

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

Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea

# BLOCK

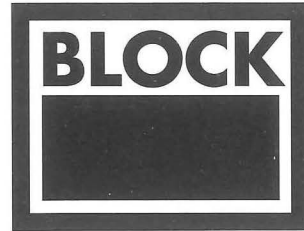
Aldo Rossi Associati  
Diana Agrest  
Mercedes Daguerre  
Vittorio Savi  
Antonio Díaz  
Carlos Martí Arís  
Vittorio M. Lampugnani  
Ana María Rigotti  
Adrián Gorelik  
Jean-Louis Cohen  
Diane Ghirardo  
Alejandro Crispiani

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

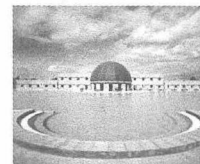
Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

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).

# Aldo Rossi: la arquitectura del presente

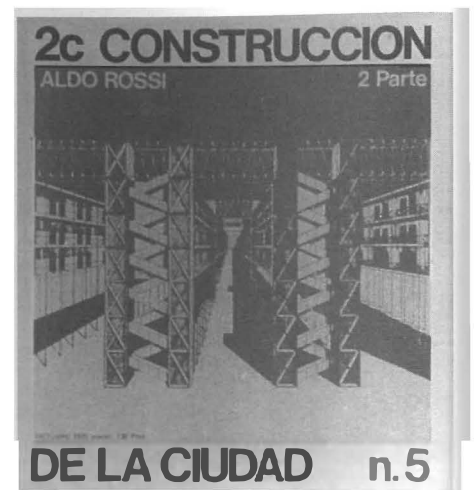
Antonio Díaz

Hace tiempo que el neorracionalismo reivindicó para la arquitectura el campo de la ficción, pero comprendiendo, al mismo tiempo, que la ficción debía referir a la realidad y no convertirse en ficción de otra ficción<sup>1</sup>. En consecuencia, el realismo en arquitectura no tiene nada que ver con la actitud sumisa y unidireccional que supone la aceptación de la realidad tal cual es. El realismo en arquitectura tiene que ver con el esfuerzo para que la ficción refiera al mundo, en contraposición con la arquitectura cuya referencia continúa siendo la propia ficción. Y esto es lo que ocurre, mayoritariamente, en la arquitectura de hoy<sup>2</sup>.

Aldo Rossi se proclamó un realista, pues sus ficciones se movían continuamente en el campo de las referencias a la realidad. Por eso me parece que de todas las cuestiones que él planteó, aquellas referidas a la analogía y a los objetos de afecto continúan siendo hoy, en sus aspectos más generales, un campo de trabajo útil para el desarrollo de una arquitectura más consustanciada con los problemas culturales del mundo contemporáneo. Sobre todo, si a estas cuestiones se las entiende ligadas a los problemas más generales de la arquitectura y si se dejan de lado las deformaciones más limitadamente personales que puedan plantear. Un campo de trabajo que puede contribuir a resolver las contradicciones entre lo racional colectivo y lo personal, incluyendo los problemas que hacen a la relación con la cultura popular. Un camino, justamente, para no terminar siendo «rossiano».

A principios de 1975 Aldo Rossi publica, en el nº 2 de la revista 2C de Barcelona, un artículo titulado: «La arquitectura análoga»<sup>3</sup>. No interesa precisar aquí cómo Aldo Rossi desarrolló, antes o después, algunas de las ideas que planteó en ese artículo, donde sólo hace una referencia, como antecedente, a la idea de ciudad análoga. Lo que sí es cierto es que las ideas acerca de la arquitectura análoga se sintetizan allí de tal manera que, a mi entender, convierten a dicho artículo en una pieza fundamental, en un nuevo punto de partida. Yo creo que se trata de un aporte muy importante a la teoría de la arquitectura, que Rossi confirmó en la práctica a lo largo de toda su obra. Y si bien el concepto de arquitectura análoga forma parte, seguramente, de todo un proceso, me parece que el carácter de ese artículo es fundamental para entender no sólo la arquitectura de Rossi, sino también los problemas de la arquitectura en general.

Revista 2C  
*Construcción de la  
ciudad*, Barcelona.



Es importante señalar, también, que el concepto de arquitectura análoga no es un concepto «rossiano» válido solamente para Rossi o los que quieran ser sus seguidores. Tampoco se trata de una receta para saber como proyectar. Yo creo que es una explicación de cómo se estructura y desarrolla (dentro del campo de la cultura) el conocimiento correspondiente al campo de la arquitectura. Es decir, Rossi no hace otra cosa que describir, esquemáticamente, un proceso que los arquitectos utilizan inconscientemente o conscientemente, pero negándolo por pruritos referidos a la necesidad de ser originales y creativos. El entender este proceso y desarrollarlo consecuentemente es lo que permitiría, pareciera sugerir Rossi, que la arquitectura volviera a tener que ver con la cultura en general y no con «estilos» que, aunque más o menos personales, corresponden, finalmente, a un grupo social determinado<sup>4</sup>. En este sentido, los estilos y los géneros de la arquitectura son contingentes ya que cambian históricamente, mientras que la arquitectura (como ficción y por tanto como problema cultural) mantiene su forma de relacionarse con el mundo<sup>5</sup>. Porque lo que sí está claro es que Rossi no interpreta la arquitectura como una simple profesión con objetivos prácticos. Para él, además de eso, la arquitectura es una forma (dramática) de relacionarse con el mundo, no tanto para explicarlo como para ponerlo en evidencia, para señalar los puntos oscuros, los problemas de la arquitectura.

Por eso sus proyectos no pretenden poner punto final a ninguna discusión. Rossi no resuelve los grandes problemas, le basta con plantearlos.

Me parece importante aclarar aquí dos cuestiones tal vez obvias: 1) que, como ya he sugerido, a partir de que la arquitectura es siempre análoga, sus resultados formales pueden ser diversos (como lo demuestra la historia de la arquitectura) y no necesariamente «rossianos» y 2) que las ideas de Rossi no son sólo la expresión de un saber individual, sino que son, también, el resultado de un proceso colectivo de conocimiento que en los años 70 alcanzó en Italia uno de sus grados más altos de desarrollo<sup>6</sup>.

Debo decir que hoy, visto a la distancia, ese artículo publicado por 2C, resulta un poco sorprendente. La resonancia que tuvo en aquel momento (y el valor que sigue teniendo), se desprende de muy pocas líneas y tiene más que ver con lo que sugieren que con lo que en realidad proponen o desarrollan. En la primera parte (corta en realidad) Rossi expone algunas ideas sueltas acerca de la arquitectura análoga, y en la segunda parte (más extensa) explica sus proyectos de aquel momento que, según él, tenían que ver con las ideas desarrolladas en la primera parte. Independientemente de cómo haya sido interpretado entonces, hoy no parece un artículo de doctrina, construido como una pieza cerrada; «objetivo», como trató de ser *La arquitectura de la ciudad*. Se trata más bien de una serie de pensamientos puestos muy en el campo de lo personal (me refiero a la primera parte, que es la que al menos yo, siempre recuerdo). Incluso Rossi admite que se está alejando del purismo de sus primeras obras e, indirectamente, se justifica señalando que lo que él plantea no lo coloca fuera del racionalismo. En cuanto a la segunda parte, a los proyectos que describe, uno se queda con la sensación de que no tienen tanto que ver, todavía, con lo que se apunta en la primera parte, es decir, con la arquitectura análoga.

Una de las consecuencias que tuvo ese artículo fue que, a partir de una definición de los objetos de afecto muy basada en lo personal, generó la idea de que lo que se planteaba era válido sólo para Rossi y para aquellos que lo querían seguir en el lenguaje que él sugería. Como si los únicos objetos de afecto que valieran fueran los de Rossi, cuando en realidad de lo que se trata es de que cada uno descubra los suyos propios que, por supuesto, pueden coincidir o no con los de otros arquitectos. E incluso está bien que esto suceda. El problema está en que los objetos de afecto tengan que ver con el mundo de los objetos, con la realidad, y no con la ficción de la ficción de otros arquitectos.

En cualquier caso, las ideas expresadas sintéticamente por Rossi en el artículo de 2C (y desarrolladas posteriormente en otros escritos y propuestas) generaron una alternativa en el campo del racionalismo que no muchos pudieron o quisieron entrever.

Acordando en la superficie sobre la validez de la analogía, no todos prestaron atención al hecho de que la idea de arquitectura análoga expresada por Rossi, llevada a sus últimas consecuencias, iba a abrir otros caminos con respecto al lenguaje aceptado hasta entonces como racionalista. Aquellas pocas líneas del artículo de 2C, más allá de un problema de expresión personal (que Rossi llevó, a veces, hasta límites demasiado subjetivos) postulaban un racionalismo distinto, en el que las referencias ya no tendrían que ver solamente con las cuestiones estructurales del proyecto, sino que arrastraban, también, las cuestiones referidas al lenguaje. Y éste era un camino sin retorno que Rossi llevó adelante hasta sus últimas consecuencias. Se puede estar o no estar de acuerdo con él respecto a los resultados de sus propuestas, pero lo cierto es que, a partir de «La arquitectura análoga», no se podía esperar otro final; no era posible suponer que en la obra de Rossi pasara otra cosa que la que pasó. Aquellas ideas llevaban, sin duda, a otra manera de componer y resolver los problemas formales de la arquitectura. Y hay que agradecerle a Rossi (aun no estando siempre de acuerdo), la valentía y constancia con las que desarrolló aquellas ideas hasta límites formales imprevisibles. Frente a la arquitectura del pensamiento único que hoy se construye y se publica mayoritariamente en libros y revistas, las propuestas de Rossi eran, hasta que murió, un llamado de atención, un poner el dedo en la llaga, algo que interesaba mirar y desentrañar en su sentido último, más allá del gusto personal o del acuerdo con el resultado<sup>7</sup>.

La «racionalidad» del funcionalismo había sido criticada y dejada de lado; la racionalidad basada en el estudio de la ciudad y de las tipologías y en el conocimiento de la historia estaba ya estructurada y ocurre, con Rossi, que se plantea la necesidad de una nueva racionalidad, esta vez analógica. Una racionalidad que vaya más a fondo y que intente resolver mejor los problemas de lenguaje que exige el campo cultural de las formas de la construcción.

En este sentido, lo personal, a través de la interpretación de los objetos de afecto, podría ser un campo menos cerrado de lo que cabría suponer, si se lo desarrolla alejado de la simple arbitrariedad personal o como un ejercicio de egocentrismo (aunque Rossi, a veces, diera esta sensación). Podría ser, como he dicho al principio, una forma directa y sólida de enfrentarse al problema de lo colectivo si los objetos de afecto tienen que ver con los intereses culturales de ese colectivo. Y me parece que, como en cualquier disciplina, la preocupación por lo colectivo no puede debilitar el compromiso de lo personal, y esta búsqueda, para ser verdadera, no tiene otra alternativa que integrarse en lo que Bourdieu llamó el campo del interés por el desinterés<sup>8</sup>.

Muchos acordamos que la forma en arquitectura no puede ser arbitraria; que la forma en arquitectura tiene que ver con conven-

ciones sociales y culturales definidas históricamente<sup>9</sup>. Si el mundo real de todo lo construido (el de los arquitectos y el de los no arquitectos) constituye el campo donde buscar la racionalidad de la forma en la arquitectura, esto pone objetivamente al arquitecto en conflicto con lo colectivo. La solución de este conflicto será más adecuada en tanto y cuanto el arquitecto sea capaz de desentrañar, lo mejor posible, esa realidad y sepa, además, reinterpretar, transgrediendo, los elementos que elabora de la misma. Aunque esto se haga sobre la base de los objetos de afecto que cada uno tenga, parece lógico pensar que este camino, en lugar de limitar la relación de la arquitectura con la sociedad, podría replantear esta relación incorporando lo colectivo a través de lo personal. Obviamente, todo dependerá de que los objetos de afecto que se elijan sean referencias válidas, y esto tiene que ver con la práctica y una educación, en el campo de la arquitectura, que permita saber seleccionar adecuadamente esas referencias. Por supuesto que ellas pueden tender a ser las mismas para muchos arquitectos y pueden estructurar un campo similar de resultados formales. La diferencia entre esos resultados dependerá de la calidad de las transgresiones personales, pero teniendo una misma base, podrían representar, en conjunto, una visión bastante ajustada de los requerimientos culturales de la sociedad. De esta manera se podría completar todo un ciclo que pudiera dar lugar a una arquitectura cuyas referencias fueran no sólo las ficciones de los arquitectos (que son las que, en general, pertenecen a un cierto grupo social) sino también las de la arquitectura de la vida cotidiana que contiene a la arquitectura popular<sup>10</sup>.

Como decía al principio, todas estas cuestiones (que mucho tienen que ver con lo que en su momento planteó, no sólo Rossi, sino también el neorracionalismo italiano) siguen teniendo vigencia aunque hoy no sean lo dominante en el campo de la arquitectura. No es que estas ideas no sean válidas y hayan pasado de moda como tantas otras; es que el '98 no es el '68 y las actuales circunstancias políticas y culturales hacen difícil el desarrollo de una arquitectura realista (en el sentido que antes explicamos). Habrá que esperar pacientemente hasta que la necesidad de nuevas convenciones sociales y culturales sean necesarias y hagan posible que algunas de estas cuestiones vuelvan a ser parte del debate cultural. Mientras tanto, no queda otra alternativa que insistir en este camino aunque las posibilidades de éxito social no sean muchas por el momento.

Por eso es necesario reconocer que estas posiciones pueden tener, hoy, algo de utópico. Y, en este sentido, la arquitectura de Rossi puede que haya tenido, también, algo de utópico. El no pretendía serlo; muy por el contrario, rechazaba esta definición para su arquitectura<sup>11</sup>. Rossi era un realista; los utópicos eran los otros. Pero lo cierto es que los utópicos son los que hoy cons-

truyen mayoritariamente, y que si bien Rossi no fue derrotado individualmente como arquitecto, muchas de sus ideas (y las de los neorracionalistas) estuvieron en los últimos tiempos en retirada. En este sentido, muchas de las posiciones de Rossi se convirtieron en utópicas y yo creo que él se dio cuenta de esta situación. Y la utopía se vive con dolor. Por eso su arquitectura se revela finalmente trágica, hecha de compromiso personal y de esfuerzos por luchar contra la corriente. Y esto se ve mucho más en sus dibujos que en los propios edificios. En el fondo, en los dibujos está el origen de la arquitectura y por eso eran para él tan importantes. Y eran tensos y dramáticos; hechos casi con furia. Una idea (un «dibujito») es siempre mejor que el proyecto y éste es mejor que la obra, así como el argumento, en el cine, es mejor que el guión y éste mejor que la película.

Aldo Rossi, entre la analogía (en el sentido más general) y el objeto de afecto (en el sentido más personal) parece no haber tenido otra alternativa que elegir este último camino. De cualquier manera, y a pesar de esto, él transgredió con sus obras, sus dibujos (y sus escritos), las reglas de aquello que muchos arquitectos consideran arquitectura. Pero, como además, las propuestas de Rossi nunca refieren a una sola cosa, sus transgresiones se convirtieron en metáforas culturales. Y estas nuevas metáforas culturales son uno de los aportes más originales que se hayan hecho en el campo de la arquitectura<sup>12</sup>.

Por esto la arquitectura de Rossi no es una arquitectura fácil, de aquella que se consume con «alegría». Su arquitectura no es seductora; no es arquitectura de gustar o no gustar. Sus obras no aparecen como construcciones definitivas; se manifiestan más bien como un proceso que como un objeto acabado y persuasivo. Y en este sentido su arquitectura no tiene nada que ver con el pasado (en el sentido de la cita o de la memoria) como sucede con el posmodernismo, pero tampoco tiene nada que ver con el futurismo implícito en el «moderno» que hoy se hace y que ni siquiera se contamina con lo social, como en los años treinta. La arquitectura de Rossi es la arquitectura del presente<sup>13</sup>.

Las obras de Rossi están ahí, con su pasado auestas pero sin ser del pasado (y aunque a algunos observadores superficiales les parezca lo contrario); pero tampoco son del futuro en abstracto, de un futuro que no existe y que es difícil de representar. Rossi es un realista y plantea los problemas de la arquitectura tal como son hoy en día, no como fueron ni como pueden llegar a ser.

Decía anteriormente que la arquitectura de Rossi es trágica. Yo creo que este carácter trágico de su arquitectura es consecuencia de la intención (y a la vez la conciencia) de pretender alcanzar casi lo imposible<sup>14</sup>. Y es que el compromiso personal de Rossi es el de alcanzar una arquitectura de la misma calidad que aquella que uno puede tomar como referencia a partir de la realidad y de la

historia de esa realidad<sup>15</sup>. Dicho esto en el sentido de que, para Rossi, la arquitectura es sólo el escenario donde debe desarrollarse la vida de la gente. Y esta es una meta difícil; dolorosamente inalcanzable.

Rossi no se conforma con los modelos culturales de la arquitectura codificadas por los arquitectos con los que, generalmente, se fuerza a toda la sociedad a entender el mundo de lo construido. Rossi procede al revés y este es, en parte, un salto al vacío y sin red, y él lo sabía. Por eso sus proyectos pasan del éxito al fracaso y viceversa, con mucha más facilidad que los de otros arquitectos. En esta situación, el peligro del fracaso (lo imposible) está condicionado por dos situaciones: 1) la dificultad de poder alcanzar la perfección de la (buena) realidad y 2) la dificultad de desarrollar esa búsqueda sin las condiciones políticas y culturales adecuadas. El valor trágico de sus proyectos surge, entonces, del desafío personal de intentarlo a pesar de todo; de intentarlo a pesar de saber que los límites establecidos eran casi insuperables.

Rossi era, además, un populista (en el mejor sentido de la palabra)<sup>16</sup>. Era un convencido, desde el punto de vista cultural, de que la arquitectura debía reflejar los valores de la mayoría de la gente. En consecuencia, su tragedia era, también, lograr que la arquitectura de hoy tuviera, para todos, el mismo valor cultural que tiene la arquitectura de todos los días, la arquitectura cotidiana, y dentro de ella, los lugares clásicos que nos ha dejado la historia de la arquitectura<sup>17</sup>. Por eso, si se miran sus obras cuidadosamente, se podrá comprobar que Rossi no es un historicista de citas superficiales correspondientes a una «memoria» en abstracto. Rossi no es, como muchos creen, el arquitecto de la memoria; al menos no lo es en el sentido de la memoria como obligación y referida sólo a una parte de la realidad (el pasado). El no utiliza las reglas que normalmente se usan en el campo de la arquitectura y que se imponen a la sociedad. En consecuencia, para muchos, sus proyectos resultan no sólo extraños, sino también estrechamente vinculados con la historia de la arquitectura, es decir, antiguos. De cualquier manera, ¿qué otra realidad existe que no sea la del pasado?

Rossi desarrolla todo el arsenal de formas que le interesan de la historia de la arquitectura (desde murallas, torres y columnas de orden dórico hasta fragmentos del lenguaje moderno) sobre la base de estructuras arquitectónicas y de técnicas contemporáneas (de las que era un gran admirador) para acercarse, lo más posible, a su ideal de realismo. Junto a las formas simples y sin rebuscamientos que le dan el carácter principal a sus proyectos, Rossi trata, yo diría que con pasión, de confrontarse con los valores del lenguaje clásico de la arquitectura, a veces, a través de otros arquitectos contemporáneos como es el caso de Loos o de Plecnik. Y es que Rossi tiene la misma fascinación que otros

grandes arquitectos por la vitalidad y la belleza que posee la arquitectura clásica y los lugares históricos. Rossi busca para la arquitectura de hoy el mismo éxito social y cultural que tienen las grandes construcciones que dejó la historia de la arquitectura (tengan cincuenta o quinientos años) y se encuentren en Milán, Split, Sevilla, Buenos Aires o Nueva York. Lugares y construcciones que tienen un carácter y una significación especial pero sin perder el valor de cosa normal, de cosa de todos los días.

Rossi intenta enfrentarse, entonces, a los temas que siempre han preocupado a los arquitectos y que en parte han sido dejados de lado por un uso superficial de las técnicas actuales de construcción. El se enfrenta, por ejemplo, con el tema de la piel de los edificios, y lo hace dentro de la mejor tradición de la arquitectura y no desde el punto de vista del diseño industrial. A Rossi le preocupa el muro; le preocupa el espesor del muro con sus claroscuros y sus relieves, resultado de la distribución de los huecos de las ventanas, las cornisas y los arquivoltas; le preocupa el espesor y el tamaño de las carpinterías como una manera de acompañar la articulación de las fachadas y no como un alarde de sofisticadas tecnologías; le preocupa la división de las grandes superficies en planos con cambios de materiales o pinturas; le preocupa la definición de la fachada como tal y en contraste con el volumen. Sobre la base de una definición precisa de los volúmenes, Rossi cincela las fachadas con los mínimos elementos y con una retórica que, para descubrirla, es necesario realizar el mismo esfuerzo que para interpretar una fachada clásica. En el fondo, todo este esfuerzo está centrado en la búsqueda de un lenguaje que haga que la arquitectura de hoy pueda producir la misma tensión cultural que la buena arquitectura tradicional y que, en consecuencia, pueda también confrontarse «con la gramática de la arquitectura clásica»<sup>18</sup>.

En general, en las fotografías, los edificios lucen mejor que en la realidad (y esto lo saben bien los arquitectos y las revistas de arquitectura) ya que el resultado de las mismas puede ser subjetivamente controlado. Con los proyectos de Rossi sucede exactamente lo contrario: son obras más para ver que para fotografiar (y esto independientemente de que algunas de las fotos de sus obras hayan sido de las mejores fotos de arquitectura que se hayan realizado). Yo creo que es indispensable estar en el lugar para comprender todas las sutiles articulaciones que Rossi desarrolla en sus proyectos. Esto no es lo que pasa con las obras de otros arquitectos donde, entre las fotos de uno y las de las revistas, no hay mucha diferencia porque no hay mucho que descubrir. Por ejemplo, es difícil darse cuenta de lo adecuado de la solución de la Casa Aurora en Turín hasta no visitarla, dado que su lenguaje, en abstracto, parece un tanto extraño, excepcional. Rossi no renuncia en esta obra a sus afectos; tampoco renuncia a



la estructura típica de sus proyectos, pero articula los volúmenes y diseña las fachadas a la manera tradicional (yo diría que a la manera clásica), y eso le confiere al edificio la estabilidad, la idea de permanencia, de pertenencia, de «naturalidad», que subyace detrás de la ambivalencia de la mejor arquitectura. No son ni la función ni el lugar los que definen sus proyectos. Rossi utiliza formas definidas históricamente cuya trasgresión las transformará en contemporáneas, realizadas con técnicas contemporáneas, y que, en última instancia, resolverán también los problemas funcionales y de contexto. De aquí que en las obras de Rossi la forma vuelva a tomar el protagonismo que le corresponde pero sin llegar a convertirse en una búsqueda de la forma por la forma misma.

Es mediante estas ideas y estos procedimientos que Rossi pone en crisis muchos de los valores considerados como paradigmáticos de la arquitectura reglada como disciplina. Y Rossi, como los clásicos, produce esta situación a partir de la arquitectura misma, como parte de la tradición de continuidad y transgresión de la propia historia de la arquitectura. El no propone una arquitectura alternativa u «otra» arquitectura; tampoco advierte sobre el fin de la arquitectura ni augura su muerte. En el fondo, pone en crisis los valores de la arquitectura establecida de la misma manera que lo hicieron Brunelleschi, Palladio, Loos o, incluso, Wright y Le Corbusier.

Repito aquí que no fue únicamente Rossi el que desarrolló muchas de estas ideas, y que sobre bases similares se han desarrollado y se pueden desarrollar otras arquitecturas. Pero, sin lugar a dudas, la arquitectura de Rossi sólo puede ser entendida dentro de la coherencia de este contexto. Rossi, para hacer lo que hacía, había concentrado su mirada en el mundo de los objetos y había desarrollado una gran intuición para descubrirlos, conocerlos e interpretarlos, sacándolos muchas veces de los lugares y rincones más recónditos en que los tenía escondidos la «realidad». Sabía desentrañar del mundo de los objetos (que incluye a la arquitectura) aquello que realmente tenía valor. Y esta actitud la desarrolló en profundidad, aun a costa de enervar hasta sus últimas consecuencias la cuestión de lo personal. Por eso es que el resultado de sus propuestas ha estado muchas veces al límite de lo arriesgado, de la sorpresa y de la contradicción. Hay que haber tenido mucho valor y confianza en sí mismo para hacer lo que Rossi hizo; para proponer lo que a veces él propuso. Y es esta condición de jugar al límite, o más allá de las reglas aceptadas, lo que ha llevado a muchos a considerar las obras de Rossi como de mal gusto, lo que incluye (aunque a veces se disimule) la idea de que la arquitectura de Rossi no es buena arquitectura<sup>19</sup>.

Efectivamente, Rossi no compone como las reglas al uso lo indican y su gusto tampoco es el gusto que se lleva. Sobre la base de una estructura arquitectónica racional, Rossi mezcla resultados

y lenguajes, introduce alteraciones, modifica proporciones, cambia de revestimientos en forma no ortodoxa y pinta con colores que muchas veces no son los de moda<sup>20</sup>. Pero este trabajo sobre las formas del lenguaje tiene siempre una significación y una referencia, es decir, es analógico, y eso es lo que lo hace racional. Puede gustar o no gustar, pero marca una diferencia en la interpretación y la lectura de la arquitectura. Y este camino no es el más fácil. Significa que para trabajar en arquitectura es necesario estudiar arquitectura y no solamente cálculo y construcción; significa estudiar historia y teoría de la arquitectura y aprender a desentrañar la realidad hasta que a uno «lo deformen los nexos con las cosas que lo rodean». Es decir, no basta sólo con saber proyectar y construir tratando de estar al tanto de lo que hacen otros arquitectos con el fin de no parecer desactualizado, como si la arquitectura fuera una cuestión de originalidades formales y de elaborados detalles constructivos. Justamente, mucha de la arquitectura considerada hoy como buena, esconde su carencia de ideas y su falta de preparación y estudio de la arquitectura, detrás de refinados detalles y terminaciones.

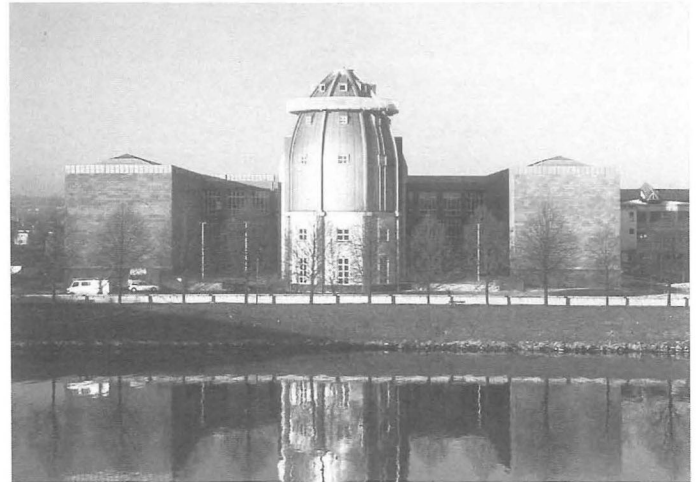
Rossi, por el contrario, no cree en la arquitectura del detalle. Las obras de Rossi carecen de detalles que se sobrepongan a la arquitectura de la obra misma; los detalles se subordinan a la forma de la arquitectura. Rossi no trata de seducir a través de hallazgos ingeniosos de terminaciones o de cuidadosas decoraciones basadas en el buen gusto del momento; en consecuencia, a muchos les parece que sus obras están mal construidas. A Rossi le importaba la construcción pero no creía que la construcción fuera la que debía definir el lenguaje de la arquitectura: con la construcción se desarrolla un lenguaje que uno debe haber definido a priori en el campo de las analogías y los objetos de afecto. Lo que sí me parece que es cierto, es que la concepción misma que tiene Rossi de la arquitectura importa un cierto escepticismo, una cierta distancia y un cierto abandono o despojamiento con respecto a la construcción. Me parece que Rossi no sólo estaba convencido de que es imposible controlar la totalidad de las cuestiones constructivas de una obra (y en este sentido se debe confiar en los que realmente realizan la construcción) sino que, además, no es necesario; lo necesario es concentrarse en las cuestiones decisivas del proyecto y en las decisiones constructivas fundamentales. Como en el cine, donde no hay una buena película sin un buen guión, en la arquitectura no hay un buen edificio sin un buen proyecto, lo que no quiere decir que el proyecto tenga que tener todos los detalles constructivos necesarios, sino que contenga, fundamentalmente, los elementos que definan el «espíritu» de la obra. Lo importante para Rossi con respecto a la construcción (como para el intérprete de una partitura musical) es que la técnica se debe subordinar a ese «espíritu», tanto en la concepción

como en la realización de la obra. Y este «espíritu», como en la música, no es una cuestión intangible y abstracta, dado que se puede definir racionalmente, es decir, analógicamente.

Esto se alarga a otras cuestiones, como por ejemplo, la reivindicación que hace Rossi del uso, en la construcción, de elementos normales, ordinarios, de catálogo. En un reportaje que B. Huet le hacía en París hace unos años, Rossi definía como auténticamente moderno el uso de soluciones técnicas y constructivas ya experimentadas por los especialistas, en lugar del diseño de detalles personales y originales para cada obra<sup>21</sup>. En el fondo, Rossi no quería ser mucho más que un buen ingeniero y, al respecto, declaraba a un diario italiano: «A mi entender habría que retomar, y rápidamente, la figura del ingeniero civil enriqueciéndola, en todo caso, con una formación humanística».

Recuerdo haber leído hace un tiempo un reportaje a Julio Cortázar donde él mismo decía que algunos opinaban que él escribía mal y donde contestaba que lo que ocurría es que ése era su estilo. Y recuerdo también, si de literatura se trata, las discusiones acerca de lo mal que escribía Roberto Arlt, que son parecidas a las que se hacen respecto a la arquitectura de Rossi. Saer, en el libro que ya he citado, dice con respecto a Arlt algo que puede ser también aplicado a Aldo Rossi: «Se suele decir que Arlt escribía mal, y lo que es más grave, se tiende a instaurarlo como modelo y casi como justificativo de la inepticia y de la ignorancia. Escribir mal sería una virtud de quien éticamente es superior, por una especie de vitalismo redentor, a todos aquellos que, de espaldas a la vida y a la famosa realidad, tratarían de escribir bien. Pero hay que desengañarse: por un lado, la acusación de escribir mal alcanzó en su tiempo a escritores tan dispares y grandes como Shakespeare, Cervantes o Faulkner, y tenía menos que ver con su eficacia estilística que con la transgresión que hacían de una retórica perimida (...); por el otro, lo que Arlt pareciera afirmar en algunos de sus prefacios, aguafuertes y dedicatorias, no es que él escribe mal, sino que muchos de sus contemporáneos consideran que escribir bien consiste en cincelar páginas tan trabajosas como anodinas»<sup>22</sup>. En este sentido, la libertad con que Rossi resuelve sus edificios llama la atención. Frente al «buen comportamiento» de casi toda la arquitectura actual (que «cincela páginas tan trabajosas como anodinas») los descubrimientos formales de Rossi se manifiestan como una excepción (y teniendo que ver con «la famosa realidad»).

Una vez le preguntaron a Rossi por qué no citaba a De Chirico en sus artículos si era tan evidente la relación de sus proyectos con la obra del pintor. Rossi contestó algo así como que él no mencionaba las influencias que llevaba en la sangre. Las buenas referencias, las analogías, no se encuentran todos los días como en el mercado de la moda; se llevan en la sangre y son el fruto de

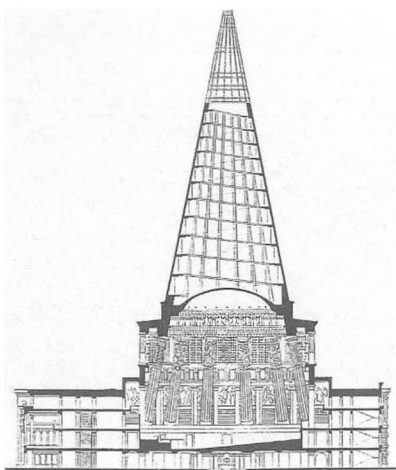


un esfuerzo consciente en el estudio de la arquitectura y de la observación del mundo. Y es así que no se puede entender a Rossi (como a todos los buenos arquitectos) sin entender su relación con otras obras, con objetos, con libros y con otros arquitectos. Es necesario hacer un esfuerzo para ir descubriendo en la obra de Rossi esas relaciones analógicas y darse cuenta de cómo él termina sintetizándolas de manera ejemplar<sup>23</sup>.

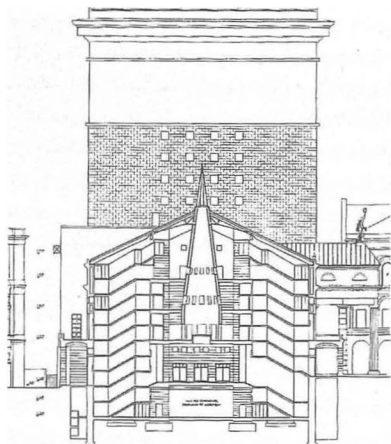
A mí me parece importante, por ejemplo, señalar la relación de la obra de Rossi con la de Plecnik. En el fondo, a comienzos de siglo, Plecnik desarrolló posiciones semejantes a las de Rossi y se preocupó, también, por la arquitectura popular de su país, Eslovenia. Tanto en las obras de Plecnik como en las obras de Rossi, se puede detectar el gusto por el collage como forma de composición, el interés por algunos temas de la arquitectura clásica o las transgresiones mediante los cambios de escala y de proporciones. Pero, además, se pueden establecer relaciones directas entre Plecnik y Rossi, por ejemplo: entre la escalera principal de la Biblioteca Nacional de Lubliana y la del museo Bonnefanten en Maastricht; entre las ventanas semicirculares del Convento de las Ursulinas también en Lubliana y las del Centro de Arte Contemporáneo en Vassivière; entre la superposición de columnas en la Sala Plecnik del Castillo de Praga y la que se ve en varios dibujos y proyectos de Rossi; entre el cono que usa Plecnik en el proyecto para el Parlamento de Eslovenia y los que utiliza Rossi, entre otros lugares, en el Teatro Carlo Felice de Génova.

Para explicar esta relación entre Plecnik y Rossi yo creo que es válido recurrir a lo que Kubová y Ballange comentan respecto a lo que unió, en su momento, a la vanguardia checa y a Plecnik, «(...) detrás del concepto positivista racionalista, la necesidad de resaltar los orígenes culturales de la arquitectura, tan presentes en Plecnik»<sup>24</sup>. Esto es lo que Tafuri llamó la «cultura de la contra-

Joze Plecnik:  
proyecto para el  
Parlamento de Lubiana,  
1947. Sección.  
(De: Alberto Ferlenga  
y Sergio Polano,  
*Joze Plecnik. Progetti e  
città*, Electa).



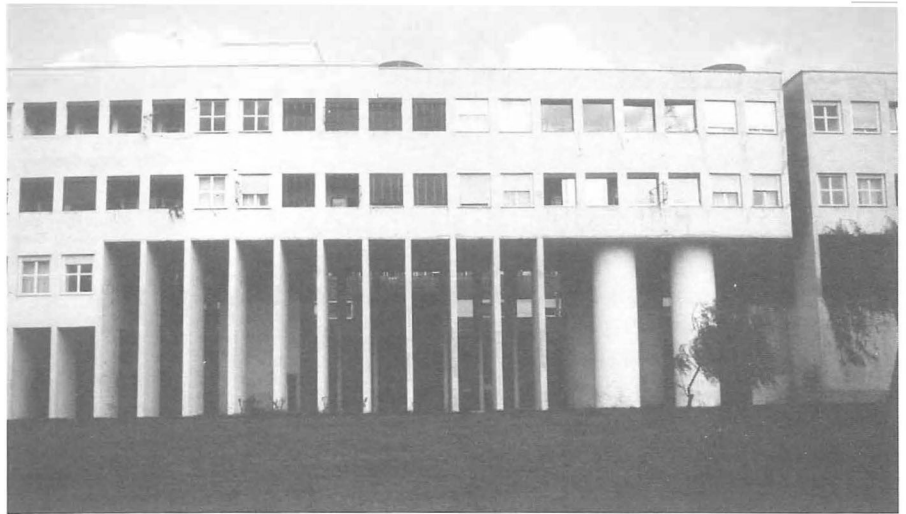
Aldo Rossi:  
Teatro Carlo Felice,  
Génova, 1982.  
Sección a través del  
acceso y del cono  
acristalado.  
(De: *Aldo Rossi,  
opera completa*, Electa,  
tomo 1).



dicción»<sup>25</sup>. Y nada mejor para discutir esto que analizar dos de las obras más singulares y discutidas de la obra de Rossi: las viviendas de Gallarate en Milán (que fue uno de sus primeros trabajos que tuvo reconocimiento internacional) y la manzana en *Schützenstrasse* en Berlín (terminada poco después de su muerte).

Estas dos obras pertenecen a dos épocas distintas de la producción de Rossi y cuya construcción está separada por muchos años de actividad. Gallarate tiene que ver con las propuestas más puristas de sus primeras épocas de trabajo y la de Berlín está mucho más cerca del realismo complejo de sus últimas propuestas. No es raro encontrar que muchos de los que en su tiempo criticaban Gallarate por su esquematismo y su ingenuidad, reivindicaran hoy ese proyecto por su minimalismo frente al trabajo de Berlín. Por lo demás, a mí tampoco me parece que la diferencia que evidentemente hay entre ellas, señale el pasaje de un Rossi de la razón a un Rossi de la emoción. Creo que ambas son parte de un proceso que Rossi fue completando con gran coherencia. Por lo pronto, ambas obras son racionales, aunque Gallarate sea más fácil de identificar con el lenguaje de las corrientes racionalistas. El proyecto de Berlín, sin embargo, también es racionalista, pero no se identifica con el racionalismo a través del lenguaje sino que lo hace a través de una analogía más compleja de la realidad, que arrastra al lenguaje e implica, en consecuencia, un resultado diverso. La búsqueda, en las dos obras, tiene que ver con la arquitectura de la ciudad: en un caso con la de Milán y en el otro con la de Berlín. Esto también las hace semejantes y no contradictorias. Lo que sí sospecho es que si Rossi hubiera tenido que proyectar hoy la obra de Gallarate, ésta tendría más que ver con el proyecto de Berlín que con el proyecto original que él propuso para esa área de Milán. Y esto sería así, porque Rossi fue enriqueciendo, a lo largo de los años, su comprensión analógica de la arquitectura y de los medios para desarrollarla. El proyecto de Berlín es de un extremo interés cultural y de una madurez que sólo un mal lector (o un lector interesado) puede interpretar nada más que como una colección de citas. A mí me parece que Rossi, por el contrario, con el proyecto en la *Schützenstrasse* de Berlín alcanza casi a cumplir con su utopía y comienza a superar su tragedia. En Berlín, Rossi ha estado a punto de ser capaz de reproducir la realidad; de copiar al mundo tal cual es pero inventando, a la vez, una nueva realidad. Se trata casi de una clonación arquitectónica, de una gran analogía, casi tan fulgurante como aquella tantas veces comentada por Rossi de la pintura con el puente de Palladio sobre el canal grande de Venecia. Fulvio Irace reproduce la siguiente opinión de Rossi respecto a su obra de Berlín: «(...) la *Schützenstrasse* parece el rechazo de la computadora mientras que en realidad representa su aplicación y sigue al progreso. La computadora llevará al catálogo»<sup>26</sup>.

Aldo Rossi: unidad residencial Gailaratese 2, Milán. 1969 (foto Carlos Heras).



Aldo Rossi: edificio residencial y de oficinas en la *Schützenstrasse*, Berlín, 1992 (foto Roberto Marossi).



Plecnik fue un arquitecto que intentaba desarrollar una arquitectura referida al contexto de su país; era, en todo caso, la búsqueda de una arquitectura regional en la época de la consolidación del capitalismo y de las naciones. Rossi, por el contrario, actúa en la época del capitalismo globalizado y sus referencias ya no pueden ser sólo las de su región o su país porque construye en todo el mundo. Por lo tanto su obra, basada en analogías y referencias, no puede ser excluyente en cuanto a identidades. El resultado es una mezcla que, sin embargo, si se la mira en detalle, no es la misma en Nueva York que en Buenos Aires, Tokio o Berlín. Como la arquitectura es una ficción, Rossi reinventa la realidad en cada uno de sus proyectos con un ojo puesto en la historia general y con el otro puesto en la historia de cada uno.

El «Diccionario Enciclopédico de la Arquitectura y el Urbanismo» define al barroco, entre otras cosas, como: 1) uso antidogmático del lenguaje arquitectónico heredado de la tradición y búsqueda de nuevos modos de agregación, siempre más complejos, de los elementos básicos del sistema; 2) intento de comunicar más allá de un grupo social determinado; 3) elaboración de nuevas tipologías. Y agrega que comprende «las búsquedas que tienden a reconstruir, con todos sus matices, el debate sobre lo moderno y lo antiguo, al cual la arquitectura hizo, con el barroco, una gran contribución»<sup>27</sup>. En este sentido yo creo que tanto Rossi como Plecnik pueden ser definidos como barrocos y dado que el barroco fue una etapa posterior al «realismo tipológico» de Leonardo, Alberti, etc. en el Renacimiento, ¿no representará Rossi la etapa barroca necesaria después del realismo tipológico del moderno?

Discutir acerca del problema de lo antiguo y lo moderno no es una cuestión de formas ni tampoco de materiales. Discutir acerca del conflicto entre lo antiguo y lo moderno no es un problema (europeo) de qué hacer con los grandes monumentos. Discutir acerca de lo antiguo y lo moderno nos lleva al fondo de los problemas de la arquitectura y nos enfrenta con toda la complejidad del mundo contemporáneo. Y, en este campo, la contribución de Aldo Rossi ha sido incuestionable y tal vez, la más importante en el campo de la arquitectura (del presente) en la segunda mitad del siglo XX.

#### Notas

1. «Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad.» J. J. Saer, *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires, 1997.
2. «Pero el más terrible obstáculo para la construcción de una adecuada ciencia de la práctica reside, indudablemente, en que la solidaridad que liga a los científicos con su ciencia (y con el privilegio social que la hace posible y que ella justifica o procura) los predispone a profesar la superioridad de su saber, a menudo conquistado



con inmenso esfuerzo contra el sentido común, incluso a encontrar, en esa superioridad una justificación para ese privilegio, más que a producir un conocimiento práctico y de los límites que ese conocimiento teórico debe al hecho de que descansa en el privilegio.» Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, Taurus - Humanidades, Madrid, 1991.

3. Aldo Rossi, 2C, *Construcción de la ciudad*, primera parte, n° 2, Barcelona, abril 1975.
4. Idem (2).
5. En cualquier caso, desde que el neorracionalismo italiano planteó el tema de las referencias como base del proyecto, éstas se desarrollaron y se siguen desarrollando como método de proyecto en todo el campo de la arquitectura; me refiero a la voluntad consciente de utilizarlas. Incluso, la presión de la realidad ha sido tal que, arquitectos para nada sospechosos de compartir ideas con Rossi (como es el caso de Foster) se vieron en muchos casos forzados a explicar sus propuestas a partir de ciertas referencias históricas (fueran estas verdaderas o no). Ultimamente se han utilizado, también como referencias, fenómenos de la naturaleza o grandes objetos industriales (los barcos, por ejemplo) etc., para justificar proyectos minimalistas o similares.
6. Ver en este sentido José Luque Valdivia, *La Ciudad de la Arquitectura*, Oikos-Tau, Colección de Urbanismo, Barcelona, 1996. Tratándose de un arquitecto que no comparte las ideas de Rossi y del neorracionalismo, hace un análisis y una descripción seria e interesante de los mismos y, sobre todo, explica en profundidad el panorama italiano que da origen a estas ideas. Su Epílogo, aún dentro de estos términos, es más discutible. Tiene una interesante introducción de Carlos Martí. Para entender también el entorno italiano en que se movió Aldo Rossi interesa el prólogo de Patrizia Lombardo («Introduction: The Philosophy of the City») a la edición en inglés del libro de Massimo Cacciari, *Architecture and nihilism: on the philosophy of modern architecture*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1993. Respecto a *La Arquitectura de la ciudad* continúa siendo indispensable la lectura del Prólogo a la edición española de Salvador Tarragó, a quien se le debe, además, el conocimiento de Rossi en el mundo de habla castellana.
7. Con la arquitectura actual creo que sucede lo mismo que según J. Cruyff ocurre con el fútbol: «Hoy me pregunto: ¿Qué hago y qué puedo hacer? A mí lo que me gusta es el fútbol, y el entrenador está cada día más lejos del fútbol: hace muchas cosas durante el día y la mayoría no están relacionadas con el juego; el fútbol no es lo que más le ocupa. Volver a entrenar no es, por lo tanto, una salida a mis inquietudes, las mismas que puede tener cualquier persona preocupada por la delicada situación del fútbol, un juego que empeora a un ritmo muy alto. Asusta la calidad técnica que se vio en el Mundial. Fue muy pobre... Miro el último mundial y me digo "todo es el mismo plato". Un mes comiendo cada día lo mismo» (*El País*, 26 de agosto 1998). Dicho esto cuando muchos creen que el fútbol (igual que la arquitectura) está mejor que nunca.
8. Ver al respecto Pierre Bourdieu, «La Economía de los bienes simbólicos». *Razones Prácticas - Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, 1997.
9. Ver al respecto el artículo de Jorge Silveti en *Assemblage* n° 27, especialmente las pp. 77-78.
10. Sin olvidar la relatividad que tiene hoy mantener la definición tradicional de los estilos para explicar la historia de la arquitectura desde un punto de vista contem-

poráneo ¿de qué otra manera podrían justificarse históricamente los estilos de la arquitectura? En todo caso, lo que sí hay que diferenciar es que en la historia de la arquitectura las referencias, aunque no se correspondan con la ficción de los propios arquitectos y tengan que ver con la realidad, se refieren a los objetos de afecto de los grupos sociales dominantes. De lo que se trata hoy, es de enmarcar esta discusión en el contexto de sociedades más democráticas donde los objetos de afecto tienen un campo de referencia complejo y todavía, con limitaciones políticas y culturales muy fuertes.

11. En noviembre de 1978, dijo en su primer clase en *la Escuelita*: «Lo que me interesa principalmente en esta primera conversación con ustedes es justamente aclarar esta relación entre la nueva manera de comprender o de hacer arquitectura y las desviaciones que esta manera comporta ya en sí misma. Como ustedes saben utopía es un término muy ambiguo. También Marx habla de utopía, señalando una utopía positiva y otra negativa. Pero no creo que sea la utopía el eje sobre el que debe girar nuestro interés por la arquitectura».

12. Es interesante observar como J. J. Saer desarrolla argumentos similares respecto a la transgresión, la tradición, la modernidad, etc., pero para el campo de la literatura. En su libro *El concepto de ficción* que ya citamos dice, por ejemplo: «(...) si tenemos en cuenta que no hay para la literatura (léase arquitectura) otro modo de continuar existiendo que el de ser experimental», p. 12. Y agrega en otra parte: «En realidad, uno de los modos más fecundos de experimentación, y que es tal vez el más pertinente, consiste en elaborar la idea de clasicismo, la de tradición, la de literatura (léase arquitectura) y organizarlas en una relación nueva». Continúa en la p. 191: «(...) lejos de ser un museo polvoriento, el del clasicismo es un horizonte que cambia siempre, según el punto en el que se instale el observador, y que la pretensión de que existen formas clásicas, utilizables como instrumentos, dadas de una vez y para siempre, es tan irreal como la contraria, que imagina que la experimentación es de por sí garantía de creación y, sobre todo, de modernidad». Y para el caso particular de Rossi vale lo siguiente: «(...) supieron transmitir a sus lectores a través de la complejidad de sus procedimientos, la complejidad del mundo», p. 43.

13. John Berger relaciona también este tema del presente y el dolor en un artículo sobre Frida Kahlo en el que refiere, también, a la poesía de Juan Gelman: «Los críticos afirman que la obra de Francis Bacon se ocupa del dolor. Sin embargo, en su arte ese dolor se observa a través de una pantalla, como sábanas sucias que se ven a través del ventanuco redondo de una lavadora. La obra de Frida Kahlo es la antítesis de la de Bacon. No hay pantallas; está en primer plano (...) Su arte habla al dolor, la boca oprime la piel por el dolor, y habla de la sensibilidad y su deseo, su crueldad y sus íntimos apodos. Se puede hallar una intimidad semejante con el dolor en la poesía del gran poeta argentino Juan Gelman». Y continúa: «Esta poesía nos ayuda a ver otra cosa en las pinturas de Kahlo, algo que las diferencia con claridad de las de Rivera o del resto de sus contemporáneos mexicanos. Rivera colocaba sus figuras en un espacio que había dominado y que pertenecía al futuro; las ponía allí como monumentos; las pintaba para el futuro. Y el futuro (aunque no el que él imaginaba) ha llegado, y se ha ido, y las figuras han quedado atrás, solas. En las pinturas de Kahlo no había futuro, sólo un presente inmensamente modesto que reclamaba todo, y al que vuelven momentáneamente las cosas pintadas mientras observamos cosas que eran recuerdos ya antes de ser pintadas, recuerdos de la piel». «Frida Kahlo», *El país semanal* n° 1140, Madrid, 2 de agosto de 1998.

14. Arduino Cantáfora coincide con este carácter trágico de la arquitectura de Rossi: «Aldo Rossi es, además, un arquitecto trágico en el sentido nietzschiano de la palabra y realmente no sé cuantos más se pueden encontrar en la historia de la arquitectura». *Revista Casabella* n° 654, p. 4.

15. Idem (8).

16. Plecnik, a quien referiré más adelante, era un arquitecto católico preocupado por lo popular y tiene, a mi entender, muchos puntos de contacto con Rossi.

17. En el mismo *Casabella* n° 654 antes citado, en la p. 415, dice Cantáfora al respecto: «Por ésto su arquitectura de la ciudad es la arquitectura de la vida y sobre todo de la vida de los más humildes, a los que tanto respetó mientras vivía. Rossi sabía ser duro con los arrogantes, participando siempre íntimamente de la honesta simplicidad. Y su arquitectura es un canto dedicado a esta humanidad sufriendo, dándole un espacio en el escenario de la vida. No hacía moralismo fácil, ni daba la ilusión de alcanzar la redención a través de supuestos juegos formales, como si cualquier hallazgo pudiese bastar para hacer menos dramática la fatiga de buscarse la vida. Utilizaba, al contrario, aquel repertorio que ha significado la arquitectura de siempre, para ponerlo como espejo de la existencia, para que cada uno pudiera reconocerse como formando parte de ella».

18. Ver, al respecto, Damjan Prelovsek, «La profesión y la vida de un hombre», *Joze Plecnik, arquitecto, 1872-1957*, p. 76, MOPU, Madrid, mayo-junio de 1987. También B. Jestaz se refiere a lo mismo en *El renacimiento de la arquitectura, de Brunelleschi a Palladio*, «Arquitrabes y cornisas aparecen en relieve –como la cornisa

de un cuadro– capturando la luz y exaltando el diseño arquitectónico con su efecto de claroscuro».

19. En el último número de la Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid, *Arquitectura COAM*, primer trimestre de 1998, n° 313, Helena Iglesias, en un artículo titulado «El juego de la oca o jugando con formas (los dibujos de Aldo Rossi)», trata a Rossi de cursi (si bien es cierto que se refiere, sobre todo, a sus últimos trabajos) y dice que hubiera sido mejor que le ocurriera lo mismo que a Piranesi, que se hubiera tenido que quedar nada más que en sus dibujos.

20. Ver al respecto de la técnica del collage en la composición de Aldo Rossi la Introducción de Carlos Martí al libro *La ciudad de la arquitectura* de José Luque Valdivia ya citado en (6).

21. Reportaje de B. Huet, catálogo de la exposición sobre Aldo Rossi, Centro Pompidou, París, junio-septiembre de 1991. Entre otras cosas Rossi dice en ese reportaje: «La arquitectura no ha sido para mí una elección precisa, y la he estudiado como podría haber estudiado medicina. Pasado el tiempo, habiendo terminado mis estudios y ejercitando el oficio de arquitecto, yo me implicué en arquitectura más que en otras actividades; pero hoy todavía, escribiendo un texto a la memoria de un amigo fallecido, yo he sentido al escribir y contar, un placer más grande que el hacer arquitectura». Y agrega más adelante: «Para mí, la invención es un modo de vida y no debe ser un problema. Yo no puedo ni quiero plantearme el problema de inventar una nueva arquitectura. Yo construyo una arquitectura y, a través de esta arquitectura, yo expreso ciertas cosas; pero yo jamás me he planteado el problema de la invención, y yo no me lo quiero plantear. Cada uno de nosotros inventa cuando expresa su propia sensibilidad». Y se refiere, finalmente, al detalle en arquitectura y a los elementos producidos en serie: «(...) aquello que decís acerca de los elementos producidos en serie define para mí los principios fundamentales de la arquitectura; y creo ser un arquitecto realmente moderno porque yo utilizo la técnica moderna como es necesario utilizarla. Cuando yo estudiaba en el Politécnico de Milán, se nos hacía diseñar detalles de carpintería metálica –yo creo que esto no se hace más en ninguna escuela– y yo recuerdo que fui reprobado en muchas ocasiones, pues era un ejercicio muy difícil (...) Francamente que aberración, ¿no? Yo me he resistido siempre a hacerlos porque existen una cantidad de empresas especializadas, con técnicos e ingenieros que se pasan la vida concibiendo y produciendo carpinterías metálicas (...) ¿pero no resulta ridículo que un arquitecto se ponga a diseñar, hoy, carpinterías metálicas? (...) En este sentido yo tengo una actitud totalmente moderna. Los arquitectos que se preocupan de los detalles de carpinterías metálicas, etc., me parecen arcaicos, y además, si un arquitecto debe controlar la ejecución de su obra centímetro a centímetro, no podrá tener una visión muy generosa de su propia obra».

22. J. J. Saer, «Roberto Arlt», *El concepto de ficción*, p. 94.

23. Cabe recordar que García Marquez sugería que las novelas fueran acompañadas por notas con todas sus referencias y lo mismo habría que hacer con las obras de arquitectura.

24. Alena Kubová y Guy Ballange, «Plecnik y la modernidad checa», *Joze Plecnik, arquitecto, 1872-1957*, MOPU, Madrid, 1987.

25. Dado que, en el fondo, Rossi y Plecnik son dos humanistas, interesa citar a M. Tafuri, *Sobre el renacimiento, principios, ciudades, arquitectos*, Editorial Cátedra, Madrid, 1995. «El objetivo que la arquitectura y la cultura de la edad humanista parecen querer alcanzar es el de tener firmemente unidos dos polos opuestos: el que se basa sobre fundamentos estables y el que se rehace según el parecer subjetivo. Como se ha podido observar, se trata de una *complexio oppositorum*, de una cultura de la contradicción», p. 36. Antes reproduce palabras de Vitruvio y de Serlio: «Toda la arquitectura se funda sobre dos principios de los cuales uno es positivo y el otro arbitrario. El fundamento positivo es el uso y el fin útil por el cual el edificio se construye (...) El principio que se llamó arbitrario es la belleza que depende de la *autoridad* y de la *costumbre*», p. 24; «(...) pero aquellas cosas que son inusitadas, si son hechas con alguna razón o bien proporcionadas, serán no solamente loadas por la mayoría, sino también, admiradas», nota 59, p. 27. Y finalmente, resume la opinión de Alberti tomada del *De re aedificatoria*: «(...) Alberti censura a los comitentes y a los proyectistas de obras fabulosas pero carentes de utilidad (...) ante sus ojos son responsables de una «locura de la técnica», nota 113, p. 74.

26. Tomado de Fulvio Irace, *Casabella* n° 654.

27. *Diccionario Enciclopédico de la Arquitectura y el Urbanismo*, Istituto Editoriale Romano, 1968.

---

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**

---



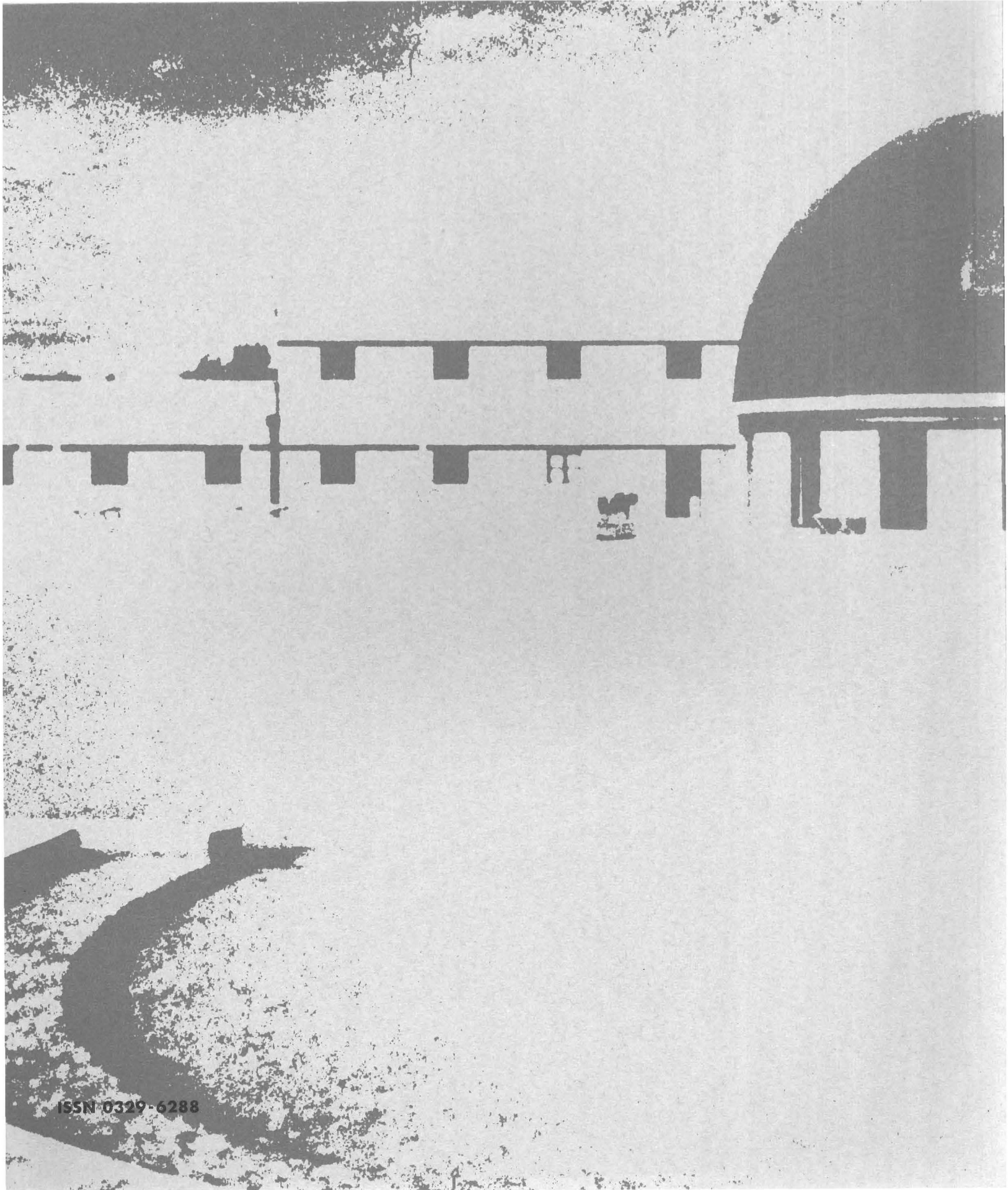
---

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