto, por muy de izquierdas que éste fuera, no se seguía necesariamente una arquitectura socialmente avanzada: el revolucionarismo tampoco podía suscribirse como opción válida¹³.

En la base de ambas interpretaciones del papel del arquitecto se hallaba una concepción meramente instrumental de la arquitectura, que definía la disciplina en función de unos *finés* que eran externos a ella misma, vaciándola así de contenido, y que, por ese mismo motivo, tan sólo estaba en condiciones de plantear la racionalidad de los *medios* a emplear, pero que era incapaz de llegar a alcanzar la lógica de los principios que articulan la disciplina. La posición de Rossi, en cambio, defendía una racionalidad que, superando el carácter instrumental común al profesionalismo y al revolucionarismo, distinguiera la arquitectura de la vida, pues «el arquitecto tiene que proporcionar las líneas maestras del proyecto, pero él no puede enseñar cómo se

¹² Aldo ROSSI, con Luciano SEMERANI & Silvano TINTORI, «Respuesta a seis preguntas», en *ibid.*, pp. 90-91. El congreso al que Rossi se refiere es la *I Conferenza Internazionale degli Studenti di Architettura*, que se celebró en Roma entre el 15 y el 21 de abril de 1954, bajo la presidencia de Carlo Aymonino.

¹³ «Con toda seguridad no será la arquitectura, como tampoco cualquier otro arte o técnica, la que consiga la revolución. Una idea semejante de una arquitectura en sí revolucionaria es una de las peores reliquias de la arquitectura de los años 20» (A. ROSSI, «Presupuestos de mi trabajo», en *Común*, 1 (1979), p. 39).

tiene que vivir»¹⁴, reivindicando así un preciso margen de autonomía para la disciplina arquitectónica.

Concretando un poco más su modo de entender la relación entre arquitectura e ideología, Rossi ha afirmado: «Creo que no puede resolverse la cuestión de las relaciones entre ideología, teoría y praxis mediante una trasposición mecánica que pretenda derivar directamente un proyecto a partir de una posición ideológica, aunque ésta sea clara. El proyecto se deduce de una serie de mediaciones y es importante analizar precisamente esas mediaciones. Creo que una vez definido esto, puede ya aceptarse una posición racionalista dentro de la arquitectura, descartando siempre las pretensiones de derivación mecanicista que conducen a deducir directa e inmediatamente, tanto en urbanismo como en arquitectura, una solución de una serie de estudios. Se trata de descartar posiciones como ésta, así como cualquier visión irracionalista de la arquitectura como puro hecho artístico y, por el contrario, aceptar el método dialéctico en su sentido total»¹⁵.

La afirmación de la disciplina como tentativa de construir un sistema rigurosamente racional y transmisible de hacer arquitectura y de construir la ciudad: ése ha sido, pues, el núcleo de la posición de la *Tendenza*. Parece lógico, en consecuencia, que la batalla para consolidar dicha posición en buena medida se diera en el frente de las escuelas de arquitectura. Casi todos los arquitectos que han desempeñado un papel activo dentro de la *Tendenza* dedicaron parte de su tiempo a la docencia en unos años —la década de los 60— que fueron además particularmente agitados en lo que al movimiento estudiantil se refiere. «No existe una historia de las ideas y de las tendencias —escribía Daniele Vitale con motivo de la presentación, tras la Trienal de Milán de 1973, de algunos proyectos elaborados en las escuelas de arquitectura— separada de los modos concretos de organización de la cultura a través de los movimientos, las revistas, los libros, las escuelas, las instituciones culturales. (...) Posiciones importantes en el panorama actual —incluida la *Tendenza*— se han precisado y han adquirido fuerza de penetración a través de la escuela, encontrando en ella una dialéctica real con los acontecimientos, con la política, con la ideología. (...) La cuestión de la enseñanza es a menudo también importante para los fines de la elaboración y de la clasificación de una orientación cultural; la tarea de una escuela, de hecho, es hacer comunicables y transmisibles los contenidos de una experiencia de la arquitectura y dar un fundamento colectivo al trabajo, refiriéndolo a una base racional común»¹⁶.

Ese objetivo resulta, si cabe, más acuciante cuando la universidad se convierte en una universidad de masas: «La universidad debe absorber cada vez más —son palabras de Rossi— las tareas de una universidad de masas; la escuela de arquitectura debe impartir una enseñanza racional, técnica, precisa. No hay necesidad de misioneros, sino de técnicos»¹⁷. En ese contexto adquiere una nueva justificación el retorno al discurso disciplinar como objetivo prioritario de la política cultural de la *Tendenza*,

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ GRUPO 2C, «Conversación con Aldo Rossi», en *2C Construcción de la Ciudad*, 0 (1972), p. 8

¹⁶ Daniele VITALE, «Las escuelas de arquitectura. Presentación de algunos proyectos», en AA. VV., *Arquitectura racional* (1973), Madrid 1979, p. 284.

¹⁷ GRUPO 2C, «Conversación con Aldo Rossi», cit., p. 13.

que en cuanto movimiento colectivo busca afirmarse —también a través de la docencia— frente a los que imparten una enseñanza profesionalista o a los que pretenden limitarla al activismo político. La confrontación con esas dos posiciones, a las que ya me he referido, fue particularmente violenta con motivo de los debates habidos alrededor de 1968 en la universidad en torno al modo en que había de configurarse la enseñanza en las escuelas de arquitectura.

Rossi y los suyos apostaron por el experimentalismo de un método que sustituyese la enseñanza que se podría llamar «tradicional» —explicación de unas materias prestablecidas según unos programas supuestamente objetivos y neutrales, cuya asimilación por parte de los alumnos debía ser valorada mediante exámenes— por la colaboración de profesores y alumnos en grupos de investigación sobre diversos temas que llevaran adelante las posiciones teóricas y proyectuales de la «tendencia». Esas experiencias terminarían bruscamente en 1971 con la inhabilitación para la docencia de algunos profesores de la Junta de Escuela de Milán, entre ellos Aldo Rossi.

La imposibilidad de continuar adelante con los trabajos de puesta en marcha en Milán de una «escuela de tendencia», tras la forzada diáspora de los profesores más influyentes, obligó a que su actividad buscara otros caminos para expresarse. «Destruído el *lugar geométrico* donde se había formado y desarrollado —señalaba por entonces Scolari—, la cultura arquitectónica progresista continúa consolidando un propio *lugar lógico* por medio de los escritos, los concursos, las conferencias y, por fin, la imaginación creativa como libre experiencia humana»¹⁸. Uno de los momentos más singulares —aunque no ciertamente el único— en la construcción de ese *lugar lógico* fue quizá, por su impacto internacional, la organización en 1973 de la Sección Internacional de Arquitectura de la XV Trienal de Milán, como fruto de la cual nació el libro colectivo *Architettura razionale*, que de algún modo constituye un manifiesto de la *Tendenza* como movimiento y que es, a la vez, el primer intento de historizarla. Durante todos esos años, en medio de un optimismo que pronto comenzará a resquebrajarse, Rossi acepta un tácito pero indiscutido liderazgo de la *Tendenza*, como resultado del prestigio que le daba la lucidez, la coherencia y la obstinación de su pensamiento.

Plenamente consciente de la singularidad de su propia posición dentro de la *Tendenza*, Rossi asume ese papel que de un modo implícito se le asigna, manteniendo simultáneamente un cierto *distacco* que contribuirá a crear en torno a él un aura mítica, de la que carecerán —al menos en el contexto internacional— el resto de los mentores del grupo (Aymonino o Grassi). Puede ser significativo a este respecto releer ahora un texto suyo, escrito para presentar una exposición colectiva con arquitectos españoles, del cual entresaco algunos párrafos: «Desde hace algunos años también en la arquitectura se afianzan nuevas ideas que surgen de una nueva realidad, a la que reflejan. Una gran arquitectura tiende a unificar los elementos, a resolver problemas de naturaleza general: éste es el esfuerzo al que tendemos. Tendemos hacia una arquitectura popular, comprensible para las grandes masas, y que se convierta en

¹⁸ Massimo SCOLARI, «Vanguardia y nueva arquitectura», en AA. VV., *Arquitectura racional*, cit., p. 178.

sí misma en una nueva técnica. (...) Sobre esta base, que también otros han iniciado conmigo, ha crecido una nueva generación de arquitectos más atentos a las ideas, a la historia, al significado. De nuevo puede hablarse de la arquitectura como del cine o de la literatura, de todo aquello que es una representación de los problemas de nuestro tiempo. Todo esto es más importante que el valor y la capacidad de comunicación de un artista; estas ideas nos unen, más allá de las experiencias personales y de las formas, que pueden coincidir en más o en menos. (...) Todos nosotros buscamos un arte colectivo, donde las diferencias desaparezcan, que esté animado por un sentimiento más grande que el que cada gesto personal o fatalmente individual comporta. Pero entretanto tenemos que aceptar, nosotros mismos y nuestra memoria, la pugna cotidiana, los amigos y los enemigos, el compromiso que conlleva todo acto y toda elección. (...) Estas consideraciones me parecen justas al observar los proyectos de los jóvenes arquitectos españoles que han querido exponer conmigo. Les estoy agradecido por haberme escogido casi como un emblema en el cual reconocerse»¹⁹.

A través de su empeño por definir una tendencia precisa —la *Tendenza*—, Rossi pretendía superar lo que él mismo, parafraseando a Marx, había denominado la «miseria de la arquitectura contemporánea» y que consistía en la pobreza de los contenidos antes aún que en la de los resultados. Veamos ahora más detenidamente en qué medida contribuyeron algunos de los que hemos llamado sus *maîtres à penser* a configurar aquel «esquema intelectual bien definido» que permitió al arquitecto milanés atender a los «contenidos» de la arquitectura, encuadrándolos en un debate cultural más amplio.

2. Un punto de partida: el revisionismo marxista de Gramsci.

Tres de los pensadores más influyentes en la cultura italiana durante la primera parte de nuestro siglo han sido Croce, Gentile y Gramsci. Durante toda una época, el eco de sus respectivos puntos de vista se ha dejado oír no sólo —como es obvio— en el campo de la filosofía italiana, sino también en casi todas las manifestaciones de la cultura, incluida la arquitectura²⁰. En aquellos años de los que más directamente me estoy ocupando en este estudio, el influjo de Gramsci es particularmente relevante, pues su pensamiento constituye un punto de referencia constante en Italia, de modo especial durante la segunda posguerra. Todo el «neorrealismo» de aquellos momentos y la aspiración a crear una arquitectura nacional-popular, con fuertes implicaciones políticas y vernaculares y con algunas precisas elecciones metodológicas —pensemos, por ejemplo, en el *Manuale dell'architetto* (1946)—, pueden ser relacionados con una determinada interpretación de Gramsci; más concretamente,

¹⁹ A. ROSSI, «Mi exposición con arquitectos españoles», cit., p. 23.

²⁰ Sobre el papel de Gramsci en la cultura arquitectónica de entreguerras, cfr. Cesare DE SETA, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bari 1972: aunque Gramsci aparece como una referencia constante en toda la obra, véanse especialmente las pp. 252-265. Los textos de Gramsci dedicados de manera más específica a la arquitectura están recogidos en Antonio GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Turín 1974, pp. 28-31.

la realizada por Mario Ridolfi y que, a través de él, se transmite a todo un amplio sector de la arquitectura italiana de la inmediata posguerra. Sin embargo, el punto álgido de la influencia del gramscismo no está, a mi entender, en ese momento, sino en la generación siguiente, la de los Rossi, Gregotti o Canella. A continuación se intentará, pues, mostrar el hondo calado de esa influencia, para lo cual se expondrán en primer lugar las grandes líneas de la reflexión gramsciana, poniéndolas luego en relación con los textos del arquitecto milanés.

Entre los intérpretes del pensamiento marxista ocupa, sin duda, un puesto singular el italiano Antonio Gramsci. Su obra, por las condiciones en que fue escrita, carece ciertamente de sistematicidad ²¹, pero no por ello deja de contener un pensamiento coherente y completo. Como ha señalado Capucci, el fundamento de toda la revisión gramsciana del marxismo es el inmanentismo. Gramsci se propone eliminar del pensamiento marxista cualquier residuo de trascendencia mediante la crítica, por un lado, de la desviación mecanicista del mismo representada por el materialismo soviético de Bujarin —que restaura la trascendencia de la historia y subordina el hombre a la necesidad extrínseca de la materia— y, por otro, del historicismo de Croce —que coloca la trascendencia del hombre fuera del hacer humano y, en definitiva, reconoce un orden objetivo de valores por encima de la praxis—. De este modo, «la afirmación de la inmanencia absoluta lleva al teorema central del gramscismo: la identidad entre teoría y praxis» ²². La crucial posición que asume esta identidad en el sistema gramsciano invierte —*rovescia* ²³— el concepto mismo de pensamiento entendido en sentido clásico, llevando a la completa identificación entre filosofía y política: romper la unidad teoría/praxis es, para Gramsci, antirrevolucionario.

Se pone así claramente de manifiesto que Gramsci es uno de aquellos pensadores que pretende resolver la crisis de la cultura moderna radicalizando aún más sus presupuestos culturales. En su caso, esa radicalización viene exigida por haber advertido en el desarrollo del marxismo —en la versión que del mismo ofrece Bujarin en su *Manual popular de sociología marxista* (1921)— algunas desviaciones surgidas de la ruptura de la relación que une a Marx con la filosofía clásica alemana. Según Gramsci, esa ruptura ha llevado a que el marxismo se conjugue no en la línea del inmanentismo y del subjetivismo, sino en la del positivismo cientifista y del materialismo dogmático ²⁴. Al convertir el historicismo en una forma de determinismo, Bujarin reduce la dialéctica a una necesidad puramente externa, por lo que la realidad ya no puede ser concebida por él dialécticamente. Es precisamente en este punto donde la filosofía de Croce le ofrece a Gramsci un instrumento para criticar el

²¹ Como es sabido, los *Quaderni del carcere* no constituyen un tratado; son tan sólo un conjunto de notas fragmentarias y sin orden, escritas por Gramsci entre 1929 y 1935 durante su estancia en prisión. Se trata, en total, de 32 cuadernos, numerados con un criterio no cronológico y transcritos después por los editores en casi 4.000 páginas mecanografiadas, ordenadas a su vez las notas por temas y publicadas a partir de 1948 en 6 volúmenes.

²² Flavio CAPUCCI, *Antonio Gramsci: Cuadernos de la cárcel*, Madrid 1978, p. 17.

²³ El término italiano *rovesciare* utilizado por Gramsci puede ser traducido con el castellano «invertir». Significa «volver del revés», «poner lo de arriba abajo y lo de abajo arriba», «hacer caer»; pero con un matiz importante: mediante esa operación las cosas se sitúan en el lugar que verdaderamente les corresponde.

²⁴ Cfr. F. CAPUCCI, *op. cit.*, p. 127.

«materialismo metafísico» y volver a conectarlo con el historicismo dialéctico. Esta insistencia en *lo histórico*, frente a un supuesto socialismo científico mecanicista e inexorable, lleva a Gramsci a retornar a las tesis filosóficas del Marx joven, del Marx que todavía no había dado como verdad definitiva la afirmación de que la superestructura está determinada por la estructura.

La mayor originalidad de Gramsci respecto a la versión leninista del marxismo se encuentra justamente en la inversión de la relación entre estructura y superestructura²⁵. En su opinión, en los países occidentales es necesario transformar la cultura burguesa en una cultura integralmente marxista, que dé origen a un nuevo sentido común, a una comprensión marxista del mundo expresada en todos los ámbitos del saber, a una «nueva cultura integral», según su propia expresión. Sólo a través de esa modificación de la superestructura cultural será posible la transformación en sentido marxista de la sociedad civil y, como consecuencia, la de la estructura socio-económica. Pues bien, es su relación con el pensamiento croceano lo que, en último término, determina en Gramsci el surgimiento de un marxismo en el cual la primacía pasa de la estructura a la superestructura, sin que por ello se modifique la sustancia del pensamiento de Marx. La comprensión del gramscismo depende, pues, en buena medida, de que se sepa apreciar correctamente su relación dialéctica con la filosofía de Croce, que es «a la vez, el modelo y el adversario»²⁶.

En efecto, para construir su historicismo absoluto y poder afirmar, en la más genuina tradición marxiana, que el hombre es *fabbrò di se stesso*, el filósofo sardo parte de Croce, realizando simultáneamente una crítica radical a la concepción croceana de la historia, que es asimilada por Gramsci a la historiografía de la restauración, centrada en la dialéctica conservación/innovación. Esa dialéctica es, para Gramsci, no sólo antirrevolucionaria, sino anticientífica. La auténtica dialéctica —de acuerdo con la interpretación que Capucci ha hecho de Gramsci— no permite la previsión del proceso, sino que antepone sólo la necesidad de su desarrollo. La dialéctica es la ley de la historia y el principio de la revolución; es antihistórico, por tanto, intentar extraer de la historia la previsión de lo que en la historia se conserva y de lo que se innova²⁷.

Sobre estas bases, Gramsci pretende formular toda una filosofía marxista de la cultura²⁸, o lo que para él es equivalente, una nueva política cultural, reconociendo

²⁵ Véase, por ejemplo, la siguiente afirmación de Gramsci: «La pretensión, presentada como postulado esencial del materialismo histórico, de presentar y exponer cada fluctuación de la política y de la ideología como una expresión inmediata de la estructura debe ser combatida teóricamente como un infantilismo primitivo y prácticamente debe ser combatida con el testimonio auténtico de Marx» (Antonio GRAMSCI, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Turín 1974, p. 96).

²⁶ F. CAPUCCI, *op. cit.*, p. 124.

²⁷ Cfr. F. CAPUCCI, *op. cit.*, p. 136.

²⁸ En este punto Gramsci depende de Vico y Croce tanto o más que de Marx: «La proposición de G. B. Vico «*verum ipsum factum*» tan discutida y diversamente interpretada (cfr. el libro de Croce sobre Vico y otros escritos polémicos del mismo Croce) y que Croce desarrolla en el sentido idealista de que el conocer es un hacer y que se conoce lo que se hace, donde «hacer» tiene un significado particular, tan particular que después no significa otra cosa que «conocer», es decir, que se resuelve en una tautología. Esta concepción, sin embargo, debe ser puesta en relación con la concepción propia de la filosofía de la praxis» (A. GRAMSCI, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, cit., p. 38).

así a las diversas manifestaciones culturales —al arte, en particular— «un concreto margen de autonomía del que —dicho con palabras de un arquitecto de la *Tendenza*— sería una irresponsabilidad no hacer uso»²⁹. Coherente con este planteamiento, Gramsci presta una atención particular al estudio del papel de los intelectuales, responsables en primer término de la creación y difusión de la cultura, o dicho en terminología gramsciana, de la elaboración de una nueva concepción del mundo y de realizarla mediante su identificación con el proceso histórico en acto.

Para Gramsci, lo que caracteriza al intelectual no es el bagaje de conocimientos que éste posee —«todos los hombres son filósofos», afirmará el pensador sardo en la primera nota de los *Quaderni*³⁰—, sino la conciencia y el uso crítico de los mismos —«todos los hombres son intelectuales, pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales»³¹—. Los «simples», como denomina a menudo a los hombres-masa, tienen la «filosofía espontánea» propia de «todo el mundo», la que está contenida en el propio lenguaje, en el sentido común y en la concepción del mundo imperante en cada momento histórico; participan, por tanto, de una concepción del mundo impuesta mecánicamente, según él, por el ambiente que les rodea: «en las masas en cuanto tales —dice— la filosofía no puede ser vivida más que como una fe»³². Los intelectuales, en cambio, al haber elaborado consciente y críticamente la propia concepción del mundo y, en conexión con ella, haber elegido la propia esfera de actividad, participan activamente a través de dicha actividad en la construcción de la historia. Están así en condiciones de desempeñar la función que específicamente les corresponde: elevar a los «simples» a un estadio más alto de conocimiento, transmitiéndoles una clara conciencia teórica de que su «obrar» es también, en cuanto que lo transforma, un «conocer» el mundo.

Un excelente resumen de lo que Gramsci entiende por política cultural se encuentra en la siguiente nota de los *Quaderni*: «Crear una nueva cultura no significa sólo hacer individualmente descubrimientos «originales», significa también y especialmente difundir críticamente las verdades ya descubiertas, «socializarlas» por decirlo así, y por tanto convertirlas en base de acciones vitales, elemento de coordinación y de orden intelectual y moral. Que una masa de hombres sea llevada a pensar coherentemente y de modo unitario la realidad presente es un hecho «filosófico» mucho más importante que el descubrimiento por parte de un «genio» filosófico de una nueva verdad que permanece patrimonio de pequeños grupos intelectuales»³³. Para llevar a cabo esta tarea Gramsci da dos consignas: no cansarse nunca de repetir los

²⁹ Ezio BONFANTI, «Arquitectura para los centros históricos», en AA. VV., *Arquitectura racional*, cit., p. 213.

³⁰ A. GRAMSCI, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, cit., p. 3.

³¹ A. GRAMSCI, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Turín 1966, p. 6. Para Gramsci, carece de sentido hablar de no-intelectuales, porque no existen: «no hay actividad de la que se pueda excluir la dimensión intelectual, no se puede separar al *homo faber* del *homo sapiens*» (*ibid.*). Según él, en el mundo moderno, además, la educación técnica debe formar la base del nuevo tipo de intelectual.

³² A. GRAMSCI, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, cit., p. 16. El término «fe» quiere significar aquí una creencia aceptada acríticamente.

³³ *Ibid.*, p. 5.

mismos argumentos y trabajar incesantemente para suscitar élites de intelectuales de un tipo nuevo, que surjan directamente de las masas y que permanezcan en contacto con ellas para convertirse —afirma— en el armazón del corsé³⁴.

Todos estas ideas de Gramsci dejarán una honda huella en el pensamiento de Rossi que se verá a sí mismo como un intelectual en sentido gramsciano —es decir, como un arquitecto comprometido en la batalla de las ideas, según la expresión varias veces repetida—, por lo que se puede decir que la obra de Gramsci constituye un claro punto de partida y una referencia nítida tanto para su elaboración teórica como para su actividad docente. Sin hacer con ello ninguna violencia a su pensamiento, pienso que es posible afirmar que Rossi asimiló la lección de Gramsci; lo reflejan con suficiente nitidez estas palabras suyas: «La lectura de Antonio Gramsci, el hecho más importante de la arquitectura de posguerra, enseñaba que sólo la conciencia del uso de la técnica, y no la técnica en sí misma, calificaba al intelectual»³⁵.

El interés de Rossi por la disciplina parte de su propia idea de arquitectura, de su modo de entender el papel de ésta en la construcción de una nueva cultura: «Aunque sepamos que la construcción de la ciudad —y, por tanto, de una nueva sociedad— no depende de la arquitectura, ésta debe preparar sus propias alternativas, en lo que a ella compete»³⁶. Y lo que a ella le compete —conviene recordar a este propósito estas palabras de Gramsci: «en el mundo moderno, la educación técnica (...) debe formar la base del nuevo tipo de intelectual»³⁷— es justamente elaborar el *corpus* coherente de la disciplina arquitectónica, establecer los principios lógicos que la articulan y la hacen transmisible, es decir, reivindicar y construir una teoría de la arquitectura.

Por eso, lo que a Rossi le interesa de manera primordial en la arquitectura es el conocimiento, o dicho de un modo quizá más exacto; le interesa afirmar la función de la arquitectura en el plano del conocimiento: «Si tuviera que decir de un modo sencillo qué me interesa en la arquitectura, diría que me interesa el problema del conocimiento. ¿Por qué en la arquitectura? Probablemente porque la arquitectura es mi oficio, no por otra cosa... ni creo que pueda existir la vocación para la arquitectura ni para cualquier otra cosa; es simplemente un problema de técnicas diferentes que se han de aprender lo mejor que se pueda»³⁸. Ahora bien, no hay que deducir de ello que a Rossi le preocupe únicamente la teoría, y no el proyecto. Para él, como para los demás arquitectos de la *Tendenza*, de ningún modo es separable la teoría del proyecto: teoría y proyecto son dos momentos de un único proceso dialéctico. La teoría de la arquitectura sólo se puede construir por medio del proyecto, de la

³⁴ Cfr. A. GRAMSCI, *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, cit., p. 17. La última expresión está tomada literalmente de un texto del propio Gramsci —«*per diventare le "stecche" del busto*», dice (*ibid.*)— y su sentido es claro: los intelectuales, que han salido de la masa, han de permanecer en medio de ella para darle forma desde el punto de vista intelectual y conducirla a un grado siempre mayor de conciencia crítica.

³⁵ A. ROSSI, «Introducción», en AA. VV., *Proyecto y ciudad histórica*, Santiago 1976, p. 15.

³⁶ Aldo ROSSI, «La construcción de la ciudad», en *Para una arquitectura de tendencia*, cit., p. 299.

³⁷ A. GRAMSCI, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, cit., p. 7.

³⁸ Aldo ROSSI, «Lettera a Tentori», en AA. VV., *Aspetti dell'arte contemporanea*, Roma 1963, p. 269.

«praxis» arquitectónica; más aún, el proyecto se constituye como un momento de la teoría, ya que los principios de la disciplina sólo se alcanzan en el mismo hacerse de la arquitectura: éste es el núcleo último de su posición ³⁹.

Esta inseparabilidad dialéctica de teoría y proyecto, basada en último término en su común finalidad cognoscitiva, ha sido constantemente afirmada por Rossi: «Nos hemos de preguntar cuáles son las implicaciones de este proceso cognoscitivo (...) y, en general, cuáles son las contribuciones que una teoría arquitectónica aporta a la proyectación; en otras palabras, qué importancia tiene, cuál es el valor del conocimiento de algunos principios en la proyectación. En una primera aproximación, creo que se puede responder que se trata de dos momentos de un mismo proceso, es decir, que cuando proyectamos conocemos, y cuando nos aproximamos a una teoría de la proyectación, a la vez definimos una teoría de la arquitectura» ⁴⁰. Aquí tenemos una primera muestra de la influencia de Gramsci en Rossi: la unidad análisis/proyecto como reflejo, en el ámbito de la disciplina arquitectónica, del teorema central del marxismo, especialmente en su versión gramsciana: la identidad teoría/praxis. Es lo que poco después afirmaría Gregotti cuando, para caracterizar a los arquitectos del grupo *Casabella* —Rossi, Canella y él mismo, principalmente—, decía que utilizaban directamente el razonamiento teórico como razonamiento de proyecto y que pensaban en la arquitectura como conocimiento, rehusando separar teoría y realidad ⁴¹.

Rossi ha insistido con frecuencia en la importancia de la arquitectura iluminista en relación con la construcción de una «tendencia». Siguiendo a Boullée, uno de cuyos puntos centrales lo constituye la afirmación de que no es posible reducir la arquitectura al vitrubiano «arte de construir» —entendiendo, ahora sí, «construir» en el sentido de «edificar»—, Rossi ha afirmado que lo constitutivo de la arquitectura son sus principios lógicos, que son justamente los que permiten utilizar el razonamiento teórico como razonamiento de proyecto. «El gran interés que sentimos por Boullée como teórico (...) se funda en este rechazo de la posición funcionalista de la arquitectura, con la consiguiente negativa a identificar el pensamiento de la arquitectura con la obra construida, el proyecto arquitectónico con el hecho urbano» ⁴².

La idea de arquitectura que Rossi tiene parece, pues, querer ser referida por él mismo a la de los arquitectos iluministas, particularmente en la versión de Boullée. No dudo lo más mínimo de que esta apreciación sea totalmente pertinente; sin embargo, esa idea de arquitectura a la que Rossi refiere la suya propia no es sólo la de los ilustrados, es también la de Gramsci. En una breve nota titulada *L'architettura nuova*, que ha llegado hasta nosotros en el quinto volumen de los *Quaderni del*

³⁹ A esto mismo se refiere Grassi cuando habla de «la construcción lógica de la arquitectura»: lo ha comprendido bien Moneo cuando ha escrito que, para Rossi, «construir es, simplemente, obrar en base a una razón; no, como podría tal vez pensarse, materializar el pensamiento» (Rafael MONEO, «La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena», en Alberto FERLENGA (ed.), *op. cit.*, p. 37).

⁴⁰ A. ROSSI, «Arquitectura para los museos», en *Para una arquitectura de tendencia*, cit., p. 203.

⁴¹ Cfr. V. GREGOTTI, *Nuevos caminos de la arquitectura italiana*, cit., p. 56.

⁴² *Ibid.*, p. 219. Rossi, con Boullée, retrotrae a Vitrubio, como padre de la definición de la arquitectura como «arte de construir», el origen del funcionalismo.

*carcere*⁴³, Gramsci expresa una idea de la arquitectura que está muy próxima a la de Boullée; dice así: «Especial carácter objetivo de la arquitectura. Realmente la «obra de arte» es el «proyecto» (el conjunto de los diseños, los planos y los cálculos, con los que algunas personas distintas del «arquitecto-proyectista» pueden realizar el edificio, etc.): un arquitecto puede ser juzgado como un gran artista por sus planos, incluso sin haber edificado materialmente nada. El proyecto es al edificio lo que el «manuscrito» es al libro impreso: el edificio es la extrinsecación social del arte, su «difusión», la posibilidad dada al público de participar en la belleza (cuando hay tal), del mismo modo que el libro impreso»⁴⁴.

El otro gran tema gramsciano en el que se encuentra firmemente asentada la posición de la *Tendenza* es el del primado de la superestructura, que permite entender la arquitectura como un hecho cultural —esto es, técnico, artístico y, en cuanto tal, político—, que goza de una cierta autonomía respecto al plano socio-económico: «Una arquitectura, o cualquier obra de arte, no puede ser explicada sólo con referencias a la estructura económica de la sociedad en que nace o se desarrolla. La estructura económica es uno de los factores que la caracterizan de modo determinante sólo en *última instancia*, entre los muchos que influyen sobre ella»⁴⁵. Ésta es una tesis mantenida frente a todos aquellos que, dentro del marxismo, piensan que el plano socio-económico es el único decisivo en la transformación de una sociedad y que, en consecuencia, no reconocen a la arquitectura la capacidad de ser un *valor* fundamental, sino que ven en ella tan sólo un instrumento para la afirmación o la negación de los valores.

Aquí encuentra su verdadera raíz la autonomía de la arquitectura que Rossi ha reivindicado cada vez que ha reconocido «la importancia de la construcción de la arquitectura como disciplina dotada de una propia y determinada autonomía (no, claro está, autónoma en sentido abstracto)»⁴⁶. No se trata en ningún caso de una autonomía absoluta —esa autonomía *de facto* que aparece como un fin en sí misma y por la cual todo el arte moderno ha luchado—, sino de una autonomía respecto a la estructura económica, que «adquiere legitimidad y sentido sólo en la medida en que la arquitectura es asumida como *valor* en una sociedad»⁴⁷. De este modo, la

⁴³ A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, cit., pp. 30-31.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30. En Rossi se da una casi equivalencia entre proyecto y realización: el proyecto ya es arquitectura; de ahí el extraordinario valor asignado a la teoría y a las arquitecturas pensadas. La arquitectura es, para Rossi, una operación mental; coincide en este punto con Boullée (y con Diderot, cuyas ideas estéticas éste aplica a la arquitectura).

⁴⁵ Adriano DI LEO & Antonio MONESTIROLI, «Il progetto dei costruttivisti», en A. ROSSI (ed.), *L'analisi urbana e la progettazione architettonica. Contributti al dibattito e al lavoro di gruppo nell'anno accademico 1968-69*, Milán 1970, p. 184.

⁴⁶ Aldo ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, cit., p. 41.

⁴⁷ Ezio BONFANTI, «Autonomia dell'architettura», en *Controspazio*, 1 (1969), p. 24. Este artículo discute con amplitud esos conceptos y señala que, desde una perspectiva marxista, existe la posibilidad de afirmar o negar el carácter artístico de la arquitectura, pero que si se decide afirmar que la arquitectura es un arte —y ésta es la posición de Boullée-Diderot y de Rossi-Gramsci—, entonces es estrictamente necesario afirmar su especificidad y, por tanto, su autonomía relativa; y apoyándose en el Marx de los *Manuscritos de 1844*, entiende el arte y la arquitectura como *valores finales*, es decir, los ve no como una *forma* de trabajo, sino como otro nombre para llamar al trabajo y, en consecuencia, como valores autónomos por excelencia. «No se trata de reconocer —dice Bonfanti— una autonomía junto a la función social de la

reivindicación de la especificidad de la arquitectura y de su consiguiente autonomía disciplinar tiene, además de un ineludible carácter epistemológico, una precisa significación en el plano de la opción ideológica. Para Rossi, ser arquitecto y defender la autonomía de la arquitectura es *su* modo participar en la «batalla de las ideas», es la manera concreta de aceptar el desafío cultural planteado por Gramsci.

La refundación de la disciplina llevada a cabo en una *facoltà di tendenza* es así el camino elegido para acercar la arquitectura a la realidad, para no perder el contacto con ella y estar en condiciones de superar aquella «miseria de la arquitectura contemporánea» ya antes citada. Todo ello sin dejar al mismo tiempo de darse cuenta de que «la arquitectura no es hoy, en sí misma, una técnica o un arte decisivo. Personalmente —afirmaba Rossi en 1976, durante la presentación de un seminario internacional de arquitectura desarrollado en Santiago de Compostela— preferiría hacer cine; creo que el cine tiene en la actualidad una capacidad de difusión enorme. Es difícil, en cambio, transmitir un mensaje político o contar una historia de amor con la arquitectura»⁴⁸.

3. El influjo de las ideas estéticas de Lukács.

Otro gran pensador marxista que, junto con Gramsci, ha intentado en nuestro siglo un relanzamiento de la filosofía dentro del marxismo y que se ha ocupado también de manera constante de las cuestiones culturales, es el húngaro György Lukács. El influjo de su pensamiento en una parte muy importante de la intelectualidad europea ha sido amplísimo, aunque su trayectoria, a través de las sucesivas autocríticas a sus escritos de juventud⁴⁹, haya ido evolucionando hacia una progresiva adhesión a lo que podríamos denominar las tesis del marxismo oficial, es decir, del leninismo.

Uno de los temas recurrentes en la obra Lukács es su atención a las cuestiones artísticas —y, en particular, de crítica literaria—, que le ha llevado a ir definiendo, ordenando y sistematizando las ideas de su *Estética*, aparecida en 1963, pero en la que ya había comenzado a trabajar alrededor de 1912. En este sentido es quizá el pensador que se ha planteado de un modo más ambicioso dentro del marxismo el dar cuenta del fenómeno artístico desde unas bases filosóficas. Se intentará, pues, poner de manifiesto cómo las ideas de Lukács, cuyas obras fueron puntualmente traducidas al italiano, han incidido también de manera relevante en la formación intelectual de Rossi y del resto de los arquitectos de la *Tendenza*.

Uno de los conceptos centrales de toda la concepción lukacsiana es el de totalidad: ahí radica, según la interpretación que Lukács ha hecho del marxismo, el núcleo del método que Marx recibió de Hegel. Es por ello que la afirmación marxiana de que «las relaciones de producción de cada sociedad forman un todo» se convertirá, para el pensador húngaro, en la premisa metodológica y la clave de todo el conoci-

arquitectura, sino una autonomía como corolario de la función social de la arquitectura» (*ibid.*, p. 28).

⁴⁸ A. ROSSI, «Introducción», en AA. VV., *Proyecto y ciudad histórica*, cit., p.15.

⁴⁹ La obra fundamental del Lukács juvenil es, sin duda, *Historia y conciencia de clase* (1923): un conjunto de ensayos ocasionales, escritos entre 1918 y 1922, que reflejan su aprendizaje del pensamiento marxista.

miento histórico ⁵⁰. La categoría de la totalidad se encuentra ya en su *Teoría de la novela* (1916) y se convertirá luego en la idea clave de los ensayos recogidos en *Historia y conciencia de clase* (1923). Por otra parte, el «punto de vista de la totalidad» pone de manifiesto todo su poder de interpretación teórica cuando es colocado en relación con la dialéctica, a la que remite inmediatamente. Totalidad y método dialéctico forman en Lukács una unidad; son, en su opinión, los instrumentos que el pensamiento hegeliano proporcionó a Marx y los que le permitieron tomar las riendas de la historia, en el sentido de impulsar la transformación del presente y la preformación del futuro, sin limitarse —como hiciera Hegel— a dar *post festum* una explicación unitaria del pasado.

En el marxismo, la comprensión de la historia está siempre orientada a buscar el cumplimiento de las exigencias del momento actual, y por ello no es nunca mero saber historiográfico. Pues bien, según Lukács, el conocimiento del proceso histórico como totalidad es lo que permite descubrir las formas estructurales por medio de las cuales tiene lugar en cada coyuntura histórica el encuentro del hombre con su mundo circundante. O dicho de otro modo: sólo integrando los hechos singulares en una totalidad, como momento del desarrollo histórico, resulta posible el conocimiento *real* del presente. De hecho, el sentido de la ortodoxia marxista consiste, para Lukács, en manifestar constantemente la relación dialéctica entre el momento presente y la totalidad del proceso histórico.

Sobre el concepto lukacsiano de totalidad descansa, a su vez, su idea de que la complejidad es lo primariamente existente ⁵¹. Y es justamente esa complejidad de lo real la que, cuando resulta adecuadamente «reflejada» en la obra de arte ⁵², produce un arte «realista» ⁵³, porque manifiesta la dialéctica *real* de la historia y no porque sea fruto, como pensaba Hegel, del despliegue dialéctico de ninguna idea. Se puede decir, pues, que en el arte como lo entiende Lukács, aun cuando forma y contenido se encuentren siempre vinculados por una relación dialéctica, es el contenido lo primario.

Por ello la cuestión del realismo tiene que ver con que «el arte muestre en sus contenidos lo esencial del desarrollo de la humanidad; y de ahí es de donde surge la

⁵⁰ «Lo que diferencia decisivamente al marxismo de la ciencia burguesa no es la tesis de un predominio de los motivos económicos en la explicación de la historia, sino el punto de vista de la totalidad» (György LUKÁCS, *Historia y conciencia de clase*, México 1969, p. 29).

⁵¹ Una defensa de la complejidad como estructura última de lo real se puede ver en Hans-Heinz HOLZ, Leo KOFLER & Wolfgang ABENDROTH, *Conversaciones con Lukács* (1966), Madrid ²1971, pp. 21-23.

⁵² Es decir, de un modo «típico».

⁵³ El realismo, en Lukács, no es nunca naturalismo, no se limita a una mera reproducción fotográfica: «El reflejo estético no puede ser nunca una simple reproducción de la realidad inmediatamente dada» (György LUKÁCS, *Estética*, vol. 1, Barcelona 1966, p. 260). De ahí que la categoría central de la estética lukacsiana sea la particularidad, entendida como síntesis de la universalidad y la singularidad: «El criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo, o sea, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual. El tipo se vuelve tipo no por su carácter medio —y mucho menos sólo por su carácter individual, por mucho que sea profundizado—, sino más bien por el hecho de que en él confluyen y se funden todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un período histórico» (György LUKÁCS, *Ensayos sobre el realismo* (1948), Buenos Aires 1965, p. 13).

permanencia de los efectos del arte»⁵⁴. El realismo lukacsiano no es primariamente, por tanto, una cuestión de estilo ni de técnicas expresivas —lo que se le opone es precisamente el «formalismo»—, sino que tiene que ver más bien con que «el arte en todo tiempo refiere los problemas inmediatos de la época a la evolución general de la humanidad y los pone en conexión con ella, pudiendo darse el caso, como es natural, de que el propio artista no sea consciente de esta relación»⁵⁵. Esta afirmación es también válida para la arquitectura, en la que se da una tendencia unificadora que refiere, a través de un doble proceso de mimesis, toda la realidad a la evolución del hombre, es decir, a la autoconciencia de su propia historia.

Todas estas ideas sobre el arte, que Lukács irá sucesivamente articulando y matizando, giran alrededor del «realismo» y encontrarán un amplio eco en Italia. «En 1945 —ha escrito al respecto B. Huet—, los intelectuales italianos comprometidos con la resistencia sienten el imperioso deber de hacer el inventario minucioso y exaltado de la realidad italiana más humilde para conjurar veinte años de mentiras y de mitologías fascistas, veinte años de «formalismo» político. Cineastas (Rossellini, Visconti) y literatos (Pavese, Pasolini) inventan el neorrealismo y descubren al mismo tiempo el cine soviético, los escritos de Lukács y la obra póstuma de Gramsci. (...) Por una vez, los arquitectos les siguen. Escaldados por el régimen mussoliniano que les fascinó y luego les reprimió, perdieron sus ilusiones en relación con el valor salvador y progresista de la arquitectura moderna. Fueron los primeros en Europa en reconocer la ambigüedad del «formalismo» del *International Style*, en dudar de la utilidad de las «vanguardias» y en desconfiar de las «utopías» reductoras de lo real»⁵⁶. Si ya antes se ha señalado que el pensamiento de Gramsci estaba en la base de la autonomía disciplinar reivindicada por Rossi, ahora hay que insistir en que esa autonomía, por ser relativa, no excluye en modo alguno —más bien al contrario— la dialéctica de la realidad tan insistentemente puesta de relieve por el realismo lukacsiano.

No se pretende afirmar aquí que Rossi y los arquitectos de la *Tendenza* hayan querido convertir su posición en un manifiesto *stricto sensu* a favor del realismo tal cual es propuesto por Lukács, pues percibieron muy claramente los equívocos que se derivarían de la aceptación de una categoría que fácilmente podía resultar ambigua. A pesar de ello, parece claro que el debate en torno a la espinosa cuestión del realismo no les resulta completamente ajeno en sus ideas de fondo⁵⁷. El realismo de la obra arquitectónica radica, para los arquitectos de la *Tendenza*, en su relación con la vida y en este sentido no sólo no ha sido excluido, sino que ha sido repetidamente

⁵⁴ H.-H. HOLZ, L. KOFLER & W. ABENDROTH, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁶ Bernard HUET, «Formalisme/réalisme», en *L'architecture d'aujourd'hui*, 190 (1977), p. 36.

⁵⁷ Ése fue el clima en que se formó Rossi, que lo ha descrito en un texto memorable donde afirma: «Vi primero el realismo como una solución de recambio, que se oponía al aspecto gris y carcelario de la arquitectura moderna. (...) Pero es absurdo —a menos que se trate de algún ejercicio académico— hacer del realismo en arquitectura una categoría. Si no, le sucede lo que al racionalismo, a la simetría y a tantas cosas que sólo son útiles para expresar ciertas ideas. (...) Yo buscaba un realismo cotidiano y antiguo. Al estudio de los esquemas tipológicos del Movimiento Moderno oponía los largos pasillos de las casas de Lombardía; partiendo de las emociones encontraba alguna certeza» (Aldo ROSSI, «Une éducation réaliste», en *ibid.*, p. 39).

afirmado por Rossi: «Se equivoca —ha señalado en una ocasión— quien cree poder interpretar el estudio tipológico como una elección matemática o abstracta, como una combinación geométrica de cosas, y se equivoca doblemente quien cree interpretar nuestros estudios como un camino hacia el formalismo. La tipología, la forma de la casa, es ante todo la vida del hombre, con sus contrastes y sus conflictos, y también con su lento y constante progreso»⁵⁸.

Pero si la postura de Lukács y la de Rossi han de ser distinguidas en lo que a la cuestión del realismo se refiere, se debe precisamente a su diverso modo de concebir el arte. Como ya hemos señalado, Lukács insiste en su *Estética* en lo relativo a la complejidad y a la primacía del contenido —aspectos que, si se quiere, son particularmente relevantes en el caso de la arquitectura en comparación con el resto de las «bellas artes»—; Rossi, en cambio, ha centrado la posición de la *Tendenza* en la defensa de la especificidad de la arquitectura y, en consecuencia, en la primacía de la forma.

La cuestión no es que Rossi, frente a Lukács, crea haber *descubierto* que el arte —o la arquitectura— sean autónomos en algún sentido, sino que ha *elegido* que lo sean; de ahí que no haya una oposición frontal entre uno y otro, sino una diversidad de puntos de vista, puesto que ambos, en conexión con las ideas expresadas en los escritos juveniles de Marx, admiten la necesidad de afirmar el valor del arte dentro del marxismo y rechazan que las obras de arte puedan ser reducidas a simples fenómenos sociales, carentes de una intencionalidad estética.

Así lo explicaba Bonfanti: «El problema, en términos epistemológicos, es éste: por muy limitada que sea, una definición tiene sentido en la medida en que expresa una especificidad. Somos libres de dar una aparente definición de la arquitectura de tipo agregativo, que recoja todos los elementos de heteronomía, desde sus aspectos prácticos hasta su finalidad representativa, y con ello negar o silenciar aquel núcleo de espontaneidad que convendremos en llamar su aspecto artístico. Es decir, somos libres de negar la arquitectura como arte, y al hacerlo no respetamos ni ofendemos ningún «hecho»: decidimos. Pero no somos libres para afirmar por un lado la existencia de la arquitectura como arte —o *también* como un arte— y por otro negarle una especificidad. Ahora es claro que esta especificidad coincide con la autonomía de la arquitectura y que dicha autonomía es plenamente eventual e intencional. En el primer caso, la «definición» —que mejor sería llamar «descripción»— no se refiere a la especificidad, sino a la complejidad de la arquitectura. No es en sí misma una enunciación incorrecta, pero no es pertinente para nuestro objetivo»⁵⁹. Desde este

⁵⁸ A. ROSSI, «Introducción», en AA. VV., *Proyecto y ciudad histórica*, cit., p. 16. La cita, que relaciona la arquitectura con la vida, no la identifica sin embargo. Para Rossi —y ahí está, como se verá enseguida, su discrepancia con Lukács— es posible afirmar la autonomía de la arquitectura sin desconectarla de la realidad: «Con los instrumentos de la arquitectura, por tanto, podemos disponer un acontecimiento, al margen de que realmente se produzca; y ese desear el acontecimiento tiene algo de «progresivo», en el sentido que Hegel da al término. (...) Por esa razón es muy importante el dimensionado de una mesa o de una casa, pero no para resolver así una función determinada, como creían los funcionalistas, sino para admitir muchas. Es decir, para permitir todo lo que de imprevisible hay en la vida» (A. ROSSI, *Autobiografía científica*, cit., p. 14).

⁵⁹ E. BONFANTI, «Autonomia dell'architettura», cit., p. 27.

punto de vista, las tesis del Lukács maduro, en cuanto que no llegan a superar completamente la dependencia existente en el leninismo de las manifestaciones culturales respecto a la base socio-económica, serían sólo aparentemente dialécticas; y ello explica que finalmente Lukács no se pudiera librar de cierta instrumentalización en sentido político del arte ⁶⁰.

No obstante, además de en la cuestión del realismo, donde puede aparecer más clara una posible relación de Lukács con Rossi es en el singular papel que éste asigna a la historia en su modo de concebir la arquitectura y la ciudad ⁶¹. La pregunta que Lukács se hace en el campo de la literatura guarda una notable similitud con la que Rossi se plantea en relación con la arquitectura y el urbanismo; y la respuesta lukacsiana coincide también sustancialmente con la dada por Rossi. En su deseo de reducir la arquitectura a sí misma, Rossi ha señalado repetidamente que las obras de la historia de la arquitectura constituyen la arquitectura ⁶²; por eso, para él, «los problemas de la arquitectura, como tales, son únicos, y no tiene sentido decir que los problemas de la arquitectura antigua son distintos de los nuestros» ⁶³.

La consecuencia es que no puede afirmarse que en la historia de la arquitectura y de la ciudad existan rupturas: en este sentido, su posición supone un rechazo frontal del planteamiento antihistoricista de las vanguardias —pero no, claro está, de la arquitectura que éstas han producido— y una insistencia en la unidad de la experiencia histórica, en el interior de la cual se siguen desarrollando hoy la arquitectura y la ciudad; fuera de esta perspectiva sólo cabe, en su opinión, alinear los resultados de la investigación histórica «como se alinean las camas en el dormitorio de un hospital» ⁶⁴, imposibilitando una comprensión del significado de la propia arquitectura y, por ende, de la ciudad. De ahí que sus tesis sobre la arquitectura de la ciudad hayan inducido toda una reinterpretación de la historia de la experiencia urbanística de la modernidad ⁶⁵.

La reducción de la arquitectura a su propia historia es, por lo tanto, un modo de afirmar la autonomía de la disciplina arquitectónica; pero además, según acabamos de ver, para proceder a realizar dicha reducción, resulta imprescindible entender previamente la historia de la arquitectura desde la categoría lukacsiana de la totalidad

⁶⁰ Cfr., por ejemplo, György LUKÁCS, «¿Tribuno del pueblo o burócrata?», en *Problemas del realismo* (1955), México-Buenos Aires 1966, pp. 352-395.

⁶¹ «Una arquitectura racionalista ha de ser necesariamente una arquitectura realista; en este sentido, su relación con la historia es primordial» (Aldo ROSSI, «Arquitectura y ciudad: pasado y presente», en *Para una arquitectura de tendencia*, cit., p. 297).

⁶² «Los monumentos romanos, los palacios del Renacimiento, los castillos, las catedrales góticas, constituyen la arquitectura; son partes de su construcción. Como tales, reaparecerán siempre, no solamente y no tanto como historia y memoria, sino como elementos de la proyectación» (A. ROSSI, «Arquitectura para los museos», cit., pp. 206-207).

⁶³ A. ROSSI, «Introducción a Boullée», cit., p. 218.

⁶⁴ A. ROSSI, «Introducción», en AA. VV., *Arquitectura racional*, cit., p. 19.

⁶⁵ En este contexto Grassi ha afirmado, refiriéndose a la idea de ciudad contenida en las *Siedlungen* alemanas de entreguerras, «que no tiene sentido hablar de ella como si fuera un momento de ruptura con la tradición, de una posible importancia innovadora y revolucionaria; ante todo —ha escrito— es un momento de meditación profunda sobre la historia» (Giorgio GRASSI, *La construcción lógica de la arquitectura* (1967), Barcelona 1973, p. 95).

⁶⁶. Ahora bien, si —como afirma Rossi al comienzo de *La arquitectura de la ciudad*— el lugar donde la arquitectura se vincula con la historia es justamente la ciudad, entonces ha de sostenerse también, coherentemente con ese planteamiento, la unidad de la experiencia urbana *desde el punto de vista de su dimensión arquitectónica*, que es la perspectiva desde la que el arquitecto milanés estudia la ciudad ⁶⁷. No se admiten, pues, saltos cualitativos en la historia de la ciudad entendida como manufactura: «El desarrollo urbano es correlativo en sentido temporal (...); esto significa reconocer y demostrar que a lo largo de la coordenada temporal estamos conexionando fenómenos que son estrictamente comparables y homogéneos por su naturaleza» ⁶⁸.

Por otra parte, cuando Rossi se pregunta por las posibilidades de autonomía de una ciencia urbana, afirma que «para responder afirmativamente a esta pregunta es necesario admitir que la ciudad se construye en su totalidad, esto es, que todas sus componentes participan en la construcción de un solo hecho», y enseguida añade: «Muchas veces me he preguntado por qué sólo los historiadores nos dan un cuadro completo de la ciudad: creo poder responder que esto sucede porque los historiadores se ocupan del hecho urbano en su totalidad» ⁶⁹. Aunque Rossi, según él mismo indica, dice tomar el concepto de la «ciudad como totalidad» de los estudios de los geógrafos de la escuela francesa, no parece que ello impida poner en relación su pensamiento en este punto concreto con el de Lukács, toda vez que estas afirmaciones suyas se encuentran dentro del análisis que el milanés realiza de la «complejidad» de los hechos urbanos ⁷⁰.

Sin embargo, aun cuando sea posible establecer evidentes conexiones —aunque también divergencias profundas— entre la posición de Rossi y el pensamiento de Lukács, el influjo más claro del húngaro dentro de la *Tendencia* hay que buscarlo, sin duda, en Grassi y en Monestiroli. En ambos hay una aspiración a la objetividad, un «afán de certeza», que conecta mejor con el objetivismo lukacsiano que el «racionalismo exaltado» defendido por Rossi. En este sentido, por ejemplo, cuando Grassi retotrae el comienzo del racionalismo moderno a Descartes —desmarcándose así en cierta medida de los planteamientos de Rossi, que ha insistido una y otra vez en señalar a los ilustrados como los primeros modernos—, coincide con el análisis histórico realizado por Lukács, que ha visto en el filósofo francés al iniciador del pensamiento moderno ⁷¹. La posición de Grassi, compartiendo en sus aspectos fundamentales las tesis de Rossi, asume en un sentido más literal el punto de vista lukacsiano sobre la arquitectura. Pero es quizá en los escritos de Monestiroli donde el recurso a Lukács para fundamentar su teoría del proyecto resulta más evidente; de

⁶⁶ «La experiencia de la arquitectura en el tiempo, considerada como un hecho único, constituye la referencia fundamental no solamente de toda teoría, sino también de toda experiencia» (*ibid.*, p. 70).

⁶⁷ «Aquí no se hace ninguna diferencia entre ciudad antigua y ciudad moderna, entre un antes y un después, desde el punto de vista de la manufactura» (A. ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, cit., p. 218).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 111. «Sostenemos —señala un poco antes— que la ciudad es algo que permanece a través de sus transformaciones» (*ibid.*, p. 95).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 94 y ss.

⁷¹ Cfr. G. LUKÁCS, *Historia y conciencia de clase*, cit., p. 155.

un modo particular en su ensayo titulado *Realidad e historia de la arquitectura*⁷², aunque esté constantemente presente en sus textos.

4. El retorno a la razón ilustrada de Adorno.

Si es posible afirmar que el pensamiento de Gramsci y el de Lukács —en distinta medida, como se ha visto— constituyen algunas de las referencias culturales de las que Rossi se sirve para elaborar, dentro una *cultura di sinistra*, una teoría de la arquitectura y de la ciudad que rehúsa aceptar la subordinación mecánica de la arquitectura a la política —es decir, para plantear una alternativa a lo que hemos denominado el revolucionarismo—, se trata ahora de poner de relieve que son las ideas de Adorno las que le ofrecen un marco que le permite articular esa misma teoría como un rechazo radical del profesionalismo.

El giro experimentado en la orientación del pensamiento de los principales autores de la escuela de Frankfurt (Horkheimer, Adorno, Marcuse) durante su exilio americano tiene, sin duda, su origen en la dramática experiencia de la primera mitad de los años 40, que les empujará a «buscar comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie»⁷³. Para intentar alcanzar las razones del drama que supone lo que no dudan en denominar la «autodestrucción de la Ilustración» —es decir, el aparente fracaso del proyecto moderno—, Adorno y Horkheimer se embarcan en una operación teórica de notable calado, que les lleva a realizar un análisis en profundidad de los fundamentos mismos de la cultura moderna. El resultado de esa investigación común, que intenta aunar dos filosofías diferentes, es esa obra capital que lleva por título *Dialéctica de la Ilustración*.

Parece obvio —pero hay que dejar constancia de ello, ya que algunas interpretaciones posteriores han sugerido lo contrario— que lo que movió a Adorno y Horkheimer a escribir la *Dialéctica de la Ilustración* fue precisamente su deseo de «salvar la Ilustración»⁷⁴. En su intención no hay, pues, ninguna voluntad de negar la Ilustración, sino que su intento es justamente llevarla a su más plena e integral realización, pero para ello les resulta imprescindible poner de manifiesto la dialéctica que implica, en un intento de ilustrar a la Ilustración sobre sí misma: «No albergamos la menor duda, y ésta es nuestra *petitio principii*, de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado. Pero creemos haber descubierto con igual claridad que el concepto de este mismo pensamiento, no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya

⁷² Antonio MONESTIROLI, «Realidad e historia de la arquitectura», en *La arquitectura de la realidad* (1979), Barcelona 1993, pp. 13-49.

⁷³ Theodor W. ADORNO & Max HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración* (1947), Madrid 1994, p. 51. El acontecimiento más traumático de esos años es, sin duda, la II Guerra Mundial, que es vista como el signo de una profunda y paradójica decadencia de la entera civilización occidental.

⁷⁴ Cfr. Th. W. ADORNO & M. HORKHEIMER, «Rettung der Aufklärung. Diskussionen über eine geplante Schrift zur Dialektik», en Max HORKHEIMER, *Gesammelte Schriften*, vol. 12, Frankfurt 1985, pp. 593-605. En ese texto Horkheimer afirma querer «mantener los radicales impulsos del marxismo y, en realidad, de la Ilustración entera, pues salvar la Ilustración es nuestro interés» (*ibid.*, p. 598).

el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier. Si la Ilustración no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena. En la medida en que deja a sus enemigos la reflexión sobre el momento destructivo del progreso, del pensamiento ciegamente pragmatizado, pierde su carácter superador y, por tanto, también su relación con la verdad. En la enigmática disposición de las masas técnicamente educadas a caer en el hechizo de cualquier despotismo, en su afinidad autodestructora con la paranoia populista: en todo este incomprendido absurdo se revela la debilidad de la comprensión teórica actual»⁷⁵.

La crítica adorniana se muestra, por tanto, como absolutamente radical en la medida en que abarca la totalidad de la civilización contemporánea, pues las consecuencias alienantes de la racionalidad técnica son detectadas tanto en el mundo del capitalismo burgués como en el del socialismo estalinista. Adorno aceptará en lo sustancial el diagnóstico ya realizado por Weber cuando describía la modernidad como un proceso irreversible de racionalización que comporta un progresivo desencantamiento del mundo y una burocratización implacable, todo lo cual, a su vez, conduce inevitablemente a la pérdida del sentido y de la libertad. Por ello abogará de modo incansable por la potenciación de la conciencia crítica como medio para evitar que la cada vez más poderosa industria cultural anule al hombre, alienándolo por completo.

En este contexto, su pensamiento llevará a cabo una ampliación del concepto lukacsiano de cosificación, que es aplicado por Adorno a la entera historia de la razón, y que le permitirá denunciar que la cultura y el pensamiento mismo han quedado reducidos en nuestra civilización a pura mercancía. La constatación de que también la cultura, que estaba llamada a ser un medio para realizar el viejo ideal ilustrado de la liberación total del hombre, se ha convertido en un negocio, en un instrumento más de dominio, en un «engaño de masas»⁷⁶, le empujará a postular la «superación de la enfermedad de la razón a través de la enfermedad misma»⁷⁷, buscando en sus trabajos posteriores una vía de salida mediante la experiencia estética.

En su análisis de la dialéctica de la razón ilustrada, Adorno realiza también algunas reflexiones críticas sobre el destino de la arquitectura y la ciudad dentro de la cultura de masas, en las que encuentra una comprobación particularmente elocuente de la paradoja que encierra la Ilustración, que «es tan racional como irracional»⁷⁸. La consecuencia de dicha paradoja es, para Adorno, que «ya no resulta posible lo que se llama propiamente habitar»⁷⁹: esta idea es desarrollada en un aforismo recogido en *Minima moralia*, donde afirma: «Las viviendas tradicionales en las que

⁷⁵ Th. W. ADORNO & M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, cit., p. 53.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁷⁷ Th. W. ADORNO & M. HORKHEIMER, «Rettung der Aufklärung», cit., p. 604.

⁷⁸ Theodor W. ADORNO, *Minima moralia* (1951), Madrid 1987, p. 120. Adorno ha visto con claridad que si la Ilustración, por un lado, presenta un lado racional, en cuanto que «pretende disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia» (Th. W. ADORNO & M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, cit., p. 59); por otra parte, tiene también un lado irracional, «en tanto que se vuelve contra su propio objetivo» (Th. W. ADORNO, *Minima moralia*, cit., p. 120).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 35.

hemos crecido se han vuelto insoportables (...). Las nuevas, que han hecho *tabula rasa*, son estuches diseñados por peritos para pequeños burgueses o alojamientos para obreros descarriados en la esfera del consumo, ambos sin ninguna relación con el que los habita; más aún: dan en rostro a la añoranza —que, con todo, no existe— de una existencia independiente. (...) De lejos ya no parece tan considerable la diferencia entre la *Wiener Werkstätte* y la *Bauhaus*. Mientras tanto, las curvas de la pura forma funcional se han independizado de su función pasando a constituirse en ornamento igual que las formas cubistas»⁸⁰. El resultado de todo ello es que en la sociedad de masas no es posible sentirse en casa propia, llegando a sostener que «la casa ha pasado. Las destrucciones de las ciudades europeas, igual que los campos de concentración, continúan como meros ejecutores lo que hace tiempo decidió hacer con las casas el desarrollo inmanente de la técnica: éstas están para ser desechadas como viejas latas de conserva»⁸¹.

Comentando este incisivo texto de Adorno, Rossi ha señalado que «la crítica de la *Massenkultur* demuestra fácilmente —y con ejemplos incluso demasiado fáciles por su propia evidencia— el triunfo de un arte desligado del hombre y degradado a la condición de elemento de consumo, en su sentido más comercial. De ahí viene la incapacidad y la falta de convicción para expresar un sentimiento real, tal como se pone de manifiesto en el *producto* de ese arte y que, dejando aparte las intenciones políticas o personales, pone al mismo nivel artístico el *monumento soviético* o la villa capitalista *made in USA*. Si en las costumbres europeas el monumento ecléctico ha cedido el puesto a la *máquina inútil*, la nulidad vacía de ésta no resulta menos siniestra que el énfasis retórico del primero»⁸². Precisamente por estos motivos Rossi considera necesario buscar un modo concreto de colocarse al margen de la dinámica perversa que se esconde en el profesionalismo; y también aquí, como sucedía con el revolucionarismo, la alternativa que se propone es la de reivindicar una cierta autonomía de la arquitectura: «La tarea actual es proponer una alternativa concreta a la arquitectura profesional y comercial que nos rodea; y tal alternativa ha de proponerse en términos arquitectónicos. En otro caso, o se habla de otra cosa o no se ofrece ninguna contribución real»⁸³.

La lectura de Adorno refuerza, pues, en Rossi su convicción de que es un sinsentido pretender que el simple «compromiso social» del arquitecto pueda llevar a éste a desarrollar un discurso realmente progresivo, haciéndole ver que sólo si se postula la autonomía de la disciplina es posible escapar de las paradójicas consecuencias que acarrea la parte regresiva de la Ilustración. He aquí, por ejemplo, un texto suyo en esta línea, de indudable sabor adorniano: «Cuando interviene en cuestiones sociales, el arquitecto que propone nuevas tipologías en realidad perfecciona mecanismos de explotación. El discurso de la arquitectura mantiene su validez precisamente cuando su libertad es completa, cuando las motivaciones de la forma corresponden a la propia arquitectura. Rechazando la construcción de un mundo nuevo por medio de

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 35-36. Una idea semejante en Th. W. ADORNO & M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, cit., p. 165.

⁸¹ Th. W. ADORNO, *Minima moralia*, cit., p. 36.

⁸² A. ROSSI, «Una crítica que rechazamos», cit., p. 36.

⁸³ Aldo ROSSI, «Dos proyectos», en *Para una arquitectura de tendencia*, cit., p. 273.

un *engagement* ambiguo, el arquitecto puede expresar las nuevas tensiones de la sociedad. Éste es el caso de Boullée. (...) Es la parte progresiva de la arquitectura de la Ilustración que, contra el utilitarismo, lleva adelante el discurso de la libertad de las ciencias y de las artes»⁸⁴.

Como se ve, Rossi ha comprendido exactamente la posición de Adorno, quien con su crítica buscaba una perspectiva de desarrollo, una alternativa *en* la cultura moderna, pero de ningún modo proponía la negación *de* la cultura moderna. Ésta es asimismo la razón por la que Rossi rechaza la crítica de Sedlmayr a la cultura de la Ilustración: porque «no se propone la suspensión de algunos de aquellos valores, sino su rechazo en bloque; y esto quiere decir una nueva barbarie, ya que sea como fuere hoy no se puede prescindir de lo que ha caracterizado a Europa en estos últimos años, aunque la crítica de todo esto tenga un valor fundamental»⁸⁵.

Junto al rechazo del profesionalismo, el influjo adorniano en Rossi se pone también de manifiesto en la reconsideración paradigmática de la cultura de la Ilustración, entendida como «aquel gran proceso histórico por medio del cual cobró conciencia y se afirmó la cultura moderna»⁸⁶. Ese interés por la cultura ilustrada acompañará a Rossi de modo ininterrumpido y será uno de los referentes principales sobre el que se fundamente su comprensión de la cultura moderna, de sus posibilidades y sus límites. El convencimiento que Rossi comparte con Adorno de que es necesario proceder a un reexamen crítico de la Ilustración si se desea salvar la razón práctica, evitando su alienación como razón práctica. Como ha afirmado Solà-Morales refiriéndose a los fundamentos culturales de la *Tendenza*, «reivindicar para una cultura alternativa de izquierdas el primado de la razón práctica de la Ilustración constituyó así una forma de reconsideración de la cultura moderna en sus propias raíces»⁸⁷.

Ha de quedar claro, en todo caso, que el interés rossiano por la arquitectura iluminista no se debe considerar «como afirmación de autoridad de ninguna doctrina, sino sencillamente por la concreción histórica que entraña»⁸⁸; es decir, que la aproximación de Rossi a dicha arquitectura no es nunca algo separado de los términos históricos en que se produjo, como si se añorara con romántica nostalgia algo parecido a una supuesta «edad de oro». Por el contrario, lo que se intenta es ver cómo aquellos arquitectos se enfrentaron con las transformaciones que las nuevas condiciones históricas de la época en que vivían indujeron en la arquitectura, modificando y haciendo progresar determinados aspectos de la disciplina —concretamente los relativos, entre otros, al análisis de la ciudad, a la transformación del territorio, a la descripción y catalogación de los elementos de la arquitectura y al estudio de las artes y los oficios—, para a partir de ese ejemplo seguir el hilo de una tradición que se ha elegido por considerarla particularmente afín a la propia posición.

⁸⁴ Aldo ROSSI, «La arquitectura de la Ilustración», en *ibid.*, p. 289.

⁸⁵ A. ROSSI, «Una crítica que rechazamos», cit., p. 37.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁷ I. SOLÀ-MORALES, «Rigorismo crítico», cit., p. 70.

⁸⁸ A. ROSSI, «Una crítica que rechazamos», cit., p. 33.

No se ignoran, por tanto, las contradicciones implícitas en los planteamientos ilustrados ni se evita tomar postura frente a las cuestiones que de ellos surgen. Así, hablando de la reducción de la complejidad de la arquitectura llevada a cabo por los ilustrados en relación con el distanciamiento entre arte y técnica, dirá Rossi: «Es un hecho que, después de la drástica separación operada por la Ilustración, y contrariamente a lo que se afirma en la historiografía hoy ya codificada por la arquitectura moderna, los mayores arquitectos serán los artistas, sean o no cultos, en tanto que los técnicos, representados por la figura del ingeniero, salvo en raras ocasiones, dejarán para siempre la arquitectura»⁸⁹.

5. El recurso al estructuralismo: de Saussure a Lévi-Strauss.

Con las reflexiones precedentes sobre las relaciones que es posible establecer entre las ideas de Rossi y el pensamiento de Gramsci, Lukács y Adorno, se ha pretendido poner de manifiesto algunas de las claves culturales desde las que Rossi ha reivindicado la autonomía de la arquitectura y, simultáneamente, intentar una primera aproximación al sentido de esa reivindicación. Sin embargo, por paradójico que pueda resultar, la matriz cultural en la que se insertan los desarrollos concretos de las primeras propuestas rossianas para una teoría de la arquitectura o para una ciencia urbana no es la tradición dialéctica, sino el pensamiento estructuralista, que por lo demás en los años 60 era ya una de las corrientes intelectuales más influyentes en la cultura europea. Su impacto en el campo teórico de la arquitectura y del urbanismo fue profundo en esos años, aunque no siempre revistiera el mismo carácter. Puede parecer —a primera vista, al menos— que la influencia más inmediata del estructuralismo en el contexto italiano no se encuentra en Rossi ni en la *Tendenza*, sino en otros sectores de la cultura arquitectónica⁹⁰. No obstante, como se intentará mostrar enseguida, la incidencia del análisis estructural en el arquitecto milanés, aunque menos literal quizá, resulta particularmente relevante.

Como es sabido, el estructuralismo tiene su origen en la doctrina lingüística del suizo Ferdinand de Saussure, cuyo *Curso de lingüística general* constituye el punto de partida de un amplio movimiento intelectual que, apoyándose en las ideas saussurianas, empleará lo que se ha convenido en llamar el «análisis estructural», aplicándolo primero a los sucesivos desarrollos de la fonología (Jakobson, Hjelmslev, Troubetzkoy, Martinet) y luego a los campos más dispares de las ciencias humanas, tales como la antropología cultural (Lévi-Strauss), la psicología (Piaget), el psicoanálisis (Lacan), la crítica literaria (Barthes) y un largo etcétera. De todos ellos fue probablemente el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss, en la primera mitad de los años 40, el primero en intuir la posibilidad de trasladar el método estructuralista a una disciplina sin conexión directa con la lingüística: la etnología.

Pero antes de esbozar las líneas maestras del pensamiento de Lévi-Strauss, parece necesario detenerse brevemente a señalar algunas de las notas características de la

⁸⁹ A. ROSSI, «La arquitectura de la Ilustración», cit., p. 285.

⁹⁰ Por ejemplo, en los estudios sobre semiología desarrollados por Brandi en la década de los 60: cfr. Cesare BRANDI, *Segno e immagine*, Milán 1960; *Le due vie*, Bari 1966; *Struttura e architettura*, Turín 1967.

construcción saussuriana, que ha sido señalada por Rossi como el modelo al que se debía adecuar su «ciencia urbana»⁹¹. En relación con los presupuestos epistemológicos que subyacen en la lingüística de Saussure, lo primero que llama la atención es su inequívoca adscripción al positivismo, que es aceptada por su parte «sin inquietud personal alguna»⁹².

Saussure es plenamente consciente de la complejidad del lenguaje y por ello le rehúye como objeto de estudio; encuentra, en cambio, en la lengua —entendida como un *sistema* autónomo de signos— un objeto perfectamente deslindado y homogéneo⁹³: un terreno firme, por tanto, donde practicar la investigación según principios y métodos que le resultan solventes, esto es, rigurosamente positivos. Centrar el campo de estudio en el sistema de la lengua se convierte así en el punto de apoyo fundamental para poder dotar a la lingüística de un estatuto científico semejante al de las ciencias naturales, sin que eso signifique una visión exclusivista de la lingüística, que ignore su relación con otras disciplinas. En realidad, la lingüística, tal como la concibe Saussure, no desdeña ningún tipo de consideración sobre los hechos lingüísticos, ya sea proveniente de la psicología, de la sociología, de la fisiología o de la estilística; se plantea solamente el problema permanente de coordinar la pluralidad de consideraciones en la unidad de un fin específico⁹⁴.

En su articulación de la lingüística como ciencia, Saussure acuña tres parejas de conceptos, definidos por sus respectivas relaciones de oposición —lengua/habla, sincronía/diacronía, significante/significado—, que han resultado particularmente fecundos a la hora de sistematizar el estudio del lenguaje. A juzgar por determinados pasajes del *Curso*, la orientación positivista de su pensamiento le habría llevado, sin embargo, a acentuar en demasía la autonomía del *sistema*⁹⁵, separando radicalmente

⁹¹ «Los puntos fijados por Saussure para el desarrollo de la lingüística podrían ser traspuestos como programa para el desarrollo de la ciencia urbana» (A. ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, cit., p. 64).

⁹² Amado ALONSO, «Prólogo a la edición española», en F. SAUSSURE, *op. cit.*, p. 11.

⁹³ «Tomado en su totalidad, el lenguaje es multiforme y heteróclito; a caballo de diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico, pertenece además al dominio individual y al dominio social; no se deja clasificar en ninguna de las categorías de los hechos humanos, porque no se sabe cómo desembrar su unidad. La lengua, por el contrario, es algo enterizo y un principio de clasificación» (*ibid.*, pp. 74-75).

⁹⁴ Para comprender esta afirmación resulta imprescindible tener en cuenta la distinción saussuriana entre «materia» y «objeto» de la lingüística, que encontramos formulada en los capítulos 2 y 3 de la «Introducción» del *Curso* (cfr. *ibid.*, pp. 71-82). «La materia de la lingüística —afirma— está constituida por todas las manifestaciones del lenguaje humano» (*ibid.*, p. 71), es decir, la «materia» es, para Saussure, el conjunto de todos los hechos relacionados con el lenguaje y que, en cuanto tales, pueden ser estudiados por diversas disciplinas. Respecto a éstas, la lingüística se caracteriza por que su «objeto» es la lengua: «La lengua es algo enterizo y un principio de clasificación. En cuanto le damos el primer lugar entre los hechos del lenguaje, introducimos un orden natural en un conjunto que no se presta a ninguna otra clasificación» (*ibid.*, p. 75). El «objeto» tiene, para Saussure, el sentido de «finalidad de una actividad». Es, pues, equivalente al *obiectum* de los escolásticos o al *télos* aristotélico: quiere significar el término de una operación y, en el caso del objeto de una ciencia, la materia del saber en cuanto aprehendida y conocida. En consecuencia, la lengua no es, para Saussure, aquello que la lingüística estudia con exclusión de toda otra cosa, sino justamente el *obiectum*, el fin al que tiende la investigación, la cual, a partir de todo lo que pueda tener alguna relación con el lenguaje, debe llegar a reconstruir el sistema lingüístico que actúa en una determinada situación histórica. Todos los hechos calificables como lingüísticos constituyen, pues, la «materia» de la lingüística; la lengua como sistema formal es su «objeto».

⁹⁵ Saussure concibe la lengua como un «sistema»; el término «estructura» le es ajeno.

la lengua del habla y la sincronía de la diacronía —ambos binomios parecen concebidos por Saussure como antinomias irreductibles— y otorgando la primacía al análisis sincrónico de la lengua. Es más que probable, no obstante, que las circunstancias que rodearon la redacción del texto hayan forzado la posición de Saussure en este sentido⁹⁶, contribuyendo de este modo a agravar un equívoco que ha provocado luego gran cantidad de disputas en la exégesis y en el desarrollo de las tesis saussurianas. Hoy, en cambio, muchos intérpretes de Saussure coinciden en señalar que la oposición entre sincronía y diacronía habría de entenderse más bien como una oposición de «puntos de vista», que posee carácter metodológico y que, en cuanto tal, compete al investigador y a su «objeto» de estudio, en el sentido más arriba indicado, y no al conjunto de cosas de las cuales el investigador se ocupa, a su «materia».

De lo dicho hasta aquí se desprende que el «estructuralismo» *in nuce* de Saussure no es otra cosa que un *corpus* teórico capaz de otorgar un estatuto científico al estudio del lenguaje, articulando un método de análisis que hace posible que la lingüística adquiera la autonomía y el rigor de las ciencias empíricas⁹⁷. El estructuralismo como tal nace un tiempo después, en los años 40, cuando Lévi-Strauss accede a las ideas saussurianas a través de los estudios sobre fonología de Jakobson y llega a la conclusión de que el análisis estructural pueden ser generalizado para tratar de esclarecer otros problemas de las ciencias humanas, susceptibles de ser asimilados al lenguaje *desde el punto de vista formal*; en su opinión, se trataría de un mismo tipo de problemas que aparecen en niveles diferentes de la realidad. Encuentra así un camino para explicar cierto tipo de fenómenos culturales que de otro modo le resultan incomprensibles: «Cuando nos enfrentamos con fenómenos muy complejos —afirmaba Lévi-Strauss en una conferencia pronunciada en 1977— que no permiten su reducción a fenómenos de orden inferior, sólo podemos abordarlos estudiando sus relaciones internas, esto es, intentando comprender qué tipo de sistema original forman en conjunto. Y es esto precisamente lo que intentamos hacer en lingüística, en antropología y en muchos otros campos»⁹⁸.

La primera cuestión a la que Lévi-Strauss aplicó el método estructuralista fue la de los sistemas de parentesco y sus resultados quedaron expuestos en *Las estructuras elementales del parentesco* (1949): «Descubrí que hay una gran cantidad de reglas de casamiento en todo el mundo que parecían absolutamente desprovistas de significado, lo cual era tanto más irritante en la medida en que si de hecho carecían de significado, debería entonces haber reglas diferentes para cada pueblo, aunque su cantidad pudiese ser más o menos finita. Así, si el mismo absurdo se repetía una y otra vez, (...) resultaría una cosa que nada tendría de absurda, pues si lo fuese no

⁹⁶ Hay momentos en que Saussure parece sugerir justo la tesis contraria de la que tradicionalmente se le atribuye; véase, por ejemplo: «En cada instante el lenguaje implica a la vez un sistema establecido y una evolución: en cada momento es una institución actual y un producto del pasado. Parece a primera vista muy sencillo distinguir entre el sistema y su historia, entre lo que es y lo que ha sido; en realidad, la relación que une esas dos cosas es tan estrecha que es difícil separarlas» (*ibid.*, p. 74).

⁹⁷ Así lo ha reconocido también Lévi-Strauss: «Lo que denominamos estructuralismo en el campo de la lingüística o de la antropología, o en el de otras disciplinas, no es más que una pálida imitación de lo que las ciencias naturales han venido realizando desde siempre» (Claude LÉVI-STRAUSS, *Mito y significado* (1978), Madrid 1987, p. 27).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

volvería a aparecer. Ésta fue mi primera orientación, que se tradujo en descubrir el orden subyacente a este aparente desorden»⁹⁹. A partir de entonces, como él mismo ha relatado, se ha ocupado preferentemente de problemas relacionados con la explicación de los mitos: «Cuando después de haber trabajado nuestros sistemas de parentesco y nuestras reglas de matrimonio volqué mi atención, también azarosamente y no por opción, hacia la mitología, el problema resultó ser el mismo: las historias de carácter mitológico son o lo parecen arbitrarias, sin significado, pero a pesar de todo diríase que reaparecen un poco por todas partes. (...) Mi problema residía en intentar descubrir si había algún tipo de orden detrás de este aparente desorden. (...) En mi opinión, es absolutamente imposible concebir el significado sin orden»¹⁰⁰.

El estudio de los mitos —o, más exactamente, del tipo de orden que subyace en los mitos— ha llevado a Lévi-Strauss a introducirse en el mundo del «pensamiento salvaje» y a intentar descifrar sus claves mediante el análisis estructural¹⁰¹. Por este camino ha concluido que dicho pensamiento es un modo intelectual y desinteresado de pensar, cuya finalidad reside en alcanzar una comprensión *total* del universo, es decir, un modo de pensar que parte del principio de que si no se comprende todo no se puede explicar nada¹⁰², lo cual es ciertamente contradictorio con el modo de proceder del pensamiento científico moderno, que va avanzando por explicaciones parciales sucesivas de un determinado número de fenómenos.

Nótese bien, sin embargo, que sólo desde el pensamiento científico, expresado en la forma de la generalización del método que le ofrece la lingüística de raíz saussuriana, es capaz Lévi-Strauss de acceder a la comprensión del pensamiento salvaje; y ahí reside para él la grandeza y la superioridad de la explicación científica respecto a la explicación mítica. En esta línea, Lévi-Strauss ha señalado la necesidad de incorporar a la perspectiva meramente cuantitativa de la ciencia resultante del «pensamiento domesticado», una atención cada vez mayor a aspectos cualitativos de la realidad que hasta entonces resultaban sistemáticamente escamoteados.

Este itinerario del positivismo de Saussure al arqueologismo de Lévi-Strauss, que ha sido recorrido por ese filón del pensamiento contemporáneo que se ha dado en llamar estructuralismo, está presente también en las ideas expresadas por Rossi en *La*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰¹ Desde este punto de vista, el abordaje estructuralista de los mitos no es otra cosa que «la búsqueda de invariantes o de elementos invariables entre diferencias superficiales» (C. LÉVI-STRAUSS, *Mito y significado*, cit., p. 26).

¹⁰² «Lo propio del pensamiento salvaje es ser intemporal; quiere captar el mundo, a la vez, como totalidad sincrónica y diacrónica, y el conocimiento que toma se parece al que ofrecen, de una habitación, espejos fijados en muros opuestos y que se reflejan el uno al otro —así como los objetos colocados en el espacio que los separa—, pero sin ser rigurosamente paralelos. Una multitud de imágenes se forman simultáneamente, ninguna de las cuales es exactamente igual a las otras; y ninguna de las cuales, por consiguiente, nos aporta más que un conocimiento parcial de la decoración y del mobiliario, pero cuyo conjunto se caracteriza por propiedades invariables que expresan una verdad. El pensamiento salvaje ahonda su conocimiento con la ayuda de *images mundi*. Construye edificios mentales que le facilitan la inteligencia del mundo, por cuanto se le parecen. En este sentido, se le ha podido definir como pensamiento analógico» (C. LÉVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje* (1962), México 1964, p. 381).

arquitectura de la ciudad. En diversos textos de mediados de los años 60, que corresponden a diferentes lecciones impartidas durante sus años de docencia en el Instituto de Arquitectura de Venecia, Rossi se refiere a la posibilidad de comparar el estudio de la ciudad con el estudio de la lengua ¹⁰³, llegando a proponer los puntos fijados por Saussure para el desarrollo de la lingüística como programa para el desarrollo de una ciencia urbana autónoma ¹⁰⁴. Rossi sabe que la ciudad, como el lenguaje, es una realidad extremadamente compleja, que puede ser estudiada desde diversos puntos de vista, «pero —en su opinión— ésta emerge de manera autónoma cuando la consideramos como dato último, como construcción, como arquitectura» ¹⁰⁵.

Lo que le sucedía a Saussure con el lenguaje, también le sucede a Rossi con la ciudad; y del mismo modo que el suizo encontraba en la lengua un sistema autónomo sobre el que fundar la lingüística, el milanés ve la arquitectura como el fundamento adecuado para la ciencia urbana que desea construir. De ahí que Rossi afirme que la primera hipótesis con la que quiere trabajar es la de «considerar la ciudad como manufactura» ¹⁰⁶; sus palabras al comienzo de *La arquitectura de la ciudad* no dejan lugar a dudas: «La ciudad, objeto de este libro, viene entendida en él como una arquitectura. (...) Pienso que este punto de vista, independientemente de mis conocimientos específicos, puede constituir el tipo de análisis más global acerca de la ciudad» ¹⁰⁷.

La reducción —sólo a efectos de investigación, naturalmente— de la ciudad a arquitectura permite a Rossi considerar la realidad urbana en clave de estructura formal a través de la introducción del concepto de tipología edilicia, que implica, según sus propias palabras, «concebir el hecho arquitectónico como una estructura (...); así, la tipología se convierte en el momento analítico de la arquitectura, y se puede determinar todavía mejor en el ámbito de los hechos urbanos» ¹⁰⁸. Se abre de este modo un camino de estudio muy concreto consistente en analizar las relaciones que se establecen entre los tipos edificatorios y la forma urbana. Para la *Tendenza*, pues, el sentido del estudio del «tipo» no estará tanto en su definición en relación a la sucesión histórica de determinados temas de arquitectura, sino más bien «en la formación de un concepto de tipología que permita, mediante su correspondencia con la morfología urbana, determinar la estructura de la ciudad moderna y contemporánea» ¹⁰⁹.

Junto a esto, para poder avanzar en la construcción de esa ciencia urbana, tomando como punto de partida la ciudad entendida como manufactura —es decir, como arquitectura, como hecho formal, físico, construido—, Rossi sostiene tres proposiciones ¹¹⁰. La primera, relativa a la diacronía, se refiere al desarrollo de la ciudad en sentido temporal y viene a decir que los fenómenos urbanos que se suce-

¹⁰³ Cfr. A. ROSSI, «Arquitectura para los museos», cit., p. 204.

¹⁰⁴ Cfr. A. ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, cit., p. 64.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 78-79.

¹⁰⁹ Carlo AYMONINO, *El significado de las ciudades* (1975), Madrid 1981, p. 96.

¹¹⁰ Cfr. A. ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, cit., pp. 111-112.

den en el tiempo dentro de una determinada ciudad son estrictamente comparables y homogéneos por su naturaleza. La segunda proposición, relativa a la sincronía, se refiere a la continuidad espacial de la ciudad y supone aceptar que todos los elementos que encontramos en un determinado entorno urbanizado son hechos de naturaleza homogénea, sin que haya ruptura entre uno y otro. Finalmente la tercera proposición se refiere a los procesos de transformación y afirma que, dentro de una estructura urbana, hay algunos elementos de naturaleza particular que tienen la capacidad de retrasar o acelerar el proceso urbano y que, por su naturaleza, son bastante sobresalientes. Sobre estas bases, Rossi procede a implementar el análisis urbano como metodología para la investigación urbanística, que viene a constituirse como el trasunto del análisis estructural aplicado al estudio de la ciudad.

Pero en el libro de Rossi la ciudad no viene entendida sólo como manufactura, aparece además otra tesis que, en cierta medida, es complementaria de ésta: la ciudad es considerada también como «obra de arte»¹¹¹. Con la aparición de esta idea entran en juego de un modo explícito en el pensamiento rossiano los planteamientos del estructuralismo de Lévi-Strauss: «La cuestión de la ciudad como obra de arte —afirma Rossi— ha sido planteada explícitamente y de manera científica sobre todo a través de la concepción de la naturaleza de los hechos colectivos, y tengo para mí que cualquier investigación urbana no puede ignorar este aspecto del problema. ¿Cómo son relacionables los hechos urbanos con las obras de arte? Todas las grandes manifestaciones de la vida social tienen en común con la obra de arte el hecho de nacer de la vida inconsciente; a nivel colectivo en el primer caso, individual en el segundo; pero la diferencia es secundaria, porque unas son producidas por el público, las otras para el público; y es precisamente el público quien les proporciona un denominador común»¹¹².

La observación de Lévi-Strauss sobre la ciudad como obra de arte resulta de extraordinaria importancia para Rossi, que se enfrenta a la ciudad como arquitecto, es decir, como alguien que desea proyectarla y construirla. La arquitectura y el urbanismo no son concebidos por él como disciplinas «teóricas» en el sentido aristotélico de la *theoria* como conocimiento solamente especulativo, sino eminentemente «prácticas» o, más exactamente, «artísticas», ya que se mueven más en el terreno de la *poiesis* que en el de la *praxis* en sentido aristotélico. En el caso de Rossi hay que tener presente, sin embargo, que el proyecto no puede ser resuelto al margen del análisis, porque entonces necesariamente quedarían excluidos los elementos que permiten acceder a una cuestión central para la *Tendenza*: la cuestión del significado¹¹³.

Cuando Rossi dice que Lévi-Strauss, al proponer el análisis de la ciudad como obra de arte, ha situado la ciudad en el ámbito de una temática rica en desarrollos imprevistos tiene toda la razón. En *Lo crudo y lo cocido* (1964), Lévi-Strauss había

¹¹¹ Cfr. *ibid.*, pp. 73-76.

¹¹² *Ibid.*, p. 74. Las últimas palabras citadas no son originales de Rossi; están literalmente transcritas de Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes trópicos* (1955), Buenos Aires 1970, p. 109.

¹¹³ «La ciencia urbana no se preocupa por resolver problemas de arquitectura y urbanismo; no está al servicio de la ciudad, sino que se desarrolla en torno al significado de los hechos urbanos» (Aldo ROSSI, «La ciudad como fundamento del estudio de los caracteres de los edificios», en *Para una arquitectura de tendencia*, cit., p. 198).

sugerido que todo lenguaje artístico deriva del ejercicio del pensamiento salvaje, el cual, como ya se ha recordado, puede ser definido como un pensamiento analógico. Ya Saussure había indicado que la analogía era la fuente de la creatividad de la lengua, la vía a través de la cual la lengua genera el conjunto teóricamente infinito de las frases¹¹⁴. A este propósito es importante recordar la descripción que Rossi ha hecho de su teoría de la ciudad análoga, expuesta por primera vez con cierta amplitud en su estudio sobre las ciudades venecianas, en la que luego ha insistido una y otra vez y de la que él mismo ha afirmado que constituye un desarrollo derivado de las tesis sostenidas en *La arquitectura de la ciudad*: «La ciudad análoga se puede entender como un procedimiento compositivo que se centra en algunos hechos fundamentales de la realidad urbana y en torno a los cuales constituye otros hechos en el cuadro de un sistema analógico»¹¹⁵.

En una primera aproximación, la ciudad análoga pertenece, pues, a una teoría del proyecto urbano que se sirve de una serie de elementos diversos y prefijados en su forma, relacionados entre sí por el contexto urbano, como nexos que ayudan a organizar la nueva ciudad. Es también el modo particular en que Rossi ha planteado una posible solución al problema de las relaciones entre análisis y proyecto, por cuanto «los caracteres de la ciudad y de los edificios son, de hecho, aspectos del problema de la proyectación; sobre todo en el sentido de que constituyen la condición de una educación arquitectónica, basada en el significado»¹¹⁶. El significado se identifica aquí con la forma, convirtiendo así el análisis formal —«que no es tanto el análisis de la génesis de la forma cuanto el análisis de cómo estas formas son entendidas o asumidas»¹¹⁷— en la cuestión decisiva de los estudios de arquitectura. La intervención en la ciudad equivale a su comprensión; en consecuencia, el análisis formal de los elementos de la arquitectura se presenta como el primer momento de la construcción de la arquitectura, es decir, del proyecto.

6. Razón analítica versus razón dialéctica: ¿una síntesis imposible?

Llegados a este punto en el análisis de algunas de las fuentes culturales del pensamiento rossiano hay que preguntarse si los planteamientos de cada uno de los autores estudiados son susceptibles de una síntesis que los integre con vistas a la articulación de una teoría suficientemente coherente. Resulta evidente que eso es lo que Rossi ha intentado¹¹⁸, pero habrá que ver hasta qué punto lo ha conseguido. Se plantea, no obstante, una cuestión previa: saber en qué medida planteamientos como los de Gramsci, Lukács, Adorno y Lévi-Strauss son compatibles desde el punto de

¹¹⁴ Cfr. F. SAUSSURE, *op. cit.*, pp. 243-255.

¹¹⁵ A. ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, cit., p. 58.

¹¹⁶ Aldo ROSSI, «Las características urbanas de las ciudades venecianas», en *Para una arquitectura de tendencia*, cit., p. 239.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ No pretendo decir, claro está, que haya habido un momento concreto en que Rossi se haya propuesto conscientemente esa tarea. La afirmación que acabo de hacer hay que entenderla únicamente en este sentido: que al experimentar el influjo de esos autores, sus respectivos planteamientos han quedado integrados de algún modo en el pensamiento rossiano.

vista intelectual. Realizaré, pues, a continuación algunas reflexiones que espero que puedan ayudarnos a clarificar este espinoso asunto.

En una primera aproximación puede parecer que un rasgo común a los autores que han merecido una particular atención por parte de Rossi es que todos ellos, en mayor o menor medida, han manifestado una inequívoca voluntad de enraizarse en el pensamiento de Marx: Gramsci y Lukács son pensadores estrictamente marxistas; Adorno, al igual que el resto de los frankfurtianos, tiene en el análisis marxista de la realidad social uno de sus puntos de partida; y también Lévi-Strauss ha manifestado tener en Marx a uno de sus principales mentores. Sin embargo, un examen más atento nos descubre entre ellos dos líneas de pensamiento netamente diferenciadas y que podemos caracterizar por el uso prioritario de la «razón dialéctica» (Gramsci, Lukács, Adorno) o de la «razón analítica» (Lévi-Strauss).

La disputa entre dialécticos y analíticos es, en el fondo, una discusión entre representantes de dos tradiciones diferentes: por un lado, la tradición alemana de las *Geisteswissenschaften*, que busca el avance en el conocimiento por la comprensión del sentido; y por otro, la tradición anglosajona de las ciencias empíricas, que pretende llegar mediante el método inductivo a la obtención de leyes generales que permitan predecir y controlar el futuro. De ahí que, para los dialécticos, los analíticos sólo puedan garantizar una intervención «técnica» sobre la realidad —o sea, centrada en el ámbito de los *medios* y nunca en el de los *finés*—, porque su concepción de la razón y de la lógica de la investigación son los propios de una razón menguada en sentido positivista, o para decirlo con palabras de Adorno y Horkheimer, porque «en el camino hacia la ciencia moderna los hombres renuncian al sentido»¹¹⁹.

Esa dinámica de pérdida del sentido por el progresivo afianzamiento de la razón analítica se produce también en el interior del marxismo y es lo que está en el origen de todos los revisionismos que han propuesto una relectura de Marx a la luz de sus escritos juveniles, es decir, una vuelta a Hegel y una recuperación de la tradición dialéctica como condición para poder estar en condiciones de asumir «prácticamente» la marcha de la historia. Por eso, las críticas de Gramsci a Bujarin o del primer Lukács al estalinismo están orientadas a recuperar la posibilidad de ejercicio de la razón dialéctica frente a lo que les parece el mecanicismo cientifista de un materialismo dogmático. Pero también las polémicas más recientes entre Adorno y Popper o entre Lévi-Strauss y Sartre tienen como telón de fondo la contraposición entre razón dialéctica y razón analítica. De todos ellos es quizá Lévi-Strauss el único que ha intentado mostrar, desde un planteamiento integrador, que entre una y otra no habría oposición absoluta y que la distinción entre ambas «no está fundada de derecho»¹²⁰, aunque haya terminado afirmando la superioridad de la razón analítica

¹¹⁹ Th. W. ADORNO & M. HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, cit., p. 61.

¹²⁰ C. LÉVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje*, cit., p. 356. En el último capítulo de esta obra, titulado «Historia y dialéctica» (cfr. *ibid.*, pp. 355-393), Lévi-Strauss sale al paso de las críticas vertidas por Sartre al estructuralismo en clave de oposición entre razón analítica y razón dialéctica: «Aunque nuestra reflexión sobre la una y sobre la otra tenga su punto de partida en Marx, me parece que la orientación marxista conduce a una concepción diferente de la de Sartre: la oposición entre las dos razones es relativa, no absoluta; corresponde a una tensión, en el seno del pensamiento humano, que quizá subsistirá indefinidamente de hecho, pero que no está fundada de derecho» (*ibid.*, p. 356).

sobre la razón dialéctica, en cuanto que es aquélla la que puede dar cuenta de ésta, y no al revés.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de Lévi-Strauss por explicar el estructuralismo como superación de la contraposición entre razón analítica y razón dialéctica¹²¹, parece claro que entre el estructuralismo y la dialéctica sólo resulta posible una combinación con carácter sincretista de elementos procedentes de ambas corrientes de pensamiento, pero no una verdadera síntesis integradora, justamente porque las características más importantes del pensar dialéctico están ausentes del estructuralismo, y no sólo por omisión, sino porque éste las elimina para constituirse como tal. Los intentos de síntesis en este sentido han sido, no obstante, muy frecuentes y nos parece que en Rossi encontramos un caso hasta cierto punto paradigmático de esta actitud dentro del campo de la arquitectura y del urbanismo.

Alguien podría tal vez argumentar que la distinción aquí esbozada entre dialécticos (Gramsci, Lukács, Adorno) y analíticos (Lévi-Strauss) adolece de cierto esquematismo; no se me oculta que las relaciones entre los respectivos modos de pensar son enormemente más ricas y que, por tanto, es posible establecer entre ellos un sinnúmero de referencias cruzadas. A título de ejemplo y por la luz que pueda arrojar sobre la posición asumida por Rossi, veamos un posible paralelo entre los planteamientos de Gramsci y Lévi-Strauss. Como ya se indicó al exponer el pensamiento gramsciano, es característico de este autor su teoría de las superestructuras. Pues bien, en la que puede ser considerada como la obra teórica más importante de Lévi-Strauss, se encuentra la siguiente afirmación: «Es a la teoría de las superestructuras, apenas esbozada por Marx, a la que deseamos contribuir (...). Por consiguiente, todo lo que pretendemos haber demostrado hasta ahora es que la dialéctica de las superestructuras consiste, como la del lenguaje, en establecer *unidades constitutivas* que no pueden desempeñar este papel más que a condición de ser definidas de una manera no equívoca, es decir, contrastándolas por parejas, para después, por medio de estas unidades constitutivas, *elaborar un sistema*, el cual desempeñará, por último, el papel de operador sintético entre la idea y el hecho, al transformar a este último en *signo*»

122.

¿No pueden ser aplicadas con toda propiedad estas palabras a la investigación desarrollada por Rossi en los años 60, primero en Venecia y luego en Milán? La puesta a punto de los conceptos de morfología urbana y tipología edificatoria, y el estudio de las relaciones recíprocas que entre ambas puedan existir en cada conjunto urbano, constituyen en esos años el núcleo de los esfuerzos analíticos de Rossi. El sentido de esa investigación rossiana puede muy bien ser explicado con las palabras de Lévi-Strauss que acabamos de citar y que en el texto original están referidas, sin embargo, a sus estudios sobre el totemismo. Resulta, pues, comprensible que a partir de Gramsci —que es sustancialmente un dialéctico— y sin renunciar a él, Rossi haya llegado a apoyarse en Lévi-Strauss —un analítico— para articular su pensamiento. Aquí está seguramente también el motivo por el que los trabajos de Aymonino y de Grassi se han orientado luego en direcciones diversas: Aymonino ha desarrollado las

¹²¹ «La razón dialéctica parece ser la razón analítica puesta en marcha» (*ibid.*, p. 364).

¹²² C. LÉVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje*, cit., p. 193.

tesis rossianas en clave sobre todo de razón dialéctica, mientras que Grassi lo ha hecho en clave de razón analítica.

Rossi, en cambio, no ha optado por una u otra; parece querer articular un discurso que abarque ambos planteamientos. Hemos visto ya cómo la reivindicación de la autonomía disciplinar le sitúa en una posición que le lleva a privilegiar la crítica formal frente a la crítica ideológica y a buscar un contexto cultural que le permita ocuparse de la arquitectura de la ciudad desde esas claves. El estructuralismo le ofrecía una metodología aparentemente segura para construir una «ciencia urbana autónoma» desde la arquitectura, pero a la vez le sometía a unos presupuestos que nos parecen difícilmente compatibles con la aceptación del «método dialéctico en su sentido total»¹²³, algo de lo que también se ha mostrado partidario. Este deseo suyo —ignoro hasta qué punto es consciente de las contradicciones que implica— de llevar adelante unos planteamientos que se presentan simultáneamente —¿o habría que decir alternativamente?— como analíticos y dialécticos ha introducido una notable ambigüedad en su pensamiento, pero también le ha convertido en un singular testigo de las inquietudes culturales de su propio tiempo.

* * *

Victoriano Sainz Gutiérrez
Depto. de Urbanística y Ordenación del
Territorio
Universidad de Sevilla
Avda. Reina Mercedes 2
41012 Sevilla España

¹²³ GRUPO 2C, «Conversación con Aldo Rossi», cit., p. 8.