

RELACION ENTRE LA CIUDAD ANTIGUA Y LA CIUDAD NUEVA

Ernesto N. Rogers.

El tema de la relación entre la ciudad antigua y futura es de un alcance y de una importancia actual; es el tema de todos los días para el arquitecto. El problema central de nuestras ciudades de hoy es justamente encontrar la relación entre el pasado y el futuro, es decir, vivir la vida presente, porque la relación entre el pasado y el mañana es el presente, y vivir presentemente significa vivir con todas las fuerzas, vivir con todas las calidades del hombre.

El problema del presente contiene el problema del pasado y el problema del futuro. No existe un momento en que la historia se pare. No existe un momento en que la historia se termine; existe una continuidad de hechos, una continuidad de acciones y de deseos, existe siempre una relación entre el pasado y el futuro, que es la conciencia del presente.

No hay presente sin raíces, ni futuro sin una conciencia actual de la historia. El problema de la conciencia histórica, nadie mejor que nosotros, los europeos, podemos considerarlo, entenderlo y poder hablar de él.

Nosotros, los europeos, decía, podemos hablar de estos problemas históricos mejor, más profundamente, más personalmente que los otros hombres, porque ciertamente el problema de la historia, de la conciencia histórica, es un típico y único problema europeo. Europa, desde hace dos mil años, es el centro de las energías centrípetas y centrífugas de la cultura mundial; aun ahora, cuando el centro político verdadero que ha de decidir la guerra o la paz, no sea Europa y pueda ser Rusia o América. Porque el centro de la cultura está aquí, en Europa.

Desde hace dos mil años todo lo que es pasado como hecho cultural, como hecho de conciencia en el mundo, ha sufrido una traducción europea característica.

Europa, a pesar de no ser el continente más grande, es el continente más denso, con la más fuerte densidad cultural. Por esto nuestras ciudades—estas estupendas ciudades europeas, esta San Sebastián, que es una alhaja llena de luz—tienen un contenido rico y variado. No hay comparaciones entre una y otra ciudad europea; cada una tiene su carácter propio y cada una es europea, es decir, pertenece al conjunto de este continente.

En este vaso, en estas ciudades, el problema de lo antiguo y lo moderno coexiste siempre. En cualquier ciudad europea la tecnología moderna ha llegado y además está la presencia viva de una cultura antigua.

Esta oposición dialéctica entre las dimensiones modernas tecnológicas y las dimensiones humanas de todos los hechos artísticos caracteriza y acentúa de una manera o de otra los vasos de nuestra era. Nuestras ciudades.

Este hecho cierto de la coexistencia entre la tecnología moderna, a veces de la tecnología americana y nuestra historia europea, hay que conocerlo y hay que transformarlo siempre en un hecho de continua innovación, en un hecho espiritual, en un hecho de creación, en un hecho de continuidad, es decir, de perpetuidad, de estas calidades que son las nuestras.

Hay que entender la profundidad de esta realidad, hacer búsquedas hacia las raíces y entender que las flores, para existir, cualesquiera que sean, surgen de la tierra con raíces profundas: todo lo bueno que podemos hacer hoy, lo que he llamado las flores, lo podemos hacer porque hay raíces profundas, porque tenemos permanencia en la historia, es decir, permanencia en el espacio y en el tiempo.

La conciencia histórica nos hace entender la vitalidad del pasado y el contenido profundo de nuestras obras de hoy. Hay una continua ósmosis entre el pasado y las cosas de hoy; es decir, las cosas de hoy existen como consecuencia del pasado: ni se puede ni se debe establecer una separación entre lo antiguo y lo moderno. Esta concepción que los arquitectos y los ingenieros del movimiento moderno de la Arquitectura, sendos revolucionarios y muy útiles y necesarios revolucionarios, no pudieron comprender y, por el contrario, echaron como cosa que oía mal.

Cuando dije que lo moderno es hijo de la historia puede ser que alguien lo entienda de manera muy superficial, que considero equivocada: está la postura reaccionaria de creer solamente en un pasado en sentido académico, es decir, clasificado en escuelas y períodos, o en un pasado clasificado en las formas del folklore, o sea en las formas incultas, espontáneas, a veces preciosas, pero todavía insuficientemente completas para expresar la vida total de un pueblo. Esta manera de entender el pasado, como academia o como folklore, tiene por el lado opuesto otra manera de error: la de los formalistas que creen en el exterior, en las apariencias, y no profundizan en la significación de las formas; no llegan a las formas tras un proceso de evolución de las ideas y no ven las formas más que como formas; es decir, las apariencias como apariencias; esto es, proyectan formas vacías. Entre los reaccionarios académicos o folklóricos y los formalistas modernísticos hay un punto medio de síntesis.

Hay que hacer un esfuerzo y buscar el significado de nuestra época y traducirlo en las formas de nuestra arquitectura, de nuestro urbanismo, en todas las formas de nuestras artes.

Cuando muchas de nuestras ciudades europeas se destruyeron en la guerra, este problema de relación entre lo moderno y lo antiguo, entre el presente y el pasado, fué el más importante, más difícil y más apasionante que pudo presentarse.

Cuando nuestras ciudades empezaron a ser reconstruidas, el problema de lo nuevo y lo viejo se planteó en dos campos que, aunque conectados, eran bastante distintos. Se planteó como un problema teórico, de interpretación de la historia, para ver lo que tiene validez en la historia, cuál es la cualidad de la historia que debe permanecer y cuál la parte caduca, que puede cambiar y que puede ser destruida por la historia misma.

Hay muy pocos ejemplos buenos en Europa que pueden presentarse como modelos de reconstrucción.

El problema, como decíamos, es de síntesis entre lo antiguo y lo moderno, planteado en un concreto tema de urbanismo, estableciendo hoy ciudades tan buenas como fueron las antiguas. A veces hay cosas excelentes colocadas en zonas urbanas equivocadas; a veces hay funciones tecnológicas urbanísticas bastante interesantes, pero que están expresadas por Arquitecturas muy mediocres, y todo ello hace difícil el poder decir cuál es el ejemplo perfecto de nuestro siglo.

Hay obras magníficas: el Convento de "La Touret", de Le Corbusier; hay un pequeño municipio de Alvar Aalto; hay cosas estupendas que creo pueden ser comparadas con las antiguas, como se puede comparar un Picasso con un Miguel Angel o se pueden comparar muchos artistas modernos con algunos antiguos; pero todavía no tenemos una civilización bastante segura para dejarla como ejemplo de nuestra obra en el futuro.

Hay que mirar el problema de las relaciones entre lo moderno y lo antiguo, la metodología de Walter Gropius, es decir, el sistema pedagógico y crítico nuevo que creó la posibilidad de la nueva arquitectura, pero que no contenía suficientemente, a mi manera de ver, el sentido de la conciencia histórica. No creo que se puedan crear formas buscando solamente en el dominio de la técnica o de las estructuras o de cualquier otra calidad, indispensable, pero no suficiente, de la técnica. Existen lo que yo llamo las "persistencias ambientales", es decir, los ambientes preexistentes al nuestro, y es preciso ver de estudiar la calidad, las características de estos ambientes y que ellos informen nuestras obras.

Esto no significa el copiar o el inspirarse formalmente en estos ambientes; no quiere decir que si una ciudad tiene unos edificios de una altura media de seis metros, no se pueda hacer en ella un rascacielos o algo así. Significa que al hacer un rascacielos o una casa baja, hay como contradicción o como oposición dialéctica, no como negación, considerando el ambiente preexistente, es decir, la historia.

La historia física, la historia demostrada, representada por los edificios, por sus fachadas, por el urbanismo. Este problema de las persistencias ambientales no es solamente

un problema de las ciudades, es un problema de la naturaleza, es el problema de cualquier lugar donde haya que construir que cambia de medida y cambia de forma, que recibe la influencia negativa o positiva del hecho nuevo que se pone allí.

Muchos dicen que no hay que hacer o no hacer esto y lo otro. Yo creo que el problema no es decir aquí no se hace, sino decir cómo hay que hacer; el problema del arquitecto es el de hacer, no el de no hacer.

Y lo importante es saber cuándo se puede hacer y cómo se ha de hacer, y no escribir leyes puramente negativas; esto va contra la naturaleza del hombre, que es un productor de vida, que hace hijos, que estos hijos construyen casas y hacen ciudades, y para él solo el no hacer no significa nada; no hacer y hacer son dos caras de la misma medalla; son dos aspectos del planeamiento, que exige unos planos precisos para delimitar bien los límites de lo que hay que hacer. Estos límites yo creo no pueden establecerse de manera teórica para que valgan en cualquier lugar; creo que la base de un buen planeamiento es la consideración concreta de los problemas. El poner ideas abstractas sobre los problemas vivos no hace sino matarlos o embalsamarlos. Hay que transformar la realidad con una idea que puede ser buena si se corresponde con las fuerzas directrices de la vida.

Quiero decir esto porque se piensa muy a menudo que hay zonas privilegiadas en donde no se puede hacer nada que esté mal y zonas no tan importantes donde ya se puede hacer lo que uno quiera; yo creo que éste es uno de los errores más graves, que ha dado lugar a que las periferias de las ciudades sean espantosas muy a menudo, porque como no contienen monumentos no hay nadie que diga: aquí no se puede hacer una tontería o una porquería o algo que no va bien.

En las periferias, donde todo se admite, viven hombres, hombres de carne y hueso, hermanos nuestros que tienen los mismos derechos que los de las zonas privilegiadas.

P Se le pregunta por el proyecto de la torre Velasca.

R Lamento hablar una vez más de esa torre, no digo maldita o bendita, pero la que dió a mis socios y a mí muchas satisfacciones y también un dolor de cabeza más grande que las satisfacciones. Dolor de cabeza en el proceso mismo, dolor de cabeza en la construcción. El proceso fué el siguiente: Interpretando más o menos las palabras o consejos que dije antes de las persistencias ambientales, pero en un sentido muy amplio, no hay en la torre Velasca ninguna inspiración directa de las formas, sino una inspiración indirecta, un mirar con sentido impreciso, no un mirar solamente de los ojos, no una tensión con las manos de lo que es una forma ya hecha. La torre Velasca, a pesar de parecer a veces una torre medieval, es completamente inventada en esta inspiración, mucho más amplia que es la de las torres, en estos organismos arquitectónicos típicos que tienen siglos de vida. La torre Velasca está en el centro de Milán, a 500 metros de la Catedral, en la parte más peligrosa para que un arquitecto haga algo precisamente porque es el punto más alto de la ciudad. Hay un reglamento que dice que el edificio profano no puede superar en altura al sagrado. La torre es el resumen de los volúmenes permitidos en ese lugar, y así, en lugar de hacer una torre hubiéramos podido hacer un edificio de nueve o diez pisos en lugar de 24 que tiene la torre. Un edificio que sería en Milán como tantos otros. La disposición de la torre es: dos tercios en la parte baja para oficinas; el tercio de arriba para habitaciones; el ancho mayor de esta parte de arriba es la consecuencia del estudio de la planta de las habitaciones, que precisan más superficie que las oficinas para servicios, baños, etc. Pero esta forma no es una forma arbitraria, no es una forma medieval. La torre Velasca, en lugar de cubrir toda un área, deja dos plazas muy grandes que son necesarias o por lo menos muy útiles para el tráfico de Milán, sobre todo en el problema del aparcamiento, que, como todos saben, es el problema dramático de nuestros días. Debajo de las plazas hay un garaje para 400 coches, no suficiente, pero ayuda un poco al aparcamiento.

P ¿Cómo es que no considera bastante la cultura americana?

R Lo que dije aquí en España, es decir, en una nación europea, voy a describirlo ahora en deuda a los urbanistas americanos, pero si me equivoco, no tengo miedo. Creo que la cultura americana es importantísima; todas las culturas son importantes, pero hay culturas que tienen una "lieders hip" y hay culturas que no lo tienen. La dirección más importante de la cultura americana es tecnológica, a veces lógica; digo esto porque di clases en diez universidades americanas. Los muchachos americanos son muy inteligentes, no son lo

tontos que creen los profesores italianos, que creen que nosotros somos inteligentes y los americanos no, y puede ser que nosotros seamos inteligentes, pero los americanos no son tontos. Hay calidad de inteligencia a inteligencia, hay la inteligencia americana, desde la existencia de la América moderna, es decir, desde hace dos siglos dependiente de la cultura europea o de otra cultura de un carácter no cultural. En América no hay invenciones, con la exclusión de Wright, el único genio creador original muy importante americano. El movimiento moderno no existiría sin la obra de Wright, que es del 1903, de la que Miles van der Rohe se inspiró. Los genios son deudores y acreedores siempre. Todos, en nuestra medida, estamos en un continuo dar y recibir; los genios dan más de lo que reciben. Pero lo que salga como fondo fundamental de su doctrina y de las formas de sus edificios es típicamente europeo.

Hay en América urbanistas que copian de lo antiguo; éstos son los tontos o los nacidos muertos. Hay muy pocos arquitectos tan ciegos y tan tontos que no han entendido ninguna de estas frases, que tienen cincuenta años, pero hay poquísimos que si no son tontos, son locos, que obligan a hacer casa en estilo de un palacio en Italia o en otro lugar. En Francia L'Ecole d'arts todavía se acalora en copiar lo antiguo, pero Francia tiene arquitectos muy buenos que inventan, crean y continúan la tradición. Yo creo que copiar a los antiguos o copiar a los modernos es el mismo error; copiar un palacio renacentista o copiar a Le Corbusier es la misma limitación de sentido crítico, de capacidad creativa; es igualmente equivocado un arquitecto que se cree moderno porque copia moderno, que se cree antiguo porque copia antiguo. Un arquitecto es el hombre que contribuye, en la medida de sus fuerzas, con sus pequeñas obras al proceso arquitectónico general; esto es, al proceso de la historia.

Hay en América, finalmente, algunos arquitectos que no copian, que son la mayoría, pero que yo llamaría formalistas. Los formalistas son los que dibujan formas; hay uno que tiene gran fama de arquitecto en América del Sur, al que yo considero un formalista espantoso; es un hombre que tiene mucha calidad de pensador y de mano, pero no de cabeza; no digo que es un tonto—lo conozco muy bien—: es inteligente, pero no pone su inteligencia en la creación; se deja llevar por su facilidad grandísima de crear formas no profundizadas, es decir, formas que no tienen una explicación antes de ser formas. Para mí Niemeyer es un hombre inteligente, de calidad creadora, pero vacío de sentido de pensamiento. No sé si está claro; tal vez demasiado claro pueda ser.

P La obra de Gaudí.

R Una conexión del pasado con el futuro es Gaudí que me emociona muchísimo. Creo que Gaudí es un creador verdadero que no tenía obligación de hacer las formas en el método nuestro porque tenía otra filosofía que representa toda otra época. Gaudí es un hombre vivo, es un artista verdadero, es un hombre que hizo la síntesis entre su época y el porvenir. No hay que confundir a Gaudí con Niemeyer; los dos hacen formas, pero las formas de éste están hechas después del movimiento moderno, es decir, cuando las expulsa el movimiento moderno. Gaudí no es un hombre de antes, es un precursor.

P El problema de los rascacielos.

R El problema de los rascacielos es un problema general; no hay pequeña ciudad en Italia que no tenga su pequeño rascacielos. Parece una vergüenza hacer una ciudad sin un rascacielos; parece que es un título de nobleza decir: yo tengo la casa de un poco más de tres pisos; esto es una superficialidad, es considerar la altura como una calidad de sí mismo. Ya dije antes en mi charla, cuando hablaba del carácter de una ciudad, que no se debe considerar como permanente e inmutable. No creo que haya razón teórica ni estética que nos diga que no se puede hacer un rascacielos en cualquier lugar de Londres. Yo creo que la posibilidad de buscar directamente lo que no ha sido hasta ahora el valor de esta obra es una ruptura de calidad, nunca es una ruptura de forma, es decir, si hay una cosa fea en medio de otras de calidad, hay una ruptura; si la ruptura es un rascacielos, es más visible que no si es una caseta pequeña. Hay muy pocos lugares en el mundo que no puedan ser tocados; creo que hay que decirlo francamente. Si hay que poner un pedacito de algo en la plaza de San Marcos, tiene que ser armonizando con el presente. Si toda la plaza de San Marcos es destruida, es imposible pensar que pueda ser reconstruida; es mejor dejar el espacio vacío o hacer una cosa nueva.