

Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

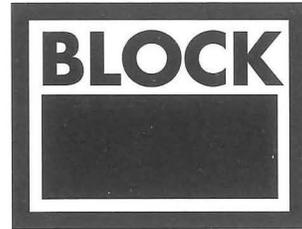
Aldo Rossi Associati
Diana Agrest
Mercedes Daguerre
Vittorio Savi
Antonio Díaz
Carlos Martí Arís
Vittorio M. Lampugnani
Ana María Rigotti
Adrián Gorelik
Jean-Louis Cohen
Diane Ghirardo
Alejandro Crispiani

ALDO ROSSI

Número 3,
diciembre de 1998



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio**

**Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea**



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Dr. Gerardo della Paolera

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge F. Liernur
Vicedirector: Arq. Mario Goldman

Block

Director

Jorge F. Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción

Noemí Adaggio
Universidad Nacional de Rosario

Fernando Aliata
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Anahi Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Alejandro Crispiani
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires

Silvia Dócola
Universidad Nacional de Rosario

Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes

Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

Ana María Rigotti
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Javier Saez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Claudia Shmidt
Universidad de Buenos Aires

Graciela Silvestri
Universidad de Buenos Aires
Universidad de Palermo

Editores del número 3

Mercedes Daguerre
Alejandro Crispiani

Secretario de redacción

Alejandro Crispiani

Diseño

Gustavo Pedroza

Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

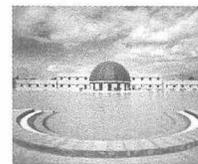
Las opiniones contenidas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

ISSN: 0329-6288

Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. 784 0080, 783 8654 (CEAC)
E-mail: ceac@utdt.edu.ar

Indice

BLOCK, número 3, diciembre de 1998



	Introducción	4
	Aldo Rossi	6
Studio di Architettura Aldo Rossi Associati	Aldo Rossi, oficio y continuidad	8
Diana Agrest	Para Aldo, con el cariño de una argentina	32
Mercedes Daguerra	Aldo Rossi: el orden de la memoria	42
Vittorio Savi	Olvidar a Aldo Rossi	52
Antonio Díaz	Aldo Rossi: la arquitectura del presente	58
Carlos Martí Arís	La huella del surrealismo en la obra de Aldo Rossi	68
Vittorio Magnago Lampugnani	Aldo Rossi: la ciencia poética de la arquitectura	72
Ana María Rigotti	Malas lecturas	76
Adrián Gorelik	Correspondencias	88
Jean-Louis Cohen	Infortunio transalpino: Aldo Rossi en Francia	98
Diane Ghirardo	Aldo Rossi en los Estados Unidos	102
Alejandro Crispiani	Imágenes encontradas: dos proyectos para Buenos Aires	110
Mercedes Daguerra	Apéndice: biografía, lista de obras y principales escritos de Aldo Rossi	120

En la tapa:
Aldo Rossi: Club de
Golf, Tirrenia-Pisa
(a partir de una foto de
Stefano Topuntoli).

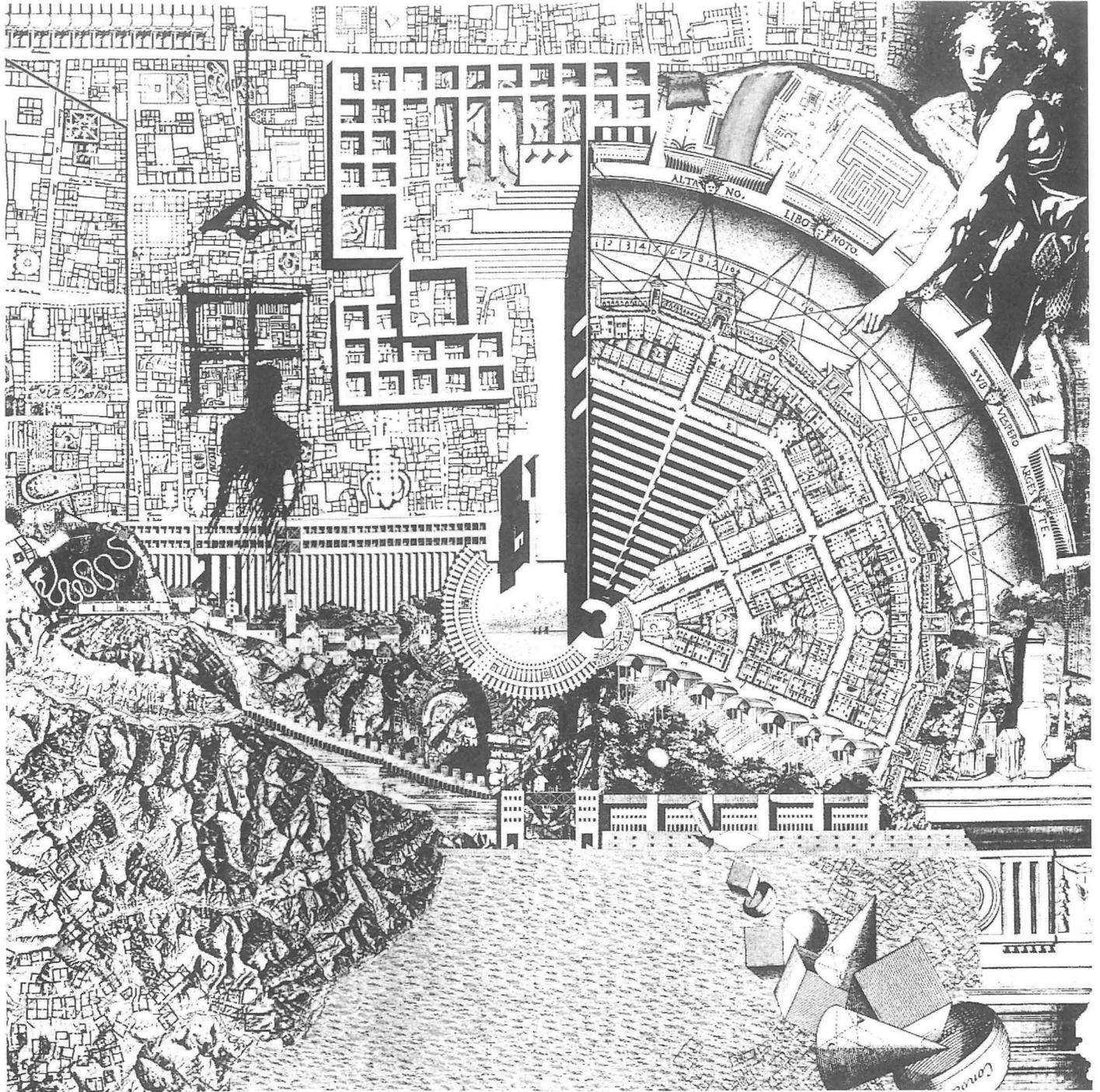
La ciudad análoga como puente entre ciudad y cultura

1. La figura de *ciudad análoga* es sin duda una de las entradas al universo rossiano predilectas por la crítica, ya que encarna con gran capacidad alusiva la original ambición de encuentro, tan preconizada por Rossi, entre los extremos opuestos de una serie de pares que se alternan en capas crecientes de significación en su trabajo: científicidad y biografía, racionalidad e imaginación, historia y memoria, historia y mitología, descripción y proyecto, realismo y experimentación. En general, los análisis de esa figura han enfocado casi exclusivamente los modos en que Rossi busca tender puentes entre los extremos de cada uno de esos pares en su propia obra (construida, dibujada o escrita), como una guía privilegiada para interpretar su poética. Aquí, en cambio, me propongo intentar algo diferente: considerar la figura de *ciudad análoga* como uno de los puentes más firmes e inquietantes que se han tendido entre la teoría urbana y arquitectónica y la historia cultural en el último medio siglo, comparable, en densidad y potencia –ya que no en difusión y uso–, a otras figuras puente que conectaron el pensamiento de la ciudad con diversas áreas de conocimiento en la modernidad, como la figura iluminista de *espacio público*, la romántica de *organismo*, la científico-vanguardista de *espacio-tiempo*, o la más reciente, propuesta por Foucault con enormes repercusiones, de *espacio-poder*. Vale la pena insistir, de todos modos, en que esto no significa sostener que la figura rossiana haya tenido similar influencia, ni tampoco busca constituir a Rossi en *precursor* de la proliferación actual de estudios histórico culturales de la ciudad (no estoy en condiciones, por otra parte, de tentar precisiones filológicas en cuanto a líneas efectivas de *influencia* hacia y desde Rossi). Se trata, en cambio, de entender la densa trama de relaciones que convierten a Rossi en un protagonista principal de la cultura de la segunda mitad del siglo, y de ver el modo en que la figura de *ciudad análoga* le da una resolución sintética a una compleja comprensión cultural de la ciudad: una idea de ciudad como combinación de las huellas culturales de su historia –sus *loci*–, decantadas por la memoria, el uso o la tradición artística, que desde entonces no ha hecho más que expandirse. Rossi era consciente ya desde *La arquitectura de la ciudad* de la dirección implícita en su reflexión: «Me siento inclinado a creer que la ciencia urbana, entendida de esta manera, puede constituir un capítulo de la historia de la cultura, y por su

carácter total, sin duda, uno de los capítulos principales»¹. No voy a analizar la *ciudad análoga*, entonces, como figura poética, sino como figura de conocimiento; o, en todo caso, no como poética proyectual, sino como interrogación ficcional sobre la verdad de la ciudad.

2. Como se sabe, la *ciudad análoga* es una figura conceptual fundamental en la obra de Rossi, producida poco después de la escritura de *La arquitectura de la ciudad* y, según su propia versión, a partir de su relectura –de hecho, la menciona ya en el prólogo a la segunda edición en 1969–, cuando advirtió que «descripción y conocimiento debían dar lugar a un estadio ulterior: la capacidad de la imaginación que nacía de lo concreto»². El ejemplo con que siempre prefirió explicar la necesidad de esa figura para la interpretación y la proyectación de la ciudad es un *Capricho* de Canaletto sobre el puente de Rialto (1755-59), un grabado en el que Venecia aparece como una reunión condensada de monumentos palladianos reales e ideales, de sitios existentes o figurados por la arquitectura y el arte; como lugar de puros valores arquitectónicos, dice Rossi; en rigor, como lugar de puros valores culturales, ya que su reivindicación de la autonomía de la arquitectura (de la que la figura de *ciudad análoga* ofrece el momento supremo) supone un movimiento complementario, su identificación previa como uno de los productos más altos de la cultura: «A veces me pregunto cómo puede ser que nunca se haya analizado la arquitectura por ése su valor más profundo; de cosa humana que forma la realidad y conforma la materia según una concepción estética. Y así, es ella misma no sólo el lugar de la condición humana, sino una parte misma de esa condición», sostenía en *La arquitectura de la ciudad*, con un tono de asombro nada retórico si recordamos las posiciones contra las que ese texto buscaba recortarse³.

La reunión escenográfica de edificios y sitios urbanos existentes e imaginarios (proyectados por los contemporáneos o tomados como modelos ideales de la antigüedad), era frecuente en el arte desde el Renacimiento, tanto porque las artes visuales se constituyeron en un campo de experimentación acerca de las relaciones entre pasado, presente y futuro (como hipotetiza Christine Smith en su análisis sobre Alberti), como porque las *ciudades ideales*



Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin y Fabio Reinhart: *La città analoga*, obra presentada en la Bienal de Venecia en 1976. Es la presentación artístico-arquitectónica de la figura conceptual de *ciudad analoga*, y podría decirse que esta obra es un análogo al cuadrado: como el propio Rossi escribe en la memoria descriptiva, «esta obra no es la explicación de la ciudad analoga, incluso porque no creemos que

existan explicaciones». Por el contrario, la obra hace presente, sigue Rossi, «la imagen del significado diverso que proyectos distintos producen a través de un montaje relativamente arbitrario. (...) Historia y geografía se confunden en la pintura de Tanzio da Varallo y en las casas de piedra, y en el interior de ellas se colocan y se organizan los proyectos». (De: Aldo Rossi, *opera completa*, Electa, tomo 1).

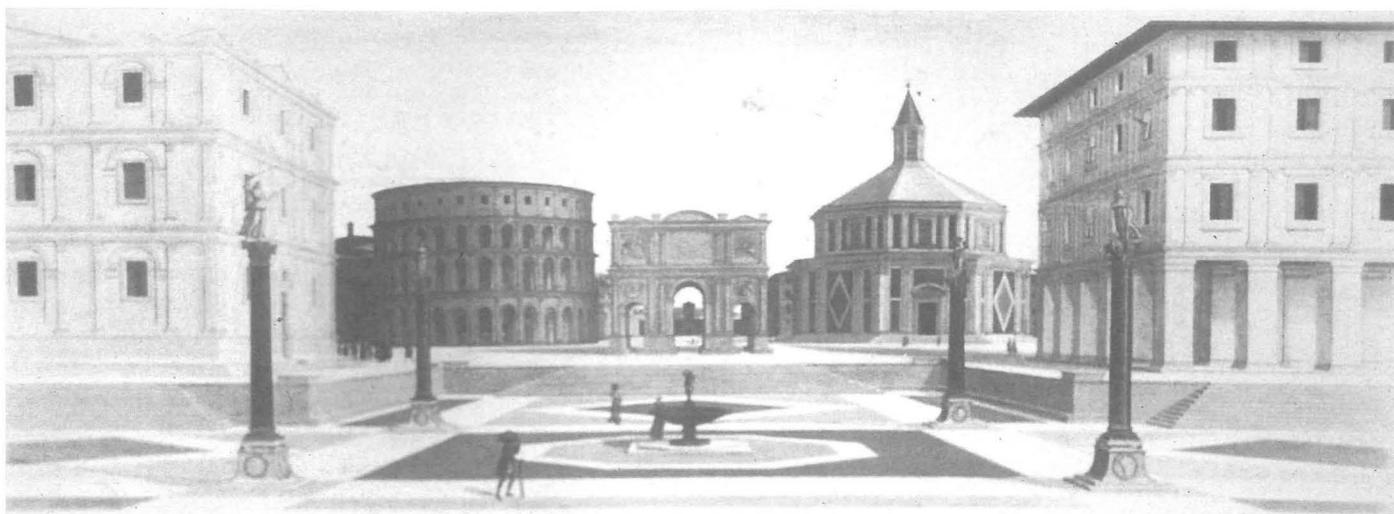


representadas funcionaban como *proyecto social* (según sostiene Krautheimer al analizar las famosas tablas de ciudades ideales del siglo XV), en el sentido de recordar la dirección de la transformación urbana y social deseada, prefigurándola⁴. Es decir, en esas obras ya se hacen presentes las relaciones estrechas, históricas, entre figuración artística, producción de simbolizaciones culturales, prefiguración intelectual y construcción de la ciudad; con la figura de *ciudad análoga*, Rossi reorganiza esa tradición a través de una operación sintética que hace presente una necesidad del análisis y la convierte en un programa: la necesidad de incorporar todos esos diferentes planos de sentido en la comprensión de la ciudad y en las propuestas urbanas, la necesidad de poner en juego de modo simultáneo –por plantearlo en los términos de Fagiolo– la ciudad real, la ciudad ideal, la ciudad idealizada y la ciudad ideologizada⁵.

Releyendo hoy *La arquitectura de la ciudad* a la luz de la obra posterior de Rossi, parece muy lógica y verosímil la aparición de la figura de *ciudad análoga* como producto de aquella operación de relectura que él mismo relata, ya que el libro vuelve una y otra vez, obsesivamente, a una serie de motivos que la posibilitan, extraídos de canteras teóricas muy diversas entre las que se destacan la de algunos sectores del pensamiento urbano que, en los mismos años en que Rossi escribía su libro, estaban siendo carac-

terizados como *culturalistas* por Françoise Choay⁶. Especialmente Lewis Mumford y ciertas líneas del pensamiento urbano anglosajón, con su concepción de ciudad como obra de arte colectiva, estableciendo una analogía fundamental con el lenguaje (las dos obras de arte por excelencia del hombre, dice Mumford); y Marcel Poëte y algunos autores de la escuela de geografía humana francesa, que a partir de sostener la existencia de un *alma de la ciudad* permiten conectar con los problemas de la memoria colectiva, los significados del *locus* y, más en general, el sentido plenamente autónomo de la ciudad, como un ser vivo, como *totalidad* que se construye a sí misma y que se explica en su propia duración y con sus propias leyes.

El hecho de que estas líneas del pensamiento urbano fuesen las privilegiadas en el libro de Choay creo que señala con bastante claridad el clima de ideas común que se vivía en Europa desde los años cincuenta; Choay lamentaba, por ejemplo, que los geógrafos franceses nunca hubieran sido tomados en cuenta por la teoría urbana sin saber, probablemente, que Rossi los estaba colocando contemporáneamente en un sitio muy clave de su propuesta. De todos modos, esto no supone aceptar la caracterización de Choay, ni proponer a Rossi como ilustración del *culturalismo*; por una parte, porque la hipótesis bipolar *culturalismo/progresismo* de la autora francesa, aunque clarificó en su momento ciertas bases



En la página anterior:
 Canaletto: *Capricho con el puente de Rialto, según el proyecto de Palladio, el Palacio Chiericati y las Logge palladianas de Vicenza, 1755-59*, Museo de Parma.

Artista de Italia central: perspectiva arquitectónica, fin del siglo XV, Walters Art Gallery, Baltimore. (De: H. Millon y V. Magnago Lampugnani, *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Bompiani).

del pensamiento urbano, no permite dar cabida a la amplia gama de posiciones que hicieron evidente los estudios históricos en las siguientes décadas –y en los años setenta y ochenta se produjo una especie de *boom* de estudios sobre las tradiciones urbanísticas, consolidando una historiografía de pocos precedentes–; por otra parte, porque las fuentes de *La arquitectura de la ciudad* son mucho más variadas que las que responden a aquel sector del pensamiento, aun reconociendo su centralidad. El ensamble conceptual de Rossi no sólo reúne piezas diferentes y dispersas (más o menos como en un cuadro que podríamos llamar *La teoría análoga*), sino que selecciona con talento compositivo aspectos de cada una que las hacen funcionar con una coherencia de la que es difícil sustraerse; por poner un solo ejemplo, Rossi coloca a Lévi-Strauss en línea con esa reflexión culturalista, tomando de *Tristes trópicos* citas que definen la ciudad como «cosa humana por excelencia» y revaloran los monumentos como clave interpretativa de la sociedad, cuando, en rigor, el proyecto estructuralista va a significar un rumbo completamente diferente de aquella tradición. En el ensamble rossiano debe computarse al mismo tiempo, además del culturalismo y el estructuralismo, la tratadística renacentista e iluminista, la urbanística clásica alemana –desde la cual puede realizar una lectura original de las vanguardias históricas–, el debate sobre el espacio público que comenzaba contem-

poráneamente en sede sociológica y filosófica y, en vinculación con éste, la renovación de la problemática de la ciudad clásica; pero, además, la escuela histórica francesa, el neorrealismo y los debates estéticos y políticos del marxismo italiano de la posguerra, la vanguardia objetivista francesa.

Todo ese ensamble está dirigido a sostener un punto clave de la cultura urbana, sobre el que creo vale la pena detenerse en relación a la figura de *ciudad análoga*: que la ciudad y sus figuraciones se producen mutuamente. Es una certidumbre clásica, que Rossi ilustra una y otra vez a través de citas diversas, como cuando Mumford sostiene que «El pensamiento toma forma en la ciudad, y a su vez las formas urbanas condicionan el pensamiento», o cuando Henry Focillon define la historia como el estudio de «las relaciones diversas, según tiempos y lugares, que se establecen entre los hechos, las ideas y las formas, de las que estas últimas no podrían ser consideradas como simples valores ornamentales; forman parte de la actividad histórica, *representan la parábola que han contribuido a delinear vigorosamente*»⁷. Es decir, Rossi se asienta en una certidumbre muy peculiar, que informa tanto sobre el propio objeto de estudio, como sobre la tarea de estudiarlo; porque la escritura de la historia cultural de la ciudad se convierte a su vez, de acuerdo a este postulado, en una nueva figuración que sumará significaciones sobre ella, de distinto

carácter que las proyectuales, pero también contribuyendo a su transformación. Una de las afirmaciones principales de Rossi, justamente, apunta a esta capacidad creadora de los proyectos como parte específica de las simbolizaciones de la ciudad; pero lo mismo podría decirse de la crítica: la ciudad también se realiza en el tramado de las ideas que la imaginan diferente, aun de las que creen perseguir *objetivamente* su realidad pero, en rigor, están produciendo nuevas significaciones que la constituyen.

En este sentido, la figura de *ciudad análoga* encarna esa relación y, al hacerlo, por la propia dinámica circular que supone, no sólo produce una poética para intervenir arquitectónicamente en la ciudad, sino también un instrumento de conocimiento para intervenir críticamente en sus figuraciones. Voy a analizar dos planos de esa intervención: en primer lugar, el modo en que esa figura pone en acto, por definición, la ficción simbólica con que se experimenta la ciudad; en segundo lugar, los problemas presentes en el propio modo en que la figura de *ciudad análoga* propone sus formas de conocimiento.

3. La figura de *ciudad análoga* permite desplegar las simbolizaciones culturales que produce la ciudad y que la producen y, de ese modo, trabajar críticamente sobre ellas, romper su naturalización. Porque la ciudad, en verdad, presupone esa naturalización justamente por todos aquellos valores que las posiciones *culturalistas* recogen como su esencia: su producción colectiva, su duración y, por tanto, la compleja alianza entre conservación y renovación, entre recuerdo y olvido de sí misma, por la cual el contacto directo de la experiencia cotidiana tiende lazos firmes de complicidad, el sentido común sutura conflictos, reestablece algún tipo de unidad armónica y de explicación restitutiva, pacífica. Y podría decirse que todo intento de conocimiento crítico de la ciudad ha debido enfrentar esa relación pacificada, produciendo un extrañamiento y una distancia capaz de poner en acto el carácter artificial, cultural por ende, de las figuraciones urbanas.

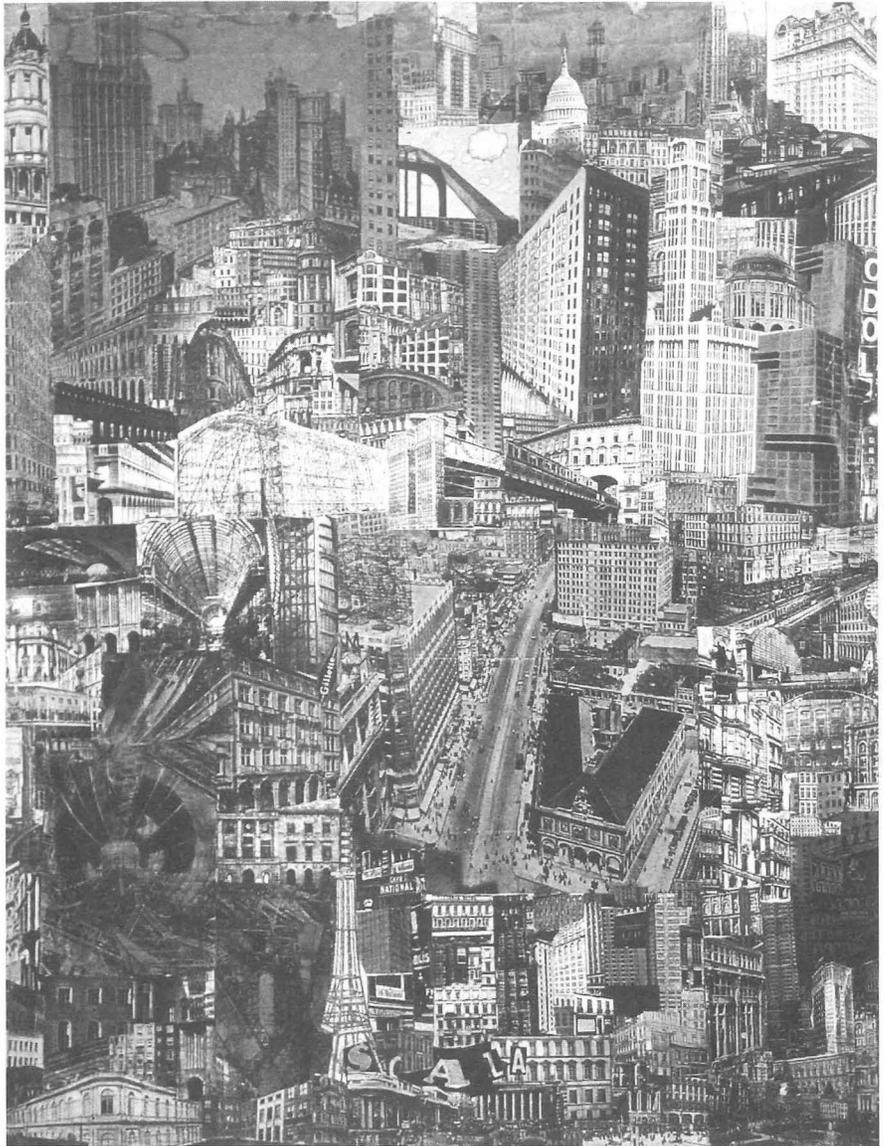
Como se sabe, uno de los intentos más radicales de extrañamiento con el medio urbano fue el de las vanguardias estéticas. Raymond Williams ha postulado que muchas de las innovaciones lingüísticas de las vanguardias se vieron favorecidas por la condición de migrantes de la mayor parte de sus integrantes; para ellos, las grandes capitales significaron una ruptura completa con los signos heredados, no sólo los visuales y sociales, sino especialmente la lengua, que también se presentó como un *medio* objetivo, funcional y no cualitativo⁸. Algunos sectores de la vanguardia tradujeron esa percepción contraponiendo, de modo collagístico, las referencias reales de la ciudad con los estímulos visuales, los recuerdos fragmentarios, las asociaciones con imágenes provenientes de la memoria o la experiencia de ciudades lejanas, en

un proceso que coloca en el centro la experimentación subjetiva de la conciencia del desgarro moderno y de la multiplicidad de voces que viven en la ciudad, rompiendo las nociones tradicionales de espacio-tiempo propuestas por la visión perspectívica clásica. Es, por supuesto, el caso de los *collages* del expresionismo o la nueva objetividad alemana, que denuncian la metrópoli como universo de mercancías en el que tanto los objetos como las personas aparecen desprovistos de vida propia; esas obras trabajan sobre el carácter fragmentario y frenético de la ciudad moderna, sobre los estímulos que producen el shock teorizado por Georg Simmel como característica central de la experiencia metropolitana: si el individuo-mercancía tiende a adormecer ese shock con una percepción distraída (*blasé*), la puesta en escena de la misma, al hacerla explícita, permite el distanciamiento crítico de la representación naturalizada. Es, también, el caso de James Joyce, con su monólogo interior que convierte un simple recorrido por Dublín en un viaje por las ciudades del mundo y del pasado, en un jeroglífico de ciudades superpuestas como cajas chinas: como sostiene Williams, en la gran novela de la ciudad moderna que es el *Ulises*, «ya no existe una ciudad sino un hombre que camina por ella»⁹.

La figura de *ciudad análoga*, en cambio, va a proceder por el camino inverso, el de una objetivación *fría* de la ciudad y su historia, eliminando todo rastro de la experiencia subjetiva directa (no de la subjetividad, que se hace presente de otro modo). De lo que se trata, precisamente, es de mantener el programa que busca quebrar la naturalización de la ciudad, pero en un momento diferente, cuando también el imaginario del fragmento y el *collage* de la percepción distraída modernista han sido incorporados como una segunda naturaleza en el imaginario de la metrópoli moderna. Como planteaba Manfredo Tafuri contemporáneamente a las investigaciones de Rossi y para destacar la innovación de éstas (dentro de un grupo de propuestas que incluía las de Canella y Aymonino), la *fruición distraída* del paseante ya no permite componer una mirada crítica, porque no hace sino reproducir los valores que se presentan como inmutables e indiscutibles, como *naturales*¹⁰. Por eso, la *ciudad análoga* va a nutrirse de un tipo de figuración deudora de una tradición diferente del arte moderno, la de los *realismos metafísicos* de un De Chirico, un Sironi, un Hopper o hasta un Antonioni, que producen la ciudad a través de composiciones de gran abstracción y desolación, cuyos elementos narrativos se depositan en la densidad cultural de cada uno de los objetos que componen el plano, como huellas culturales mudas, y en las tensiones contenidas que se generan entre ellos.

Me parece importante incorporar en esa tradición a un artista como Antonioni, porque la más explícita vinculación de Rossi con la metafísica chirichiana ha concentrado habitualmente los co-

Paul Citroën: *Metropolis*, 1923, Rijksuniversiteit, Leiden. La ciudad análoga de la vanguardia, que pone de manifiesto la experiencia del shock metropolitano.



mentarios en el aspecto de *naturaleza muerta* que asumen sus ciudades y arquitecturas. Así, Daniele Vitale puede comenzar a hablar de la arquitectura de Rossi con la siguiente descripción emblemática: «Pocos elementos concluidos, geoméricamente precisos, en los que se insiste de manera casi obsesiva, *fijados en el tiempo*, continuamente perfeccionados»; o Tafuri puede criticar la *deshistorización* de su operación analógica¹¹. Sin embargo, creo que la obra de Rossi muestra una preocupación profunda por el tiempo; podría decirse que la presentación simultánea de diferentes tiempos de la ciudad no implica necesariamente el aplanamiento deshistorizado, sino –y aquí vale la analogía con el cine moderno– la concepción de un tiempo heterogéneo y fragmentado, un tiempo que ya no articula lo espacial con lo social, sino que hace aparecer las fracturas de la experiencia histórica. Como analizó Gilles Deleuze inspirado en las teorías de Bergson

–de fundamental importancia también en la matriz culturalista que sigue Rossi–, el cine moderno que se constituye en la segunda posguerra (a partir del neorrealismo, Welles, Antonioni, la *nouvelle vague*) rompe con la ilusión narrativa de la continuidad espacial y temporal, y logra la presentación directa del tiempo, ya no sólo como transcurso, sino como historia y memoria; produce una «imagen-tiempo directa (que) nos permite acceder a esa dimensión proustiana según la cual las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio»¹². *Inconmensurable*: la ciudad análoga de Rossi trabaja en ese desfiladero espacio-temporal: «la forma de la ciudad –decía en *La arquitectura de la ciudad*– es siempre la forma de un tiempo de la ciudad; y hay muchos tiempos en la forma de la ciudad»; Deleuze, por su parte, para pensar el cine moderno desde las categorías bergsonianas, va a acudir a San Agustín: «hay *un presente*

del futuro, un presente del presente, un presente del pasado, todos ellos implicados en el acontecimiento, enrollados en el acontecimiento y por tanto simultáneos, inexplicables»¹³.

En la ciudad análoga, el acontecimiento está grabado en cada objeto, en tanto signo que lo ha fijado y, por lo tanto, aparece condensando valores arquitectónicos y culturales; se trata de una construcción de fuerte apelación histórica, porque las huellas culturales son producto del tiempo social y cultural a la vez que marcas de él, pero que, justamente por la necesidad de mostrar el tiempo múltiple y el territorio fragmentado de la historia, se resuelve como un espacio neutro, podría decirse postperspectívico, en el sentido que compone y yuxtapone no sólo lugares, sino también tiempos y jerarquías, suspendiendo las interpretaciones establecidas sobre el sentido del devenir y sobre los valores en la cultura. Y en este sentido es que la *ciudad análoga* encarna también, de modo ejemplar y sofisticado, la relación compleja de Rossi con la tradición de vanguardia en el rico momento de transición cultural en que las críticas al modernismo no habían sido aplanadas bajo la noción de *postmodernismo*, mostrando la ambigüedad de una *recuperación* de la historia y la cultura que se proponía la comprensión más abarcante y operativa de *lo real*: desde el arte a la vida, desde el mito a la realidad social, desde la subjetividad individual a la memoria colectiva y a la autonomía estructural de los objetos materiales.

La figura de *ciudad análoga*, entonces, como se dijo más arriba, está encaminada a poner en evidencia el mecanismo de reproducción de valores naturalizados, minando desde adentro los propios supuestos *culturalistas* de la continuidad urbana. Si la ciudad es el objeto de conocimiento anacrónico por excelencia, porque como ningún museo o biblioteca tiene la capacidad de mezclar y macerar lo más viejo con lo más nuevo, lo que podría haber ocurrido con lo que realmente ocurrió, colocándolos en un mismo plano de experiencia, la figura de *ciudad análoga*, lejos de entregarse a esa lógica, pone en acto el tiempo quebrado y el espacio fragmentado de la ciudad y, por el mismo procedimiento, produce una escena que tematiza la mecánica que busca suturarlos. Porque, en rigor, la experiencia de la ciudad naturalizada también se organiza a la manera de una *ciudad análoga*, pero que condensa sólo esos valores *inmutables* del sentido común, eludiendo el conflicto, con una composición plural pero que no es consciente del peso específico de las capas culturales que cada elemento aporta y de las tensiones que se generan entre ellas, orientado a restituir *un único* sentido. La ciudad análoga de la cotidianidad es una narración naturalizada, la composición de un manojito de postales armónicas que permite recorrer la ciudad por sendas prefiguradas, recomponiendo a cada instante cada una de las imágenes fragmentarias en un relato homogeneizante

en el que encuentran una *identidad* al vincularse con otras imágenes, como un álbum de fotografías familiares, de recuerdos de infancia que suelen articular las figuraciones de los momentos de esplendor personal y los de algún esplendor de la ciudad; las imágenes que no condicen con esa narración no arman sentido, son descartadas como excepción o decadencia. Se trata de una *ciudad análoga* idéntica a la que producen los símbolos del consumo y que logran adormecer y vaciar las coagulaciones de monumentos más intensas, como ocurre con el tango en Buenos Aires, utilizado como imagen publicitaria hasta la saciedad junto a los escenarios de La Boca, las callecitas de barrio o el obelisco: si la *ciudad análoga* es siempre una composición, cuando la narración costumbrista se resuelve en publicidad aparecen los íconos del sentido común como una composición banal.

El procedimiento inverso queda planteado por la *ciudad análoga* de Rossi en la artificiosidad explícita de sus construcciones, la densidad semántica de sus *objetos de afecto* y la desestructuración permanente que producen sus modos de reunirlos, como si las referencias a las ciudades reales e ideales que conviven como significaciones libres en la ciudad pudieran ser dispuestas arbitrariamente sobre un tablero neutro. En este procedimiento de desnaturalización, la obra de Rossi traza relaciones no sólo con aquella tradición de realismo metafísico y cine moderno, sino también, de modo bastante directo, con el objetivismo del *nouveau roman* francés de Robbe Grillet, Marguerite Duras o Michel Butor: su reducción esencialista a lo material, aquello que apenas cabe describir por medio de un *lenguaje espacial* en el que, como señalaba Michel Foucault en un agudo análisis de la *Description de San Marco* de Butor, «la “descripción” (...) no es reproducción, sino más bien desciframiento»¹⁴. Precisamente, se trata de la puesta en acto de la idea de la ciudad como jeroglífico, como palimpsesto, cuyas claves deben buscarse en las capas de tiempo grabado en las piedras, como un ejercicio de estratigrafía cultural. Eso es lo que está detrás de la imagen grave que ofrece Rossi cuando sugiere en *La arquitectura de la ciudad* que de las ciudades bombardeadas en la guerra, de sus casas despanzurradas que hacían presente las secciones como en un plano multidimensional, había intuido la comprensión de la ciudad como arqueología, la posibilidad de descifrar de sus objetos inermes la vida que había latido, todo un sistema de valores y relaciones. Ya no es la mirada del extranjero, sino la del arqueólogo de su propio presente, que para comprender se obliga a restituir la artificialidad y la contingencia, la distancia que permite concebir la ciudad como construcción cultural y la historia como el territorio de una lucha para mantener viva la memoria de sus conflictos.

4. La figura de *ciudad análoga*, entonces, permite poner en escena las figuraciones naturalizadas de la ciudad y componer valores culturales alternativos. Pero, ¿qué es lo que respalda la confianza de Rossi en la eficacia de su composición? ¿Qué clase de conocimiento ofrece esta duplicación del modo en que nos figuramos –en que la cultura forma– la ciudad? Podría decirse que, así como el ensamble teórico de *La arquitectura de la ciudad* ofrece todos los elementos que permiten comprender la formulación de la figura de *ciudad análoga*, el nuevo paso que ésta supone implica una severa restricción de aquel universo, concentrándose en los elementos –y desarrollándolos– que sostienen una aproximación muy precisa a las relaciones entre forma y cultura, una aproximación poética en conflicto con las aspiraciones de conocimiento sistemático de la ciudad que también estaban presentes, con fuerza programática, en *La arquitectura de la ciudad*.

En uno de los textos en los que Rossi intenta explicar el tipo diverso de conocimiento implícito en la *ciudad análoga*, acude a una definición de Jung sobre el pensamiento analógico plena de resonancias: «El pensamiento “analógico” o fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado hacia adentro. (...) El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpressable con palabras»¹⁵. Se trata de un pensamiento que repone –en estrecha relación con el pensamiento salvaje de la antropología– el universo de la semejanza, de la identidad entre las palabras y las cosas, en el sentido en que Foucault expresó la episteme renacentista cancelada por la época clásica. Después de esa cancelación, las figuras que recuperan para Foucault este universo de marcas a interpretar analógicamente, es decir, aquellos que pueden reencontrarse con el sentido de las cosas por fuera de su representación lógica, son el loco y el artista: los pensadores analógicos, «cazadores de similitudes perdidas» a través de los «cortocircuitos de la intuición»; es el Quijote, y es Magritte¹⁶. Seguramente en esto pensaba Tafuri cuando sugirió que debajo de la composición *La ciudad análoga*, que Rossi presentó en la Bienal de Venecia de 1976, podía figurar la inscripción («escrita con caligrafía infantil») *ceci n'est pas une ville*: «¿Pensamiento analógico como simbolismo arcaico, expresable únicamente por medio de imágenes deshistoriadas?»¹⁷.

No se trata, sin embargo, de un tipo de imágenes que permitan establecer un contacto figurativo con la vertiente del surrealismo encarnada por Magritte, ya que el enrarecimiento creciente que propone Rossi de las relaciones entre sus objetos está lejos de la franca colisión prescrita por la célebre frase de Leautrémont, entre un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de quirófano. La búsqueda de Rossi no intenta poner en crisis el vínculo representativo a través de colisiones inesperadas, sino

que se concentra sobre la colisión, dentro de cada objeto, entre forma y cultura, y a partir de allí procede a un enrarecimiento sutil de sus relaciones: su montaje está atento a la densidad significativa de cada objeto y a una tensión mutua que está dada justamente por la posición relativa dentro del cuadro de esas densidades. Tal es la importancia de la forma, para Rossi, en la arquitectura revolucionaria del siglo XVIII, la importancia del símbolo que vuelve a unir las palabras y las cosas, que mantiene unidas estructuralmente forma y cultura: «La esfera no sólo representa, o mejor, no representa sino que es por sí misma la idea de una igualdad, su presencia como esfera. Y por esto, como monumento, es la constitución de la igualdad»¹⁸. Tal es, por supuesto, su noción de monumento originario en la antigüedad clásica: la reunión íntima, indiscernible del acontecimiento y el signo que lo ha fijado.

Es indudable, en este punto, que esa relectura del mundo clásico está atravesada por una serie de mediaciones que, de algún modo, estallan en la propuesta de *ciudad análoga*. La idea de la ciudad como encarnación material de las instituciones –no como representación de ellas–, clave de la lectura de la ciudad antigua que Rossi toma de Fustel de Coulanges, está posibilitada por una manera de formular el registro teórico deudora de la tradición del romanticismo alemán: un modo de concebir la teoría aferrada siempre a formas, a fenómenos sensibles, que habita la noción de *Urbänome*, «el fenómeno arquetípico donde palabra y cosa coinciden»¹⁹. Es una noción propuesta por Goethe en su morfología de la naturaleza, pero retomada por la cultura alemana de entreguerras como base de una particular consideración de la cultura como *cultura material*: está en la relectura del mundo clásico de Hannah Arendt, con su noción de «espacio público» como colisión fugaz e inestable entre forma y política; está en el trabajo crítico de Siegfried Kracauer, para quien las «imágenes espaciales» eran «los sueños de la sociedad»; está presente en Siegfried Giedion, en su consideración de la arquitectura como «testigo inequívoco de nuestro tiempo»; o en la Escuela de Warburg, la escuela «de los ojos más sabios –en términos de Calasso– que hayan leído, en este siglo, las imágenes de nuestro pasado»; y está, por supuesto, en Walter Benjamin, en su trabajo interpretativo sobre los objetos a través de su noción de «imagen dialéctica»²⁰. Siempre me resultó inquietante la frase con la que Adorno –no sin ironía, aunque presenta un tipo de búsqueda de conocimiento de la que él mismo participaba–, se refirió al *método* interpretativo de Benjamin: «Se ha perdido la clave que interpretaba las enigmáticas imágenes. Estas mismas, como se dice en el barroco poema sobre la melancolía, “tienen que ponerse a hablar”. El procedimiento se parece al chiste de Thorstein Veblen, que decía estudiar idiomas extranjeros por el sistema de contemplar fija-

mente cada palabra hasta enterarse de lo que significaba»²¹. El problema del simbolismo arcaico planteado, a su manera, por Jung y Foucault, aquí se transforma en un programa de conocimiento alternativo; y, con diferencias y matices según de quien se tratara, es conocido el impacto del descubrimiento de ese programa en la Venecia de los años sesenta y setenta²².

En ese sentido, Franco Rella es quien con mayor consistencia ha perseguido las raíces de ese pensamiento, que ha denominado *figural*: un pensamiento que forma «constelaciones de imágenes que se coagulan en núcleos de significados (...) que tienen el mismo rigor del concepto, pero que recogen también aquello que es heterogéneo». La *analogía* entre la descripción del procedimiento figural de Rella y lo que podría ser una descripción de un dibujo de Rossi como método de conocimiento, con sus objetos como «fósiles y fragmentos de otra razón», es significativa (y por ello he insistido en denominar *figura* a la *ciudad análoga*). Se trata de la búsqueda de una «nueva racionalidad», tanto para la producción de la ciudad como para la escritura de la historia: «una racionalidad procesual, estratificada, impura, que contiene junto a las más abstractas formalizaciones, zonas de opacidad, fragmentos del pasado, reliquias, anticipaciones»²³. De hecho, es en el volumen colectivo *Crisis de la razón* donde junto a Rella y otros, Carlo Ginzburg va a publicar en 1979 su ya famoso texto «Raíces de un paradigma indiciario», en el que también traza una genealogía alternativa para presentar un sistema de lectura de signos (el del médico y el detective) que permita entender el tipo de interpretación no sistemática que realiza el historiador: a pesar de muchas otras diferencias, como Rella y como Rossi, el problema de Ginzburg es el de buscar una racionalidad capaz de abrirle las puertas a lo heterogéneo²⁴.

En ese mismo volumen, Salvatore Veca ejemplifica el caso contrario del monismo cultural con un párrafo del *Discurso del método* de Descartes, en el que justamente la ciudad histórica aparece como metáfora de la ausencia de razón: «Entre (mis pensamientos), uno de los primeros fue que se me ocurrió considerar que no suele haber tanta perfección en las obras compuestas de muchas piezas y hechas por las manos de maestros diversos, como en aquellas en que ha trabajado uno solo. Se ve así que las construcciones iniciadas y acabadas por un solo arquitecto suelen ser más bellas y mejor ordenadas, que aquellas que muchos han intentado reparar utilizando viejos muros que habían sido contruidos con otros fines. Como esas ciudades antiguas que no fueron en un comienzo más que aldeas y llegaron a ser con el paso del tiempo grandes ciudades; están, por lo común, muy mal trazadas y acompasadas, en comparación con esas otras plazas regulares que un ingeniero diseña, según su fantasía, en una llanura; y aunque considerando sus edificios uno por uno encon-

traremos a menudo en ellos tanto o más arte que en los de estas últimas ciudades nuevas, sin embargo, viendo cómo están dispuestos, uno grande aquí y uno pequeño allá, y cómo vuelven las calles tortuosas y desniveladas, se diría que ha sido más bien la fortuna la que los ha dispuesto así y no la voluntad de algunos hombres provistos de razón»²⁵. Podría decirse que Rossi, con la figura de *ciudad análoga*, busca dar forma sintética a la visión exactamente opuesta de ciudad –su oposición militante a la planificación modernista fue, en ese sentido, más que nada un rechazo del paradigma monista que la preside–; pero, sobre todo, busca dar forma a una visión alternativa de la relación entre ciudad y cultura, y a un modo alternativo de interpretar esa relación, en el que los objetos de la historia, sus huellas culturales, están cargados de un simbolismo mudo, fundante de la identidad social y cultural, que debe ser descifrado y reactivado.

Esta reconcentración sobre la forma simbólica, típica de esas búsquedas de la cultura italiana de los setenta, es lo que va quedando de *La arquitectura de la ciudad* en la figura de *ciudad análoga*: como montaje de objetos que condensan valores, la *ciudad análoga* postula que la cultura urbana funciona con formas preconstituidas, que se pueden combinar en diversas constelaciones de sentido, pero no inventarse cada vez. Y así como este pensamiento de la composición –y, por supuesto, su correlato tipológico– se levanta contra la principal ambición modernista de la invención *ex novo* (de Descartes al funcionalismo), asimismo hace presente el hecho de que la historia cultural de la ciudad también trabaja con constelaciones de formas cargadas de valores, indiscernibles de ellas. Rossi las propone en su pureza hierática como huellas arcaicas de otra razón, pero ¿cómo interrogarlas cuando de lo que se trata es de entenderlas en la historia de la ciudad, en su vinculación con la cultura? Paradigma indiciario, pensamiento figural, imaginación dialéctica, pensamiento analógico: aceptada la constructividad y la autonomía de la ciudad y de la escritura que la narra, puestos en crisis tanto el naturalismo ingenuo como las pretensiones científicas de la racionalidad monista, estas propuestas tratan de construir una relación entre forma y cultura a través de un salto interpretativo capaz de producir iluminaciones fugaces sobre una relación que sin embargo se considera estructural, pero que no provee ninguna certeza metodológica, sino más bien una serie de intuiciones, estílos, *figuras de conocimiento*.

Es indudable la carga poética que, en las diferentes tradiciones que recorrimos, todas estas búsquedas contienen: la particular inteligencia con que resuelven la unión de formas en cuya colisión se producen flashes de conocimiento, diagnósticos capaces de unir las partes con el todo. Una idea de totalidad perdida que Rossi fue una de las últimas figuras modernas en intentar recu-

perar. No es fácil poner en disponibilidad ese intento para el análisis cultural, por fuera de las sugerencias con que lo Enriquece, por fuera del mundo de alusiones al que no se puede ya renunciar: aunque todos esos autores han evitado detenerse extasiados ante el umbral del enigma de las imágenes, han generado, por el necesario carácter poético de su propia producción, intransferible, nuevos enigmas igualmente difíciles de atravesar. Esa es la pérdida y la ganancia entre *La arquitectura de la ciudad* y la formulación de la *ciudad análoga*: con esa figura, Rossi le dio una forma sintética también a la dificultad que la ciudad ofrece a la interpretación.

Notas

1. Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad* (Padua, 1966), quinta edición española, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 63.
2. Ver el prólogo a la segunda edición italiana de *La arquitectura de la ciudad*, Padua, 1969; la cita es de la memoria de la *tavola La città analoga*, que Rossi realizó con Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin y Fabio Reinhart, presentada en la Bienal de Venecia de 1976 y republicada en A. Ferlenga, *Aldo Rossi. Architettura 1959-1987*, Milán, 1987, vol. 1, pp. 118-9.
3. *La arquitectura de la ciudad*, cit., p. 76.
4. Cfr. Christine Smith, «L'occhio alato: Leon Battista Alberti e la rappresentazione di passato, presente e futuro», y Richard Krautheimer, «Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimore riesaminate», en H. Millon y V. Magnago Lampugnani, *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Bonpiani, Milán, 1994.
5. Marcello Fagiolo, «L'Efimero di Stato. Strutture e archetipi di una città d'illusione», en M. Fagiolo (comp.) *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*, Officina edizioni, Roma, 1980.
6. *El urbanismo. Utopías y realidades* (París, 1965), Lumen, Barcelona, 1970.
7. Ambas son citas que el mismo Rossi realiza en notas al pie de *La arquitectura de la ciudad*, en páginas 106 y 234 respectivamente (edición citada); la primera, de *La cultura de las ciudades* (1938), Emecé, Buenos Aires, 1968; la segunda, de *Art d'Occident*, París, 1938 (el subrayado es nuestro).
8. Cfr. Raymond Williams, «Las percepciones metropolitanas y la emergencia del Modernismo», en *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Manantial, Buenos Aires, 1997 (Londres, 1989).
9. Raymond Williams, *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, Debate, Madrid, 1997 (Londres, 1970).
10. *Teorías e historia de la arquitectura* (Bari, 1968), Laia, Barcelona, 1972, especialmente pp. 205-206.
11. Daniele Vitale, «Hallazgos, traslaciones, analogías, proyectos y fragmentos de Aldo Rossi» (1979), en *Aldo Rossi* (selección e introducción de Alberto Ferlenga), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1992, p. 83 (el subrayado es nuestro). La crítica de Manfredo Tafuri en *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años sesenta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984 (Turín, 1980), p. 444.
12. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1987 (París, 1985), p. 61.
13. La primera cita, en *La arquitectura de la ciudad*, op. cit., p. 104; la segunda, en Gilles Deleuze, op. cit., p. 138.
14. Michel Foucault, «Le langage de l'espace» (1964), *Dits et écrits*, tomo 1 (1954-1969), Editions Gallimard, París, 1994.
15. Carl Jung, correspondencia con Freud citada por Aldo Rossi en «La arquitectura análoga», *2C Construcción de la ciudad* n° 2, Madrid, 1975.
16. Ver Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México, 1968 (París, 1966), y *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1981 (Montpellier, 1973) (las dos frases entrecomilladas pertenecen al Prefacio de Guido Almansi).
17. Manfredo Tafuri, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años sesenta*, op. cit., pp. 443-444.
18. *La arquitectura de la ciudad*, cit., pp. 202-203.
19. Susan Buck Morss ha desarrollado la influencia de esta noción en la cultura alemana de comienzos de siglo, especialmente en Simmel, y, en parte a través de él, en el trabajo de Benjamin; cfr. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995 (Cambridge, 1989).
20. La cita de Giedion en «Introducción» a *Bauen in Frankreich. Eisen. Eisenbeton*, Klinkhardt & Bierman Verlag, Leipzig-Berlin, 1928 (reproducido en *Rassegna* n° 25/1, Bolonia, marzo de 1986, pp. 30-48); la cita de Siegfried Kracauer, en David Frisby, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Visor, Madrid, 1992, p. 201; la de Roberto Calasso, en *Los cuarenta y nueve escalones*, Anagrama, Madrid, 1991, p. 102.
21. «Caracterización de Walter Benjamin», en *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Barcelona, 1969, p. 121 (original en *Prisms*, Londres, 1967).
22. Me refiero, especialmente, al grupo de historiadores y críticos de la Escuela de Venecia nucleados en torno de Manfredo Tafuri; las relaciones entre ese grupo y aquel programa de conocimiento las hemos desarrollado junto a Anahi Ballent y Graciela Silvestri en «Las metrópolis de Benjamin», *Punto de Vista* n° 44, Buenos Aires, noviembre de 1992.
23. La primera cita de Rella está tomada de la entrevista que le hicieron Mercedes Daguerre y Giulio Lupo para la revista *Materiales* n° 5, PEHCH/CESCA, Buenos Aires, marzo de 1985, p. 33; las siguientes, del libro en el que Rella precisa la producción histórica de este tipo de pensamiento en la crítica, el arte y la literatura centro-europea de las primeras décadas del siglo, *Metamorfosis. Immagini del pensiero*, Feltrinelli, Milán, 1984, pp. 27 y 31 respectivamente.
24. Aldo Gargani (comp.), *Crisis de la razón. Nuevos modelos en la relación entre saber y actividad humana*, Siglo XXI, México, 1983 (Turín, 1979).
25. Citado en Salvatore Veca, «Modos de la razón», en Gargani, cit., p. 253.

Allí donde se indica las ilustraciones han sido tomadas de
Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi, opera completa*, Electa, Milán,
tomo 1 1987, tomo 2 1992, tomo 3 1996.

**El Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
está patrocinado por las siguientes empresas:**

Aluar división elaborados

Baucor SRL

BHN Inmobiliario SA

Buenos Aires Greens

C.B. Richard Ellis SA

Cliro SA

Constructora Iberoamericana SA

Constructora Sudamericana SA

Exxal Argentina SA

Gabelec SRL

HSBC Banco Roberts

Industrias Saladillo SA

Interieur Forma SA

Kalpakian alfombras

La Europea SRL

Obra Mix SA

Obras Civiles SA

Phonex Isocor SRL

Tecno Sudamericana SA

Tizado Propiedades

Vidogar Construcciones

Cantidad de ejemplares: 1000

Tipografía: Garamond Stempel y Futura

Interior: papel ilustración mate de 115 g

Tapas: cartulina ecológica de 220 g

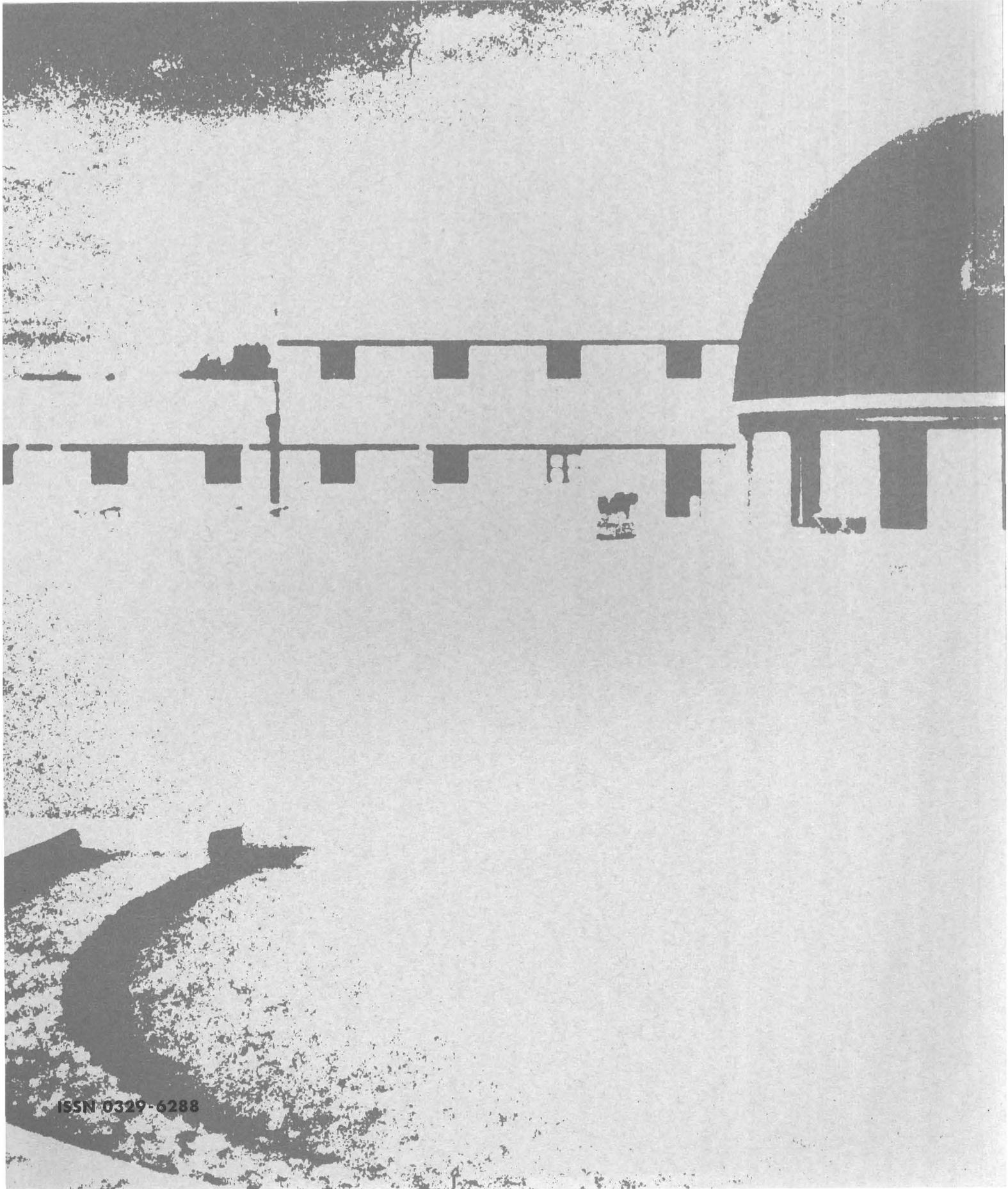
Preimpresión: NF producciones gráficas

Impresión: Sacerdoti SA talleres gráficos

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348

Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 18



ISSN 0329-6288