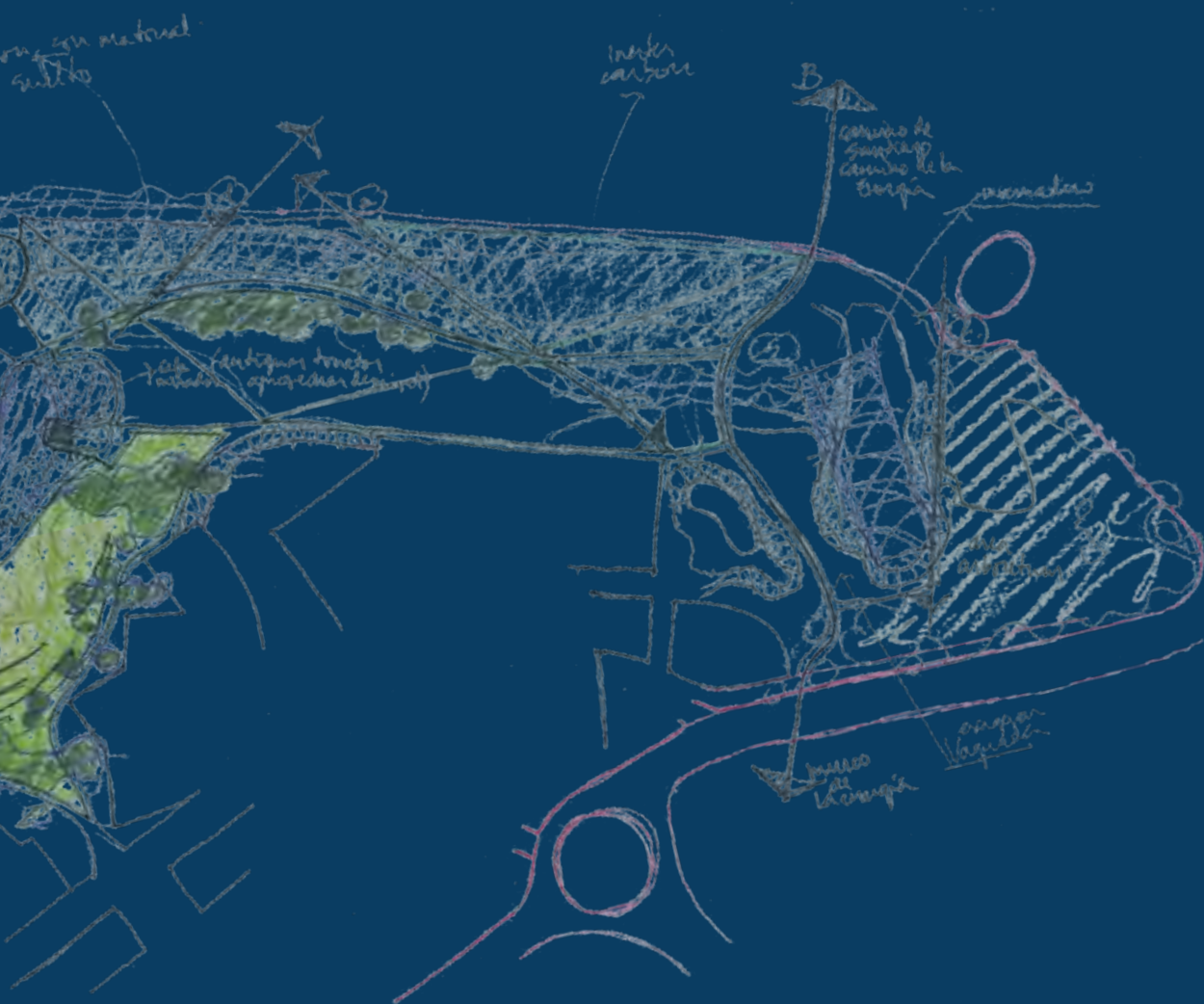


arquitectura + CIUDAD

30 figuras de lo urbano contemporáneo



Juan Luis de las Rivas Sanz

arquitectura + CIUDAD

30 figuras de lo urbano contemporáneo

Arquitectura y urbanismo nº 99

Juan Luis de las Rivas Sanz

Arquitectura + Ciudad : 30 figuras de lo urbano contemporáneo/
Rivas, Juan Luis de las. / Universidad de Valladolid, ed. 2026

ISBN 978-84-1320-396-6

197 p. : il. ; 24 cm.

1. Arquitectura moderna - Siglo XXI. 2. Ciudades. 3. Urbanismo. I.
Universidad de Valladolid, ed. II. Serie

711"20"

Autor

Juan Luis de las Rivas Sanz

Revisión de textos

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es/>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

Imagen de la cubierta

Croquis para el Parque de la Juventud,
Ponferrada, 2006
Juan Luis de las Rivas Sanz

Maquetación y cubierta

Alberto Morala Sanz

Edita

Ediciones Universidad de Valladolid

ISBN

978-84-1320-396-6

La edición de este libro ha contado con la colaboración del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid



Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada
(CC BY-NC-ND)

arquitectura + CIUDAD

30 figuras de lo urbano contemporáneo

Juan Luis de las Rivas Sanz

| | |
|---|-----|
| Introducción. La arquitectura y la ciudad, figuras de una cultura urbana fértil. | 10 |
| 1. La Utopía en mi jardín. Thomas Jefferson y el Rey Sol. | 16 |
| 2. La ciudad y el invernadero. Joseph Paxton, de Liverpool al Crystal Palace. | 22 |
| 3. Una cuadrícula inteligente. La Barcelona de Ildefonso Cerdà. | 28 |
| 4. Bulevares en París. Paseando con Adolphe Alphand. | 34 |
| 5. Conversaciones en Central Park. F.L. Olmsted y los parques urbanos como sistema. | 40 |
| 6. ¿Un héroe simplón? Ebenezer Howard y la ciudad jardín. | 46 |
| 7. Mirando hacia adelante. Otto Wagner y el eco de la ciudad perdida. | 52 |
| 8. No hagas planes pequeños. Daniel Burnham en Manila. | 58 |
| 9. Eugène Hénard y la sección de calle. | 64 |
| 10. El paisaje de la Ciudad Industrial: Tony Garnier. | 70 |
| 11. La sección del valle de Patrick Geddes. | 76 |
| 12. La historia de la ciudad está en su plano; Marcel Poëte. | 82 |
| 13. Le Corbusier o el joven Jeanneret: un urbanismo de calles rectas. | 88 |
| 14. Mitos usonianos. Frank L. Wright en el Gran Acre. | 94 |
| 15. Los dos Hilberseimer; ciudad vertical o ciudad paisaje. | 100 |
| 16. El método de la destrucción creadora. Secundino Zuazo en Bilbao. | 106 |
| 17. Un encuentro de 3 saberes. J.L. Sert y el Urban Design. | 112 |
| 18. Soñadores. Las cúpulas de Bucky Fuller. | 118 |
| 19. Teoría y urbanismo científico. Los lugares centrales de Walter Christaller. | 124 |
| 20. Urban Structuring. Alison & Peter Smithson y la imagen de la ciudad. | 130 |
| 21. Arquitectura de la forma colectiva. Fumiko Maki, metabolismo y simbiosis. | 136 |
| 22. La ciudad de las cuatro ecologías. Reyner Banham y la gran metrópoli. | 142 |
| 23. Un lenguaje de patrones. Christopher Alexander y el sentido del orden. | 148 |
| 24. Proyectar con la Naturaleza. El legado de Ian MacHarg. | 154 |
| 25. La sociedad del espectáculo. Del Fun Palace al efecto Beaubourg. | 160 |
| 26. Aldo Van Eyck, la ciudad y los niños. El renacimiento del espacio público. | 166 |
| 27. Eco-barrios para un urbanismo sostenible. Ralf Erskine en el Ártico. | 172 |
| 28. On Typology. Rafael Moneo y la arquitectura de la ciudad. | 178 |
| 29. ¿Ciudades sin arquitectos? Bernard Rudofsky y el diálogo con el Genius Loci. | 184 |
| 30. En busca del Tercer Espacio. Lefebvre en la ciudad genérica. | 190 |

Agradecimientos.

Este libro está dedicado a todos los que han sido y son mis alumnas y alumnos, de grado, máster y doctorado, en Valladolid y en otros lugares, no solo por una cuestión de afecto, sino de agradecimiento. Un profesor aprende enseñando, necesita un alumnado atento y dedicado, gracias a ello avanza y no pierde la tensión para seguir avanzando. El talento y la inquietud de mis estudiantes han sido siempre motivadores, siguen siéndolo.

Enseñar urbanismo en una Escuela de Arquitectura encierra el singular atractivo de su doble objeto de estudio, la arquitectura y la ciudad. Son dos campos cargados de vitalidad, el de una disciplina hermosa y útil al lado de una realidad tan cercana, nuestras ciudades, que con frecuencia renunciamos explicar. En cada ciudad, que es mucho más que su arquitectura, con su particular identidad e historia, habita una comunidad humana compleja y diversa. Pero ¿cómo imaginar la ciudad sin la arquitectura? En los llenos y vacíos de las ciudades, en su forma construida y en sus posibles futuros, descubrimos un urbanismo particular cuyo objeto no es otro que la “arquitectura de la ciudad”. Para acercarnos a ello nos ayuda Ítalo Calvino que comenzaba su libro *“Por qué leer los clásicos”* (1993) escribiendo: *“los clásicos son esos libros de los cuales se suele oír decir, “estoy relejendo...” y nunca “estoy leyendo...”*, para afirmar con sencillez que *“un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir”*. La relectura de algunos textos del urbanismo contemporáneo es útil porque nos siguen hablando, sin buscar un canon, relejendo ideas y recordando figuras que considero facilitan el camino por el que cada cual prefiera adentrarse. Escribo para estudiantes de hoy, de ayer y de mañana que confían en su capacidad de estudio y en la virtud de no abandonarlo.

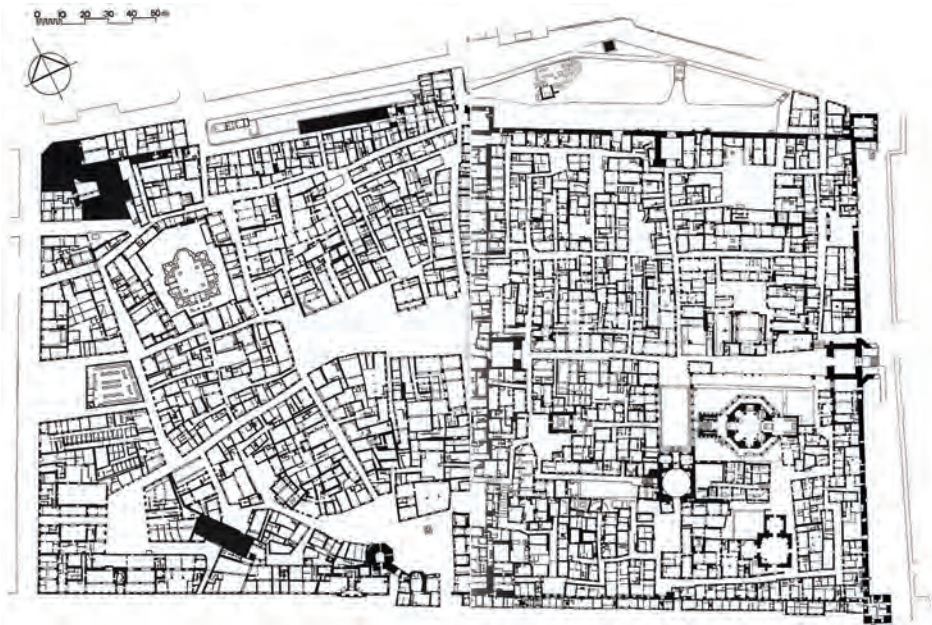
Comparto así lecturas clásicas abiertas a las situaciones y los problemas que la ciudad hoy enfrenta, convencido de que existe una cultura urbanística rica arraigada en la arquitectura. Esta ventaja es también un desafío. Nuestras ciudades están haciéndose continuamente, se piensan y se repiensen desde dentro y fuera de sí mismas, aprenden unas de otras buscando alcanzar mejoras. El diálogo con el pasado, con las ideas y las posibles soluciones, es el soporte de un aprendizaje que, si bien no garantiza resultados, parece imprescindible. En ello estamos.

Agradezco al equipo de Ediciones UVA por acoger este proyecto y responder con responsabilidad en su desarrollo, en el que incluyo la positiva contribución de los revisores externos. Agradezco a Juan Miró Sardá por la inteligencia y acierto de los comentarios que me hizo tras una amplia y generosa lectura del borrador del libro, a Alberto Morala por su atenta e inteligente labor de edición, y a Miguel Fernández Maroto por su contribución a la creación de un entorno de trabajo exigente y amable en el Instituto Universitario de Urbanística.

Introducción. La arquitectura y la ciudad, figuras de una cultura urbana fértil.

“Es preciso servirse de todos los recursos del entendimiento, de la imaginación, de los sentidos y de la memoria: ya para intuir distintamente las proposiciones simples; ya para comparar debidamente lo que se busca con lo que se conoce, a fin de reconocerlo ya para descubrir aquellas cosas que deben ser comparadas entre sí de modo que no se omita ningún elemento de la habilidad humana”.

René Descartes, 1628, en *“Regulae ad directionem ingenii”*
(1984, *“Reglas para la dirección del espíritu”*, Regla XI,
Madrid: Alianza Editorial, p. 116).



Levantamiento tipológico del centro histórico de Espalato, realizado en 1966 e incorporado por Aldo Rossi en la introducción a la edición portuguesa de *“La arquitectura de la ciudad”*, mostrando el potencial explicativo del recinto medieval construido sobre el antiguo palacio de Diocleciano; *“ciudad análoga”*.

Fuente: Aldo Rossi, 1971, *“La arquitectura de la ciudad”*, Barcelona: Gustavo Gili, pág. 56-57.

Es bien conocida la idea cervantina de que la historia, madre de la verdad, es *“émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir”* (Don Quijote de la Mancha, 1ª parte. Capítulo IX). En muchos campos del saber es imposible avanzar sin conocer la historia, pero en cualquier acercamiento a nuestras ciudades, donde pasado, presente y futuro componen una urdimbre de realidades y deseos, la cita de Cervantes despeja con elocuencia cualquier duda.

Pero no estamos aquí ante un libro de historia. *“Arquitectura + Ciudad, 30 figuras de lo urbano contemporáneo”* propone un paseo por una cultura urbanística particular, la que ha ido construyendo la arquitectura contemporánea en paralelo a la emergencia del proyecto moderno de ciudad, consolidada la revolución industrial. Se trata de un recorrido personal y selectivo en la medida que no puede ni quiere ser exhaustivo. Estamos ante unos textos que se configuran como el andamio de un posible manual, dirigidos a estudiantes de arquitectura, aunque abiertos a cualquier lector interesado en la cultura arquitectónica sobre la ciudad. Por ello no es conclusivo, cada capítulo se apura con relativa brevedad sin agotar el asunto, a la vez que se concibe como una posible puerta, voluntaria, a un conocimiento mayor. Hablamos de arquitectura de la ciudad para referirnos a cómo la ciudad se ha pensado desde la arquitectura. La ciudad es una realidad colectiva cuya comprensión no es nada sencilla y permite tanto como exige una amplia diversidad de aproximaciones. El amplísimo campo interdisciplinar de los estudios urbanos hoy vigente lo demuestra. Sin embargo, la arquitectura, en cuanto disciplina del futuro, no se acerca a la ciudad con una lógica explicativa sino proyectual, pensar la ciudad para intervenir en ella. En este sentido los arquitectos adquieren un compromiso singular con la ciudad. Dar forma, edificar, trasciende la simple necesidad y se adentra en las ilusiones del mejorar.

¿Por qué “figuras”? El diccionario de la RAE nos ayuda con cuatro acepciones. Figura es, en su primera acepción, *“la forma exterior de alguien o de algo”*. La arquitectónica concreta su andadura en la forma de la ciudad. En la segunda acepción figura es la *“cosa que representa o significa algo”*. Este libro se enfoca hacia los conceptos e ideas más representativos de la cultura urbano-arquitectónica contemporánea. En la tercera, figura es la *“ilustración que acompaña a un texto...”*. En cada capítulo del libro aparece una ilustración de referencia consciente de que la cultura arquitectónica de la ciudad habita en un elenco de imágenes casi canónico. Por último, en su cuarta acepción figura es la *“persona que destaca en una determinada actividad”*. El libro se centra en algunas personas, figuras que han enriquecido y dado forma a la cultura urbana contemporánea. Son figuras que jalonan el paseo propuesto, donde se intercalan pensamiento y propuestas, ideas y soluciones contextualizadas con las limitaciones de un texto que no quiere ser excesivo, figuras que considero útiles para el proyecto urbano contemporáneo y que animan una lectura que combina las acepciones mencionadas.

No es un compendio excluyente. Cualquier ausencia va a insistir en la fertilidad y diversidad de la arquitectura como disciplina de la ciudad. Sin embargo, sí es una mirada hacia atrás, porque no se orienta ni a la descripción ni al debate de los problemas y las propuestas que hoy concurren en las ciudades occidentales. El texto tiene una dimensión formativa, con el convencimiento de que conocer la cultura reciente de la disciplina facilita la respuesta a los desafíos del presente. Efectivamente, en el camino emprendido

al final del siglo XX hacia una ciudad más humana, más eficiente y justa contamos con un sin fin de experiencias de políticas y actuaciones recientes que evidencian cómo las ciudades están comprometidas con un futuro más sostenible. La arquitectura está desempeñando en ello el papel que le corresponde en la transformación urbanística y se puede, en muchos casos, hablar de un renacimiento constante.

Ello sucede con claroscuros. Se lo preguntaba Richard Florida, el mismo que había destacado la vitalidad de algunas ciudades, concebidas como ecosistemas creativos gracias a la convergencia de talento, tolerancia y conocimiento técnico. Pero hoy en nuestras ciudades está creciendo la desigualdad, la segregación y la decadencia de las clases medias. La cuestión es qué podemos hacer para remediarlo (Florida, 2017). Existe una clara reincidencia entre los que insisten en la crisis de las ciudades, crisis que suceden a otras crisis. En 1980 se inauguraba una exposición en el Centro Pompidou de París titulada “*À la recherche de l’urbanité*”, en la que su comité organizador declaraba que “...los métodos del llamado “urbanismo moderno” han llevado a la segregación social en las ciudades y a la fragmentación del tiempo y el espacio... han dado lugar a un sentimiento real de alienación urbana y han contribuido a la pérdida de la identidad de la ciudad” (AD profile, 1980). El paso del tiempo no parece solucionar determinados problemas que contradicen resultados y mejoras. El efectismo de las aproximaciones críticas determina gran parte de los trabajos que en los diferentes campos de los “*urban studies*” proliferan en las publicaciones especializadas, en contraste con una realidad urbana en Europa cada vez más dinámica y avanzada en sus logros. Los que piensan la ciudad con frecuencia no parecen estar en contacto con los que hacen y transforman la ciudad.

Pero ha sido en la reflexión sobre lo urbano donde surgió la regeneración más profunda de la arquitectura moderna, iniciada en el seno mismo de los CIAM. Charles Jencks, a la vez que acuñaba el concepto postmoderno, quiso datar la “muerte de la arquitectura moderna” con un hecho y una fecha concretos, el derribo de un conjunto público de viviendas en St. Louis, Missouri, el conjunto *Pruitt Igoe*, el 15 de julio de 1972, tras apenas 17 años de vida (Jencks, 1977). Sería la prueba del fracaso de la arquitectura de la ciudad en uno de sus programas vitales, la vivienda social. La reciente regeneración de los grupos residenciales que invadieron las ciudades europeas durante la posguerra, solo comparable a la recuperación de muchos centros históricos, hablan sin embargo de otra manera. Quizás como afirmó Bruno Latour, nunca fuimos modernos. O quizás estamos aprendiendo a convivir con situaciones críticas, como se ha comprobado tras la pandemia del COVID 19 o con los desastres naturales que nuestra sociedad relaciona mayoritariamente con el Cambio Climático. La arquitectura responde a una conciencia colectiva que evoluciona con vaivenes y que no se corresponde exclusivamente con el tribalismo asustado de una sociedad del riesgo que Ulrich Beck pensó consecuencia de la modernización. La modernidad sobrevive en estado líquido, al hilo de lo que Zygmunt Bauman explicó como un presente diverso. Se manifiesta en la propia arquitectura, con la hibridación de intereses y de programas sin renunciar al compromiso, aunque éste responda a una pluralidad de verdades a la vez en conflicto y en convivencia. En las páginas de este libro se reconoce la excepcional producción teórica de los años 60 y 70 del pasado siglo que sigue mostrando con elocuencia el potencial de una cultura que asociamos a la arquitectura de la ciudad y que compone el soporte de lo que hoy se propone en Europa como *baukultur*, cultura de la construcción que da un paso adelante

y se plantea en su dimensión innovadora y abarcante de todo aquello que nos conduce a la creación de un hábitat de calidad. No olvidemos que debemos al Movimiento Moderno una fusión entre ciudad y arquitectura de alta intensidad que facilitó, muy pronto, la creación de un espacio crítico común del que también somos herederos.

A lo largo de más de treinta años de enseñanza de urbanismo en una Escuela de Arquitectura he procurado cultivar en mis estudiantes un afecto hacia las ciudades inseparable del afecto hacia la arquitectura. Este libro responde a ello. Son afectos que orientan la docencia y que se nutren de una cultura compartida configurada a lo largo del siglo XX, que se mantiene viva. Es verdad que la ciudad y su arquitectura pueden observarse como realidades diferentes, que en su encuentro permanente surgen contradicciones. Así, mientras no puede discutirse que la arquitectura hoy trabaja con gran libertad, abierta a la innovación y con una creatividad que conduce a resultados excelentes, las ciudades comparten sus incertidumbres con las sociedades que las habitan, con desafíos ambientales, demográficos y económicos. Apagada tanto la utopía funcionalista como las pseudo-utopías que surgieron en sus márgenes, la propia eclosión de arquitecturas relevantes no esconde que la mayor parte de la producción edificatoria sigue estándares convencionales y que ello se manifiesta sin disimulo en las ciudades. El funcionalismo propuso un ideario transformador, programático y configurador de la ciudad del futuro, al que el nuevo ideario de la ciudad sostenible, también programático y transformador, responde sin una propuesta formal determinada. Prueba de ello es la inercia con la que el funcionalismo sigue trabajando, con matices más verdes, pero sin abandonar el postulado mecanicista. En la vieja Europa se habla de decrecimiento y se mira a la ciudad existente. La arquitectura encuentra espacio creativo en la transformación de la ciudad existente, insistiendo una y otra vez en la reconstrucción de espacios en sí valiosos, como los centros históricos, y al servicio de un urbanismo concentrado en la regeneración de los espacios abandonados por la nueva economía, casi siempre sobre vacíos interiores o de borde. La reconstrucción de la posguerra trabajó con otra perspectiva, radical y brutal a la vez, en los centros más o menos destruidos y en los suburbios de una ciudad expansiva. No en vano, la realidad construida de nuestras ciudades consiste en una periferia inmensa, creada en los últimos 60 años, muchas veces olvidada por la acción regeneradora.

Volviendo al libro que el lector tiene en sus manos, hay en él una voluntad de fomentar tanto el interés por los personajes tratados como por la configuración de un sistema personal de referencias. La ausencia de manuales de referencia para la tarea de comprender y hacer la ciudad exige que cada persona interesada componga su propio manual, con mentalidad abierta y dinámica. Yo mismo he participado en algún intento de perfil divulgativo (Vegara y de las Rivas, 2004), y considero algunos esfuerzos colectivos de interés y utilidad sobresaliente (Luque y otros, 2018; Díez Medina y Monclús, 2017). En cualquier caso, las figuras que en este libro se repiten son las más queridas, como Jacobs, Lynch, Alexander o Sennett. También lo son algunos libros, como *“La arquitectura de la ciudad”* de Aldo Rossi, *“El derecho a la ciudad”* de Henri Lefebvre, o *“Ciudad collage”* de Collin Rowe y Fred Koetter. Siempre tenemos que tener en cuenta los textos de referencia sobre la historia de la arquitectura y el urbanismo contemporáneos en nuestras Escuelas de Arquitectura, que en este libro solo aparecen indicados ocasionalmente. Propongo aquí sólo uno de ellos, que siempre me ha sorprendido por una curiosidad y perspicacia bien fundadas. Me refiero a la *“Historia crítica de la*

arquitectura moderna” de Kenneth Frampton, un trabajo muy conocido pero que se distingue de otros por su capacidad contextualizadora y explicativa, que evoluciona y se completa en sus sucesivas ediciones (Frampton, 2009). El merecido reconocimiento de sus reflexiones sobre la dimensión tectónica de la arquitectura y sobre el regionalismo crítico que reconoce otra tradición moderna, se funda en su capacidad de asociar temas e ideas. Así, mientras la primera edición del libro finalizaba con un capítulo titulado “Lugar, producción y arquitectura: hacia una teoría crítica de la construcción” (1980), en la edición ampliada se añadían dos capítulos más, “Regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural”, y “La arquitectura mundial y la práctica reflexiva” (1991). Entrado el siglo XX, en una nueva ampliación incorporó “La arquitectura de la era de la globalización”, que se desplegaba a través de seis esclarecedoras categorías: topografía, morfología, sostenibilidad, materialidad, hábitat y forma (2007). Salvo en la primera parte, no presta Frampton una particular atención a las ciudades, su objeto de estudio es la arquitectura, concentrado en los arquitectos y en sus obras. A pesar de ello, su lectura es imprescindible por cómo explica cada caso, desde el marco cultural hasta la concreción de la respuesta a una serie de preocupaciones, a una situación y a un lugar. Quizás detrás exista una teoría de la arquitectura, más o menos formulada (Frampton, 2020). Al describir cómo el arquitecto aborda problemas concretos con enfoques y resultados diferentes, nos ayuda a comprender el mundo particular de sus intereses y referencias y nos descubre que los principales arquitectos no piensan la ciudad simplemente como emplazamiento sino como espacio social de su arquitectura. Con un enfoque panorámico y divulgador, Joan Busquets propone el concepto de “arquitectura urbana” para concretar la intensa interacción entre arquitectura contemporánea y ciudad (Busquets, 2022). En la arquitectura de Le Corbusier y Wright, de Aalto y Kahn, de muchos otros, en la arquitectura más reciente, palpita un ideario social, un conjunto de preocupaciones que nos dirige a la ciudad.

Esta idea de fondo quiere estar presente en cada uno de los capítulos de este libro. El índice facilita la búsqueda asociando cada figura a algún asunto concreto, que no se agota. Cada tema se enuncia y se despliega en una narrativa que quiere servir de referencia, abriendo una ventana. Para seguir avanzando el lector habrá de hacer su propia búsqueda, según sus intereses, según sus propias preguntas. Cada interesado o profesional de la arquitectura necesita el asidero de una cultura específica. Su construcción puede ser dialéctica, en el sentido de una conversación que avanza de la pregunta a la respuesta, que en arquitectura siempre representa una configuración concreta. Lo recoge una idea de H.G. Gadamer escrita en 1974, que asocia el comprender al preguntar y ambos al dialogar, al arte de la conversación: *“Todo preguntar y todo querer saber presupone un saber que no sabe, pero de manera tal que es un determinado no saber el que conduce a una pregunta ... El arte de la pregunta es el arte de seguir preguntando, y esto significa que es el arte de pensar. Se llama dialéctica porque es el arte de llevar una auténtica conversación...”* (Gadamer, 1974: 443). La lectura de este libro, que puede hacerse a retazos, en fragmentos aleatorios o en función de inquietudes concretas, se propone como una conversación, y como tal, permanece abierta, porque aspira a crecer y a enriquecerse.

Desde Ildefonso Cerdá, tras más de siglo y medio de “ciencia urbana moderna”, el universo de teorías y propuestas a la vez que envejece puede permanecer útil, no sólo para la erudición, sino para plantear soluciones concretas a problemas concretos.

La cultura arquitectónica ofrece un gran almacén de ideas, un cajón de herramientas imprescindible para “dar forma”, para resolver problemas y situaciones “*by design*”, entendido el proyecto como solución destinada no a resolver un problema, sino varios a la vez. En un espacio intermedio entre las culturas humanística y científica, la arquitectura y el urbanismo son disciplinas técnicas que se proyectan hacia el futuro. Las condiciones de orden y de desorden pertenecen al complejo de relaciones sociales y económicas que activan los procesos y situaciones configuradores de lo urbano. A ello responde la forma de la ciudad, en cada caso, sin estar pre-determinada. Sin una narrativa específica que disponga de sus propias categorías interpretativas, la forma de la ciudad es inabordable. Compartiendo objetivos urbanos recurrentes como salud (higienismo), movilidad (circulaciones) o vivienda digna, es necesario conocer la cultura urbano-arquitectónica, en la medida en que la arquitectura se concentra en la dimensión espacial del entorno construido, abordando la forma urbana como resultado de un proceso creativo. Es en este marco en el que se sitúa el presente libro, compuesto de 30 relatos a la vez autónomos y relacionados, donde la secuencia temporal es sólo aparente, porque se trata siempre de asuntos todavía vivos aunque pertenezcan a episodios concretos de nuestra reciente historia.

Referencias Bibliográficas.

- AD profile, 1980, “Urbanity”. Architectural Design nº 11/12
- Busquets, Joan, 2022, “Arquitectura moderna y ciudad. Una inmersión rápida”. Barcelona: Tibidabo Ediciones S.A.
- Díez Medina, Carmen, & Monclús, Javier (Edrs.), 2017, “Visiones urbanas. De la cultura del plan al urbanismo paisajístico”. Madrid: Abada Editores.
- Florida, Richard, 2017, “The New Urban Crisis”, New York: Basic Books.
- Frampton, Kenneth, 2009, “Historia crítica de la arquitectura moderna”. Barcelona: Gustavo Gili (versión de la 3ª edición original ampliada de 2005; 1ª ed. 1980).
 - 2020, “Teoría”. Barcelona: Gustavo Gili
- Gadamer, Hans Georg, 1985, “Verdad y Método”, Madrid: Ed. Sígueme (1ª ed. 1974).
- Jencks, Charles, 1984, “El lenguaje de la arquitectura posmoderna”. Barcelona: Gustavo Gili (1ª ed. 1977)
- Luque, José; Aseguinolaza, Izaskun & Mardones, Nuño, 2018. “El abecé de la teoría urbana”, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Vegara, Alfonso & De las Rivas, Juan Luis, 2004. “Territorios inteligentes. Nuevos horizontes del urbanismo” (prólogo de Jaime Lerner). Madrid: Fundación Metrópoli - FEMP.

1. La Utopía en mi jardín. Thomas Jefferson y el Rey Sol.

“...en los Estados Unidos la relación entre nación y naturaleza ha sido central en su historia colonial, desde el descubrimiento de un paraíso “perdido” y la construcción del mito del “noble salvaje”, a la mitología asociada con la frontera y la conservación de islas de naturaleza salvaje”.

Christine Macy y Sarah Bonnemaïson, 2003
en “Architecture and Nature”, (pág. 1).



Vista de la Universidad de Virginia, Charlottesville y Monticello, en 1856, desde Lewis Mountain,
Fuente: litografía de E. Sachse, publicada por Casimir Bohn, University of Virginia Collections.

El campus universitario que surge en una Norteamérica todavía rural facilita una reflexión básica sobre la naturaleza del proyecto urbano. Concebido como un fragmento autónomo de ciudad, en origen fuera de ella, los *academic village* se caracterizan por algunos rasgos comunes, aunque se materialicen en cada caso de manera diversa e irreplicable. Por ello, estas ciudadelas hoy inmersas en grandes áreas urbanas pueden, sin complicaciones, asociarse a la idea de “heterotopía” de Michel Foucault. Los campus universitarios componen un paisaje urbano diferente en las ciudades de Norteamérica, son “lugares otros”, recintos abiertos al saber y levantados con una particular voluntad arquitectónica. Lejos de la ciudad ideal, se trata de microcosmos que responden a una función concreta, construida en torno a reglas sociales bien definidas. Elemento constituyente de la civilización occidental, la universidad se materializó en la emergente, compleja y conflictiva sociedad norteamericana como un espacio de equidad al servicio del conocimiento. Es algo que ya estaba presente en las primeras universidades europeas, como la de Valladolid, fundada en 1241 y cuyo lema es: *Sapientia aedificavit sibi domvm*. Una casa edificada por la sabiduría. *Veritas* es el lema que recoge el escudo de la más antigua en Norteamérica, Harvard, fundada en 1636. La rica red de campus americanos contrasta hoy, en su urbanidad, con las ciudades en las que se instalan. Son espacios planificados, ordenados, con un diseño urbano y una arquitectura elegantes, organizados en torno a amplios espacios públicos que pretenden una particular interacción con la naturaleza.

La Universidad de Virginia, fundada en Charlottesville en 1819, a pesar de no ser la más antigua acoge de un modo representativo esta cultura. Ello fue reconocido por UNESCO en 1987 al incluir este campus en la lista de Patrimonio Mundial, junto con la villa cercana de Monticello. Son dos de los lugares más representativos de la primera arquitectura norteamericana que, inevitablemente, dirigen nuestra atención hacia Thomas Jefferson (1743-1826).

Jefferson, virginiano notable, conocido por el amplio estudio de su Estado cuando era su gobernador, influido por la naciente geografía francesa, fue uno de los “padres fundadores” de los Estados Unidos de América y su tercer presidente, entre 1801 y 1809. Defensor de la Ilustración y principal redactor de la Declaración de Independencia (1776), ha sido considerado uno de los grandes promotores de la democracia en América, pero también representante de un republicanismo que, más allá del ideal de libertad, igualdad e independencia, se reconocía en el pequeño propietario agrario. Porque Jefferson lo era, quizás de manera diferente a como lo eran los *landlord* ingleses, o así creían serlo aquellos que impulsaron la independencia, republicanos e ilustrados sin dejar de ser caballeros y terratenientes.

Erudito dotado de gran formación, Thomas Jefferson fue un autodidacta extraordinario, conocedor de los clásicos, de la filosofía de su tiempo (Locke, Bacon, Newton), de la geometría, matemáticas y saberes aplicados a la agricultura, un polímata atento a una gama amplísima de intereses. Nacido en Shadwell, en el condado de Albemarle, cerca de Charlottesville, a los 14 años era ya heredero de la finca familiar a los pies de los Blue Ridge en Virginia (de unas 2.000 ha), tras la muerte de su padre, donde levantará Monticello. Completó su formación en una de las nueve universidades creadas por la colonia, el College William & Mary de Williamsburg, pero permaneció

siempre más arraigado en la cultura rural de Virginia que en la gran ciudad. Proyectó su casa en estilo paladiano sobre una colina (Monticello) y la edificó en varias fases, entre 1768 y 1809, terminándola con la construcción de la cúpula. Jefferson también construyó en otra finca una residencia menor, Poplar Forest, pero fue la Universidad que concibe y diseña su proyecto más trascendente.

En 1783, con el Tratado de París, finaliza la Guerra de la Independencia o Revolución Americana, y en 1787 se aprueba la nueva Constitución, con Jefferson en la capital francesa, donde fue embajador entre 1785 y 1789. Fue este un rico periodo de estudio y de trabajo en favor de la nueva nación, hasta que regresa en 1789 para asumir la Secretaría de Estado. En París, aunque había cosechado numerosas amistades entre la nobleza, se declaró partidario de los revolucionarios. La curiosidad y el afán de conocimiento animaron durante su estancia visitas a los lugares más emblemáticos de la capital y de su entorno. En una carta a su colega James Madison, que más tarde le sucedió en la Presidencia del país, fechada el 20 de septiembre de 1785, describía su interés por la arquitectura desde una perspectiva cívica: *"¿Cómo se podrá formar a nuestros compatriotas en el gusto por este bello arte si no aprovechamos cada ocasión, cuando se erigen edificios públicos, para presentarles modelos para su estudio e imitación?... Como ves, soy un entusiasta de las artes. Pero es un entusiasmo del que no me avergüenzo, pues su objetivo es mejorar el gusto de mis compatriotas, aumentar su reputación, reconciliarlos con el resto del mundo y procurar que lo celebren"* (Boyd, 1992: 5)

Este entusiasmo de Jefferson por las artes no pretendía ser elitista y se manifestaba en su vida pública. Con este espíritu abordó el proyecto de la Universidad, que inicia tras abandonar la presidencia, en 1809, cumpliendo su aspiración personal de crear una institución educativa de excelencia en Virginia. Fundada en 1819, se inauguró en 1825, poco antes de su muerte. El proyecto de este *Academical Village* respondía a una singular serie de interferencias culturales entre la hacienda colonial, el poblado rural y el palacio renacentista-barroco (Wilson, 1993). Allí Jefferson amplía la preferencia colonial por el estilo georgiano y recupera sus recuerdos parisinos, en particular del conjunto palaciego de Marly, desaparecido con la Revolución, y que también había sido una de las fuentes de inspiración de L'Enfant para el trazado de la ciudad de Washington (1792). Fue Jefferson el que evitó un diseño grandilocuente de la Casa Blanca descartando un gran palacio e imponiendo su gusto paladiano. Marly, construido en Yvelines por Luis XIV en su deseo de distanciarse de Versalles fue, tras el pillaje revolucionario, abandonado, revendido y demolido durante el primer Imperio. El conjunto del *Château* de Marly había sido edificado a partir de 1679, según el proyecto de Jules Hardouin-Mansart y Robert de Cotte, como un lugar de recreo. El rey sólo permitía el acceso de algunos íntimos, aunque poco a poco se convirtió en un segundo Versalles, o, como algunos han afirmado, en un anti-Versalles, descrito por Saint Simon en sus memorias (Maroteaux, 2002). Su pabellón real estaba inspirado en La Rotonda de Palladio, aunque el complejo fue rediseñado por Le Brun y Le Nôtre, que introdujeron una doble banda de pabellones laterales organizados alrededor de un gran estanque, en un sistema de edificaciones y jardines ordenado sobre una terraza abierta al paisaje circundante.

se proyecta un poco más tarde, convive en su tiempo con la ideación del Falansterio realizada por Charles Fourier (1772-1837), un proyecto de trasfiguración del palacio en hábitat total, palacio comunal del trabajo que reorganiza la sociedad. Son muchos los experimentos que llegan a Norteamérica, como la *New Harmony* de Robert Owen (1771-1858), promovida en 1825 en Indiana; el Falansterio del Condado de Monmouth, a partir de 1843 en Nueva Jersey; o la Granja Brook que promueven los trascendentalistas en 1841 en Massachusetts... ejemplos notables de movimientos utópicos que, sin embargo, no condujeron a una arquitectura relevante destinada a permanecer.

La singularidad de la Universidad de Virginia, inseparable del genio de Jefferson, dotado de un talento intelectual y estético excepcionales, deriva de un ideario social ajeno a la utopía social, porque responde a la voluntad de construir un mundo civilizado y elegante al servicio de la formación de los caballeros, la élite de una patria naciente. La arquitectura es imprescindible para ello, por cuestiones de identidad y de gusto, prolongando Monticello que es el hogar y hacienda de la Universidad una comunidad ejemplar. En los dos casos destaca un peculiar sentido del lugar orientado por la voluntad de que la arquitectura no sólo ha de integrarse, sino que ha de fundirse con su entorno natural. El granjero cuida de su medio, lo enriquece en un ejercicio permanente de conservación y puesta en valor. En 1976, con motivo del segundo centenario de la fundación de la nueva nación la National Gallery of Art hizo una exposición que se tituló con elocuencia "El ojo de Thomas Jefferson" (Adams, 1976). La mirada ilustrada e innovadora de Jefferson vinculaba a la nación naciente con la arquitectura sobria y elegante de Palladio y Gibbs, con un Renacimiento arraigado en el conocimiento y en el progreso científico. El paisaje resultante no es, sin embargo, solo el resultado de la aplicación de esos códigos, no hay nada arbitrario, el punto de partida es el conocimiento de los lugares y una mirada atenta a las condiciones en las que la naturaleza allí se presenta. Por ello conmueve el pragmatismo con el que el afecto a la naturaleza convive con la imposición de una rígida cuadrícula que avanzó hacia el oeste con una implacable lógica colonizadora.

Al final de la Guerra de la Independencia, el congresista Thomas Jefferson había sido el principal responsable del diseño de la *Land Ordinance* de 1784, una cuadrícula pensada para colonizar la orilla oeste del río Ohio (los *seven ranges*) y que va a condicionar el desarrollo del territorio en Norteamérica. Fue el germen de las *Northwest Ordinances*, aprobadas por el Congreso en 1787, donde se acuña la identidad geométrica del territorio norteamericano, una retícula sobre celdas de 36 millas cuadradas ligadas al proyecto de comunidades autosuficientes o *townships* y al que acompañó una propuesta inicial de impulso de la democracia y de prohibición de la esclavitud que quedaría olvidado detrás de la eficacia geométrica de la partición de tierras. Siendo Jefferson presidente, en 1803, Estados Unidos compró a Francia el amplio territorio de Luisiana, con polémica por el tratado previo entre Francia y España, creando una amplia frontera al sur con México, entonces todavía Nueva España, y abriendo el camino hacia el Oeste, que hizo posible una aplicación mucho más amplia de la cuadrícula. El presidente promovió por ello en 1804 la gran expedición de Lewis y Clark, que llegó a Montana y Oregón. Jefferson que no deseaba un poder Federal fuerte y centralizado, concebía su país como una república agraria de granjeros libres, de un "pueblo virtuoso", dio sin embargo el primer paso en la conquista del oeste. Se abría la puerta a una dinámica

colonial y expansiva, justificada más tarde por la doctrina del “destino manifiesto” (*Manifest Destiny*), que afirmaba el derecho de anexión, incluso para justificar la Guerra contra México (1846) y que consideraba un deber de la nación el ocupar el territorio del continente, concebido como una misión por encima de cualquier interés local o indígena. Conocemos las consecuencias de una doctrina que se impuso a pesar de las reticencias de grandes figuras políticas como John Quincy Adams o Abraham Lincoln. La ciudad faro sobre la colina va a permanecer escondida y el “Imperio de libertad” que soñaba Jefferson desvirtuado por la evidencia de la apropiación del territorio y de sus excluidos. Son contradicciones presentes en el propio Jefferson, en su relación con el esclavismo y en una cuadrícula territorial que se consolidó no sólo por su utilidad administrativa sino por su potencial de servicio a la acumulación del capital. Alexander von Humboldt visitó al entonces presidente en 1804, tras su largo viaje por la América hispana. Sin dejar de admirar al gran hombre y los logros de la democracia americana, a Humboldt le resultó muy desagradable que no hubiera renunciado a sus esclavos.

La utopía se confunde con la realidad también en el campus de Virginia, donde el mito agrarista se camufla en el paisaje, lejos del ruido de la modernización industrial. A pesar de ello, su arquitectura representa la posibilidad de un lugar al servicio del ideal de conocimiento. Los campus de Norteamérica resisten como espacios serenos, de orden y de cierta equidad, relativamente aislados de la vorágine urbana y social de las grandes metrópolis mestizas.

Referencias Bibliográficas.

- Ábalos, Iñaki, 2020, “*Palacios comunales atemporales. Genealogía y autonomía*”. Madrid: Puente editores.
- Adams, William Howard (edr.), 1976, “*The Eye of Thomas Jefferson*”. Washington: National Gallery of Art.
- Boyd, Julian P. (Edr.), 1992, “*The Papers of Thomas Jefferson, Volume 8: February 1785 to October 1785*”, Princeton University Press.
- Macy, Christine & Bonnemaïson, Sarah, 2003. “*Architecture and Nature. Creating the American Landscape*”, London-New York: Routledge.
- Maroteaux, Vincent, 2002, “*Marly. L'autre palais du soleil*”. Geneve: Vögele.
- Moses, Wilson Jeremiah, 2019, “A Renaissance Man in the Age of the Enlightenment”, en “*Thomas Jefferson: A Modern Prometheus*”. Boston: Cambridge University Press.
- Rogers, Elisabeth Barlow, 2001, “Designing Nature’s Garden: The Landscape of Thomas Jefferson”, en “*Landscape Design. A Cultural and Architectural History*”, New York: H.N. Abrams Inc., p. 267-273.
- Shoemaker, Candice A. (Edr.), 2001, “*Jefferson, Thomas 1744-1826*”, en “*Encyclopedia of Gardens: History and Design*”, (3 vols), Chicago and London: Fitzroy Dearborn Publishers and Chicago Botanical Garden., p. 662-664.
- Wilson, Richard Guy, 1993, “*Thomas Jefferson's Academical Village: The Creation of an Architectural Masterpiece*”. Charlottesville: University of Virginia Press.

2. La ciudad y el invernadero. Joseph Paxton, de Liverpool al Crystal Palace.

“Ser moderno... es experimentar la vida personal y social como una vorágine, encontrarte y encontrar a tu mundo en perpetua desintegración y renovación, conflictos y angustia, ambigüedad y contradicción: formar parte de un universo en que todo lo sólido se desvanece en el aire”.

Marshall Berman, 1988
en *“Todo lo sólido se desvanece en el aire”*, (pág. 365).



Crystal Palace en Sydenham, 1854.
Fuente: Philip Henry Delamotte, Archives AP.

Como ningún otro edificio, el *Crystal Palace* representó la modernidad en la construcción de la identidad urbana contemporánea. Los primeros visitantes que entraban el 1 de mayo de 1851 en este palacio de hierro y de cristal comprendieron que su arquitectura anunciaba un mundo diferente. En ese momento el mayor símbolo de modernización de la ciudad era, sin duda, el recién llegado ferrocarril. A la innovación tecnológica no le acompañó, al inicio, una nueva arquitectura. La primera estación londinense, Euston, se inauguraba para la *London and Birmingham Railway* en 1837, en un lugar elegido por George y Robert Stephenson, con un portón monumental de estilo dórico, el *Euston Arch*. La que va a ser la nueva puerta del norte londinense se mantiene en el canon clásico de las edificaciones institucionales.

En la singular historia del *Crystal Palace*, quizás lo más sorprendente es que su autor no fuera arquitecto, ni siquiera ingeniero. Joseph Paxton (1803-1865), personalidad extraordinaria, era jardinero. Naturalista y paisajista autodidacta, Paxton ha contribuido a la historia de la ciudad no sólo por su aportación, en dimensiones y en forma, al contenedor social, sino por protagonizar la construcción del primer parque público. Birkenhead Park, con 91 ha en Merseyside, al lado de Liverpool, proyectado por Joseph Paxton e inaugurado en 1847, es considerado el primer parque municipal de la historia, *civic park* abierto a todos los ciudadanos. El parque cívico y el gran espacio expositivo confluyen en Paxton como bienes comunes, desplazando al uso colectivo las *amenities*, las arquitecturas que a modo de *follies* animaban y a la vez equipaban los jardines señoriales en Gran Bretaña. Su precedente estaba tanto en los jardines cedidos por la corona al uso público, como Hyde Park en Londres, como en los *squares* privados que organizaban los espacios residenciales de la burguesía. La novedad del *civic park* estaba tanto en su origen como en su programa.

Tanto con el parque como con el gran invernadero expositivo, Paxton abre el camino hacia la ciudad equipada que se consolidará mucho más tarde, con el Estado Bienestar, clave en el proyecto urbanístico. Lo que hoy denominamos dotaciones urbanísticas, asociadas a los equipamientos y a los espacios libres públicos, inician su recorrido en la Inglaterra victoriana de Paxton.

La vida de nuestro jardinero “...ilustra cómo la aptitud tecnológica, la creatividad en el diseño, y una industriosisidad enérgica permiten ir más allá en el cada vez más prestigioso campo de la horticultura” (Rogers, 2001: 322). Hijo de un granjero, Paxton trabaja desde muy joven y con 20 años encuentra empleo en la *Horticultural Society* de Chiswick, en Londres. Allí, en 1826, William G. Cavendish, 6º duque de Devonshire, contrata al joven como jardinero jefe de su gran hacienda en Chatsworth, en el condado de Derby. Su relación con el duque fue intensa, además de los trabajos de diseño de su parque privado, le acompaña a un viaje a Francia y se inicia en trabajos de hidráulica, construyendo en los jardines la Fuente del Emperador, en 1843, que le dio cierta fama.

En 1841 la comisión municipal de mejora urbana (*improvement commission*) de Birkenhead se planteó promover un parque público, comprando 226 acres (91 ha) en el borde de la ciudad. Con esta iniciativa de un municipio menor del área metropolitana de Liverpool, en la orilla oeste del río Mersey, se incorpora el parque en la agenda del reformismo social que aspiraba a sacar a la clase trabajadora del ocio asociado al tugurio

y al juego, un parque equipado y acompañado de monumentos conmemorativos, fuentes, puentes y puertas monumentales para fomentar formas sanas de ocio a la par que la ciudad se comienza a equipar de bibliotecas, museos, gimnasios, etc. En 1844 Joseph Paxton dirigió el proyecto del parque, colaborando con Edward Kemp, arquitecto responsable de las edificaciones. Se habían conocido trabajando en Chatsworth. El parque se inaugura con éxito en 1847 y es admirado entre otros por un joven americano, Frederick L. Olmsted, que lo visita en 1850 y escribe en su cuaderno de viaje “...no hay nada que pueda ser pensado comparable con este jardín del pueblo” (Olmsted, 1852).

El parque se inspiraba tanto en la tradición paisajística británica como en los desarrollos inmobiliarios de Londres, los *estates* organizados en torno a los *garden square*, al incorporar en su diseño conjuntos de viviendas adosadas, *terraces*, que rodeaban el gran espacio público, y en gran medida lo financiaban. Su antecedente directo era *Prince's Park*, iniciativa del aristócrata filántropo Richard V. Yates, que en 1842 desarrolla con la colaboración de Paxton sobre un prado de 97 acres (39 ha) en Liverpool. Se trataba de un proyecto inmobiliario de viviendas alrededor de un gran parque privado central, concebido como “amenidad” (*amenity*) para los residentes, atravesado por una calle curvilínea y con un lago en serpentina. Estos pequeños pulmones verdes privados de las ciudades de los *Midlands* industriales, pasan en Birkenhead a ser, con el soporte de un acta del parlamento, parque de uso público “...for the recreation of the inhabitants”. Aquí las *terraces* residenciales, organizadas por una vía de borde sinuosa o *loop* que define el conjunto, dejan amplios espacios entre sí para dar acceso a un gran espacio verde, con dos lagos con islas y amplios prados para acoger a los paseantes y permitir su uso para actos públicos.

Joseph Paxton en su trabajo en Chatsworth había desarrollado una particular habilidad en la construcción de invernaderos, al servicio de los intereses botánicos del duque, conocido por sus cultivos experimentales, como las bananas Cavendish, o el lirio *Victoria regia*, recién importado del Amazonas, para el que Paxton construye un recinto. Su primer gran invernadero o estufa fue el *Great Conservatory*, construido entre 1836 y 1841, sobre un proyecto del arquitecto Decimus Burton. Con estructura de hierro fundido, de 69x37 metros, fue el mayor edificio de cristal del mundo hasta que en 1848 se terminó la *Palm House* de Kew Gardens. En 1848 Paxton proyecta el *Conservative Wall*, una interesante edificación, hoy desaparecida, que estaba formada por una serie modular de pequeños pabellones invernadero en línea, contra una pendiente, formados por una estructura ligera de madera. Paxton, arquitecto e ingeniero por afición, adquiere una experiencia muy particular en la construcción modular y prefabricada, imprescindible para hacer posible el *Crystal Palace*. Conocido en su tiempo por estos trabajos, también lo fue por su trabajo de editor que inició en 1831 con la revista mensual *The Horticultural Register*, continuada por otras publicaciones, llegando a ser miembro del Parlamento (Shoemaker, 2001).

Porque la historia de cómo llega Paxton a proyectar el *Crystal Palace*, y con ello, a entrar en la historia de la arquitectura, es singular. Inspirándose en las exposiciones industriales de Francia, en particular en la exitosa de 1844 celebrada en los Campos Elíseos, la *Royal Society of Arts* promovió una Gran Exposición Mundial en Londres, bajo la tutela del príncipe Alberto, miembro de la sociedad. La comisión real creada para

ello en 1850 hizo una convocatoria de proyectos con unos criterios predeterminados, de modo que el edificio debería ser sencillo, temporal y lo más barato posible. Se presentaron 245 propuestas, algunas internacionales, ninguna de las cuales satisfizo a la comisión. Entre ellas se rechazó una propuesta inicialmente seleccionada de Richard Turner, que acababa de realizar el *Palm House*, el gran invernadero de Kew gardens. La propia comisión propuso un diseño de edificio, en ladrillo. Paxton, interesado en el proyecto, y con el entusiasta apoyo de un prominente miembro de la comisión real, Henry Cole, elaboró una propuesta esquemática, inspirada en su *Victoria Regia House*, tras pasear con Cole por Hyde Park, que todavía se conserva en el Victoria & Albert Museum. Apoyándose en su experiencia en construcciones de madera laminada, acero fundido y cristal plano, propuso un edificio modular construido con elementos prefabricados, que resultaba mucho más barato que la realizada por Turner. Paxton había consultado con ingenieros ferroviarios y con la industria del vidrio garantizando lo que fue clave en la elección de su proyecto, la facilidad y rapidez en la construcción de un edificio económico, a pesar de su tamaño. El edificio, encargado a la empresa de ingeniería Fox, Henderson & Co., con el apoyo del ingeniero William Cubitt, se construyó en 8 meses. La modulación estaba adaptada a las dimensiones de vidrio disponibles, resolviendo con simplicidad y eficacia todos los detalles, como el desagüe de los tejados, la ventilación y la protección del sol, gracias a amplios lienzos.

El resultado fue *Crystal Palace*, edificado en el que era el parque más grande de Londres, Hyde Park, sede de la Gran Exposición de 1851. El edificio, muy estudiado por su innovación tecnológica, sobresalía por sus dimensiones extraordinarias, 7 hectáreas ocupadas con 6 hectáreas de superficie útil, 563 m de largo y 124 m de ancho, con una altura en el crucero de la nave central de 33 m, con 13 km de recorridos expositivos. La muestra, abierta entre mayo y octubre de 1851, fue un gran éxito, del que dieron cuenta muchos de los personajes célebres que allí estuvieron, entre los seis millones de visitantes, como Charles Dickens, Lewis Carroll, Charlotte Brontë o William Thackeray, también la visitaron Darwin y Marx, y sólo unos pocos, como William Morris, crítico con la industria emergente, se negaron a verla.

A partir de 1852, cumpliendo su destino, *Crystal Palace* es desmontado, desplazado y reconstruido en Sydenham Hill, en el sureste de Londres, por iniciativa de un grupo de empresarios, aunque con importantes modificaciones. Junto a una estación del ferrocarril metropolitano, dominando un nuevo parque de diseño neo-barroco italianizante y con grandes fuentes, el edificio se destinó a exposiciones y eventos ligados a las artes, a las ciencias y a la industria, y a actividades educativas, gestionados por sus propietarios. Sin embargo, a pesar de la popularidad del palacio y de su entorno, la carga financiera de la costosa reconstrucción se hizo pronto pesada y en la última década del siglo XIX comienza un periodo de decadencia, a pesar de diferentes iniciativas por reanimar el uso del amplio recinto. Émile Zola, fotógrafo aficionado, visita la colina en 1899, durante su residencia en Londres, dejando un singular testimonio gráfico (Piggott, 2004). En 1936 un incendio destruye el palacio, quedando un amplio espacio vacío que se ha destinado a diversos usos.

Entre Liverpool y Londres, el legado de Sir Joseph Paxton nos acerca a lo público como soporte de lo urbano. Por un lado, el parque cívico, municipal, y por otro el gran

contenedor, el equipamiento expositivo y cultural, son condensadores flexibles de la vida social a la que sigue aspirando la ciudad contemporánea. Una urbanidad que eclosiona en el siglo XX, y que hoy se reactiva tras un periodo de carencia gracias a la pérdida de hegemonía del automóvil y de su condicionamiento del uso del espacio urbano. Al mismo tiempo, naturalista y paisajista, Paxton ejemplifica un modelo de práctica eficaz, capaz de comprender los materiales de los que dispone y de utilizarlos con inteligencia. Cuando pensamos en nuestra ciudad cargada de infraestructuras y servicios corremos el riesgo de creer que la mejor solución innovadora exige más dinero y consumo. El ingenio va a estar, sin embargo, en aprovechar los materiales y re-inventar a partir de lo que ya disponemos.

Aquí está la raíz del contradictorio encuentro entre modernidad y modernización que describió Marshall Berman en *“Todo lo sólido se desvanece en el aire”*, un título prestado de una frase del Manifiesto Comunista que Marx, a su vez, había tomado prestado de *“Nuestra Señora de París”* de Víctor Hugo, donde Berman se anticipaba con amplitud a la modernidad líquida de Zygmunt Bauman. Para explicar el trasfondo autodestructivo de la modernización, Berman acudía en su libro al Palacio de Cristal, como hecho y símbolo, porque *“...todas las formas del arte y el pensamiento modernistas tiene un carácter dual. Son a la vez expresiones del proceso de modernización y protestas contra él”* (Berman, 1988: 243). Lo explicaba con la disputa entre dos rusos a propósito del Palacio de Cristal. En *“¿Qué hacer?”* (1863), el pensador Nikolái Chernyshevski concebía una sociedad transformada por la revolución en *“palacio de cristal”*, metáfora del triunfo *“etéreo”* de la razón. Contra ello reaccionaba Fiódor Dostoyevski en sus *“Memorias del subsuelo”* (1864), afirmando que la naturaleza humana prefiere el *“caos y la destrucción”* y no la armonía artificial que representa el palacio. Para Dostoyevski, los plebeyos de San Petersburgo estaban empeñados en hacer suya la ciudad, a pesar de su condición de capital de la tiranía levantada por Pedro El Grande.

Con un planteamiento alejado de Berman, Hans Seldmayr se anticipó al detectar, en su particular diatriba contra la modernidad, un cambio en la cultura expositiva que reemplaza el museo por el teatro. Las grandes ferias mundiales, desde mediados del siglo XIX, celebraban el cambio social con la voluntad de *“...realizar la visión del Universo que tiene el nuevo movimiento: la época de la industria”* (Seldmayr, 1958:46). La *“pérdida del centro”* en el arte puesta en relieve por Seldmayr desde una ideología ultraconservadora pone sin embargo el acento en algunas cuestiones útiles para interpretar la modernidad. Así en Crystal Palace intuía el origen de una arquitectura transportable, que contraría la condición de estabilidad del monumento que le precede. Al mismo tiempo, el desafecto hacia la sociedad maquinista orienta su afecto hacia el parque urbano, introducido en la ciudad como equipamiento. El parque sería necesario y nada superfluo, estimulado desde sus comienzos por *“...el estudio y la ordenación de espacios de grandes dimensiones, el deliberado embellecimiento de la parte de la tierra en que habitamos, y, finalmente, el deseo de construir, al cabo de los tiempos, el jardín del hombre en los lugares donde el jardín de Dios no estuvo nunca o fue destruido”* (Seldmayr 1958: 24). Un afecto que cuestiona con elocuencia el espíritu prometeico de la revolución industrial: *“El hombre venera su propia capacidad inventiva, mediante la cual pretende superar y dominar la naturaleza y acaba adorando a la criatura de aquella capacidad. A la máquina”* (Seldmayr 1958: 56). Desde planteamientos opuestos

Berman y Seldmayr son conscientes de los riesgos de una modernización *contra natura* y deshumanizadora. Nuestra sociedad sigue en ello, tensionada ahora por el alma con el que la IA puede dotar a las máquinas. La máquina y el jardín conviven en la ciudad, que en el siglo XX se ha pensado como gran artefacto, pero que en el siglo XXI se mira en el espejo de la naturaleza. Un buen ejemplo es el Londres contemporáneo, con su urbanismo reactivado tras los Juegos Olímpicos de 2012, donde conviven la filantropía verde y la especulación inmobiliaria.

Lo explicó Leo Marx, la máquina habita en el jardín de la naturaleza, en una sociedad tecnocrática que a la vez explota y añora la misma naturaleza (Marx, 1964). Paxton tuvo en su vida la oportunidad de conjugar las dos realidades, haciendo posible el *Crystal Palace* con la combinación de los saberes de la horticultura y de la ingeniería ferroviaria. El gran invernadero que exponía los avances de la industria en medio de Hyde Park daba forma a una arquitectura innovadora, rodeada de una naturaleza recreada. Allí se aprende que la ciudad equipada no es suficiente, se necesita una ciudad socialmente viva, hermosa y sana con arraigo en la naturaleza.

Referencias Bibliográficas.

- Berman, Marshall, 1988, *“Todo lo sólido se desvanece en el aire”*. Madrid: Siglo XXI (ed. original de 1982)
- Marx, Leo, 1964. *“The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America”* New York: Oxford University press.
- Piggott J. R., 2004, *“Palace of the People. The Crystal Palace at Sydenham 1854-1936”*. London: Hurst and Company.
- Rogers, Elisabeth Barlow, 2001, *“Expanding cities and New Social Institutions: the democratization of Landscape Design”*, en *“Landscape Design. A Cultural and Architectural History”*, New York: H.N. Abrams Inc., p. 311-356.
- Seldmayr, Hans, 1958, *“El arte descentrado”*. Barcelona: Ed. Labor (1ª ed. 1948).
- Shoemaker, Candice A. (edr.) 2001, *“Encyclopedia of Gardens: History and Design (3 Vols.)”*. Chicago and London: Fitzroy Dearborn Publishers and Chicago Botanical Garden.
- Olmsted, Frederick Law, 1852, *“Walks and Talks of an American Farmer in England”*. New York: George E. Putnam (recogido en...).

3. Una cuadrícula inteligente. La Barcelona de Ildefonso Cerdà.

“Independencia del individuo en el hogar; independencia del hogar en la urbe; independencia de los diversos géneros de movimiento en la vía urbana. Rurizad lo urbano: urbanizad lo rural:... Replete terram”.

Ildefons Cerdà,
“Teoría General de la Urbanización”, 1867,
(Portada, Tomo 1, *La urbanización considerada como un hecho*).



“Plano de los alrededores de la ciudad de Barcelona y Proyecto de Reforma y Ensanche”
por Ildefonso Cerdà, 1859.

Fuente: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid,
(ref. C-584, 172x262 cm).

En la experiencia histórica de construcción de nuevas ciudades, y no sólo en lo que denominamos ciudades coloniales, el urbanismo ha tendido a apoyarse en un trazado geométrico concreto, la cuadrícula. Desde los agrimensores egipcios, a los que admiraba Pitágoras, la cuadrícula surge de la división de la tierra en parcelas medibles y en su agregado sobre el soporte racional de un sistema de calles ortogonales para establecer lo urbano. Hipodamo de Mileto, los augures romanos y los colonizadores de América comparten la cuadrícula con las ciudades precolombinas o con las ciudades de la antigua China y Camboya. Las Ordenanzas urbanas que Felipe II incorpora en 1573 en las leyes de Indias no sólo institucionalizaron la cuadrícula con la lógica del reparto de tierras, sino que la dotaron de jerarquía a partir de la plaza central. Con o sin la delimitación de una muralla o cerca que separe la ciudad del campo, la cuadrícula, formada por un entramado de calles y plazas, establece un límite entre lo público y lo privado que facilita el orden urbano. Su explicación sigue interesando, porque la trama regular resiste al paso del tiempo y a la evolución de las demandas sociales, y es todavía posible “descubrir su riqueza e inmensa adaptabilidad” (Busquets, Yang & Keller, 2020: 11).

Más o menos regular y sistemático, el trazado de calles se fue poco a poco asumiendo en Europa y América como la principal regla urbana. Gracias a las alineaciones que definen las calles, se delimita el espacio edificable y se establece una lógica constructiva homogénea mediante ordenanzas de edificación concretas, que pueden ir evolucionando. El espacio entre las edificaciones, las calles y cruces de calles, configura con otros espacios públicos singulares, como plazas y parques, un entramado al servicio de una vida urbana diversa. La regularidad, consecuencia de una morfología en rejilla ortogonal, facilita un sistema de espacios públicos y de edificaciones capaz de acoger la mezcla funcional que distingue las ciudades occidentales, con una lógica de orden y diversidad muy afín a la concepción de Max Weber, su condición simultánea de ayuntamiento y mercado.

Sin embargo, las ciudades que se habían consolidado en Europa a lo largo de la Edad Media, con diferencias pero con grandes rasgos comunes, se caracterizaban salvo excepciones por su morfología orgánica e irregular. En el Renacimiento, con la primera modernidad, el espacio urbano se enriqueció con una lógica transformadora precisa, defendida por León Battista Alberti en su “*De re aedificatoria*” (1452) como un proyecto de *renovatio urbis*. Como se reconoce en algunos casos tempranos, la traza ortogonal se impone en los primeros crecimientos planificados. En el tempranísimo proyecto de ampliación de Ercole I d’Este para Ferrara, iniciado a finales del siglo XV, la *Addizione Ercolea*, Bruno Zevi encontraba la primera ciudad moderna de Europa. El arquitecto Biaggio Rossetti propuso, apoyando su cuadrícula en un cruce de calles estratégico, la estructura regular de una ciudad nueva adosada a la antigua. Este modelo va a prevalecer en las ampliaciones urbanas, a veces con gran regularidad como en la ciudad nueva de Edimburgo, iniciada con el proyecto de James Craig de 1766. En otros casos se experimenta una geometría secuencial, regular, pero adaptada a los bordes de la ciudad como en los proyectos de ampliación de Bath realizados por los John Wood, padre en hijo, entre 1728 y 1768. Antes, en España, había tenido lugar uno de los episodios más brillantes de este urbanismo iniciado en el Renacimiento, donde la regularidad de la ampliación urbana se funde en la reforma interior. En 1561, tras el incendio del centro de la ciudad de Valladolid, el arquitecto Francisco de Salamanca, por encargo de Felipe II, proyecta un verdadero ensanche interior alrededor de la nueva Plaza Mayor,

la primera regular y arquetipo de la plaza porticada hispánica. En su secuencia con la calle de Platerías se crea un escenario urbano irrepetible. Un ejercicio de regularidad adaptativa que se inserta en la cultura urbanística universal. También una estrategia de transformación conservativa, presente en el urbanismo más notable de la Ilustración española. El conjunto de los Arquillos y de la Plaza Nueva en Vitoria realizado por Antonio de Olaguibel entre 1781-1791, es prueba de ello. Su trazado resuelve con maestría la transición entre la irregularidad de la ciudad vieja y la regularidad de la nueva ciudad, salvando un gran salto topográfico.

El concepto de regularidad adaptativa del Renacimiento, donde la plaza y la calle se articulan con la arquitectura, tanto con la singularidad de templos y palacios como con la arquitectura residencial más común, descubre en la perspectiva su principal recurso escénico. Un método que va a consolidar el Barroco, bajo la influencia del diseño de parques, su lógica axial al servicio de los principales hitos arquitectónicos con el control visual y funcional que facilita la continuidad de las fachadas de las edificaciones alineadas. Esta “manera” se prolonga hasta el inicio de la segunda mitad del siglo XIX, cuando se inicia la gran transformación de París dirigida por el barón Haussmann, con sus bulevares a modo de nuevos trayectos urbanos, *traversées* en el interior de la ciudad, y que configura una nueva lógica sistemática de reforma interior apoyada en la integración entre urbanismo y arquitectura.

Pero fue Ildefonso Cerdá (1815-1876) el primero en dotar de coherencia conceptual a un plan urbano capaz aunar la reforma interior y el ensanche de población, yendo más allá del orden que imponen la geometría ortogonal y las ordenanzas de edificación, aunque apoyándose en ellas. El trazado regular se incorpora a una estrategia más ambiciosa en el que puede considerarse el primer gran episodio de la planificación urbana contemporánea, con sus objetivos de facilitar la circulación, mejorar la salud pública y fomentar la vivienda accesible.

Fue Françoise Choay, en su relevante “La regla y el modelo” de 1980, quien contribuyó de manera determinante a situar a Ildefonso Cerdá como figura central en los orígenes del urbanismo contemporáneo, y consideró a Cerdá protagonista de la invención de la planificación urbana como una nueva disciplina autónoma (Choay, 1980). Algo que, sin embargo, ha sido reconocido tardíamente incluso en España. No en vano Estapé, en el que puede considerarse el primer esfuerzo de recuperación de su figura, recogía el testimonio del arquitecto y profesor Adolfo Floresta de 1959, en el primer centenario del Ensanche: “*El proyecto... lo conocíamos mal; el tratado, ni bien ni mal, y la vida de Cerdá en absoluto*” (Estapé, 2001:14). Cerdá sufrió incompreensión también en vida, hoy son bien conocidas las dificultades de la aprobación de su plan, como lo son sus vaivenes personales y económicos.

Uno de los grandes problemas del urbanismo contemporáneo está en la desconexión entre teoría y práctica, quizás más evidente hoy que en los orígenes de la disciplina. No en vano, en ese momento inicial de nacimiento del urbanismo como disciplina, la grandeza de Cerdá se evidencia en su capacidad para establecer una interacción directa entre teoría y práctica, entre conocimiento y acción. Su pionera “Teoría general de la urbanización” (1867), es inseparable de su propuesta de Proyecto de Reforma y Ensanche de Barcelona, (1859). Como escribió Choay, allí combinaba la perspectiva normativa con la propositiva, con el fin de orientar un modelo urbano

apoyado tanto en reglas u ordenanzas como en un proyecto que concreta y anticipa la forma de la ciudad

Esta combinación excepcional y pionera entre teoría y práctica hace de Cerdá uno de los fundadores de la urbanística contemporánea. Su “Teoría General de la Urbanización” se inserta en la primera cultura urbanística por su naturaleza analítica, ya que no es sólo un documento técnico y programático en su concepción de la vialidad o en su defensa de las nuevas ideas higienistas. Se plantea como una “ciencia de la urbanización” y no como un “arte de la construcción de ciudades” (García Bellido, 2000). Cerdá parte del estudio de la Barcelona real y utiliza nuevas herramientas de análisis. Entre ellas destaca su “Monografía estadística de la clase obrera Barcelona, en 1856”, estudio incorporado como anexo a su Teoría General en 1867. Para tener en cuenta la novedad de dicho documento, pensemos que “La situación de la clase obrera en Inglaterra” de Friedrich Engels es de 1845; o que Charles Booth escribe su estudio “*Life and Labour of the People in London*” entre 1889 y 1891. Pero lo que sobresale es la idea misma de “urbanización”. La gran innovación estaba en proponer una distinción entre la ciudad y los procesos urbanos de transformación, cuya orientación se refiere a dos estrategias convergentes pero dispares, la reforma interior y el ensanche o expansión. Muchas propuestas de Cerdá han tenido largo recorrido. Pensemos es su idea de “urbanizar lo rural y rurizar lo urbano”, o la dualidad básica que plantea entre *vías e intervías* para la red urbano territorial. El propio Ildefonso Cerdá va madurando sus propuestas antes de formalizarlas en un cuerpo coherente, su “Teoría general de la urbanización...” que se publica en 1867 con la apostilla de “...y aplicación de sus *principios y doctrinas* a la *reforma y ensanche* de Barcelona”.

Desde la perspectiva puramente formal, el trazado del Ensanche sorprende por su capacidad adaptativa, en una cuadrícula que podemos denominar “inteligente”. El primer rasgo de la geometría con la que Cerdá propone el crecimiento de la ciudad descansa en su estructura general, en cómo la trama ocupa y se ajusta al “campo” de Barcelona y a sus preexistencias. Cerdá conocía bien el lugar porque había levantado los planos del ámbito, alrededor de la ciudad vieja, desde Montjuic y Sans al río Besós, incorporando los núcleos de población y la estructura de caminos, incluida la nueva red ferroviaria, en el “Plano de los alrededores de la ciudad de Barcelona”, de 1855. Para Cerdá la estructura ortogonal facilitaba una homogeneidad espacial que reducía la desigualdad de posición característica de las redes radioconcéntricas. En segundo lugar, estaría la configuración de la retícula, sobre un módulo amplio 133x133 m entre ejes de calles, con manzanas tipo de 113x113 m y calles de 20 m. La racionalidad del trazado se implanta sobre el campo de Barcelona de una manera flexible, demostrando su adaptabilidad. Esta se comprueba en el ajuste de la red de manzanas y de calles a las situaciones irregulares generadas no sólo por las dos diagonales, sino por las preexistencias. Así ocurre en el Paseo de Gracia, antiguo camino arbolado que unía lo que habían sido dos ciudades, y que se mantiene como tal a pesar de su aparente falta de correspondencia con la retícula. La adaptación es posible porque las dimensiones elegidas para la cuadrícula lo permiten y porque Cerdá sabe hacer, con un despliegue de la nueva geometría ajustando y deformando las manzanas para acoger lo que considera necesario.

A largo plazo, el Ensanche ha demostrado una capacidad de adaptación extraordinaria no sólo formal, sino también funcional, acogiendo una densidad

y una intensidad de usos y de circulación que a Cerdá le hubieran sobrecogido. Las manzanas se concibieron poco densas, abiertas y menos compactas. Su compactación y densificación es resultado de un proceso histórico complejo, con sucesivas ordenanzas que ha fomentado la sustitución de la edificación, acogiendo tipologías muy diferentes y favorecido el incremento de la densidad. Habría que recordar aquí que la “nueva urbanidad” que aparece a finales del siglo XIX, en la consolidación de la ciudad burguesa, desarrolló percepciones muy diversas sobre la densidad urbana. Pero lo hizo sin cuestionar la continuidad urbana, con una clara preferencia por la conexión entre los nuevos y los viejos barrios, incluidos los suburbios periféricos (Sonne, 2017). Quizás por ello la ciudad jardín fracasaría o se convertiría en suburbio, al lado de la ciudad existente. La pregunta sobre la densidad urbana ideal permanece abierta, porque la evidencia de una densidad mínima para garantizar la vida urbana encuentra su límite en la congestión, como señaló Raymond Unwin en 1912, “nada se gana con el hacinamiento”, planteando barrios jardín compactos en continuidad con el centro urbano.

El trazado de Cerdá ha sugerido diversas interpretaciones. Una de las más agudas fue la que realizó Manuel de Solá-Morales para destacar que el módulo o unidad de diseño del proyecto de Cerdá no estaría en la manzana, sino el cruce de calles, allí donde las manzanas con chaflanes en sus esquinas definen un octógono y, con ello, una plaza en cada cruce (Solá-Morales, 1976). Solá, que retomó en diferentes ocasiones este asunto, enfatizaba el papel de las esquinas en la arquitectura de la ciudad, las esquinas (*cantonades* en catalán) como espacios de intersección de personas, construcciones, movimiento y energías, fiel a un enfoque que ha considerado el Ensanches de Barcelona como taller de urbanismo (Solá-Morales, 2021).

Forma y función están vinculados y, en su proceso de densificación, el Ensanche ha demostrado otra virtud, su capacidad para acoger gran diversidad de usos. La manzana de Cerdá demuestra las cualidades de la manzana mixta, en un devenir histórico que ha consolidado la mezcla de usos y tipos edificatorios, sin cancelar su fisonomía. En este sentido, Salvador Rueda y su equipo de BCN-Ecología han descubierto en el Ensanche de Barcelona claves para el impulso de una nueva ecología urbana. Gracias a las dimensiones del tejido, a la mezcla de usos y a la oferta de servicios locales, agrupando 9 manzanas del Ensanche en un cuadrilátero de 399x399 m., Rueda ha concebido la “supermanzana” como herramienta básica de un proyecto regenerador que quiere impulsar un metabolismo urbano más sostenible, redefiniendo las reglas de movilidad y apoyándose en las relaciones de proximidad que ofrece el propio Ensanche (Rueda, 2007). Se trata de una idea heredera de las “áreas ambientales” que propuso Colin Buchanan en 1963 en sus estudios sobre tráfico y espacios históricos, buscando una regulación del tráfico-transporte-tránsito compatible con la preservación del patrimonio urbano, en un contexto entonces ya preocupado por conservar las cualidades ambientales dichos espacios. Sin embargo, es la geometría de Cerdà la que facilita el esquema de circulación y usos que hace posible con relativa sencillez restringir el tráfico dentro de la zona, garantizar la calidad del paisaje urbano y, a la vez, impulsar la vida urbana. Podría ser sólo una coincidencia que la dimensión que Rueda encuentra en el Ensanche para su supermanzana, con la agregación de nueve manzanas de Cerdá, es la de la retícula propuesta en el Plan Macià para Barcelona, presentado en 1935 por Le Corbusier con el GATCPAC. A la vez coincide con otros estudios urbanísticos que fomentan estructuras urbanas de proximidad, mucho antes de que se hablara de la ciudad de los 15 minutos. Es el caso de los trabajos de Salingeros, que plantean desde

estudios empíricos la “pequeña regla de los 400 metros”, la distancia de referencia para las unidades ambientales (*the maximum edge length for a sanctuary area*) delimitadas entre las vías principales y donde se puede priorizar al peatón y a las relaciones de proximidad propias de ámbitos vecinales (Mehay, Porta, Rofe & Salingaros, 2010).

No deja de ser sorprendente que el análisis experimental coincida con la cultura urbanística propia de las escuelas de la morfología urbana y que lo que se detecta como valor en los centros históricos más valiosos coincida con las cualidades del Ensanche de Barcelona. La continuidad histórica nos acerca a la dimensión de la unidad ambiental y arroja como conclusión el interés de la regla de los 400 metros como guía de proximidad y de la escala humana en la ciudad. Pero es el potencial de soporte de un trazado inteligente lo que nos ofrece Cerdá, donde una geometría cargada de conocimiento y de talento demuestra su utilidad para el urbanismo contemporáneo.

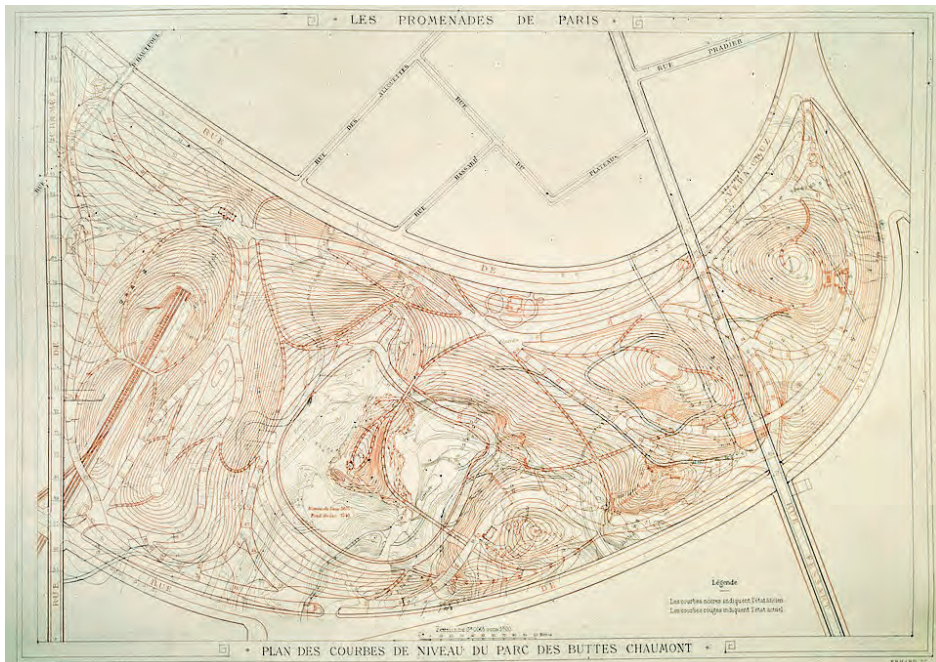
Referencias Bibliográficas.

- Busquets, Joan; Yang, Dingliang & Keller, Michael, 2020, “*Ciudad regular. Manual para diseñar mallas y tramas urbanas*”, Oro Editions -Harvard University Graduate School of Design.
- Cerdá, Ildefonso, 1859 y 1861, “*Teoría de la construcción de las ciudades*”, edición de 1991: Vol.1 Teoría de la construcción de las ciudades (1859), Vol.2 Teoría de la viabilidad urbana (1861). Madrid: Ministerio de Administraciones Públicas, Ayuntamiento de Barcelona y Ayuntamiento de Madrid.
- Choay, Françoise, 1980. “*La règle et le modèle. Sur la théorie de l’architecture et de l’urbanisme*”. París: Seuil Ed.
- Estapé, Fabián, 2001, “*Vida y obra de Ildefonso Cerdá*”, Barcelona: Ediciones Península. (Estapé escribió este texto como responsable de la re-edición en 1971 de la “*Teoría General de la Urbanización, y aplicación de sus principios y doctrinas a la Reforma y Ensanche de Barcelona*”, por el Instituto de Estudios Fiscales, a partir de la edición de Imprenta Española, Madrid, 1867: Tomo I: Teoría General de la Urbanización; Tomo II: La urbanización como un hecho concreto. Estadística Urbana de Barcelona; Tomo III: Vida y obra de Ildefonso Cerdá. Bibliografía y Anexo documental).
- García-Bellido García de Diego, Javier, 2000, “*Ildefonso Cerdá y el nacimiento de la Urbanística. La primera propuesta disciplinar de su estructura profunda*”, Scripta Nova nº. 4, 55-78.
- Mehay, Michael; Porta, Sergio; Rofe, Yodan & Salingaros, Nikos. 2010, “*Urban nuclei and the geometry of streets: The ‘emergent neighborhoods’ model*”, URBAN DESIGN International Vol. 15, 1: 22–46.
- Rueda, Salvador, 2007, “*Barcelona, ciudad mediterránea, compacta y compleja. Una visión de futuro más sostenible*”. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona & BCN Ecología.
- Solá-Morales, Manuel, 1978, “*Querido León, ¿Por qué 22x22?*”, Arquitectura bis nº 24.
- 2021, “*Miradas sobre la ciudad*”. Barcelona: Acantilado.
- Sonne, Wolfgang, 2017, “*Urbanity and Density in 20th-Century Urban Design*”. Berlin: DOM publishers.

4. Bulevares en París. Paseando con Adolphe Alphand.

“Publicación de lujo... es un cuadro de la vida moderna expresado en esas dos lenguas que todos comprenden: las cifras y el dibujo. Para el hombre singular es una mina inagotable de datos y de información alimentados por la experiencia. Para el aficionado, es un álbum magnífico, para el pensador, un documento histórico”.

V.F. Maisonneuve,
“Les jardins de Paris”, en Le Monde Illustré, 28 juin 1873 (Santini, 2021: 267).



Plano de líneas de nivel del parque de las Buttes Chaumont.
Fuente: Adolphe Alphand, 1867-73, “Les Promenades de Paris”.
Paris: J. Rothschild, 1984, (public domain).

No es posible comprender la gran ciudad que emerge en Europa desde de sus raíces históricas sin París. La ciudad tiene en 1851 una población de poco más de 1 millón de habitantes, mientras Londres, entonces quizás la ciudad más grande del mundo, tiene unos 2,3 millones de habitantes. Las dos crecieron de manera extraordinaria en la segunda mitad del siglo XIX, alcanzando Londres 6,2 millones de habitantes en 1901 y París unos 2,7. Las transformaciones urbanas que acompañaron el que es el periodo de mayor crecimiento en su historia, fueron sorprendentes. Pero fue París la ciudad que en este tiempo va a construir en el imaginario colectivo el perfil de la ciudad burguesa como una ciudad planificada. El conocido artífice de la renovación de París fue Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), nombrado Barón por Napoleón III, impulsor del cambio en la capital de su imperio. Como prefecto del Departamento del Sena entre 1853 y 1870, impulsó y dirigió uno de los proyectos urbanos más ambiciosos de la historia, afectando tanto al centro de París como a su periferia, creando una red de nuevas avenidas e introduciendo mejoras tanto en las infraestructuras de la ciudad (alcantarillado, abastecimiento de agua, ferrocarriles...) como en sus equipamientos, incorporando grandes espacios monumentales y renovando ordenanzas de la edificación, en definitiva, dando forma a lo que hoy caracteriza el París central. Justificada en su origen desde el camino hacia la salud urbana, la renovación de los barrios insalubres de París que emprendió este proyecto fue criticada desde sus inicios, sin esconder el asombro ante la capacidad transformadora de lo que algunos denominaron como una empresa de demoliciones. Una crítica que acuña el concepto de “haussmannización” para referirse a la acción destructiva y sin piedad de la ciudad heredada, hasta el agravio de la propia figura del prefecto Haussmann, aunque ésta sea admirada en su condición modernizadora por los arquitectos de la primera vanguardia y poco a poco recuperada por una lectura atenta de la historia. Los grandes trabajos que renovaron París lo hicieron en muy poco tiempo, en un proceso que como recogen grabados y fotografías históricas, convirtió a la ciudad en una cantera, que dejó atónitos a los propios parisinos, y que se detiene tras el desastre de la guerra con Prusia que acaba con el Imperio. Tras la Comuna de París en 1871, la naciente Tercera República francesa recobra su aliento económico con lentitud, a pesar de lo cual el proyecto heredado se retoma y reinterpreta con altibajos. La transformación de la ciudad había comenzado antes, tras la Revolución y con el 1.er Imperio. La rue de Rivoli, modelo de calle porticada, se inicia en 1801 y su construcción se alarga 30 años, hasta alcanzar los 3 km. La iglesia de la Madeleine se construye entre 1763 y 1842. Muchas grandes obras se prolongan en el tiempo y se concluyen en un contexto político diferente, obras significativas como la Ópera de Charles Garnier y su gran plaza, iniciada en 1861 e inaugurada en 1875, dos años después de que Napoleón III falleciera en su destierro.

La concepción de las grandes vías como bulevares o paseos dominados por el arbolado y la creación de grandes parques públicos son dos componentes centrales en el nuevo proyecto urbano del prefecto Haussmann al servicio del 2º Imperio. Para ello contó con la ayuda inestimable de Adolphe Alphand (1817-1891), un ingeniero de *ponts et chaussées* a quien el prefecto encargó en 1854 la renovación del bosque de Boulogne y que acabó siendo el responsable del servicio de paseos y plantaciones, dirigiendo los proyectos y la construcción de las nuevas zonas ajardinadas y el arbolado de la ciudad. Haussmann escribió que el emperador, Napoleón III, deseaba “ofrecer con generosidad

lugares de esparcimiento y recreo a todas las familias, a todos los niños, ricos o pobres” (Des Cars & Pinon, 1991). Los jardines de la ciudad eran entonces, casi siempre, espacios señoriales o institucionales privados, aunque algunos fueran accesibles en determinadas condiciones. Napoleón III había residido en Londres hasta la Revolución de 1848, tras la que accede al poder, primero como presidente de la 2ª República y a partir de 1852 como emperador. Allí había admirado tanto los grandes parques que la monarquía británica había abierto al público, como los pequeños *squares* privados, vinculados a los desarrollos inmobiliarios. Es verdad que quién accedía en Londres a los grandes parques recién abiertos era el selecto público del West End, por lo que en París se va más allá y se cumple el objetivo del parque público apenas iniciado por Paxton años antes en Birkenhead Park.

Se inicia así el proyecto de un sistema vegetal sin precedentes, concebido programáticamente en estrecha relación con las reformas urbanas y articulado con la red viaria asociada a ellas. El núcleo estaba compuesto por dos bosques de caza transformados en parques urbanos, el de Boulogne y el de Vincennes, y tres nuevos parques, Monceau, Buttes-Chaumont y Montsouris. A ello se sumaban otros jardines públicos y plazas, con diecinueve *squares*, todo conectado entre sí por las arboledas plantadas en las nuevas avenidas. La planificación fue muy precisa, atenta a los detalles en su construcción, anticipando el ideal contemporáneo de que cada ciudadano disponga de un jardín público próximo a su vivienda. En total, se crearon o adaptaron casi 2.000 hectáreas de espacios verdes y se introdujeron más de 100.000 árboles.

El primer paso se da en 1852 cuando el emperador decide ceder a la ciudad el bosque de Boulogne, condicionando su transformación al gusto británico y pensando en su acceso abierto a todos los ciudadanos. El antiguo diseño al servicio de la caza, en un lugar sin apenas relieve, estaba marcado por la rígida geometría de las calles radiales que partían de dos rotondas centrales y que atravesaban todo el bosque. Situado al este del Sena, junto a la pequeña abadía de Longchamp, entre el río y las murallas, el bosque se transformó en un parque pintoresco, con caminos irregulares, lagos, bosquetes, prados, jardines, y *folies*. Lo primero que se modifica es la topografía, creando en la parte superior un amplio lago alargado, al este, con un monte artificial levantado gracias al traslado de las tierras del vaciado de los lagos. Desde esta elevación donde se cruzan cinco caminos, se contempla el conjunto. La idea también se cumplirá en Vincennes. En 1859 Alphand es nombrado consultor por la comisión que dirige la construcción de Central Park en Nueva York, y F.L.I. Olmsted visitó el parque al menos ocho veces, cargado de interés. Ello demuestra que la construcción del parque de Boulogne, que se completó con la de un Hipódromo en las planicies de Longchamp, un parque de 846 ha, mucho mayor que el propio Central Park o que el Hide-Park londinense, despertó interés desde el primer momento.

Cada nuevo parque o jardín representaba un esfuerzo singular, no surgía sin más de la recuperación de un plantío o de un lugar valioso, sino que respondía a un proyecto concreto centrado en re-inventar la naturaleza para convertir el espacio público en una dotación urbana integrada en el sistema de infraestructuras de la ciudad. Ello se comprueba, como en ningún otro lugar, en el parque de las Buttes-

Chaumont, iniciado en torno a 1863. El lugar elegido, dotado de gran dramatismo, era el de unas canteras abandonadas de piedra caliza utilizadas como basurero. Alphand promovió aquí un parque extraordinario donde la recuperación de un baldío urbano y la readaptación de la compleja topografía del enclave cobraba nueva vida desde una concepción pintoresquista, dando forma a una nueva naturaleza en un conmovedor escenario. Con paisajismo a la vez elegante y fantástico se recupera lo que había sido un terreno inhóspito. En las colinas de Chaumont permanecen hoy bien conservados puentes y grutas, el lago y la montaña, las suaves laderas ajardinadas, los sinuosos caminos adaptados a la pendiente, las *folies* o pequeñas construcciones de uso diverso e, incluso, un paso ferroviario interior, entre túneles. Un parque extraordinario por la readaptación del enclave y por ser ejemplar en la articulación de naturaleza y artefacto en sus condiciones materiales, formales y funcionales. Las fotografías conservadas de 1867 de Buttes-Chaumont explican la calidad de un recién acabado parque, hoy bien conservado y muy valorado por los parisinos.

Alphand, cuya notoriedad reside en su concepción integral de los *travaux publics*, avanzó desde el embellecimiento urbano a un espíritu sistémico de la intervención, configurando una pionera teoría y práctica del arte de los jardines públicos. Lo comprobamos en la publicación de sus *promenades*, absolutamente innovadora en su tiempo (Alphand, 1894). Donde este ingeniero que amaba los árboles realiza un trabajo casi heroico fue en los paseos arbolados, haciendo de los bulevares de París, de sus *plantations d'alignement*, un elemento distintivo de la ciudad. Ya existían vías arboladas en las ciudades, pero con Alphand el gusto por lo vegetal en la ciudad se refunda y consolida. La palabra bulevar procede de “baluarte”, y su origen está en los paseos creados tras los derribos de las fortificaciones urbanas. Sin embargo, en el París del XIX adquiere un sentido nuevo. Inmortalizados por los pintores impresionistas, los bulevares de París se configuraron como el corazón de la vida urbana y de la nueva sociabilidad que surge en la ciudad burguesa. Estas grandes avenidas, levantadas con brutalidad sobre la ciudad heredada, deben su carácter no solo a su trazado y amplitud, sino a un trabajo concienzudo de plantación en el que Alphand controlaba todos los detalles, tanto en el vivero y el trabajo de horticultura previo, como en el diseño de alcorques, la jardinería ornamental y su interacción con squares y parques, a los que servían de conectores. Se configuró así una red vegetal sin precedentes, verdadero antecedente de lo que hoy denominamos “infraestructura verde”.

Alphand, al que algunos consideran sólo un ingeniero-arquitecto paisajista, fue antes que nada un administrador público incansable, con gran capacidad de liderazgo. Lo explica con claridad Chiara Santini, a la que traduzco con cierta libertad:

“Jefe omnipresente, ejerce una autoridad que no comparte con el personal de sus servicios en los cuales él supervisaba los estudios y la dirección de los trabajos, así como el mantenimiento ordinario y la gestión de las relaciones con los usuarios. Administrador sin igual, su enfoque se funda esencialmente en la unidad entre la visión y la ejecución, es decir en la facultad de gestionar a la vez la dirección de la obra y su materialización. Su verdadera obra paisajística no es por lo tanto el haber “concebido” o “diseñado” los jardines y paseos parisinos, tampoco el haber introducido determinada “campiña” en la

ciudad. Sino sobre todo haber garantizado que esta red de espacios naturalizados haya podido realizarse e inscribirse en la larga duración de la historia de la capital y de sus servicios administrativos, que haya convertido en uno de los elementos que destacan en su estructura y en su organización...” (Santini, 2021: 297)

El gran precedente de la ciudad paseable que hoy deseamos, la ciudad de los *promenades* de Alphand, es consecuencia de una continuidad en la visión y en la acción admirable, ejemplar para cualquier interesado en la administración del urbanismo. Alphand sobrevivió al 2º Imperio y recibió la confianza del primer presidente de la 3ª República, Adolphe Thiers, permaneciendo con éxito en el gobierno de la ciudad con responsabilidades en el viario público y en el conjunto de espacios abiertos, continuando su obra y protegiendo los paseos y espacios verdes creados. Siempre contó con un grupo reducido pero excelente de colaboradores, como el también ingeniero Eugène Belgrand, los arquitectos Jean Antoine Davioud y Émile Hochereau (que le ayuda en su libro), o el paisajista Jean-Pierre Deschamps. Cuando fallece en 1891 recibe un gran homenaje de la ciudad, con capilla ardiente y honores en el Palacio del Campo de Marte.

Aquella ciudad de jardines y bulevares, ciudad paseable *avant la lettre*, era también una ciudad cargada de conflictos y contradicciones, inherentes a la sociedad dual, proletaria y burguesa, que sucedió al segundo imperio. En el confortable escenario del París que hoy visitamos y que se levanta a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX la historia real de la ciudad permanece imperceptible, incluso en aquellos lugares tranquilos que escapan de la ruidosa ciudad contemporánea, incluso en sus heridas físicas. En 1873 Émile Zola publicaba *“El vientre de París”*, relato de la vida de la ciudad durante el 2º Imperio, con centro en el nuevo mercado central de Les Halles, finalizado 1857 por Víctor Baltard. El bullicio de la ciudad escondía sus ideales y fracasos. Es la ciudad en la que Charles Baudelaire intuye la sociedad de masas, cuando en el *“Spleen de París”* (1869) escribe: *“No a todos les es dado tomar un baño de multitud; gozar de la muchedumbre es un arte; y sólo puede darse a expensas del género humano un atracón de vitalidad aquel a quien un hada insufló en la cuna el gusto del disfraz y la careta, el odio del domicilio y la pasión del viaje”* (Baudelaire, 2023: poema nº 12). En 1864 Fiodor Dostoyevski rendía en sus *“Memorias del subsuelo”*, un particular homenaje a la vida en las grandes calles de la ciudad, preocupado por la psicología del hombre cualquiera que deambula por la ciudad, el extrañamiento de un ser perdido entre la muchedumbre. La hermosa y serena ciudad histórica europea esconde, en sus calles hoy tomadas por el turismo, sus contradicciones.

En cualquier caso, los paseos por los bulevares y los parques del París de Alphand demuestran la posibilidad de una mejor interacción entre ciudad y naturaleza, la posibilidad de una ciudad amable para el peatón, para ofrecer la mejor cara de una ciudad que se desea paseable. Sus *promenades* llegan a París para quedarse y nos siguen enseñando. ¿Pasear o deambular? Baudelaire y Dostoyevski demostraron que la lógica del caminante urbano es también inquietante, un caminar entre el que deambula, el *flâneur*, y el vagabundo, el que camina sin rumbo fijo, quizás sin hogar o quizás desorientado o perdido. También el *promenade* se convierte en herramienta interpretativa, así lo entiende Walter Benjamin en sus pasajes, o lo interpreta la deriva

situacionista. Paseo en la ciudad para pensarla, para comprender sus mundos. A través del caminar se descubre el paisaje, un caminar que se transforma en práctica estética a través de la cual el ser humano tiene la oportunidad de reflexionar sobre su entorno (Careri, 2002). Con sus paseos arbolados y sus parques la ciudad de Alphand se abre a la naturaleza y amortigua el bullicio de una metrópoli que desborda la escala humana. El flâneur, el paseante ocioso parisino de Benjamin ha hecho de París su tierra, un “paisaje formado de pura vida”, donde la ciudad “le abre como paisaje” y “le rodea como habitación” (Benjamin, 2005:422).

Referencias Bibliográficas.

- Alphand, Adolphe, 1984, *“Les Promenades de Paris”*. Princeton NJ: Princeton Architectural Publishing (primera edición, 1867 y 1873, dos volúmenes, *“Les promenades de Paris: histoire, description des embellissements, dépenses de création et d’entretien des Bois de Boulogne et de Vincennes, Champs-Élysées, parcs, squares, boulevards, places plantées, études sur l’art des jardins et arboretum (avec illustrations d’Émile Hocreau)”*. Paris: Jules Rothschild éditeur).
- Baudelaire, Charles, 2023, *“Spleen de Paris. pequeños poemas en prosa”*. Madrid: Visor libros.
- Benjamin, Walter, 2005, *“Libro de los Pasajes”*. Madrid: Akal (escrito entre 1927 y 1940).
- Careri, Francheco, 2002, *“Walkscapes. El andar como práctica estética”*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Des Cars, J. & Pinon, P., 1991, *“Paris-Haussmann”*. Paris: Picard (Catálogo de la exposición en el Pavillon de l’Arsenal).
- Santini, Chiara, 2021, *“Alphonse Alphand et la construction du paysage de Paris”*. Paris: Hermann Editeurs.

5. Conversaciones en Central Park. F.L. Olmsted y los parques urbanos como sistema.

“Cuando comencé a pensar en escribir sobre Olmsted, Laurie Olin me dijo, ‘mira siempre primero la obra’”.

Witold Rybczynski, (2000: 421).



Prospect Park, Brooklyn (NY); Frederick L. Olmsted y Calvert Vaux, 1867-73.

Fuente: <https://www.rei.com/blog/saturday-in-the-park-film>

El término *landscape architecture* fue propuesto por el botánico escocés John Claudius Loudon (1783-1843), que se consideraba él mismo urbanista y que en 1829 escribió el texto "*Hint for Breathing Places for Metropolis*", destinado a fomentar un urbanismo más verde, preocupado por un "respirar" más sano en las grandes ciudades, y antecedente lejano del reciente afán por re-naturalizar la ciudad. Loudon lo había tomado prestado de otro botánico, Gilbert L. Meason, que utilizó el término en un texto sobre los grandes pintores italianos. Conocedor de Loudon, el paisajista norteamericano Andrew Jackson Downing (1815-1852) también utilizó el término, pero fue Frederick Law Olmsted (1822-1903) quien lo concibió por primera vez como una profesión al considerarse a sí mismo *landscape architect*, iniciando con ello una rica tradición creativa en los Estados Unidos. Efectivamente, los parques públicos urbanos son un factor distintivo del urbanismo en Norteamérica, parques destinados, como escribió Olmsted, a civilizar sus ciudades (Sutton, 1979), en un proyecto de ciudad abierto a la naturaleza (Newton, 1971). Con Olmsted se produjo un innovador encuentro entre naturaleza y ciudad gracias a una lógica sistémica que fue capaz de intuir tanto lo que hoy se denomina infraestructura verde como lo que, también hoy, se interpreta como soluciones basadas en la naturaleza. Los espacios libres públicos cumplen en esta lógica pionera una función reguladora en el metabolismo urbano de amplio alcance, detectada por el pionero del Landart, Robert Smithson, cuando acuña la idea de "paisaje entrópico". En sus "*conversaciones en Central Park*", en un diálogo inteligente con Olmsted, Smithson defendía un concepto de paisaje útil para moderar la entropía, generadora de desorden, característica del territorio urbanizado en Norteamérica (Holt, 1979).

La figura de Frederick Law Olmsted, primer *landscape architect*, es imprescindible en la cultura y en la práctica de la planificación urbana y en el proyecto de los espacios libres de la ciudad. Aunque se desvaneció como consecuencia del declive del City *Beautiful Movement* y del eclipse de la que fuera, quizás en exceso, exitosa oficina de sus hijos en las últimas décadas del siglo XIX y primeros del XX, la firma *Olmsted Brothers*, su figura hoy ha recuperado su prestigio y ocupa el lugar que le corresponde entre los "héroes" del urbanismo contemporáneo (Rybczynski, 2000). El trabajo de Olmsted trasciende la visión cuantitativa del verde urbano, incorporando la naturaleza en la estructura urbana gracias a una comprensión precisa de los procesos naturales, que orienta el diseño paisajístico hacia un proyecto durable a largo plazo. Los parques de la ciudad no sólo se piensan conectados, sino que interactúan entre sí para configurar un sistema que, en primer lugar, sirve para dar forma a lo urbano y, en segundo lugar, cumple funciones ecosistémicas que en el tiempo de Olmsted apenas eran consideradas. Sobre ello conversaba Robert Smithson en su paseo intelectual por Central Park adentrándose en un paisaje dialéctico. Smithson resaltaba la capacidad de Olmsted para comprender el medio físico, el lugar geológico en el que se había instalado el parque en el corazón de Manhattan, un espacio en el que afloraban las formaciones de granito de la morrena del glaciar perdido, pensando en un arte del paisaje en diálogo con la naturaleza de tal magnitud que el propio Smithson creía capaz de arrojar nueva luz sobre lo distintivo del arte americano (Holt, 1979).

Nacido en Hartford, Connecticut, el joven Olmsted se inició como agricultor en la granja de Staten Island, Nueva York, que su padre le ayudó a comprar en 1848. Inquieto, viajero, y autodidacta, no tuvo reparos en apropiarse de lo que había visto en las ciudades de la vieja Europa. Anota el propósito social del *people's park* inglés, tras

sus visitas a Birkenhead Park en Liverpool y a Victoria Park en Londres, pero también la elegancia del *arboretum* lineal francés que percibe en sus paseos por los bulevares de París. Su virtud fue la de hilvanar estas ideas, una y otra vez, sobre los lugares y las diversas geografías de su trabajo en Norteamérica. Son temas que va incorporando en San Francisco, Nueva York, Buffalo, etc, desde que inicia sus proyectos en la década de 1860, buscando su materialización y pasar del plano a la realidad.

Asociado con el arquitecto inglés Calvert Vaux (1824-1895), a partir de 1857 afronta su primer gran trabajo, el Central Park de Nueva York. En el proyecto se percibe la pericia del diseño paisajístico británico que aporta Vaux, pero, en su ejecución, prima la energía de Olmsted, que había sido un activo promotor de la iniciativa y que es capaz de aplicar su innovador conocimiento agronómico. El parque fue resultado de la compra que el ayuntamiento de la ciudad había realizado en 1856, en un terreno edificable de unas 328 ha, a las que en 1863 se le añaden 65 acres, para completar las 354 ha actuales. El parque ocupa un amplio rectángulo de poco más de 4 km de largo, y unos 800 m. de ancho, insertado en la retícula de Manhattan, entre las Calles 59 y 110, y la 5ª y la 8ª Avenidas. Los responsables del nuevo sistema de abastecimiento de agua de la ciudad, que llegaba desde el norte por el *Croton Aqueduct*, pensaron incorporar al parque su gran embalse. Olmsted asume esta función a la vez que concibe un complejo de espacios públicos articulados desde los bordes del parque y define una serie de circulaciones transversales adaptadas al relieve. En esos años, en las ciudades americanas apenas existían algunos espacios ajardinados, a modo de plazas arboladas y *commons* o prados comunales centrales, herencia de las ciudades de origen colonial. El principal antecedente del parque era el cementerio rural, inicialmente concebido como un jardín en la periferia urbana. En 1831 Jacob Bigelow, físico y profesor de ciencias de Harvard, diseñó *Mont Auburn* sobre una colina a las afueras de Boston, el primer "cementerio paisaje". El trabajo de Olmsted y Vaux abre la puerta a lo que se va a convertir en uno de los principales rasgos de las ciudades de Norteamérica, sus parques. Hoy en el entorno del embalse central se interpretan los vestigios del *Seneca Village*, una pequeña comunidad de mayoría afroamericana establecida en el espacio del parque entre 1825 y 1857, y cuyas propiedades fueron adquiridas para su construcción. La arqueología de este episodio, escondida por el dramatismo paisajístico de colinas, paseos y prados recuerda la historia de una gran obra pública, el propio parque, y da cuenta de la temprana voluntad de dotar a la ciudad de un corazón natural.

En 1866, también en Nueva York, se inicia el *Prospect Park* de Brooklyn, de nuevo un gran parque central para otro de los cinco distritos de la ciudad. Olmsted y Vaux tenían ya en mente la idea de conectar los parques entre sí, creando un sistema. Así pueden interpretarse los tentáculos verdes que parten de *Prospect Park* hacia sus bordes, las *Ocean* y *Eastern Parkways* proyectadas entre 1872 y 1874. Pero es en Buffalo, en el extremo norte del Estado de Nueva York, donde cristalizó la idea del sistema de parques. Allí Olmsted y Vaux trabajan entre 1868 y 1896, colaborando en un ambicioso plan urbano destinado a transformar lo que ya era una ciudad vigorosa, en medio de un ambiente político deseoso de mejora, anticipándose al *City Beautiful Movement* (Wilson, 1989). Con motivo de la exposición del centenario de Filadelfia, en 1876, Buffalo fue presentada por su ayuntamiento como "La ciudad mejor planificada de los Estados Unidos", incluso del mundo. El alma del plan estaba en sus calles amplias y a en sus parques, proyectados por Olmsted y Vaux como una red interconectada de corredores verdes. Lo confirma uno de los planos históricos de la ciudad, fechado en torno a 1881,

con una leyenda significativa: “*Olmsted’s Sketch Map of Buffalo showing the relation of the Park System to the General Plan of the City*”. Búfalo fue el escenario físico y político ideal para experimentar la idea de un modelo urbano dotado de un esqueleto verde, parques y plazas ajardinadas conectadas por vías arboladas (*parkways*). La geometría de la ciudad se apoyaba así en una estructura natural que enriquece, como soporte, la vida urbana. La ciudad, situada en la desembocadura del río Niágara sobre el lago Erie, en la frontera con Canadá, redefinió con este plan su borde norte, revitalizando el arroyo que desembocaba en el Niágara y que será el hilo conductor de una serie de parques desde el que surgen las vías parque hacia el sur, penetrando en la ciudad y entrelazando parques más pequeños y plazas ajardinadas.

El concepto del sistema de parques madura y toma cuerpo en Boston, a partir de 1878, en lo que se conoce como el *Emerald Necklace*. No en vano los sistemas de parques de Búfalo y de Boston pertenecen hoy al patrimonio urbano cultural de sus correspondientes Estados. En 1859 la ciudad de Boston, construida alrededor de la bahía y de la colina de Beacon Hill, había transformado su borde con el Charles River con un nuevo barrio residencial, Back Bay, que partía del antiguo *common* ajardinado al pie de la colina, desde la ciudad existente hacia el oeste. En este contexto trabajó Olmsted, que inicialmente sólo contaba con el encargo de un parque, *Franklin Park*. De nuevo el agua fue el argumento e hilo conductor para recrear una estructura natural con capacidad para catalizar la forma urbana. En el extremo de *Back Bay* desembocaba un riachuelo, el *Muddy River*, un curso de agua descuidado y fangoso, que Olmsted reinventa. La documentación existente sobre el trabajo de reconstrucción del cauce y de sus orillas sorprende por su inteligencia técnica, apoyada en el conocimiento de los procesos naturales, y por su eficacia paisajística. Un caso tan singular que demuestra la veracidad de la idea de que “*todos los paisajes están contruidos... son fenómenos de la naturaleza y productos de la cultura*” (Winston Spirn, 1996: 113)

Olmsted se dedicó con particular intensidad a su trabajo en Boston. En 1893 insistía por carta a sus socios que ninguna otra cosa era comparable en importancia a este trabajo. Apoyándose en el arroyo consiguió crear una hermosa secuencia de parques, de oeste a este y en el sentido de las agujas del reloj: *Franklin Park*, *Arnold Arboretum*, *Jamaica Pond*, *Olmsted Park*, el *Riverway* y las *Back Bay Fens*, en la desembocadura del Muddy sobre el río Charles, y conectada con el *common* de Boston con la vía parque, la *Commonwealth Avenue*. El resultado es un sistema de parques todavía reconocible en la estructura del gran Boston, su *emerald necklace*. Uno de sus colaboradores, Charles Eliot (1859-1897), amplía la idea a la escala territorial en un momento en el que se comenzaba a desplegar la preocupación por la conservación de los entornos naturales de las ciudades, afectando a los espacios de titularidad pública allí existentes. En colaboración con su colega paisajista Warren H. Manning y con el periodista Sylvester Baxter, Eliot extiende el concepto de sistema de parques públicos al Gran Boston, creando un *Metropolitan Park System*, que repensaba las reservas naturales existentes en la región como una red, articulada con la urbana para dotar, muy pronto (1892), al entorno metropolitano de Boston de una estructura territorial fundada en la naturaleza (Newton, 1971).

En torno a 1888 en Rochester (Nueva York) y en 1890 en Louisville (Kentucky) Olmsted avanza en el sistema de parques, completando la serie de cuatro planes urbanos en los que con una geometría tanto regular como orgánica, la naturaleza

local se adapta y sirve de soporte de la forma urbana. En estas dos ciudades sus hijos adquieren protagonismo y consolidan una práctica que a partir de 1898 desarrollan en su oficina de arquitectura del paisaje, Olmsted Brothers (John Charles y Frederick Law Jr.), y se prolonga hasta finales de la década de 1950. Pocas veces como en Olmsted se evidencia la capacidad de un ser humano para despertar intereses, abrir las mentes y movilizar la colaboración entre disciplinas. Su trabajo se extendió por todo el país, llegando también al Oeste, a San Francisco, cuando era una ciudad joven y dinámica. En 1865 había propuesto un gran corredor ajardinado, una *promenade* deprimida de casi 6 Km de largo, en lo que todavía era un paisaje desolado. Era el primer intento de desarrollo de espacios público en la ciudad y su influencia se reconoce en el *Golden Gate Park*, que promueve en la década de 1870s el ingeniero W. Hamond Hall, como réplica local del *Central Park* neoyorquino.

Los últimos trabajos de Olmsted coinciden con el renacimiento de Chicago, antes y después de la Exposición Colombina de 1893. A las afueras de la ciudad, a 11 millas del centro y en un temprano 1868, Olmsted y su socio Calvert Vaux habían proyectado el suburbio residencial de Riverside, ejemplar antecedente del barrio jardín, sobre una extensión de 400 ha, conectado por ferrocarril con Chicago y dotado de algunos equipamientos. Como otras obras de Olmsted, Riverside fue declarado *National Historic Landmark* en 1970. En su estancia en Norteamérica el joven Ebenezer Howard narra su visita a lo que hoy se reconoce como un antecedente de la ciudad jardín. Más tarde Olmsted acondiciona el *Jackson Park*, en la parte occidental del *South Park*, para incorporarlo a los espacios la Exposición Universal de 1893 adaptando su estanque a la orilla irregular del lago. Allí el *Midway Plaisance* de 1871 había sido el último proyecto de Olmsted y Vaux como socios. En su colaboración para la Feria Internacional de 1893 con Daniel Burnham, Olmsted también participa en la transformación del *Jackson Park*, tras el evento, singular ejercicio de hacer y deshacer que los lugares expositivos exigen para ser plenamente incorporados a la vida de la ciudad. Tras su fallecimiento, entre 1903 y 1905 son sus hijos los que activan el enlazamiento de una docena de pequeños parques, que denominan como en Búfalo *pleasure grounds* o *reform parks*, para crear el sistema de espacios libres del sur de la ciudad. Pero va a ser otro paisajista, Jens Jensen (1861-1950), de origen danés quien, desde su empleo en la Comisión de parques a partir de 1896, va a continuar el trabajo y dar forma al excelente sistema de parques que hoy distingue a Chicago, con su buque insignia, el *Columbus Park*, proyectado por Jensen en 1912. También Burnham había asumido completamente el sistema de parques como componente central del plan metropolitano que propuso en 1909, armadura verde de su proyecto.

Olmsted fue plenamente consciente del potencial regenerador de su idea. En 1870 pronunció una conferencia en Boston titulada "*Public Parks and Enlargment of Cities*", asociando los parques a una función reguladora del crecimiento urbano. La recopilación de sus escritos lleva otro título sugerente, "*Civilizing American Cities*", avanzando de la lógica puramente formal o incluso metabólica a la de creación de valor e identidad, de modo que la ciudad y sus ciudadanos se reconozcan en sus espacios libres (Sutton, 1971). En Norteamérica, donde va a triunfar el suburbio, el parque va a convertirse en el espacio cívico por excelencia. Desde hace poco más de una década se comienza a hablar de *landscape urbanism*, con un renacimiento de las ideas de Olmsted. En primer lugar, el parque como parte de un sistema que da forma a la ciudad, algo reconocido muy pronto, como demostró el paisajista francés J.C.N. Forestier (1861-1930) al publicar

en 1906 un pequeño libro titulado “*Grandes villes et systèmes de parcs*” (Forestier, 1906), que sitúa a Boston en el origen de la idea. En segundo lugar, el parque equipado, desde sus inicios en *Central Park*, caracterizado por contener servicios urbanos diversos y a la vez servir tanto a la movilidad urbana como a la gestión del agua. Y, en tercer lugar, el parque como alma estructurante del barrio urbano, intuido en Riverside, pero desarrollado a lo largo de las primeras décadas del siglo XX por Olmsted Brothers y por el urbanista y paisajista John Nolen (1869-1937), autor en 1927 de “*New Towns for Old*” e inventor del suburbio de vacaciones en Florida (Beck, 2013), mucho antes de que Andres Duany y Elizabeth Plater-Zyberk fundaran, con su proyecto para Seaside, el *New Urbanism*.

El diálogo de la ciudad con la naturaleza encontró con Olmsted resultados concretos. Nacido en un contexto todavía dominado por el urbanismo *Beaux Art* y colaborador en la promoción del *City Beautiful Movement* y de la “Ciudad Blanca” de Chicago, el primer arquitecto del paisaje se aleja de ellos. La prueba es que su obra no ha envejecido. Su proyecto de sistema de parques era exigente, difícil de conseguir. En 2013 la ciudad de Barcelona publica su “Plan del Verde y de la Biodiversidad de Barcelona 2020”. Una ciudad innovadora en su urbanismo sigue persiguiendo la misma idea. Cuando en 1918, el arquitecto y paisajista Nicolás Rubió i Tudurí (1891-1981), publicaba su “Estudio de los problemas municipales de paseos, jardines y parques públicos”, pensando en su ciudad, Barcelona, recogía la enseñanza de su maestro, Forestier, y citaba el Sistema de parques de Boston como una realidad hermosa.

Referencias Bibliográficas.

- Beck, Jody, 2013, “*John Nolen and the Metropolitan Landscape*”. London: Routledge.
- Forestier, Jean Claude Nicolas, 1906, “*Grandes Villes et Systèmes de Parcs*”. Paris: Hachette.
- Jiménez, M. & de las Rivas, J. L., 2018, “*Ecos de Olmsted en Europa. El sistema de parques y los orígenes del urbanismo europeo contemporáneo*”, RA, Revista de Arquitectura, nº 20: 86-103.
- Holt, Nancy, 1979, “*The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*”. New York: NY University Press.
- Newton, N.T., 1971, “*Design on the Land*”. Cambridge, Ma.: Harvard University Press.
- Rybczynski, Witold, 2000, “*A Clearing in the Distance: Frederick Law Olmsted and North America in the Nineteenth Century*”. New York: Scribner.
- Sutton, S. B. (Edr.), 1979, “*Civilizing American Cities. A selection of F.L.Olmsted’s Writings on City Landscape*”. Cambridge, Ma.: MIT Press. (Recopilación de textos de Frederick Law Olmsted, publicados entre 1866 y 1893)
- Wilson, William H., 1989, “*The City Beautiful Movement*”, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Winston Spirn, Anne, 1996, “*Constructing Nature: The Legacy of Frederick Law Olmsted,*” en ‘Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature’, William Cronon (edr.), New York; London: W.W. Norton & Company.

6. ¿Un héroe simplón? Ebenezer Howard y la ciudad jardín.

“La famosa afirmación de Howard sobre las ventajas y las desventajas de la ciudad y el campo, expresada originalmente en su diagrama de los Tres Imanes, puede ser re-editada en las condiciones de la década de 1990. La ciudad ha sido saneada y el campo ha sido dotado de la tecnología urbana, pero ambos todavía sufren con problemas, y, todavía las pequeñas ciudades situadas en el campo ofrecen un estilo de vida óptimo”.

Peter Hall & Colin Ward, 1998.



“Social City”, Ebenezer Howard, 1898. Modelo territorial de la Ciudad Jardín.
Fuente: Diagrama n.º 7 en *“To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform”*, 1ª edición.

El escritor inglés George Bernard Shaw (1856-1950) escribía, con motivo de la muerte de Sir Ebenezer Howard (1850–1928), al hijo de éste, que su amigo era “...uno de esos simplones heroicos que hacen grandes cosas mientras nuestros prominentes mundanos explican por qué son utópicas e imposibles” (Shaw, 2015). Curiosa afirmación, ¿un héroe simplón (*heroic simpleton*)? La ironía de Shaw enfatizaba una evidencia, la grandeza de Howard residía en que había hecho cosas, entre las cuales sin duda sobresalía la invención de la ciudad jardín. Pero para nosotros, en este caso, no se trata sólo de las “cosas” que hizo, sin las cuales no sería tan recordado, sino que estas cosas han abierto y hecho posible algunas de las reflexiones que permanecen universales en el urbanismo. Entre ellas destaco tres: la necesidad de pensar en los límites de la ciudad, en su tamaño y en su forma, con soluciones alternativas al crecimiento indiscriminado; el esfuerzo descentralizador fundado en la creación de espacios de vida y trabajo, no de simples suburbios residenciales; y la equidad como objetivo central de un urbanismo que aspira a una ciudad más sana. Territorio, forma urbana, justicia social y salud pública convergen en el proyecto urbano de este “héroe simplón”.

Howard no era un revolucionario, sino un reformista que confiaba en la viabilidad de las reformas que proponía. Ello se manifiesta en el título de la primera edición de su pequeño libro sobre la ciudad jardín, *To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898). La ciudad jardín surgía inmersa en la eclosión de textos futuristas que tuvo lugar a finales del siglo XIX. Desde el *Looking Backward*, publicado en 1888 por el norteamericano Edward Bellamy (1850–1898), a *La máquina del tiempo* (1895) o *La guerra de los mundos* (1898) de Herbert George Wells (1866-1946), la ciencia ficción se mezclaba con un utopismo crítico. Howard, como Wells o Shaw, pertenecía a la Sociedad Fabiana. Fundada en 1884, se trataba de una organización socialista que buscaba la transformación gradual de la sociedad y de la economía, mediante reformas progresivas y democráticas. Frente a la violencia revolucionaria, los fabianos eran pragmáticos aunque sin renunciar a la carga utópica de sus planteamientos.

El socialismo británico había contado en sus inicios, en la generación anterior, con figuras como William Morris (1834-1896), cuya extraordinaria influencia en la cultura y en el hacer artísticos de fin de siglo facilitó el éxito de su *News from Nowhere, or An Epoch of Rest* (1890), que, inspirado en Bellamy, exponía un programa social alternativo al entonces incipiente capitalismo industrial. Howard, que conocía bien este entorno cultural, no mira hacia atrás pero tampoco plantea un cambio revolucionario. Sin duda tuvo gran influencia su experiencia de juventud en la Norteamérica posterior a la Guerra de Secesión, con su intento de ser granjero en Nebraska y periodista en Chicago, su contacto con Ralph Waldo Emerson, un intelectual del grupo de Concord, amigo de H.D. Thoreau y autor de *Nature*, o su afinidad con Henry George, padre del *Georgismo*, doctrina que defendía la función social de la propiedad y el respeto de los bienes naturales comunes. Estando en Chicago Howard visitó el suburbio ajardinado de Riverside, proyectado como ya se ha visto por Olmsted. Son experiencias e ideas que acumula cuando regresa en 1876 a Inglaterra. La situación en Gran Bretaña era entonces de depresión económica, lo que sin duda influye en el todavía joven Howard, que comenzó a trabajar en la transcripción de los textos de las sesiones parlamentarias, a la vez que continúa con una intensa formación autodidacta fundada en la lectura profunda de textos como el ya citado de Bellamy. Howard comienza a componer un pensamiento reformista enfocado hacia un mañana urbano esperanzado. La crisis social y económica acelera la necesidad de buscar soluciones, un contexto favorable para alentar nuevas ideas. La planificación urbana surge como una necesidad en este

contexto, y la ciudad jardín emerge con ello. Por un lado, en el interés de Howard por pensar la ciudad a largo plazo encontramos el punto de partida de la planificación urbana moderna, por otro, con el enfoque fabiano la planificación urbana arraiga en el reformismo social. Son dos factores determinantes en los orígenes y en la evolución de la planificación contemporánea en Gran Bretaña, incomprensible sin el movimiento ciudad-jardín que converge con relevancia con el *town-planning movement*. De allí surgió una de las primeras legislaciones urbanísticas de Europa, la *Housing and Town Planning Act* de 1909.

Ahora bien, con su ciudad jardín Howard fabricó una imagen conceptual que muy pronto se hizo universal, el modelo radial y a la vez satelital de una ciudad rodeada de centros urbanos menores, imprescindible para pensar un modelo urbano descentralizado. La figura más difundida se corresponde con el diagrama nº7 de la primera edición de su libro, que no denomina ciudad jardín –así se denomina el diagrama nº 2, un esquema de ciudad circular inserto en un sector de territorio- sino *Group of slumless smokeless cities* (grupo de ciudades sin barriadas y sin humo). La idea no representa un modelo de ciudad, sino un modelo territorial. Su clave es la de superar la oposición entre ciudad y campo proponiendo la idea dual ciudad-campo. La campaña inglesa sobre la que se proyecta el modelo ofrece sin duda un soporte territorial idóneo para la idea. Es imposible hoy pensar el urbanismo sin tener en cuenta esta imagen, que tuvo algunos antecedentes, pero sin la claridad y eficacia del modelo radioconcéntrico que diseñó Howard. Su capacidad gráfica asombra tanto como la brillantez explicativa del resto de diagramas que ilustran la ciudad jardín. Es probable que el oficio de taquígrafo, en su proximidad con el de la imprenta, facilitara un trabajo que trascendía su condición de propaganda de unas ideas y se consolidase por su potencial didáctico.

Este esquema planetario de la ciudad jardín, con su estructura radio concéntrica de ciudad central y ciudades satélites, inmersa en el espacio agrario, organizada por las redes circulares y radiales de transporte, ferrocarriles y canales, carreteras y avenidas, sigue hoy siendo, quizás, la imagen urbana más reproducida y reconocible. Es, como se ha dicho, el diagrama nº7 de la primera edición (1898, *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*), pero que no aparece en la segunda (1902, *Garden Cities of To-morrow*), aunque reaparece en ediciones posteriores. Ello merece una explicación. De los 7 diagramas en color del primer libro, el segundo sólo mantiene los tres primeros (los tres imanes, la ciudad jardín y un sector -*ward and centre*-) en blanco y negro, y añade un cuarto, doble, de carácter más explicativo, ya que recoge una situación real, Adelaida. Esta ciudad, de la Australia Meridional, era entonces y es un caso singular de cuadrícula urbana original rodeado de parques, con un crecimiento exento al norte a modo de núcleo satélite. Lo que se evidencia entre las dos ediciones es el avance en la conceptualización, de la idea de reforma Howard pasa a consolidar la idea de ciudad jardín. Aunque Howard no escribió otros libros, en su trabajo de explicación y promoción de la ciudad jardín realizó otros esquemas que son muy conocidos, como su “llave maestra”, singular listado de principios y temas, o el esquema previo del modelo satelital, que denominó “ciudad social” y que contiene como fondo y en grandes letras un texto elocuente, *plenty of work* (lleno de trabajo), entre otros: Una ciudad para vivir y para trabajar.

Sin abandonar el impulso reformista, el modelo de la ciudad jardín se consolida como arquetipo ideal de un sistema urbano equilibrado. Howard sigue siendo inspirador, con su sencillez de pionero e iniciativa empresarial, que no son simplicidad. Hoy se le

considera precursor del urbanismo sostenible en la medida en que su propuesta recoge preocupaciones ahora renacidas, como la moderación de la expansión urbana y el consumo de suelo que exige un control del tamaño de las ciudades, la integración del transporte público en el modelo urbano, la visión articulada de residencia y trabajo, el impulso de la agricultura periurbana y la inserción de la ciudad en el paisaje gracias a la estructura básica de la ciudad-jardín, con el soporte estructural que ofrece su sistema de parques y avenidas arboladas. Con todo ello, lo más importante está en la sustancia misma de la propuesta, en el tránsito hacia una ciudad-campo, que en el contexto emergente de la urbanización industrial reconduce la relación entre medio rural y medio urbano hacia un sistema territorial policéntrico en el que ciudad y campo puedan convivir. Antes de la lectura relacional de P. Geddes y de los modelos territoriales de W. Christaller, Howard se acerca a la región urbana con una perspectiva sistémica.

En cualquier caso, la ciudad jardín nace con el propósito de realizarse. Cualquier fragmento del libro de Howard da testimonio de una ciudad factible, no de una ciudad ideal. No en vano, el texto proponía un paseo virtual por ella. En el primer capítulo, *The Town-Country Magnet*, relacionado con los tres imanes, diagrama nº 1 del libro, su autor insistía en que se trataba sólo de un esquema ya que el plan ha de depender en cada caso del emplazamiento elegido. Imagina su ciudad: “*Al salir del Crystal Palace en nuestro camino hacia el anillo exterior de la ciudad, cruzamos la Quinta Avenida, bordeada, como todas las calles de la ciudad, de árboles, frente a la cual, y mirando hacia el Crystal Palace, encontramos un anillo de casas muy bien construidas, cada una en su propio y amplio terreno; y, a medida que continuamos nuestro paseo, observamos que las casas están construidas en su mayor parte en anillos concéntricos, frente a las diversas avenidas (como se denominan las vías circulares), o frente a los bulevares y carreteras que convergen hacia el centro de la ciudad*” (Howard, 1898: 15). El palacio de cristal, los elegantes *crescent* residenciales, las vías parque... Howard recoge lo aprendido para dotar a su ciudad de lo más notable del urbanismo de su tiempo.

El último capítulo del libro estaba dedicado al futuro de Londres. Preocupado, comprometido y crítico con el futuro esta megaciudad, Howard concibe las primeras ciudad jardín en su área urbana. En 1899 había creado la compañía *First Garden City Ltd.* que adquirió un terreno rural en Hertfordshire de poco más de 1.500 ha, a 30 millas al norte de Londres, para promover la primera ciudad jardín, Letchworth. En 1903 se convocó un concurso para realizar el plan de la ciudad, que ganan los arquitectos Raymond Unwin (1863-1940) con su socio y cuñado Barry Parker, que ejercían juntos desde 1896 y que van a liderar tanto el trazado urbano como el proyecto de muchos de los edificios. La ciudad comenzó muy pronto a recibir residentes por su éxito en la promoción de viviendas asequibles a la vez que acogía equipamientos y algunas industrias, materializando la ambición inicial de ser un lugar para vivir y para trabajar.

La experiencia se consolida y a la vez consolida el grupo, la *Garden Cities and Town Planning Association*, donde Howard contaba con colaboradores de relieve, como Frederic Osborn, su fiel asistente y sucesor en la presidencia de la asociación, que amplió el enfoque hacia la planificación regional, o el escritor y urbanista Charles Purdom, que en 1913 había hecho el primer balance urbanístico de la ciudad jardín. Continuadores de la obra de Howard, los dos contribuyeron al avance de la cultura urbana británica. En 1920 la asociación inició la segunda ciudad jardín, Welwyn Garden City, también al norte, pero un poco más cerca de Londres. Con el liderazgo de Theodore Chambers, el plan fue proyectado por Louis de Soissons (1890–1962), con un trazado neobarroco y

un estilo en la arquitectura más clásico, de perfil neo-georgiano. La ciudad jardín estaba ya conceptualizada con claridad por sus promotores como una ciudad diseñada para facilitar una “vida sana” y una industria de suficiente tamaño para hacer una “vida social plena” gracias al trabajo, una ciudad de tamaño controlado gracias a un cinturón de espacios rurales. El suelo debía mantenerse como propiedad pública, o bien, en fideicomiso para garantizar su servicio a la comunidad (De Soissons, 1988).

Poco antes, en 1906, en un suburbio de Londres había nacido *Hampstead Garden Suburb*, por iniciativa de la polifacética Henrietta Barnett que, inspirada en las ideas de Howard, aprovechó la experiencia de Unwin y Parker en Letchworth. En el proyecto colaboró Edwin Lutyens, ya entonces famoso arquitecto, que diseñó en la colina central los equipamientos del nuevo barrio, dos iglesias y una escuela. En Hampstead se abre la puerta a una significativa ruptura con la idea de ciudad jardín, transformada en suburbio jardín, perdiendo el carácter integrador y moderador de la gran ciudad. De condición exclusivamente residencial, el suburbio jardín va a adaptarse sin problemas al modelo urbano expansivo dominante. Con ello, Raymond Unwin, que había publicado en 1909 *Town Planning in Practice*, destinado a convertirse en uno de los manuales de urbanismo más exitosos, va a convertirse en el referente mundial del diseño del barrio jardín (Unwin, 1986). Casi desde el primer momento, los colaboradores de Howard criticaron el suburbio jardín por alejarse del proyecto reformista de la ciudad jardín y fomentar la generación de fragmentos aislados de ciudad. Sin embargo, es Unwin el que triunfa en la práctica y el que crea escuela, acuñando los perfiles de un proyecto de suburbio de baja densidad que condensaba la experiencia británica y avanzaba sobre ella. Unwin, que propuso su manual como “una introducción al arte de proyectar ciudades y barrios”, defendía la planificación urbana con una lógica remedial de mejora y ampliación ordenada de la ciudad existente. En una pequeña obra posterior, de 1912, “Nada se gana con el hacinamiento” (*Nothing Gained By Overcrowding*), con el subtítulo “cómo el tipo de desarrollo Ciudad Jardín puede beneficiar tanto al propietario como al ocupante”, recuperaba una parte del programa de Howard, desprovisto de cualquier intención de ruptura. Unwin orienta el diseño de fragmentos residenciales con algunos parámetros sencillos (por ejemplo, de densidad: 12 viviendas por acre para el barrio jardín, 30 viv/Ha.) y un diseño urbano cada vez más sofisticado que va a ser replicado en todas las latitudes. A la vez Unwin se convierte en referencia de arquitectos que, como Hermann Muthesius o Bruno Taut, buscaron en la experiencia inglesa una fuente para la casa y el barrio residencial futuros. Se comprueba en las ciudades satélite de Frankfurt o Berlín en el periodo entre guerras, las “*Siedlung*” como Römerstadt de Ernst May, construida entre 1927 y 1929. Este excepcional episodio del barrio residencial conecta con la ciudad jardín, a la vez que participa de otras fuentes.

Quien recupera la dimensión regional de la ciudad jardín va a ser Patrick Abercrombie (1879-1957), de una generación posterior a Unwin. Abercrombie, tras ganar en 1914 un concurso para el plan de Dublin, fue nombrado profesor de *Civic Design* en Liverpool. Esta cátedra de urbanismo, quizás la primera, había sido creada en 1907 por William H. Lever, Lord Leverhulme, promotor en 1888 de *Port Sunlight*, colonia industrial al servicio de los trabajadores de su fábrica de jabones, matriz de la futura Unilever. Estas colonias industriales (*company towns*), como *Port Sunlight* o el *Bournville* de Cadbury, se han interpretado por su concepción y diseño como precursores de los barrios jardín. Efectivamente, fue Abercrombie quien todavía en plena Guerra Mundial, dirige en 1943 un plan para el condado de Londres y, a partir de 1944, el paradigmático plan para el Gran Londres, que materializó a escala metropolitana algunos de los

principios descentralizadores y ambientales de la ciudad jardín. Entre ellos destacan por su durabilidad e influencia el proyecto de cinturón verde (*Green Belt*) para Londres y el programa de nuevas ciudades satélites (*New Towns*) más allá de dicho cinturón. Ya en su libro de 1926 sobre la conservación de la Inglaterra rural, Abercrombie había mostrado su simpatía por las ideas que animaron el primer trabajo de Howard, que reconocía como uno de los primeros esfuerzos de defensa del medio rural frente a un proceso urbanizador que estaba ya fuera de control. Con su manual, *Town and Country Planning*, publicado por primera vez en 1933 y con sucesivas ediciones, el urbanismo británico demuestra la madurez que va a fundamentar su prestigio internacional.

Tanto la historia de la ciudad jardín como la del suburbio jardín se entrelazan, dando cuenta de una larga e intensa familia de proyectos que hoy reconocemos a lo largo del mundo urbanizado. De ello dan cuenta muchos trabajos entre los que destaca el de “paraísos planificados”, que Robert Stern recogió con esfuerzo enciclopédico (Stern, 2013). Se siguen promoviendo proyectos parecidos, hoy marcados por nuevos principios de cohesión, comunidad y ecología, ya sea con el *New Urbanism* de Norteamérica o con experiencias diversas en Europa. Pero fue el pequeño libro de Howard el que iluminó el cambio de siglo XIX al XX con una gran idea. Ebenezer Howard descansa en el cementerio de Letchworth. Desde que en 1899 fundara la *Garden Cities Association*, que más tarde se convirtió en la *Town and Country Planning Association*, que permanece activa, el urbanismo en Europa se consolida como disciplina al servicio de una sociedad mejor.

Referencias Bibliográficas.

- De Soissons, Maurice, 1988, “*Welwyn Garden City: A Town Designed for Healthy Living*”. Cambridge: Publications for Companies.
- Hall, Peter & Ward, Colin 1998, “*Sociable Cities: Legacy of Ebenezer Howard*”. London: John Wiley & Sons.
- Howard, Ebenezer, 1902. “Garden Cities of Tomorrow”, London: Swan Sonnenschein and Co. (1ªed.: 1898, “*Tomorrow: a Peaceful Path to Social Reform*”, en castellano, 2018, “*Ciudades jardín del mañana*”. Madrid: Círculo de Bellas Artes)
- En los “*Hertfordshire Archives and Local Studies*” se conservan los originales manuscritos de E. Howard. Ver: <https://www.hertfordshirearchives.org.uk/>
- Osborn, Frederic J. & Whittick, Arnold, 1963. “*The New Towns: The answer to Megalopolis*”. London: Leonard Hill.
- Shaw, George Bernard, 2015, referencia recogida en el *Journal of William Morris Studies*, Vol. 21 nº 3.
- Stern, Robert A.M., Fishman, David & Tilove, Jacob, 2013, “*Paradise Planned. The Garden Suburb and the Modern City*”. New York: The Monacelli Press.
- Unwin, Raymond, 1986, “*La práctica del urbanismo. Una introducción al arte de proyectar ciudades y barrios*”. Barcelona: Gustavo Gili (1ª Ed., 1909, “*Town Planning in Practice*”).

7. Mirando hacia adelante. Otto Wagner y el eco de la ciudad perdida.

“...para armonizar con la sociedad actual, todas las creaciones modernas han de responder a los nuevos materiales y a los requisitos del presente, han de manifestar nuestra propia idiosincrasia ideal, más democrática y consciente de sí misma, y han de tener en cuenta los colosales logros técnicos y científicos, así como la actual tendencia hacia lo práctico”.

Otto Wagner,
“*Moderne Architektur*”, 1902, (Wagner 1993: 60).



Vista panorámica de la ciudad de Viena, Gustav Veith, 1873.

Fuente: Historisches Museum der Stadt Wien,

(tomada de Toman, Rolf, 1999, “Viena. Arte y Arquitectura”, Colonia: Könemann, p. 166).

En 1910, con casi 70 años, Otto Koloman Wagner (1841-1918), el notable arquitecto vienés, viajaba a Nueva York para participar en el *International Congress of Urban Art*, con motivo del cual había elaborado un ensayo sobre la Gran Ciudad, "*Die Großstadt. Eine Studie inter diese*" (Wagner, 1911). Allí planteaba, pensando en Viena, entonces una de las ciudades más pobladas de Europa, con más de 1,5 millones de habitantes, la gestión del crecimiento de la moderna metrópolis en un contexto de rápida expansión. El urbanismo (*town planning, stadtbau, urbanisme...*), todavía en sus orígenes como disciplina y profesión autónomas, se estaba consolidando gracias a algunos encuentros internacionales, de los que fue pionera la *Town Planning Conference* de 1910, convocada en Londres tras la aprobación de la *Housing and Town Planning Act* de 1909, y organizada por el *Royal Institute of British Architects* (RIBA), con el liderazgo de Raymond Unwin, y en la que participan urbanistas como Howard, Geddes, Adams, Stübben, Eberstadt, Hegemann, Hénard o Burnham, entre otros.

La cita en Nueva York era una convocatoria menor, en la que Wagner fue invitado por el profesor A.D. Hamlin de la Columbia University, y que se recoge en la revista *Architectural Record* (Wagner, 1912). El ensayo de Wagner da testimonio de la quiebra de la antigua unidad entre urbanización y edificación, activa desde el Renacimiento, en la medida que con el urbanismo emergente surge la planificación como herramienta, dotando de prioridad a la infraestructura y estableciendo una mediación normativa de zonificación con la arquitectura. El esfuerzo de Wagner por ofrecer una solución de fundamento "estético" al crecimiento de la gran ciudad, evidente en sus imágenes, contrasta con sus palabras, el esqueleto de la gran ciudad está formado por sus líneas de tráfico y por su geografía. La arquitectura, sin perder su capacidad para visualizar el futuro, ya no puede ofrecer una solución "global" a lo urbano. Sin embargo, y a pesar de su experiencia sobre los profundos cambios acontecidos en su ciudad, Viena, Wagner sigue confiando en el ideal de una ciudad bella, donde la arquitectura modere la transformación funcional de la ciudad. La arquitectura se tensa en su función reguladora. La gran ciudad que emerge en el final de siglo, transita entre el arte nuevo y la negación del pasado. El elogio de la velocidad enfrenta la lentitud de una ciudad cargada de inercias, del contraste entre la esperanza y la desesperanza de los que, como en el personaje del "hombre sin atributos" de Musil, viven arrojados a la vorágine del espacio urbano.

Como destacó Carl E. Schorske, en Viena se percibe, casi como en ningún otro lugar, el nacimiento de la metrópoli moderna. Tras la revolución de 1848 se materializa en la capital del imperio Austrohúngaro un pacto entre la vieja aristocracia y la nueva burguesía comercial e industrial, en una aspiración de orden cuya metáfora va a estar en el derribo de las murallas interiores de la ciudad y la construcción de la *Ringstrasse*, en la que se levantan las nuevas instituciones como el Parlamento o la Universidad, a la vez que la ciudad burguesa (Schorske, 1981). No en vano, Otto Wagner crece como arquitecto proyectando edificaciones en este anillo urbano, gran bulevar en el que emerge una nueva tipología de uso comercial, en planta baja y entreplanta, y residencial en el resto, con diversidad de viviendas, tal y como ya estaba ocurriendo en París y en otras grandes ciudades. El anillo viario es la directriz de un "ensanche" interior que materializa los ideales de la burguesía ascendente, que lo promueve y explota, creando las nuevas bases financieras de la construcción urbana. En su breve ensayo Wagner, defensor del *zoning* y de la organización de la ciudad en barrios equipados, dotados de cierta autonomía y bien conectados, priorizaba la movilidad urbana, con ferrocarriles y tranvías. Su preocupación por la especulación inmobiliaria, a sabiendas

de que ha hecho fortuna gracias a ella, exige remedios. Sin embargo, no atiende a la industria. Sus barrios, concebidos como espacios de usos mixtos, incorporan la nueva monumentalidad de vías arboladas y parques, de las edificaciones institucionales y las casas burguesas, pero elude las fábricas. Esta carencia, ¿puede ser síntoma de algo?

La experiencia urbanística de Wagner en 1911 era incuestionable. Con apenas 22 años se incorporó al estudio de Ludwig von Förster, protagonista en la edificación de la *Ringstrasse*. En la década de 1880 se independizó y consolidó como uno de los principales arquitectos de la ciudad. La evolución del estilo residencial de Wagner, entre el clasicismo del edificio de la *Stadiongasse* (1882) y el elocuente art déco de la *Maiolica* (1898) demuestra su maduración como arquitecto, en confluencia con su actividad docente y su vínculo con la Secesión Vienesa. En 1893 Wagner gana el concurso para elaborar el Plan Regulador de Viena, que concibe como gran proyecto de ciudad liderado por su arquitectura, al amparo de su propio lema, *Artis sola domina necessitas*. En 1894 comienza a trabajar como consultor artístico de la Comisión de Transportes de la ciudad en el ambicioso proyecto de ferrocarril urbano o *Stadtbahn*, que se va a prolongar hasta 1900, volcándose en sus estaciones. También colabora en el sistema de Canales del Danubio. En todos estos trabajos Wagner experimenta las exigencias de la nueva metrópoli, de sus infraestructuras y de la complejidad de los problemas que la ciudad plantea. Sin embargo, en su ensayo de madurez prevalece la ciudad como gran obra de arte, pasando de puntillas sobre la dificultad que añaden tanto su naturaleza colectiva como la interferencia inevitable entre pasado, presente y futuro. Wagner trabaja codo con codo con el ingeniero, con el administrador público, alcanzando logros sobresalientes, como en las dos estaciones ferroviarias de la *Karlsplatz*, con las vías soterradas. Un espacio público al que vuelve una y otra vez, ejemplo de su voluntad de control visual del paisaje urbano que trasciende la simple infraestructura. Se necesita dirección y el arquitecto debe proporcionarla. Wagner había escrito, en *Moderne Arkitektur*, “...puede y debe conseguirse que no se realice nada que sea visible al ojo sin que reciba la bendición del arte. Nunca se puede olvidar que el arte de un país es la escala con la que se mide, no sólo su bienestar, sino sobre todo su inteligencia” (Wagner, 1993: 113).

A cada época su arte, al arte su libertad, afirmaba la Secesión. El ideario estético se mezclaba en Wagner con su interés pionero en defender el criterio funcional en arquitectura, consciente de la relación práctica entre el arte y lo útil para el hombre y la vida modernos. La metrópoli era el paradigma de una modernidad emergente, el lugar de la velocidad, del cambio y también de la incertidumbre. Si en su ensayo de 1911 prevalece la visión esteticista de la gran ciudad, se debe a la preocupante fragmentación e irregularidad de la periferia emergente y su lógica formal incomprensible. Una periferia marcada por la desigual edificación de viviendas, fábricas, instalaciones ferroviarias y lugares singulares, como el hospital de pabellones de *Steinhof* donde el propio Wagner proyecta su conocida Iglesia. La vivienda obrera y la fábrica no encuentran un espacio definido en sus imágenes de la ciudad futura, en las que se detecta el eco de la *Ringstrasse*. Se intuye una actitud burguesa, elitista y quizás desconfiada de una democracia amplia, ajena a las necesidades de la gran masa popular que da forma a la metrópoli moderna y que, poco después, se rebeló dando lugar al periodo de la Viena Roja. Entre 1918 y 1934 el gobierno socialdemócrata de la ciudad desarrolló el que quizás haya sido el programa de vivienda social de mayor alcance en Europa.

Wagner sí era consciente, en su ensayo, de que el plan urbano tiene dos

dimensiones, la regulación de lo que ya existe y la regulación del desarrollo futuro. Lo viejo y lo nuevo conviven en la ciudad. La actitud de Wagner hacia la ciudad heredada no se limitaba a la entonces secular demanda de reforma interior y saneamiento, sino a la salvaguardia de su belleza indiscutible. En un momento en el que la ruptura entre proceso de urbanización y proceso de edificación no era fácil de intuir, Wagner es tolerante, quizás gracias a su posición privilegiada, desde la que incluso anima posturas tan diversas como la de Adolf Loos, cuyo edificio en la *Michaelerplatz* se estaba terminando (1911), o la de Camilo Sitte, al que admiraba desde la publicación en 1889 de “Construcción de ciudades según principios artísticos” (Collins, 1980). La admiración por las ciudades antiguas no debería ir en contra del talento innovador y crítico de “Ornamento y delito”, de 1910 y publicado dos años más tarde.

Porque el urbanismo moderno tuvo sus críticos antes de nacer, y estos críticos miraban hacia atrás. En 1836 Augustus Pugin (1812-1852) había publicado “*Contrasts*”, donde antes de proponer el *revival* gótico para la arquitectura, comparaba casi con brutalidad su ciudad con la del pasado, atacando los efectos del utilitarismo de Bentham desde una posición conservadora y con una imagen que va a ser recurrente, la de una ciudad medieval ideal perdida, que descubre en las ilustraciones del libro, *Contrasted Towns*. Muy cerca, aunque por otro camino, el idealismo Fabiano de William Morris (1834-1896), promotor en 1877 de la pionera *Society for the Protection of Ancient Buildings*, se declaraba en rebelión contra el modo destructivo de intervenir en las ciudades. En reacción contra posturas como la de Edward Bellamy y su utopía socialista de corte autoritario, Morris defendía un socialismo libertario organizado en torno al trabajo artesanal, sin grandes ciudades y en convivencia con la naturaleza. Mirar hacia atrás significaba recuperar la memoria urbana, tal y como su amigo John Ruskin había hecho en “*The Stones of Venice*” (1851).

Camilo Sitte (1843-1903) creó un puente entre el recuerdo del pasado y el urbanismo naciente, y lo hizo con su pequeño libro sobre el “arte” de construir ciudades. Se trataba de un manual de urbanismo (*Städtebau*), concebido desde la experiencia para una práctica naciente. Grandes urbanistas de su tiempo, como Joseph Stübben o Raymond Unwin, lo valoraron positivamente, como el propio Wagner que, distante de sus propuestas, lo percibió con simpatía. Comparar las imágenes vienesas de Sitte y de Wagner es ilustrativo para comprobar dos caminos diferentes, aunque los dos buscaban la mejora de la ciudad en función de las necesidades de sus ciudadanos. Tildar a Sitte de historicista o no avanzar más allá de su gusto pintoresco sería hoy grotesco. Incluso recordando la crítica de Giedion cuando consideró a Sitte, “un trovador” de “cantos medievales”. Las ciudades estaban siendo dirigidas desde las infraestructuras de transporte, en unas oficinas municipales que en Austria y Alemania estaban lideradas por ingenieros, obsesionados con la nueva vialidad. Sitte y Wagner convergen en el reclamo de una perspectiva estética, con enfoques dispares plantean que el urbanismo emergente ha de mantener su condición de “arte”. Hegeman y Peets retomaron en su “*American Vitruvius*” este “arte cívico” desde un sincretismo beauxartiano que tiene en cuenta a Sitte. El fin del siglo XIX y las primeras dos décadas del siglo XX estuvieron marcados por el debate introducido por Sitte sobre cómo enfocar la planificación urbana, considerando no sólo su condición normativa sino analizando sus preferencias formales (Hegeman y Peets, 1922).

Pero la convivencia entre lo nuevo y lo viejo no estaba resuelta. En 1913 se publicó en Italia un artículo titulado “*Vecchie città ed edilizia nuova*”, en el que Gustavo

Giovannoni (1873-1947) abordaba el tema. En 1931 se editó en Turín el que será el primer manual moderno de urbanismo en Italia, conservando el título (Giovannoni, 1995). La recuperación de Giovannoni ha tenido que superar el olvido al que fue sometido tras la II Guerra Mundial, derivado de su cercanía con el fascismo. Françoise Choay estableció su relevancia al asignarle un papel decisivo en la “invención” del patrimonio urbano. Todas las contradicciones entre tradición e innovación surgieron en la monumentalidad impuesta por el fascismo en sus proyectos más representativos de renovación urbana, asignándoles un estilo neoclásico simplificado. Las leyes higienistas habían guiado, desde finales del siglo XIX, las intervenciones transformadoras en los centros históricos de Italia. Este era la principal justificación de las acciones destructivas en los centros históricos, en una estrategia liderada por Marcello Piacentini y dirigida a la demolición de espacios complejos, una estrategia que se denominó “*sventramenti*”, destrucciones del vientre urbano para introducir la nueva monumentalidad. Frente a ello, muy cerca de lo que Patrick Geddes interpretó para Edimburgo como “*conservative surgery*”, Giovannoni propuso el “*diradamento*”, un camino intermedio, de limpieza crítica, de cirugía entre la conservación rígida y la renovación simplista. Su apuesta por la continuidad histórica fue clave en su programa urbanístico, donde la restauración de los edificios históricos se pensó compatible con la reforma de los antiguos barrios marginales. Lo había comprobado en 1910, el mismo año en el que Wagner escribía su ensayo, trabajando en el *Quartiere del Rinascimento* de Roma, en el que Giovannoni descubrió esta táctica selectiva de convergencia entre la restauración de edificios y la regeneración urbana. Es precisamente la ciudad histórica el espacio natural de la convivencia entre lo nuevo y lo antiguo. Aunque, como expresó Giovannoni, la conciliación entre modernización y conservación solo puede ser posible desde la base de competencias sólidas y una cultura profunda (Giovannoni, 1995). Su gusto conservador en arquitectura, similar al de Sitte, no menoscaba su acierto.

En “*Vecchie città ed edilizia nuova*” Giovannoni amplía su visión de los centros históricos al conjunto de la ciudad, considerando el rol funcional de dichos centros en la nueva realidad urbana que emerge. Con Wagner, Sitte o Geddes, le preocupaba la adaptabilidad de las ciudades existentes a las nuevas demandas de movilidad y mejora de la habitabilidad. Fiel a su experiencia, entendía la ciudad como un todo detectando la necesidad de incorporar a los centros históricos en su planificación. No se trataba sólo de amor o nostalgia por la historia italiana, sino reconocimiento del potencial del tejido histórico en el futuro de la ciudad. Es significativo que Saviero Muratori fuera uno de sus alumnos en Roma. Herramienta de “urbanismo táctico”, el *diradamento* permanece vivo, dotando a los viejos barrios de funciones vitales e integradas.

El ensayo de Wagner sobre la gran ciudad, las ideas de Sitte y de Giovannoni nos acercan a aquellos años singulares, en torno a 1910, de nacimiento de la nueva disciplina del urbanismo. El primer curso de urbanismo en Harvard se impartió en 1909, “*The Principles of City Planning*”, detrás de gran Bretaña, Alemania o Francia. En ese mismo año, 1909, Raymond Unwin publicó “*Town planning in practice; an introduction to the art of designing cities and suburbs*”; en 1913 Hénard había fundado con otros la *Société française des urbanistes*; el *Royal Town Planning Institute* se fundó en 1914... La Viena de Otto Wagner permite mostrar algunas de las contradicciones que van a instalarse en el nuevo arte, alrededor de la capacidad de la arquitectura para orientar las transformaciones de la ciudad, evitando un estéril debate entre plan y proyecto. El arquitecto responde a las necesidades de la ciudad con las herramientas de las que dispone. En ello prima, la imaginación de lo urbano, la formulación de una imagen-

forma para la ciudad. Lo que Wagner plantea sobre la gran ciudad no se resuelve en sus imágenes, no es posible. Porque hay temas que escapan del control formal y configurador del que es capaz la arquitectura. La distancia entre plan y proyecto está impuesta por la realidad de una ciudad que necesita una intervención permanente y cuyo cambio se detecta en sus partes. Sin embargo, no puede dejar de ser un todo, de responder a una estructura que es a la vez concreta y dinámica. La ruptura entre urbanización y edificación deriva del proceso regulador que habilita suelo a partir de las infraestructuras urbanas. Pero la arquitectura se resiste a ser reducida al solar, al límite de la fachada, a la regla de la ordenanza. Lo vemos en las imágenes que acompañan al ensayo de Wagner y en sus intervenciones vienesas. El arquitecto es capaz de ofrecer imágenes globales y factibles... Josef Plécnik en Libujana; H Petrus Berlage en Amsterdam, Eliel Saarinen en Helsinki o tantos otros. La ciudad no puede ser controlada por la arquitectura, pero sin ella es imposible imaginar el futuro de la ciudad. La complejidad de lo urbano se acentúa. En 1927 se estrenaba en Alemania la película muda "Berlín, sinfonía de una ciudad" (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*) dirigida por Walter Ruttmann, que con estilo documental y en cuatro actos retrata la vida de una ciudad, su ajeteo desde que amanece y va despertando hasta que la vida nocturna se enciende. Con otro tono, en 1927 se estrenaba "Metrópolis" de Fritz Lang (1927), cuyo perfil distópico recoge los traumas de la Gran Guerra y anticipa lo por-venir, en un contexto narrado en ese mismo año en "La rebelión de las masas" de José Ortega y Gasset, reflexión de un filósofo a la vez cerca y lejos de la compleja superposición de masas y edificaciones que el pintor George Grosz recoge en su *Metrópolis* (1916-1917). Nada de todo esto se percibe en el ensayo de Wagner de 1910, antecedente confiado de la ciudad funcional.

Referencias Bibliográficas.

- Collins, George & Christiane R., 1980 (1ª ed. 1965). "*Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*". Barcelona: Gustavo Gili (Con la 1ª edición en castellano de Emilio Canosa, de 1929)
- Giedion, Sigfried, 1978, "*Espacio, Tiempo y Arquitectura. El desarrollo de una nueva tradición*", Madrid: Dossat.
- Giovannoni, Gustavo, 1995 (editado por Francesco Ventura), "*Vecchie città ed edilizia nuova*", Milano: Città Studi (1ª ed, 1931, Torino: UTET).
- Hegemann, Werner y Peets, Elbert, 1922, "*Manual de arte civil para el arquitecto (El Vitrubio Americano)*", Madrid: Fundación Arquia, ed. 1993.
- Schorske, Carl E., 1981, Schorske, Carl (1981). *La Ringstrasse y el nacimiento del Modernismo urbano*, en "Viena Fin-de-Siècle: Política y Cultura", Barcelona: Gustavo Gili
- Wagner, Otto, 1911, *Die Groszstadt. Eine Studie Über Diese*, 1st ed.; Verlag von Anton Schroll u. Komp: Wien, Austria.
 - 1912, "*The Development of a Great City*", en *The Architectural Record*, Vol. XXXI nº5, May: 485-500.
 - 1993, "*La arquitectura de nuestro tiempo*", Madrid: El Croquis ed. (1902, *Moderne Architektur*, publicado en Viena por Verlag Schroll & Co con el subtítulo "seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete", una guía para los estudiantes en el campo del arte).

8. No hagas planes pequeños. Daniel Burnham en Manila.

“No hagas planes pequeños; no tienen magia para conmover a la gente y probablemente no se realizarán. Haz planes grandes; aspira a lo alto con esperanza y trabajo, recordando que un diagrama noble y lógico, una vez registrado, nunca morirá, sino que mucho después de que nos hayamos ido, seguirá vivo, afirmándose cada vez con mayor insistencia. Recuerda que nuestros hijos y nietos harán cosas que nos dejarán perplejos. Que tu lema sea el orden y tu faro la belleza”.

Daniel H. Burnham, 1910.

<https://mysteriouschicago.com/finding-daniel-burnhams-no-little-plans-quote/>



Plan para Manila, Daniel Burnham 1905.

Fuente: Plan of Chicago, The Commercial Club, Chicago.

Daniel H. Burnham and Edward H. Bennett, 1909 (Moore, 1993: 27, XXXI).

https://en.wikipedia.org/wiki/Daniel_Burnham#/media/File:BurnhamPlanOf-Manila.jpg

“No hagas planes pequeños, no tienen la magia para revolver la sangre de los hombres”, el eco recurrente de esta frase atribuida al arquitecto norteamericano Daniel Hudson Burnham (1846-1912) se conserva casi intacto. Algunos investigadores sitúan su origen en una conferencia pronunciada por el arquitecto en octubre de 1910 en Londres, donde hacía balance de su trabajo en el contexto de un tema también recurrente, el desarrollo futuro de las ciudades. Allí Burnham justificaba su recomendación con argumentos de ánimo a arquitectos, como seguir “la consigna del orden y el faro de la belleza” o “apuntar alto en la esperanza y el trabajo”. El propio Burnham con su trabajo ayuda a entender a qué se refería cuando afirmaba que un “diagrama noble y lógico”, una vez registrado, permanece vivo. Prácticamente coetáneo de Otto Wagner, Burnham era entonces uno de los arquitectos más reconocidos de su tiempo, habiendo proyectado algunos edificios tan emblemáticos como el Flatiron, pionero rascacielos levantado en la esquina definida por la 5ª Avenida y Broadway, en el corazón de Manhattan (1902), y distinguido por la claridad urbanística de sus propuestas en el Plan de Chicago de 1906.

En 1873, tras una juventud azarosa, Burnham, nacido en Henderson (New York) pero criado en Chicago, había fundado su oficina con el joven y brillante arquitecto John W. Root (1850-1891), desarrollando una exitosa carrera. DH Burnham & Co llegó a ser la firma de arquitectos más importante de Norteamérica. La Exposición Mundial Colombina de 1893, de la que Burnham fue director técnico, marcó un punto de inflexión en su trayectoria. Por un lado, consolidó un prestigio tal que le condujo a ser referente de la planificación urbana en el país. Por otro, recondujo su arquitectura hacia un estilo más clásico, generando no poca controversia entre los arquitectos más innovadores de su tiempo, como Louis Sullivan o el joven Frank Lloyd Wright. En su biografía, Thomas S. Hines sacude la paradoja de la arquitectura progresista, propia de un tiempo reformista pero que convive con unos gustos anclados en el pasado y que afecta al propio Burnham en el que se mezclan las actitudes progresista y conservadora (Hines 1974: 158). El contraste entre las imágenes *beaux art* de los edificios centrales del Plan de Chicago y el Flatiron, ya construido, da prueba de las contradicciones. Tras la Exposición Colombina de 1893 revive un movimiento urbanístico fundado apenas tres años antes, el *City Beautiful Movement*, que en su programa de embellecimiento urbano parecía primar aspectos formales frente a los funcionales, recogiendo en herencia el ideario de la “Ciudad Blanca”, que asocia la mejora de las ciudades a valores de progreso y orden, con un singular perfil moralista. El recinto de parques, avenidas y pabellones de la exposición Chicago trataba de reparar definitivamente las cicatrices del gran incendio de 1871, con ideas transformadoras, como el transporte público, los equipamientos públicos o la vivienda social, pero con un gusto *beauxartiano* que va a catalizar la arquitectura y la imagen urbana resultantes. El mito de la ciudad blanca arraiga en estas imágenes y, con ellas, el nuevo arte cívico del urbanismo se confunde peligrosamente con el simple embellecimiento. No es posible aquí extenderse en el detalle de la Exposición de Chicago, en la que también tuvo una participación singular Frederick Law Olmsted, o en la evolución del *City Beautiful Movement*, temas que han sido bien estudiados (Brown, 1993; Wilson, 1989). Nos centramos en Burnham urbanista.

El fallecimiento de Root en 1891, al comienzo de los trabajos en el plan de la Exposición, quizás tuvo algo que ver con la ambigüedad de trabajos posteriores de la oficina. Root había sido el responsable del diseño del elegante *Reliance Building* (1890–

1895), buen ejemplo de la innovadora Escuela de Chicago, hoy ocupado por el “Hotel Burnham”. Sin embargo “*La frescura y claridad estructural de la estética de Chicago regresaba de cuando en cuando a los edificios de Burnham & Co pero nunca de manera tan sorprendente como en el Reliance*” (Hines 1974: 277). Los grandes proyectos posteriores, como la Simmons Memorial Library de Wisconsin (1900) o las Union Station de Pensilvania (1902) y Washington (1908) son ejemplo de ello.

La verdad es que, a partir de 1893, Burnham recibió importantes encargos urbanísticos, como el de la ciudad de Cleveland activado por un grupo de empresarios admiradores de la Exposición e iniciadores del movimiento por la ciudad bella (*Cleveland Plan Group*, 1903), o el plan para San Francisco (1905). En éste Burnham demuestra con inteligencia la utilidad del plan todavía vigente, con un argumentario urbanístico pragmático y claro. El plan: “...puede ser ejecutado sólo gradualmente, ajustado tanto a las demandas de crecimiento de la comunidad como a lo que permita su capacidad financiera...”, y debería “combinar bienestar y belleza en el mayor grado posible”, “un esquema de parques, calles y suelos públicos para la ciudad” que habrán de ser “a la vez integrales y prácticos”, todo ello diseñado “no sólo para el presente sino para cualquier tiempo venidero”. Hines, que recoge estas frases en su investigación, denominó a esta actitud como la “promesa” de la planificación urbana (Hines 1974: 181). Burnham también fue convocado en el grupo de expertos destinado a la mejora de Washington, trabajo de gran relevancia en el que participaban arquitectos como Charles McKim. Así, en 1901 aceptó la presidencia del *Senate Park Committee* destinado a ello y participó activamente en la recuperación y embellecimiento urbano del *Mall* central de la capital, cuyo plan de reordenación se formuló en un informe del comité, el *McMillan Plan* (1902). Es en este contexto de cercanía con el gobierno federal el que hizo posible que Burnham recibiera el encargo de los planes en Filipinas, para Manila y para Baguio, en 1905.

Poco después de estas experiencias, en 1906, Burnham abordó el que fue su proyecto urbano más conocido, el plan para la ciudad de Chicago. Para ello contó con la colaboración de Edward Bennett (1874–1954), un arquitecto de origen inglés que había emigrado muy joven a California, pero que se había formado en la escuela de Bellas Artes de París, y que ya había ayudado a Burnham en el concurso para el plan de la academia de West Point (1903). El encargo fue realizado por un grupo privado, el *Commercial Club* de Chicago, una institución sin ánimo de lucro que había sido fundada en 1877 por empresarios de la ciudad, tras el incendio que la había asolado en 1871 y con la misión de promover la vida económica y social de la ciudad y de su área metropolitana. Publicado en 1909, en este plan que algunos denominaron “París en la pradera”, conviven los principios más innovadores con imágenes tardo-barrocas, extraordinarias vistas de pájaro de la futura ciudad realizadas por Jules Guérin (Moore, 1909). Lo más avanzado del plan estaba en su lectura del territorio y en el impulso de una estructura urbana al servicio de la movilidad. La ciudad se pensaba desde su particular geografía, con una geometría compleja que sometía el orden de la cuadrícula a un sistema articulado que combinaba la jerarquía viaria con la red ferroviaria y con un ambicioso sistema de parques, generado desde las riberas del lago, todo ello al servicio de una centralidad muy estructurada, apoyada en el río Chicago. La modernidad del enfoque regional y del esquema general se asimilaba a una idea de ciudad como organismo sano, útil para una ciudadanía comprometida con el bien común, trascendiendo su contextualización

en el “*city beautiful*”. La imaginación *beaux-art* evidenciada en las perspectivas de Guérin no llega a ocultar la brillantez de la estructura, de un diagrama pensado a lo grande (Schaffer, 1993). En este trabajo sobresalen las virtudes del propio Burnham, su afecto a la naturaleza y su sensibilidad arquitectónica, su capacidad organizativa y su enfoque integrador. El lujoso y hermoso libro ilustrado del plan que encargó el *Commercial Club* en 1909, reeditado en 1993, estaba concebido como un manual. Con un excelente 2º capítulo, *City Planning in Ancient and Modern Times*, sigue siendo uno de los documentos urbanísticos contemporáneos más elocuentes y didácticos.

En este libro aparece una lámina con el Plan para Manila que había realizado Burnham en 1905 (Moore, 1909: 27). Bien relacionado con el gobierno y con el ejército, recibió el encargo del entonces secretario de guerra, W. Howard Taft, que había sido gobernador de Filipinas y que se convertirá más tarde en el 27º presidente de los Estados Unidos. Filipinas había sido ocupada por los norteamericanos en 1898 como consecuencia de su guerra con España. A pesar de la Declaración de Independencia de ese año en Cavite, el dominio de las islas fue asegurado por los Estados Unidos tras una breve campaña de control contra los sublevados. En 1900 los norteamericanos imponen el mando de un gobernador general, puesto que ocupa Taft en 1901, sin conceder definitivamente la independencia a Filipinas hasta 1946, tras su liberación de Japón.

Burnham estuvo en Manila apenas seis semanas de 1904. En junio de 1905 firma en Chicago un informe, “*Proposed improvements at Manila*”, que acompaña de dos dibujos (Moore, 1968: 178-195), enviados a la Comisión de Filipinas del gobierno norteamericano. Más que un plan, se trataba de un documento relativamente amplio destinado a orientar la transformación de la capital. La lámina principal se titulaba *Plans for the Development of Manila* con un subtítulo explicativo: “*Los elementos esenciales de este plan son el centro de gobierno y el sistema propuesto de arterias que irradian desde él, la estación de ferrocarril y la carretera costera*” (Moore, 1993: 27). La sede del gobierno norteamericano va a ser el nuevo centro, ignorando la ciudad antigua de Manila. Burnham estructuró su informe sobre 5 temas, que va describiendo como si imaginara el futuro: (1) El desarrollo del *water-front* y la localización de parques y vías parque para dotar de medios recreativos adecuados a cada barrio de la ciudad; (2) El sistema de calles para asegurar la comunicación directa y fácil de cada parte de la ciudad con las otras; (3) Localización de sitios con edificaciones para varias actividades; (4) Desarrollo de *waterways* para el transporte; (5) *Resorts* de verano (Moore, 1968: 180)

Para Burnham Manila era una ciudad de agua, acude a Venecia en su informe y da gran relevancia no sólo a la costa o al río Pasig, sino al sistema de canales, que refiere con su nombre en español, esteros. El centro gubernamental estaba situado en el borde sur del recinto amurallado (que Burnham denomina “*intramuros*”), sobre lo que fue el Paseo de la Luneta, en el borde del mar, y desde allí hacia el este, sobre un amplio paraje vacío que entonces se denominaba Bagumbayán, luego Burnham Green y Wallace Field con el dominio americano y hoy, de nuevo, con su nombre original, asociado al Parque Rizal, héroe nacional y zona museística de la nueva Manila. La red de calles que proponía Burnham, al sur del centro direccional, unían entre sí los arrabales de Ermita y Malate con el pueblo de Paco, donde situó la nueva estación ferroviaria. Al norte, la nueva geometría se imponía ampliando los barrios existentes, de Tondo, Binondo, Santa Cruz, etc. El río Pasig era el eje del nuevo trazado, incorporando sus canales o esteros, con un

amplio espacio portuario en la desembocadura. El plan delimitaba sus bordes con un sistema de parques en la costa, al norte y al sur, y un amplio cierre verde en las colinas del este donde insertaba un grupo articulado de resorts a modo de campus recreativos. Burnham dibujó hasta 8 nuevos puentes sobre el Pasig, mostrando con ello la voluntad de unificar y dotar de continuidad a una ciudad entonces policéntrica y discontinua.

Manila, la “Perla de Oriente”, fundada por Miguel López de Legazpi en 1571 en una protegida y amplia bahía, era a finales del siglo XIX una ciudad relevante. El censo de 1903 daba cuenta de 223.029 habitantes, según el propio Burnham. La Manila española, enriquecida a lo largo del siglo XVIII, había sufrido cierto deterioro en el inestable siglo XIX. Sin embargo, el periodo reformista que sucede en España a la revolución de 1868 había introducido mejoras, pudiendo afirmarse que “...el venturoso siglo XIX, calificado en Europa como el siglo del progreso, del vapor y del buen tono tuvo en Filipinas un resonante eco” (VV.AA., 1998: 82). El esfuerzo reconstructor tras los terremotos de 1863 y 1880 supuso un acicate para la ciudad, cuya relevancia económica para la metrópoli exigía mejoras que apaciguaran los brotes de independencia. Además de las murallas, con su revellines y fosos de borde, fortalecidas en el siglo XVIII, y de los principales edificios administrativos, como Capitanía, Ayuntamiento y Aduana, con otros edificios religiosos relevantes, la ciudad contaba con mercados, escuelas, hospitales, fábricas, como la de tabacos, y tres puentes, uno de ellos colgante.

Del contexto azaroso de esta zona sísmica da cuenta el edificio de la Catedral, reconstruido 7 veces durante el periodo colonial (372 años), con proyectos innovadores como el que propuso en 1872 Vicente Serrano Salaverri, de estructura de fundición y estilo neorromántico, pero que no se finaliza hasta 1958 por el arquitecto filipino Fernando Ocampo. Desde 1892 la ciudad tenía una terminal ferroviaria en el barrio de Tondo, que la unía con Dagupán (192 km.), principio de un ambicioso plan de ferrocarriles para la isla de Luzón, al lado de otros planes, como el de un sistema de tranvías o la ampliación del puerto, retomada por los norteamericanos. Más allá de estas construcciones, Manila era una ciudad dual, de recinto amurallado y arrabales, de piedra y de caña, con una singular arquitectura residencial desarrollada en las zonas centrales a lo largo de la colonia en casas de balcones y galerías corridas, sobre plantas bajas de piedra y primeras plantas de entramado de madera y celosías de capis, “cestas suspendidas en el aire”, en contraste con las cabañas de los barrios (Sierra, 1998). Estos barrios estaban dotados de gran vitalidad, pequeñas Venecias sobre los esteros del Pasig, como Santa Cruz o Binondo, verdadero centro comercial en el que residía la población china. Al principio de su informe Burnham escribía: “Las viejas iglesias españolas y los viejos edificios de gobierno españoles son especialmente interesantes, y en vista de su belleza y de su idoneidad práctica para las condiciones locales podrían ser aprovechados tomados como ejemplo de futuras estructuras. El efecto general de las bien sombreadas y estrechas calles existentes es pintoresco y debería mantenerse” (Moore, 1968: 179). La ciudad emergente se levanta al lado y entre la ciudad existente, con cierto respeto hacia ella.

En el *Map of the City of Manila and Vicinity* de 1915, elaborado por el departamento de ingeniería del gobierno americano de Filipinas (accesible en la Biblioteca del Congreso), se comprueban los cambios urbanos habidos en apenas 10 años. Quizás lo que más sorprende en dicho plano es la compleja red ferroviaria, con un anillo que

conecta la antigua estación de Tondo al norte con la nueva de Paco, al sur (hoy en ruinas), en la que enlazaban dos nuevas líneas, una a Cavite y otra a Batangas. También aparece construido el nuevo distrito portuario. El centro direccional permanece apenas formalizado, a partir del rectángulo del Burnham Green. Los arrabales del sur, Ermita, Malate y Paco, aparecen ya unidos, aunque con algunos vacíos interiores. El paseo costero parece configurado, finalizando en un nuevo parque al sur de Malate (*Harrington Park*). Los barrios de la orilla derecha del Pasig se van extendiendo hacia el norte, con tramas regulares que colisionan entre sí. En un espacio intersticial destaca un nuevo hipódromo, en San Lázaro. Sobre el Pasig hay tres nuevos puentes; uno de ellos ferroviario. La ciudad se expande rápido, funde sus arrabales, para ser el germen de la actual ciudad, de 1,8 millones de habitantes, corazón de Metro-Manila, con casi 12 millones de habitantes.

Burnham, que pensaba a lo grande, concluía su informe diciendo: “*Al punto de un rápido crecimiento, todavía pequeño en superficie, contando con la bahía de Nápoles, el río tortuoso de París, y los canales de Venecia, Manila está ante una oportunidad única en la historia de los tiempos modernos, la oportunidad de crear una ciudad unificada igual a las más grandes del mundo Occidental con la suma incomparable y preciosa de su emplazamiento tropical*” (Moore, 1968: 195). Con sesenta años, una amplia y rica experiencia de arquitecto, de urbanista y gestor, con su convencimiento de que la reforma ambiental y estética de la ciudad haría posible mayor prosperidad y calidad de vida (Hines, 1974: 297), el Plan de Chicago le permitió cerrar un ciclo extraordinario.

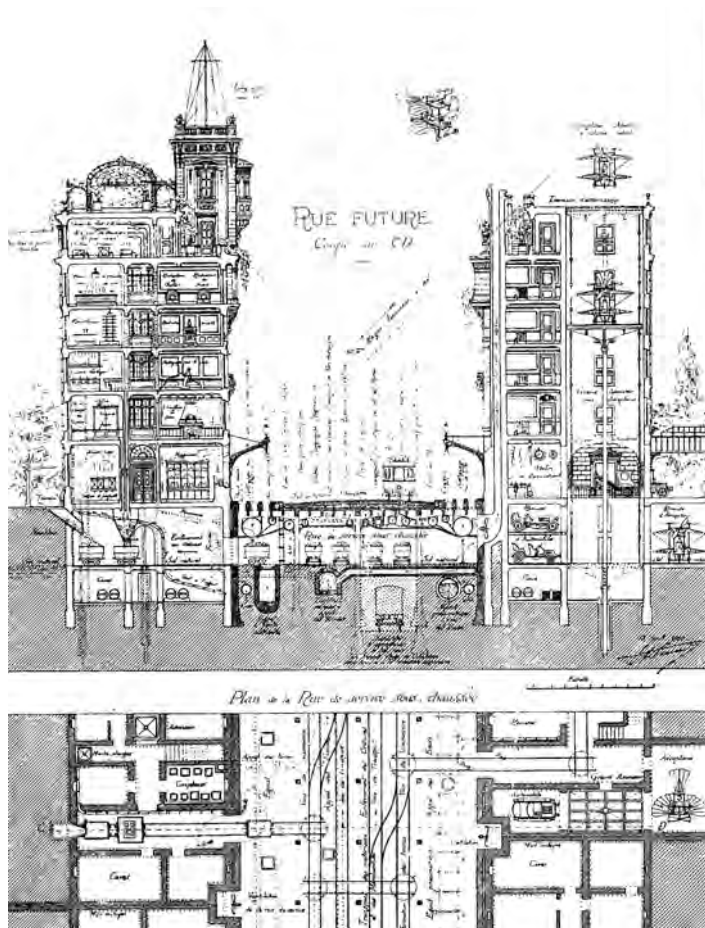
Referencias Bibliográficas.

- Brown, Elizabeth (Edr.), 1993, “*Revisiting the White City: American Art at the 1893 World’s Fair*”, Washington: National Museum of American Art and National Portrait Gallery, Smithsonian Institution (libro que celebra los 100 años del evento)
- Hines, Thomas S., 1974, “*Burnham of Chicago. Architect and Planner*”, New York: Oxford Univresity Press.
- Moore, Charles, 1968, “*Daniel Burnham. Architect. Planner of Cities*”, New York: Da Capo Press (re-edición del libro publicado en 1921).
- 1909, (edr.) “*Plan of Chicago*”, Chicago: Commercial Club (reeditado en 1993, Princeton Architectural Press).
- Sierra de la Calle, Blas, 1998, “*Filipinas 1870-1898. Imágenes de la Ilustración Española y Americana*”, Valladolid: Museo Oriental y Caja España.
- Schaffer, Kristen, 1993, “*Fabric of City Life. The social agenda in Burnham’s draft of the Pan of Chicago*”, en Moore, Charles (edr.), “*Plan of Chicago*”, New York: Princeton Architectural Press, pag.: v-xvi.
- Wilson, William H., 1989, “*The City Beautiful Movement*”, Baltimore: Johns Hopkins University Press
- VV.AA., 1998, “*Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*”, Madrid: Ministerio de Fomento – CEHOPU (catálogo de exposición).

9. Eugène Hénard y la sección de calle.

“El entorno en el que vivimos influye en cada uno de nosotros, sin que tengamos conciencia de ello. Cuanto más agradable la vivienda, y más cómoda, tanto más hermosa y grandiosa es la ciudad, y más se ensanchan las ideas y se ennoblecen...”.

Eugène Hénard, marzo de 1903,
(Hénard, 2012: 99).



La Rue Future, de Eugène Hénard, ilustración que acompañaba a su texto *“The Cities of the Future”*, en *“The American City”* (1911).

Uno de los primeros arquitectos que plantea la necesidad de pensar la ciudad en su conjunto, como un todo, fue el arquitecto parisino Pierre Patte (1723-1814). Coincidió en ello con el *“Ensayo de Arquitectura”* del abate Laugier (1753), que sin duda habría tenido presente en su trabajo de asistente de Blondel, el gran maestro de arquitectura en la Francia del siglo XVIII. Patte insistía, como Laugier, en priorizar el proyecto de calles rectas, para regularizar y dar forma a una ciudad entonces caótica. Para ello dio una importancia extraordinaria a la sección de calle, ya intuida por Leonardo da Vinci, e incorpora por primera vez tanto la sección de las edificaciones de sus bordes como las infraestructuras subterráneas de agua y de saneamiento. Muy conocido por sus grabados, en particular los recogidos en su *“Monuments érigés en France à la Gloire de Louis XV”* (1765), donde Patte ofrece un plano de síntesis que recoge su visión de conjunto, esta planta ideal de París que incorporaba los proyectos de transformación no realizados se ha convertido en un clásico del urbanismo. Pero es en sus grabados de secciones de calle, que recoge en 1769 en su *“Mémoires sur les objets les plus importants de l’architecture”*, donde Patte anticipa un urbanismo innovador directamente vinculado con la mejora sistémica de la ciudad, matriz del esfuerzo planificador moderno.

El proyecto de mejora de la ciudad necesita la acción sobre su principal infraestructura, la vía urbana, concebida como parte de un sistema que sirve a la ciudad en su conjunto, no sólo por facilitar la movilidad, sino como cauce de las infraestructuras públicas de servicio en su subsuelo, entonces desagües y colectores, más tarde otras redes. La calle es soporte de la vida urbana, de las edificaciones y de su metabolismo, espacio público siempre híbrido que, a la vez que da acceso, acoge las infraestructuras urbanas básicas. En 1804 se finalizó el primer tramo de la rue Rivoli, pero hay que esperar al tiempo de Haussmann para que la sección de Patte cobre todo su sentido. También Cerdá dio a la sección de calle la relevancia que le corresponde en su Proyecto de Ensanche de Barcelona (1859), centrándose en las vías, sin dibujar las posibles edificaciones de borde.

Dando un pequeño salto en el tiempo encontramos una de las más atractivas secciones de calle jamás dibujadas, la que acompaña al breve ensayo titulado *“Les villes de l’avenir”* que Eugène Hénard (1849–1923) presentó en la *Town Planning Conference*, organizada en Londres por el *Royal Institute of British Architects* en 1910, donde también participó Daniel Burnham. Efectivamente, componente de una amplia delegación francesa, Hénard participó en el que se considera el primer gran congreso internacional de urbanismo. Hénard fue de los pocos que intervino en dos ocasiones, como el prestigioso urbanista alemán Hermann Stübgen (Whyte, 2012). En su ponencia Hénard proponía: *“...estudiar cómo los avances de la ciencia y de la industria pueden influir en la construcción y en diferentes aspectos de las ciudades del porvenir”* (Hénard, 2012: 301). Para ello abordaba el espacio central de la aglomeración urbana, y allí, un fragmento de su núcleo urbano, de actividad más intensa, una de sus calles. Al texto le acompañaban cuatro imágenes. La cuarta es una imagen panorámica en la que su autor despliega un particular sincretismo, recogiendo edificaciones singulares de diferentes ciudades (París, Roma, Florencia, Londres, Colonia...), con un gran rascacielos central sobre pilares. Con un cielo poblado de dirigibles y aeroplanos, una plataforma uniforme de calles y plazas, libres de vehículos, une el centro urbano: las circulaciones se

desplazan al subsuelo. La movilidad en su expresión circulatoria, el tráfico, se convierte en el gran protagonista de la calle urbana. El edificio y la acera, el paseo sometido a la línea de fachada, su proximidad con el bullicio de vehículos en la calzada, representan la nueva identidad de la gran ciudad, que se sublima en los nodos o cruces de calles, en las rotondas y *carrefours*.

Hénard se expresaba con imágenes, en particular en sus secciones de calle. La segunda, que denomina “la calle futura”, todavía hoy impresiona. Publicado su trabajo en Norteamérica, en el pie de foto de esta imagen se lee: *“La calle del futuro de Hénard es la calle actual, desplegada verticalmente y adaptada al moderno progreso científico”* (Hénard, 1911). La complejidad de la ciudad, de sus usos y flujos, se concentra en una sección que se apropia del subsuelo. En ello reside su originalidad, y la gran diferencia con las secciones de Patte o de Cerdá, en una calle de servicio subterránea, asociada a los sótanos de los edificios colindantes, desde la que se abastecen, y que acoge las infraestructuras técnicas más novedosas de su tiempo, bien descritas. En un nivel inferior se dispone el transporte pesado, la red de agua y el saneamiento. Los edificios cuentan con ascensores y en uno de ellos se incluye un elevador para aeroplanos, que despegarían desde una plataforma en el tejado. En el plano del suelo, la calzada despejada solo acoge a peatones y al transporte público. No se trata ni de una utopía ni de ciencia ficción. Su autor, sin duda conocedor de un género entonces en ebullición, no se vincula a ello, se trata de *“una postura técnica que no formula ninguna hipótesis de transformación social”*, como ha explicado Jean-Louis Cohen (Hénard, 1912: 31), abordando al autor en su complejidad. Lejos del sueño maquinista al que suele remitir, esta imagen, pronto incorporada al imaginario urbanístico, deriva de la atención que Hénard, como antes Cerdá, prestaba al conocimiento científico y a la voluntad de fundar en él la mejora urbana. El respeto de Hénard a los valores de la ciudad heredada, su desvelo por el equipamiento de parques y espacios libres, donde ya combinaba salud y recreo, y su particular atención a la percepción del paisaje urbano desde una lectura práctica de las visuales principales, convivían con ello.

Pero, ¿quién fue Eugène Hénard?. Arquitecto e hijo de un prestigioso arquitecto, profesor en la Escuela de Bellas Artes de París, se incorporó en 1882 como funcionario en la oficina de obras públicas de la ciudad, la de los *grand travaux*, entoces dirigida por Alphand, amigo de su padre. Participó en la planificación y construcción de la Exposición Universal de París de 1889 y, en particular, en la de 1900, tras ganar el concurso para su ordenación. Allí realiza, entre otras obras, el Palacio de la Electricidad, junto a la Torre Eiffel, en el Campo de Marte, recibiendo en 1900 por su trabajo la medalla de oro de la arquitectura. Pero, aunque en diferentes ocasiones a lo largo de su vida buscó ascender en la administración de la ciudad, siendo propuesto por su reconocido talento en varias ocasiones para dirigir los servicios de arquitectura, nunca pasó de un puesto secundario. Lo mismo ocurrió con la fortuna crítica de sus escritos, muy difundidos y copiados, pero no siempre correctamente reconocidos. Hénard ha sido una figura mal comprendida, como escribió Jean-Louis Cohen: *“Encadenando entierros prematuros y exhumaciones ceremoniosas, a Hénard se le han dedicado semblanzas frecuentes y siempre parciales, pero las contradicciones de un enfoque, el suyo, que aunaba las dimensiones científica, tecnológica y espacial, a semejanza de la historia, la mayoría de las veces han sido ignoradas”* (Hénard, 2012: 7).

Hénard se interesa muy pronto por el urbanismo. Yendo más allá de sus limitadas responsabilidades en la administración parisina, Hénard emprendió un proyecto personal de investigación y de divulgación hasta componer lo que hoy permanece como un hito del urbanismo contemporáneo por su lucidez y coherencia: sus ocho estudios sobre las transformaciones de París, publicando entre 1903 y 1909 en folletos separados (Hénard, 2012), acompañadas con ilustraciones a línea de tanto interés que son, en mi opinión, las que han facilitado su penetración en la cultura urbanística occidental. Hénard desplegó desde joven una gran actividad en la prensa para difundir sus ideas, que activa con los *études*, dirigiéndose a instituciones públicas y privadas. A pesar de no prosperar en la burocracia municipal, sus propuestas generaron intensos debates y convirtieron al arquitecto en una importante figura pública.

Algunos de sus estudios están dedicados a problemas puntuales de la ciudad, como su proyecto de puente en X sobre el Sena, el rediseño del Campo de Marte o el de la plaza de la Ópera, con su inserción en una red de plazas conectadas visualmente, y su estudio para completar el sistema de parques de la ciudad, que apoya en la comparación de París con otras ciudades. Pero sin duda, el principal reconocimiento que recibió Hénard, no sin controversia, derivó de sus estudios sobre los problemas de circulación en la ciudad, en los que demostró una particular visión de futuro y anticipó el tráfico generado por el automóvil. Lo más difundido han sido tanto sus proyectos de grandes rotondas –los *carrefours*–, con capacidad para organizar el tráfico urbano y redirigirlo a las principales avenidas mediante una circulación en giro, como sus variantes de cruces de vías en varios niveles, asuntos para los que se apoyaba en el estudio de los flujos urbanos, dando un particular énfasis al diseño en cada caso. El viario, las redes de calles, sus cruces, las plazas y rotondas, eran para Hénard espacios públicos que exigían ser correctamente proyectados, gracias a la innovación técnica y sin perder su relación con el sistema urbano. Su análisis de la vialidad urbana, enfocado desde diversas perspectivas, le condujo a una visión de escala ciudad, que evolucionaría desde el estudio de la red de vías públicas de París (*Plan Général de la circulation*, 1904) a su primer esbozo de un plan general para la ciudad, su *Plan Général des Transformations de Paris, première esquisse* que recoge en su sexto estudio y que retoma en un importante texto publicado en la revista alemana *Der Städtebau* en 1910 titulado “Los suburbios de París y el nuevo cinturón verde” (Hénard, 2012: 179-215 y 317-329).

París estaba entonces rodeado de una muralla de 33 km de largo construida entre 1841 y 1844 en el reinado de Luís Felipe, cuando Adolphe Thiers era primer ministro. Conocida como el muro de Thiers, encerraba un recinto de 80 Km², comienza a derribarse en 1919, tras la Primera Guerra Mundial. Hénard activó la reflexión sobre su derribo, en el marco del Museo Social, importante institución reformista creada en 1895, con un informe que se anticipaba a la desclasificación de la muralla por los militares, proponiendo en 1908 su transformación en un gran parque perimetral. A pesar de ser el iniciador del proyecto, y de ser reconocido por ello por el Museo Social que lo propone, en 1908 el Ayuntamiento encarga el proyecto a otro arquitecto. Este asunto era trascendente, ya que con el derribo de la muralla la ciudad se abría a una nueva relación con su periferia y planteaba la necesidad de un plan general para la ciudad de París, reclamado por el Museo Social desde 1911. Tras diferentes iniciativas,

en 1919, el urbanista León Jaussely (1875-1935) gana el concurso del plan de expansión de París. Concurso internacional convocado por la Prefectura del Sena y la Ciudad de París, el plan se denominaba de ordenación, embellecimiento y extensión, pero ya se era consciente de que sólo desde la escala de la aglomeración parisina era posible resolver los problemas de la ciudad. Jaussely había, muy joven, ganado en 1903 el concurso para el plan de Barcelona, concebido como un plan de enlaces entre el ensanche de Cerdá y las poblaciones consolidadas en su entorno. Entregado en 1907, el plan se realiza por partes, bajo el control del ayuntamiento. En el caso de París, el concurso de 1919 abre el debate sobre el gran París con una gran complejidad de temas que se abordan sectorialmente. Es un momento en el que se consolida el urbanismo en Francia, con una generación de profesionales más jóvenes que Hénard, como el propio Jaussely o Henri Prost (1874-1959). Este último, es el que en 1928 realiza el primer estudio para la ordenación de la región de París, dirigiendo más tarde su desarrollo.

En el trabajo anticipatorio de Hénard de 1903, incluido en su segundo estudio (“Las alineaciones quebradas. La cuestión de las fortificaciones y el bulevar del gran cinturón”), las murallas se sustituían por un gran bulevar que conectaba una red perimetral de 12 nuevos parques urbanos, articulados con los grandes parques exteriores de Boulogne al oeste y de Vincennes al este (Hénard, 2012: 79-100). Al lado de sus propuestas viarias, este gran cinturón es el germen de un plan virtual para París que completó en su ensayo de 1910 con la incorporación de los suburbios. La idea de Hénard de una calle bulevar era brillante. Siempre dio prioridad a los sistemas públicos de calles y parques, concebidos como espacios bien diseñados. Así surgió su *bulevard à redans*, la calle escalonada o en varios planos, estrechamente vinculada a las edificaciones que configuran el paseo residencial. La propuesta consistía en una reflexión práctica sobre las alineaciones de los edificios, a través del retranqueo regular de las edificaciones para generar pequeños jardines hacia la calle, protegidos por cancelas, y que conduce a un gran incremento de la superficie de fachada (un 62% de incremento, con apenas un 12% de pérdida de suelo edificado, ya que se reducen los patios interiores), con sus ventajas derivadas. A la vez planteó una variante, el *bulevard a redans triangulaires*, un paseo con la acera ampliada gracias a pequeños espacios triangulares resultado de una alineación quebrada generada por una sucesión de edificaciones adosadas con directriz inclinada. La rigidez aparente de este sistema se rompería con una mentalidad abierta a soluciones diversas fruto de la libertad del arquitecto, convertido el esquema en ordenanza. Le Corbusier retoma la idea de Hénard en su Ciudad Verde, ampliando la escala de un esquema de alineación que tuvo otros muchos imitadores.

Jean-Louis Cohen afirma con acierto: “*El operador urbano esencial de Hénard es la calle, considerada un objeto tan complejo en su trazado en el seno de una red como en sus usos*” (Hénard, 2012: 23). Como va a ocurrir con su calle del futuro, el bulevar con retranqueos es una formulación formal y funcional precisa. La sección de calle destripa la ciudad, muestra su complejidad como espacio público y como infraestructura para hacer posible la vida urbana, porque le da soporte físico y técnico. Nada mejor para mostrar el espíritu de modernidad que caracterizó el preámbulo de la planificación urbana contemporánea, su temprano vínculo con una ciudad-infraestructura. Hénard coincidió en su tiempo con una generación de arquitectos y urbanistas en transición hacia el proyecto funcionalista. A los ya citados se puede añadir el paisajista Jean

Claude Forestier (1861-1930), que con Prost, Jaussely y otros promueven en 1913 la *Société française des urbanistes*, la primera dedicada a la planificación urbana, y eligen a Hénard como su presidente. La superación de sus fracasos se evidencia en la pervivencia de sus escritos, imágenes y esquemas comparativos, como cierra Cohen en su ensayo: “*Hombre orquesta, pero también personaje modesto, Hénard condensa en sus panfletos durante dos décadas todo el potencial y todas las ambigüedades de un urbanismo balbuciente*” (Hénard, 2012: 39).

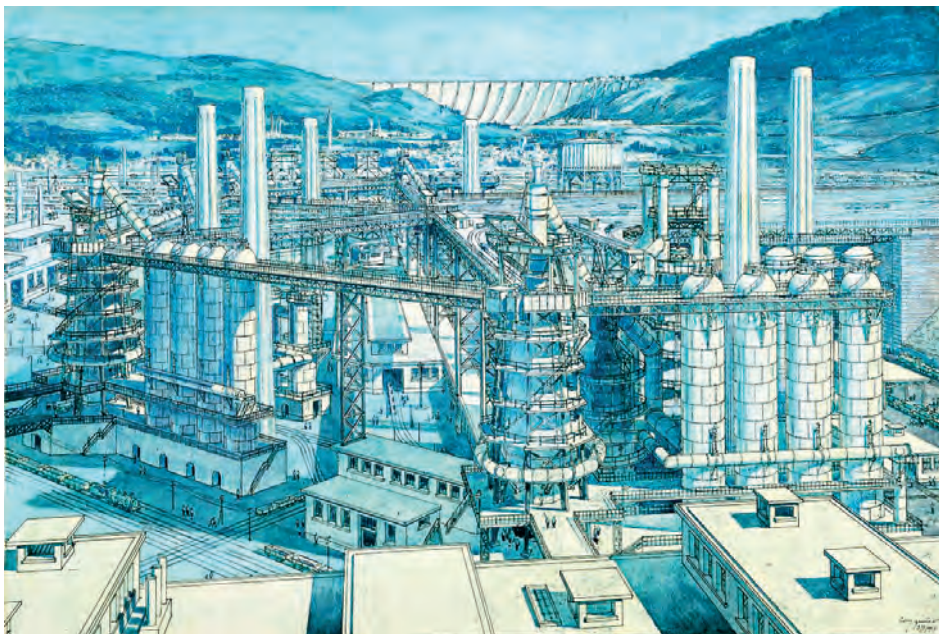
Referencias Bibliográficas.

- Calabi, Donatella y Folini, Mario, 1972, “*Eugène Henard (1943-1923). Alle origini dell’urbanistica. La costruzione della Metropoli*”, Venezia: Marsilio ed.
- Hénard, Eugène, 2012, “*Estudios sobre la transformación de París y otros escritos de urbanismo*”, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos (recoge entre otros textos los 8 folletos publicados por Hénard entre 1903 y 1909, que recuperó la edición francesa de 1982 y su reedición de 2012, prologadas por Jean-Louis Cohen -Paris: Éditions de la Villette).
 - 1911, “*The Cities of the Future*”, *The American City*, Volume 4, January.
- Whyte, William (introducción), 2011, “*The Transactions of the Royal Institute of British Architects Town Planning Conference, London, 10–15 October 1910*”, Oxford-New York: Routledge (primera edición de 1911, por el The Royal Institute of British Architects).

10. El paisaje de la Ciudad Industrial: Tony Garnier.

“Otra indicación de que en el hábitat urbano intervienen de forma creciente relaciones de sistema a las que no se puede dar una forma concreta, es el fracaso de uno de los más ambiciosos proyectos de la Nueva Arquitectura. Hasta ahora, no ha sido posible integrar las viviendas sociales y las fábricas dentro de la ciudad. Las aglomeraciones urbanas han crecido más que el viejo concepto de ciudad que la gente sigue acariciando. Sin embargo, ello no es ningún fracaso de la arquitectura moderna ni de otra arquitectura”.

Jürgen Habermas, 1981,
(Habermas, 1984: 97).



Los altos hornos en la Ciudad Industrial de Tony Garnier, 1917.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Garnier-Tony,_Cit%C3%A9_industrielle,_les_hauts_fournaux.jpg

Quizás la obra de Tony Garnier (1869-1948), arquitecto precursor del Movimiento Moderno, pueda servir para responder al apunte que en 1981 hizo el filósofo Jürgen Habermas sobre la incapacidad del urbanismo contemporáneo para integrar en el sistema urbano los espacios industriales y la vivienda social (Habermas, 1984). La evidencia es que tanto la vivienda social masiva como la industria se han localizado habitualmente en las periferias urbanas configurando barrios o polígonos relativamente autónomos, en gran medida segregados del resto de la ciudad. La gran industria plantea exigencias de localización particulares, de proximidad a fuentes de energía, disponibilidad de agua abundante o de acceso a determinados recursos. Existe por lo tanto un urbanismo de la industria que despliega su lógica en paralelo a las ciudades, evitando que sus efectos contaminantes afecten a las poblaciones. Consecuencia directa de la zonificación urbanística, es también evidente que muchas fábricas y polígonos industriales se han creado por razones de oportunidad y precio en localizaciones periféricas. Lo mismo ha ocurrido con los grandes conjuntos residenciales de la postguerra, proyectados como barrios dotados de servicios o sólo como simple agregación de edificaciones, los grandes programas públicos de vivienda han tendido, por economía de escala y ahorro en el precio del suelo, a localizarlos en los bordes de la ciudad consolidada. En cierto modo, el proyecto urbanístico del Movimiento Moderno, más allá de las reconstrucciones de las postguerras, parecería condenado a construir su ciudad a las afueras de la ciudad, en fragmentos aislados y dependientes. Pero, la planificación y la construcción de la ciudad no se reduce a problemas de diseño, no se trata de un fracaso de la arquitectura como ya indicó Habermas.

Tony Garnier fue un arquitecto nacido en Lyon, de familia obrera y profundamente vinculado a su ciudad. Estudiante brillante, primero en la escuela de Bellas Artes de Lyon y después en la de París, obtiene en 1899 el *Prix de Rome*, lo que le va a permitir una larga estancia en Roma, donde permanece hasta 1903 pensionado por la Academia de Francia. Frente a otros arquitectos que centran su interés en la arquitectura histórica, Garnier se concentra en la ciudad ideal, tema controvertido, por lo que reorienta su trabajo a una reconstrucción imaginada de Tusculum, antigua ciudad del Lacio. Cuando lo presenta en 1904, el proyecto es bien acogido en el marco de la Academia, aunque no se presta apenas atención al anexo en el que por primera vez formula su Ciudad Industrial. De vuelta a Francia se incorpora al servicio de arquitectura de Lyon, sin dejar de trabajar en su proyecto, hasta que en 1917 publica "*Une Cité industrielle*", un estudio muy elaborado que incluía 164 planos e imágenes (Garnier, 1917-18). Garnier es ya un arquitecto reconocido y su ciudad industrial despierta gran interés, así un joven Le Corbusier le escribe en 1919 para mostrarle su admiración.

El proyecto de ciudad de Garnier no puede dissociarse de su compromiso con Lyon, entonces una ciudad fabril, y de las reformas que allí lidera Édouard-Herriot, hombre de Estado y singular alcalde de la ciudad desde 1905 y hasta su muerte, en 1954, alcaldía solo interrumpida por el régimen de Vichy. Lyon, centro textil y tercera ciudad de Francia, era a principios de siglo XX una poderosa ciudad industrial. La visión reformista exigía una mejora radical de los servicios sociales y una nueva política de vivienda. Herriot se apoya en el joven arquitecto para liderar las transformaciones que la ciudad necesita, y éste emprende importantes trabajos de equipamiento público, como los mataderos de La Mouche (1906), el hospital Herriot (1911), el estadio Gerland (1914), o el proyecto

para la Exposición Internacional de 1914. Al saneamiento de los barrios le acompaña la promoción de nuevas viviendas. El proyecto residencial de más alcance va a ser el barrio de los Estados Unidos, un conjunto de vivienda social desarrollado en torno a un bulevar central, que proyecta Garnier en 1917 aunque no se finaliza hasta 1934. Su preocupación por la vivienda es temprana. Al regresar de Roma, en 1905, Garnier hace una interesante propuesta en el concurso de vivienda social promovido por la Fundación Rothschild, en el marco de la ley Siegfried de 1894 que había creado las *habitations à bon marché*, pioneras de la vivienda social en Europa. La realidad es que en sus orígenes la vivienda social es profundamente urbana, se construye en espacios de borde de la ciudad, en barrios de perfil obrero contribuyendo a consolidarlos. La segregación radical de los grandes conjuntos residenciales va a ser posterior, consecuencia de la práctica expansiva y fragmentaria que construye las grandes periferias urbanas tras la segunda Guerra Mundial.

Garnier publica su ciudad industrial justo antes del final de la Primera Guerra Mundial. Hija del reformismo social, trasciende el proyecto higienista y se plantea como una solución viable. Concebida en el “tiempo de los terapeutas”, consecuencia del convencimiento de que la ciudad industrial está enferma, la reforma es una cuestión física y moral (Coudroy de Lille, 2017: 94-95). No en vano con el cambio de siglo se había iniciado un periodo de gran reflexión sobre la ciudad. En 1895 el poeta belga Émile Verhaeren publicaba *“Les Villes tentaculaires”* en el que intuye las megalópolis del futuro que introducen sus tentáculos en toda la geografía y con las que convive un “campo alucinado”. Garnier está más cerca de la respuesta a la distopía que hizo en 1901 Émile Zola, en *“Travail”*, donde una vieja ciudad se reemplaza por otra bajo la tutela de un ingeniero que sigue las ideas de Charles Fourier. El trabajo organiza la vida de una comunidad solidaria (Eaton, 2002: 200). ¿Responde la ciudad industrial de Garnier a una utopía? No lo parece. En 1905 Anatole France había escrito *“Sur la pierre blanche”*, un diálogo civilizatorio sobre las ruinas de la ciudad Antigua que plantea un futuro de sociedad igualitaria construida sobre sus cimientos clásicos. Quizás sea el eco de Tusculum en la ciudad industrial, donde la Acrópolis se sustituye en su parte alta por un conjunto hospitalario, ciudadela de la salud.

Ciudad ideal en la medida en que no está construida, tanto la estructura como la arquitectura de la ciudad industrial de Garnier dan cuenta de su realismo. En primer lugar, el paisaje que recrea y en el que se localiza la ciudad, un río entre colinas, es el propio de la geografía lionesa, marcada por la accidentada cuenca del Ródano. Garnier se adhiere a un funcionalismo entonces incipiente y organiza su ciudad en dos zonas bien definidas, la residencial y la industrial, ambas con estructura ortogonal, la primera en una terraza sobre el valle y la segunda en la llanura fluvial, junto al río. Entre las grandes vías de comunicación, incluido el ferrocarril, propone un barrio charnela, el de la estación, cerca de la antigua población, a modo de intercambiador, con funciones comerciales y centro del transporte público que conecta todos los barrios. No deja de sorprender que Garnier dibuja preexistencias dispersas, caseríos, una fortaleza medieval y una pequeña población, entre espacios destinados a la agricultura, estableciendo una relación con el territorio preexistente con lógica de tránsito y convivencia de sociedades industrial y agraria. Los detalles del proyecto son atractivos. En el corazón del barrio residencial, pensado con diferentes tipologías a lo largo de un gran eje arbolado, destaca

su centro direccional que se configura como un sistema de plazas y equipamientos. Las manzanas residenciales, de 30x150 metros, priorizan la vivienda unifamiliar, entonces preferencia reformista para la vivienda obrera. El espacio industrial conecta mediante una dársena con el río, pensada para la construcción naval. Los altos hornos y la cercana presa con una central hidroeléctrica completan el conjunto. Y sobre todo ello, en la ladera, el complejo hospitalario que habla del quicio del nuevo ideario urbano, la salud, que imbrica tanto el aire sano y la vida saludable como los servicios sanitarios. Este verdadero manual de urbanismo, todavía útil, recibe su contraste con lo efectivamente realizado en la ciudad, que el propio Garnier resume en 1921, en *“Les grands travaux de la ville de Lyon: études, projets et travaux exécutés”*.

El espacio del trabajo, la arquitectura de la industria, de la gran fábrica, de la central hidroeléctrica y del puerto, no representan sólo un ideario futurista sino la evidencia del sentido del cambio que estaba operando en la ciudad. La monumentalidad del espacio fabril de Garnier es sólo un acicate para comprender la emergente ciudad industrial, un modelo urbano que acentúa las diferencias entre las diversas escalas de la ciudad y anticipa el funcionalismo en su brecha con lo doméstico. Los barrios residenciales y los grandes equipamientos urbanos también acabarán siendo monumentales. Garnier anticipa en su dedicación como arquitecto del municipio a todos aquellos que como Cornelis Van Eesteren o Sven Markelius, arquitectos con gran talento, entregaron sus vidas al servicio público, para hacer viable un proyecto completo de ciudad.

Recojo la imagen de los altos hornos por su vitalidad maquinista. No se conocen los primeros esbozos de la ciudad industrial, más allá de lo publicado en 1904. Conocedor de Italia, cabe pensar que Garnier también conociera los dibujos del malogrado Antonio Sant’Elia (1888-1916), fallecido en el frente de batalla, o al menos sus antecedentes en el futurismo pictórico, de Boccioni y Marinetti, con el *“Manifiesto técnico del movimiento futurista”* de 1910, o el de Carrà, Balla y otros, en el *“Manifiesto dei pittori futuristi”* de 1911. El realismo de Garnier está lejos del idealismo de los dibujos de Sant’Elia, con influencias Art Decó y de las imágenes de las grandes ciudades de Norteamérica. Pero no renuncio a pensar que la *“Città Nuova”*, presentada en la exposición de los arquitectos lombardos, tratando temas como la vivienda colectiva, las estaciones ferroviarias, los espacios urbanos en varios niveles, la central eléctrica... estuviera tan lejos. En el *“Manifiesto de la arquitectura futurista”*, de 1914, Sant’Elia proclamaba una *“arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la sencillez”* inspirada en la máquina. El énfasis estético no pude ser ajeno al empeño de Garnier en mantener, reelaborar y publicar sus dibujos con excelente cuidado. Inmersos en la revolución industrial, comparten imágenes y sueños. El nuevo mundo que se apagó en las trincheras renacerá en el periodo entreguerras, en el que se consolida la vanguardia arquitectónica.

En este sentido, con la ciudad industrial se reinventa la relación entre la ciudad y su arquitectura. Más allá de la necesidad de una arquitectura nueva, más allá incluso del aliento futurista, la convergencia entre salud pública e industria –con sus nuevas tecnologías- conduce a un deslumbramiento funcional destinado a dirigir la ciudad. Presente en Garnier, este deslumbramiento es más evidente en las “otras” ciudades industriales. La más antigua, la que plantea Arturo Soria y Mata (1844-1920) a partir de

1882, su “Ciudad Lineal”, es un proyecto residencial ajeno a la industria, pero dependiente de ésta en su estrecho vínculo con el transporte urbano ferroviario, “vertebrador” de la nueva ciudad. La doble condición de Soria y Mata de activista reformista –revista “La ciudad lineal”, a partir de 1897- y de promotor inmobiliario –su “Compañía madrileña de urbanización”- condiciona un proyecto racional que pronto encontró prosélitos. Aunque comparte coordenadas con la ciudad jardín de Howard, tanto en su voluntad de hacerse realidad como en su dimensión territorial, el trabajo y con éste la industria están ausentes en la propuesta. Ideas como *“para cada familia una casa, en cada casa una huerta y un jardín”* delatan la dimensión residencial del proyecto. Hay que esperar a la ciudad lineal industrial, modelo de la “ciudad socialista” -la “*Sotsgorod*”-, que propone en 1930 Nikolái Milyutin (1889-1942) para ver materializada una ciudad industrial *ex novo*, en Magnitogorsk o en Novgorod. La estructura ortogonal, continua y lineal, organizada en bandas paralelas se inspiraba en la línea o cadena de montaje, alma de la nueva fábrica. Tanto Soria como Milyutin, frente a Garnier, apuestan por un urbanismo menos denso, en un modelo de ciudad discontinuo que en la Unión Soviética genera un movimiento en favor del “desurbanismo”, crítico con la ciudad capitalista, animando una nueva fusión entre ciudad y campo. Este modelo de ciudad verde fracasa pero se conserva en el subconsciente de nuestra disciplina como una alternativa. También Le Corbusier trasladó en “Los tres establecimientos humanos”, en 1945, el modelo urbano de la civilización maquinista. Con dimensión territorial, propuso la ciudad lineal industrial, apoyada en el transporte -de tierra, de agua y de hierro- también como alternativa a la ciudad tentacular (la descrita por Verhaeren), inmersa entre unidades de explotación agrícola y conectando las ciudades heredadas, radio-concéntrica y destinada al intercambio. En una de las láminas que acompañan a la idea dibuja “las condiciones de la naturaleza”, un esquema que resume lo mejor de su visión del territorio, casi siempre ausente en los proyectos del gran arquitecto.

La realidad es que la verdadera ciudad industrial, la de las grandes fábricas y polígonos, de las estructuras portuarias y ferroviarias, de los polos de energía y logística, se ha levantado en paralelo a la planificación urbanística habitual. Ello no significa que no sean espacios planificados, lo son, pero en ellos predominan estrategias regionales y la lógica sectorial con el condicionamiento propio de instalaciones complejas. No lo son los espacios del trabajo y del comercio, en una sociedad que avanza hacia los servicios. Pero la ciudad industrial sí, y por ello se ha alejado de la arquitectura. Poco a poco, la nueva “máquina social” descrita por Lewis Mumford, la oficina, se va a apoderar de los centros urbanos (Mumford, 1971). No podemos sin embargo olvidar la influencia de la arquitectura industrial en el Movimiento Moderno. No hay que acudir a la mítica nave de turbinas de la AEG de Peter Berhens, de 1910, lo vimos en el Palacio de Cristal o en el pabellón de las máquinas de las exposiciones de Londres y París. Le Corbusier narraba en *L’Esprit Nouveau* su fascinación por la arquitectura industrial americana, por las fábricas y los silos de grano que eran “magníficas primicias del tiempo nuevo”, que sólo conocía por sus fotografías. Edificaciones olvidadas y luego revalorizadas por las series de almacenes de grano, silos y altos hornos de fotógrafos como los alemanes Hilla y Bernd Becher en la década de 1960: *“Los silos para grano de América, los depósitos de carbón de las grandes líneas ferroviarias y los modernos almacenes de los trust norteamericanos pueden compararse en su fuerza monumental, a los edificios del antiguo Egipto”* (Banham, 1989).

En 1960 Brasilia se convertía en la capital del país americano, con un Plan Piloto de Lúcio Costa (1902-1999) aprobado en 1957, que en su memoria defendía la nueva ciudad con referencias a la rica vida urbana de las capitales europeas. Pero el centro monumental fué encargado a Oscar Niemeyer (1907-2012), discípulo y gran defensor de Le Corbusier. El singular trazado de la ciudad y su estética han sido reconocidos con su inscripción en el Patrimonio Mundial. Sin embargo, era una ciudad al servicio del automóvil y del trabajo administrativo. La industria no tenía allí lugar, ni siquiera en su versión monumental. Hoy emerge irregular en la periferia.

Junto a esta fascinación estética, la dislocación o desencuentro entre la industria y la ciudad ofrece una lección permanente en la que la relectura de la ciudad industrial de Garnier sigue siendo elocuente. No deja de llamar la atención que haya sido la recuperación de los grandes espacios abandonados por la industria y por el transporte, portuario y ferroviario, la protagonista de la mayor transformación reciente en las ciudades europeas, sometida al ideario sostenible. Ello coincide con un territorio que ha sido invadido por instalaciones de energía eólica o fotovoltaica y por el despliegue extraordinario de nuevas áreas de logística. La ciudad del trabajo, sea éste en la industria o en los servicios, sigue viva y ni la arquitectura ni el urbanismo pueden esconder su respuesta.

Referencias Bibliográficas.

- Banham, Reyner, 1989, *“La Atlántida de hormigón”*. San Sebastián: Editorial Nerea (1ª edición 1986, subtitulada “US Industrial Building and European Modern Architecture”)
- Burkhardt, François, 1990, *“Tony Garnier: l’oeuvre complete”*. Paris: Centre Georges Pompidou-Centre de Création Industrielle.
- Coudroy de Lille, Laurent (edr.), 2017, *“Lyon sur le diván. Les métamorphoses d’une ville”*. Lyon: Éditions Libel.
- Eaton, Ruth, 2002, *“Ideal Cities. Utopianism and the (Un)Built Environment”*. London: Thames & Hudson.
- Garnier, Tony, 1917-1918, *“Une Cité industrielle: Études pour la construction des Villes”*. Paris: Auguste Vincent. Reeditado en varias ocasiones:
- Habermas, Jürgen, 1984, *“Arquitectura Moderna y postmoderna”*. Revista de Occidente nº 42, pp.: 95-108 (texto de una conferencia pronunciada en Berlín en 1981).
- Le Corbusier, 1964, *“El urbanismo de los tres establecimientos humanos”*. Barcelona: Editorial Poseidón.
- Mumford, Lewis, 1971, *“Técnica y Civilización”*. Madrid: Alianza Universidad (1ª Ed. 1934).
- Soria, Arturo, 2011, *“Guía de la Ciudad Lineal”*. Valladolid: Maxtor (1ª Ed. Madrid 1928).
- Wiebenson, Dora (edr.), 1969, *“Tony Garnier, the cité industrielle”*. New York: Georges Braziller.
- 2019, *“Une cité industrielle. Architecte Tony Garnier”*. Lyon: Éditions 205 (con motivo del 150 aniversario del nacimiento de Garnier, edición muy fiel al original).

11. La sección del valle de Patrick Geddes.

“Aristóteles... insistió sabiamente acerca de la importancia no sólo de comparar la constitución de diversas ciudades..., sino de mirar nuestra ciudad con nuestros propios ojos. Urgía a que nuestra mirada fuese verdaderamente sinóptica, una palabra que en aquel entonces aún no había devenido abstracta, sino que era vívidamente concreta, como muestra su caracterización: una vista de la ciudad tomada como un todo...”.

Patrick Geddes, 2015,
(Geddes, 2009: 77-79).



Fragmento de “The Valley Section”, 1925.

Fuente: Edinburgh University Library, Patrick Geddes Collection, Vol. I, A1.13.

Visitar hoy la *Outlook Tower*, en la plaza del castillo de Edimburgo, apenas permite adentrarse en el mundo de conocimiento interrelacionado sobre la ciudad y su entorno que concibió Patrick Geddes (1854-1932), tras comprar la torre en 1892 para convertirla en una herramienta educativa. En lo que hoy es un lugar pintoresco de la ciudad, Geddes pretendía fomentar un saber urbano integrado con una secuencia que iba desde lo local, la ciudad de Edimburgo y Escocia, a lo global, el lenguaje, Europa y el mundo. Comprender y relacionar, estamos en el origen del urbanismo pluridisciplinar, con la ecología como fondo, con su rol imprescindible para interpretar el territorio al que pertenece la ciudad.

Figura heroica y reinventada con admiración por el ideario del urbanismo sostenible que emerge a finales del pasado siglo, controvertida en su tiempo, a Geddes le corresponde sin duda el descubrimiento de una nueva mirada sobre lo urbano. En ella, donde el interés por la interacción entre el hombre y su medio, entonces compartido con otros pioneros del medio ambiente, intuye la profunda relación que existe entre el habitar y el comprender, dimensiones de lo urbano puestas en relieve más tarde en el “Construir, habitar, pensar” de Martin Heidegger. Este texto, presentado por primera vez en una reunión de filósofos y arquitectos sobre “El Ser humano y el Espacio”, en 1951 en Darmstadt, realizada por iniciativa del arquitecto Otto Bartning, ha tenido una extraordinaria influencia. Heidegger se hacía allí la pregunta de ¿en qué medida pertenece el construir al habitar?, y en su conocida, amplia y a veces oscura respuesta afirma, entre otras cosas, que el “rasgo fundamental del habitar” es el “cuidar, custodiar, velar por”. Idea muy cercana a lo que la ecología, como *oikos-logos*, propone hoy a lo urbano y que ya estaba arraigada en Geddes. Su comprender es integrador, no sólo al servicio de la divulgación del “renaciente arte del urbanismo, la renovada ciencia del civismo”, sino necesario para un despertar cívico apoyado en la interpretación de los hechos—*survey*—, de perfil eutópico, es decir, activo y capaz de unir lo ideal con lo concreto, tal y como planteó Geddes en la introducción de su texto más conocido, “Ciudades en evolución” (Geddes, 2009: 50-51). Un comprender destinado al bienestar fundado en un mejor “hacer”, en un construir para habitar... En sus trabajos sobre la ciudad vieja de Edimburgo a partir de 1886, en la “Exposición de Ciudades y Planeamiento Urbano” que inaugura en 1911, en su valoración de la observación directa, o en sus conocidos esquemas destinados a perfilar conceptos con lógica relacional, como su “notación de la vida”, Geddes explora ese conocimiento integrador.

Efectivamente, interesado, como otras figuras relevantes de la ciencia en la Europa del cambio de siglo, en la combinación de saberes, Geddes planteó muy pronto que la ciudad de Edimburgo no se podía explicar sólo desde la historia, sino desde el conocimiento entrelazado de naturaleza, geografía y sociedad. Concibió la Torre como un *Civic Observatory*, una herramienta con la que debería contar cada ciudad para que sus ciudadanos pudieran comprender el lugar que habitaban. Este “sentido del lugar” va a ser clave en el propósito de Geddes, imprescindible en su temprana propuesta de un enfoque regional para los estudios urbanos, donde el orden de la ciudad permanece imbricado con la economía de la naturaleza.

Geddes fue durante 30 años profesor de botánica en la Universidad de Dundee, enseñando durante un semestre, lo que le permitía desarrollar otras actividades. Su

formación de biólogo se combinaba con un gran interés por la sociología, muy cerca del positivismo de Comte y del reformismo de Frédéric le Play, cuyas doctrinas van a ser claves para construir su identidad como urbanista. Sin esta conjunción de saberes, biología, sociología, antropología, geografía e historia, también las artes y el paisajismo, no hubiera tomado cuerpo lo que podemos considerar el legado de este urbanista escocés, algunas veces confuso y hoy en gran medida superado, pero imprescindible para dar sentido al despliegue del enfoque ecológico tanto en los estudios urbanos como en la planificación de las ciudades. Cargado de curiosidad, con la libertad del autodidacta que se adentra en un campo nuevo, se aplica al estudio de lo urbano con un método concienzudo e intenso. De ahí su aforismo “para planificar, comprender”, la idea de un urbanismo fundado no en el sentido común –en lo que éste pueda ser– sino en el estudio concreto que permite el conocimiento de la realidad –*diagnosis before treatment*–, que sigue plenamente vigente, como siguen siendo referencia su concepción del análisis urbano, la *civic survey*, su descripción de la conurbación, o su propuesta de intervención prudente en los centros históricos, la *conservative surgery*, una perspectiva quirúrgica que desarrolla en el casco histórico de Edimburgo. Voy a centrarme en uno de sus planteamientos más conocidos e interesantes, la “sección del valle”.

Propuesto por primera vez en 1905, acompañando a un artículo titulado “*Civics: as applied sociology*”, el plano del valle representaba la civilización que configura un asentamiento (Meller, 1993: 41). A lo largo de su carrera Geddes retoma una y otra vez la sección del valle, con diagramas diversos, primero dibujos esquemáticos pero muy elocuentes, como los que publicó en 1909, quizás los más conocidos, y más tarde con ilustraciones elaboradas, que en 1925 titula “*The Valley in the Town*” y que incorpora a la *Outlook Tower*. Geddes explicaba con ello su original concepción de las relaciones entre la ciudad y su región. Los dibujos representaban la profunda interacción social y económica que existe entre la ciudad y su entorno agrario y natural, recomponiendo el binomio ciudad-campo a través de oficios interdependientes de uno y otro ámbito. Insertos en sus paisajes, oficios como el de leñador, pescador, minero, cazador, pastor o agricultor, propios de bosques y campos, están vinculados a los de carpintero, pescadero, albañil, carnicero o panadero, insertos en la ciudad y en su caserío. No se trata sólo de unos dibujos, la sección del valle era para Geddes la región esencial, la unidad geográfica básica que, en un diagrama sencillo, reúne las relaciones humanas que tiene lugar en un hábitat determinado, yendo más allá de la geografía y de la antropología para mostrar la región idónea para la economía política. De manera pionera el *Oikos-Logos* (ecología) queda entrelazado con el *Oikos-Nomos* (economía). El servicio mayor que ha de prestar una planificación urbana fundada en el conocimiento de la región es ser útil en el gobierno del territorio.

Compone así un magnífico resumen del enfoque con el que canalizará la perspectiva regional en el estudio de la ciudad y que resume su conceptualización de la *regional survey*. En la sección del valle arraiga un particular sentido del lugar, muy útil para la planificación urbana. Una visión que se esclarece en el camino formativo del propio Geddes y que le facilita su enfoque cuando le encargan un trabajo urbanístico sobre Londres; no es posible comprender esta ciudad sin comprender primero el valle del Támesis.

Patrick Geddes había iniciado sus estudios en el Colegio Real de Minas de Londres, donde entre 1870 y 1874 asiste a las clases de historia natural del notable biólogo y antropólogo Thomas Huxley, gran defensor de Charles Darwin, al que conoce en Londres. En 1880 vuelve a Edimburgo, donde fue asistente de zoología hasta que se traslada a Dundee. Sin duda, la teoría de la evolución arraigó en Geddes, como lo había hecho en las ciencias sociales de su tiempo, incorporándola en sus estudios sobre la ciudad. Su formación de biólogo fue determinante en la dimensión ecológica de su trabajo, al poner de relieve cómo el ser humano es un componente clave de su medio. A la vez que descubre la rica geografía de los valles, la diversidad de sus formas orgánicas y la interdependencia de plantas y seres vivos, Geddes se interesa por la presencia del ser humano, su rol transformador del medio que habita. Para explicarlo acude a la entonces brillante sociología y geografía regional francesa. Los trabajos de Frederic Le Play y Elisée Reclus le ayudan a enfocar el estudio de los asentamientos humanos desde una perspectiva aplicada, imprescindible para explicar su sección del valle, e incorpora la dimensión sociológica en el entonces emergente *Town Planning Movement* británico. Geddes funda su sistema de análisis en los conceptos *place, work, folk*, que toma prestados de Le Play (*Lieu, Travail, Famille*). Comparte intereses con el inmenso trabajo de geografía regional de Réclus, concebida en su relación con la acción del hombre, del que toma prestado su modelo en forma de pulpo para explicar el crecimiento urbano y al que quizás lee en su "Historia de un arroyo" (*Histoire d'un ruisseau*, de 1869), donde ya se vislumbra una ecología aplicada profunda.

Lewis Mumford, admirador de Geddes, le atribuyó la introducción del concepto de región en la planificación urbana (Luccarelli, 1995). Sea así o no, en la sección del valle Geddes desmenuza su perspectiva regional mediante un saber relacional, presente ya en Réclus, que define los vínculos de la realidad local con los procesos y fenómenos universales. Ésta va a ser una aspiración constante de la planificación urbana, no en vano se considera a Geddes precursor de la idea de "piensa global y actúa local". El objetivo de Geddes era en gran medida pedagógico, evidente en sus dibujos para el proyecto del Edinburgh Zoological Garden, cuya intención era explicar la inserción activa del ser humano en su medio. La idea de región es para él un concepto performativo, destinado a establecer un puente entre conocimiento y acción. Desde entonces, en planificación espacial, la idea de ciudad-región está profundamente asociada a un conocimiento sistémico del entorno. Éste se va cargando progresivamente del contenido ecológico necesario para entender el territorio no sólo como soporte de actividades, tal y como propusieron en los años 1920 los pioneros de la planificación regional, Mumford y otros destacados miembros de la *Regional Planning Association of America*, desde su fundación en 1923 (Meller, 1993: 302), sino como bio-región, asumiendo el impulso ecológico con el que el propio Geddes desarrolló sus ideas, donde la *regional survey* alimenta la perspectiva interdisciplinar para abordar la geografía local y las condiciones de los asentamientos urbanos (Welter, 2002).

Pero fue otro escocés, Ian McHarg, quien, como veremos más adelante consolida metodológicamente un enfoque ecológico de la región que se nutre de la ecología del paisaje como herramienta. Cuando Lewis Mumford introdujo en 1969 el libro de McHarg, "*Design with Nature*", lo situaba en una familia con origen en el relato

Hipocrático “Sobre los aires, aguas y lugares” (V-IV a. C.), señalando su afinidad con el enfoque reformista de Ebenezer Howard y su evolución hacia el “sentido del lugar” propia de Patrick Geddes. Tanto Geddes como McHarg se interesan por reorientar los objetivos de la planificación espacial hacia las relaciones entre ecología, salud y hábitat urbano. Con perspicacia, la profesora Anne Whiston Spirn comparó dos secciones del valle, la “*Birds Eye View of Valley Region*” de Patrick Geddes, tal y como se recoge en sus Talks IV, de la Outlook Tower, en 1925, con la “*Great Valley Physiographic Region*”, que Ian McHarg introdujo en 1969 en “*Design with Nature*”. Para Spirn se trata de una conexión adecuada, ya que las dos secciones del valle de estos dos urbanistas escoceses comparten un común ideario, sin embargo, McHarg no se refiere a Geddes cuando la plantea. Lo que es un maravilloso ejemplo de continuidad en las ideas a pesar de que, no sabemos bien porqué, no hubiera relación aparentemente entre las dos imágenes. Spirn señala: “*Aunque McHarg no lo reconozca como influencia, la “sección del valle” de Geddes es el modelo mediante el cual organizó su análisis de una ciudad y su región... Que el trabajo de Geddes, sus objetivos y métodos, prefiguraron gran parte del de McHarg no disminuye la contribución de éste, sin embargo, no apreciar la importancia del trabajo de Geddes como precedente es revelador.*” (Spirn, 2000 p. 102).

Se trata de una desconexión que da cuenta de los vaivenes en la impronta cultural de figuras e ideas. La cuenca fluvial facilita el enfoque regional que lee la ciudad que se despliega en el valle. Geddes no puede hacer un estudio de Londres, necesita analizar la cuenca del Támesis, y por ello es un precursor del análisis del espacio físico de la región. No tenía otra alternativa desde su punto de vista. Spirn, historiadora y paisajista, percibe cómo en ambos la intuición se fusiona con el conocimiento que necesita la planificación gracias al enfoque ecológico. Algo parecido puede ocurrir con la actual lectura de la obra de Geddes, tal y como lo explican autores perspicaces, en gran medida oscura, excesiva muchas veces en sus afirmaciones y, en muchos aspectos, envejecida, pero todo ello no desmerece sus logros (Fariña, 2011).

Si leer hoy a Geddes puede provocar cierta confusión, lo es en gran medida porque la mirada ecológica de la ciudad está cargada de clichés ideológicos. Atiende a ello José Luis Oyón, al abordar cómo dichos clichés maximalistas contradicen los planteamientos de Geddes y Mumford en defensa de un modelo de descentralización urbana agrupada apoyado en el transporte público, pero también apoyado en la vivienda unifamiliar, reconsiderando vigentes algunos de sus argumentos. Por un lado, estaría el deseo de aproximar, en el sistema urbano, los factores de consumo y producción; por otro, recordar que la fusión naturaleza-ciudad que deriva del instintivo “*sentiment of nature*”, sigue viva en la tendencia del hombre a vivir cerca de la naturaleza. Oyón apunta: “*Me parece que si en algo es útil la reflexión de los urbanistas proto-ecológicos es en un replanteamiento de la cuestión dispersión-compacidad sobre supuestos no simplistas*” (Oyón, 2011: 530). Y esta es la clave de la lección geddesiana, evitar que el principio abstracto acabe negando la mejora en lo concreto. Convencidos de la tensión necesaria entre extremos, de que no existe un modelo urbano medioambientalmente óptimo, los factores de densidad y compacidad han de ser evaluados objetivamente en un contexto cuyo objetivo es una mejora medioambiental efectiva adaptada a cada situación específica.

La experiencia misma de Geddes como planificador urbano es elocuente, una experiencia en cierto modo fallida. Al final de su vida, entre 1914 y 1925 Geddes visitó numerosas veces Palestina y La India, donde realizó unas 60 propuestas de planificación para ciudades de diverso tamaño. En un tiempo difícil y en culturas dotadas de una identidad extraordinaria, Geddes trata de lidiar con el autoritarismo imperante en las colonias e introducir argumentos de la cultura y religión locales, acercándose a sus poblaciones, recogiendo no pocos fracasos. Pero esto es otra historia. La complejidad que caracteriza la aproximación de Geddes a la planificación dificultaba su eficacia en un momento en el que la disciplina estaba todavía inmadura. Lewis Mumford consideraba a Geddes como un *"distant teacher"*, un maestro distante que genera, sin embargo, una influencia anónima. Se tiene en cuenta su enfoque desde el principio, pero sin entusiasmo, sin compartir su afán porque el amor a la ciudad del planificador convergiera con el del ciudadano. Quizás, al final *"...lo que queda es una especie de 'teoría negativa' del plan, una teoría de la prudencia y de la reflexión capaz sólo de indicar lo que el planificador no puede y no debe hacer"* (Ferraro, 1998:270). El urbanismo no necesita ver el futuro, sino anticipar lo que hay que evitar.

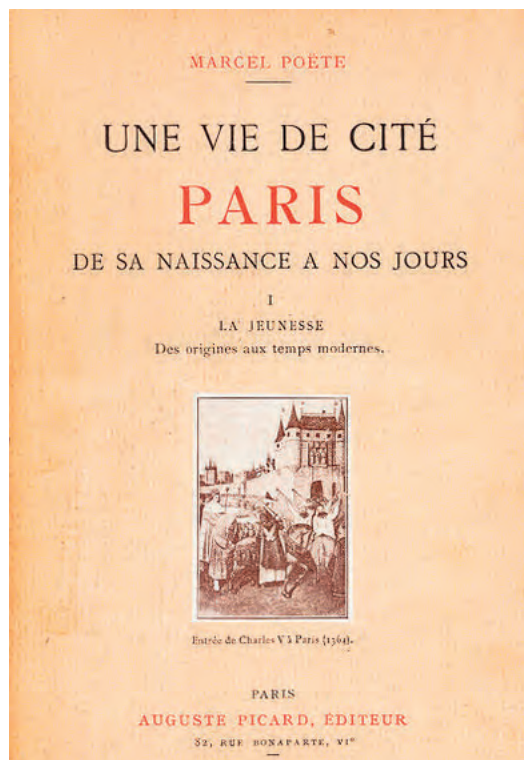
Referencias Bibliográficas.

- Fariña Tojo, José, 2011, *"Recuperando a Patrick Geddes"*, <https://elblogdefarina.blogspot.com/2011/10/recuperando-patrick-geddes.html>
- Ferraro, Giovanni, 1998, *"Rieducazione alla speranza. Patrick Geddes, planner in India, 1914-1924"*, Milano: Jaca Book.
- Geddes, Patrick, 1915. *"Cities in Evolution. An Introduction to the town planning movement and to the study of civics"*, Londres: Williams & Norgate
 - 1923, *"The valley section from hills to sea"*, New York City, 1923 (conferencia incluida en Tyrwhitt ,Jacqueline, 1949, "Cities in evolution. New and Revised Edition", London: Barnes and Nobles, 1949. <http://habitat.aq.upm.es/b/n45/apged.es.html>)
 - 1925. *"The Valley in the Town (the Fourth of the Talks from the Outlook Tower)"*. Survey Graphic, nº 54:396-400, 415-416.
 - 2009, *"Ciudades en evolución"*. Oviedo: KRK ediciones (introducción de Miguel Moro Vallina).
- Luccarelli, Mark, 1995, *"Lewis Mumford and the Ecological Region. The politics of Planning"*. New York: Guilford Press.
- Meller, Helen, 1993, *"Patrick Geddes. Social Evolutionist and City Planner"*, London-New York: Routledge.
- Oyón, José Luis, 2011, *"Dispersión frente a compacidad: la paradoja del urbanismo protoecológico"*. CyTET XLIII, 169-170: 515-532.
- Spirn, Anne Whiston, 2000. *"Ian McHarg, Landscape Architecture, and Environmentalism: Ideas and methods in context"*. En Conan, Michel (edr.), "Environmentalism in Landscape Architecture". Washington: Dumbarton Oak.
- Welter, Volker, 2002, *"Biopolis: Patrick Geddes and the city of life"*. Cambridge: MIT Press, 2002.

12. La historia de la ciudad está en su plano; Marcel Poëte.

“Voy a ocuparme de la ciencia de las ciudades... Es una ciencia basada en la observación. Descansa sobre hechos muy bien constatados, que son comparados entre ellos con el fin de clasificarlos, para luego observar unas leyes... o, como mínimo, unas conclusiones generales. Los hechos que se observan son aquellos que yo denominaría ‘hechos urbanos’, es decir, los hechos que revelan el estado del organismo urbano”.

Marcel Poëte, 1929,
en “Introducción al urbanismo...”, (Poëte, 2011: 21).



Portada del Volumen I de “Une vie de cité. Paris...”, de 1931.

El “Album” (1925) incluía 600 ilustraciones, imágenes de otros tantos documentos clasificados y explicados.

La obra *“Une vie de cité. Paris, de sa naissance à nos jours”*, que Marcel Poëte (1866-1950) escribió entre 1924 y 1931 es hoy reconocida como un hito en los estudios urbanos. Iniciador de la enseñanza del urbanismo en Francia, Poëte propuso, con una particular visión evolutiva inspirada en el vitalismo del pensador Henri Bergson, la analogía de la ciudad con las etapas de la vida humana para organizar su desarrollo en infancia, juventud y madurez, y con perspicacia, concluir en su “espiritualidad”. En 1919 fundó la revista *“La Vie urbaine”*, cuya referencia a “la vida” no deja lugar a dudas. Un cuadro evolutivo de aliento vital que facilita el enfoque histórico pero que se va a diferenciar en las herramientas con las que lo aborda. Poëte sitúa los planos históricos de la ciudad en el centro de su relato, documentos que busca en los archivos, que clasifica y que saca a la luz. De este modo, la “vida urbana” de París se redescubre mediante esta herramienta capaz de mostrar su evolución, gracias a lo que en cada plano e imagen histórica de la ciudad se descubre y en cómo, a través de la comparación, se comprueba lo que permanece y lo que cambia. Una serie de planos urbanos, que representan la forma de la ciudad en un momento dado, facilita la descripción de su transformación y hace posible una aproximación certera al “alma de la ciudad”.

Nacido en Rougemont, en el Cantón suizo de Vaud, Poëte se había formado primero en Besançon y luego en la *École Nationale des Chartes*, una gran escuela parisina de cartografía y estudios históricos. Comenzó su carrera en 1890 como bibliotecario y archivero, primero en la biblioteca de Bourges y más tarde en la de Santa Genoveva, en París. Como explicaba Donatella Calabi, en su prefacio de la reedición de los trabajos de Poëte, *“...le atrae la tesis según la cual la historia puede ser considerada como una ciencia que aplique técnicas rigurosas tanto en lo que concierne al inventario como a la crítica de documentos”* (Poëte, 2011: 8). En 1903 accede a la biblioteca de la ciudad de París, donde es nombrado conservador jefe. Allí comienza su personal compromiso con el estudio de la historia de París, a la que va a dedicar su vida, creando la *Bibliothèque de Travaux Historiques* de la ciudad, en la que comenzó a exponer sus primeros resultados. Lo singular del modelo de historia urbana que propuso Poëte, consecuencia de su trabajo de archivo, es su particular acercamiento a la forma de la ciudad a través de documentos gráficos, organizando y analizando su cartografía, lo que va a facilitar un gran avance en la comprensión de la historia de la forma urbana y se va a consolidar tanto en la enseñanza como en su dimensión operativa. El Ayuntamiento crea para Poëte, en 1914, la cátedra de historia de París, en la *École Pratique des Hautes Études*, cátedra que va a ocupar hasta 1948. La biblioteca se convierte en el Instituto de historia, geografía y economía de la ciudad de París, germen interdisciplinar del prestigioso Instituto de Urbanismo de París que Poëte funda en 1919 en colaboración con el político Henri Sellier, con la intención de formar técnicos tras la primera guerra mundial, escuela práctica de estudios urbanos y de administración municipal. Sellier, ministro de sanidad en el gobierno de Léon Blum, hombre clave en el desarrollo de la vivienda social en Francia, había coincidido con Poëte en las iniciativas del Museo Social, y fue impulsor de los programas que, tras la Ley de 1912, promovieron la política de vivienda asequible con las *Habitations à Bon Marché* (HBM), dirigiendo el programa en el departamento del Sena, que impulsó las ideas de la ciudad jardín. Este conglomerado de acciones van a caracterizar los perfiles del urbanismo en Francia, su sensibilidad histórica y su relación con el hábitat social.

Escribía Paolo Sica: *“La historiografía urbana logra algunos de sus resultados más significativos en Francia, sobre todo por el impulso que imprime a este tipo de estudios Marcel Poëte... En el curso de su larga actividad de investigación, Marcel Poëte elabora un método de indagación histórica fundado en la observación de los hechos y en una actitud filosófica no muy alejada, en ciertos aspectos, de la orientación marcada por Patrick Geddes, pero en el cual el evolucionismo biológico aparece integrado con la lección de Bergson, orientado hacia el descubrimiento de las interrelaciones entre los datos físico-ambientales y el ‘élan vital’ de la sociedad humana...”* (Sica, 1981: 189). El principio que defiende Poëte es que para conocer una ciudad, en su caso París, es imprescindible comprender cómo *“Paris s’est formé”*, (Poëte, 1925). La forma urbana se sitúa en una posición sustantiva en el centro de los estudios históricos sobre la ciudad. Los tres primeros capítulos de su libro de 1929, el más conocido, son elocuentes. *La ciencia de las ciudades: orígenes y evolución de la ciudad*; *La imagen de la ciudad: sobre los distintos tipos de plantas, el análisis de la planta*; *El marco geográfico: la ciudad en el camino* (Poëte, 2011). Allí expone su teoría con claridad. La ciudad es un organismo, *“un ser humano colectivo”* que evoluciona a lo largo del tiempo, *“...modificándose, desarrollándose o decayendo y, finalmente, muriendo”*, de ello dan cuenta las ciudades antiguas, pero en la medida que la ciudad es un ser siempre vivo, debemos estudiar su pasado, *“...con el fin de discernir su grado de evolución, un ser que vive de la tierra y sobre la tierra, lo cual significa que a los datos históricos hay que añadir los datos geográficos, geológicos y económicos”* (Poëte, 2011: 22). Lo que hoy parece evidente no lo era en su tiempo. Su estudio parte de la ciudad actual, porque es ésta la que necesita una explicación, y camina por ella detectando vestigios de otros tiempos, hechos urbanos que son testigos de su evolución. La “gran ciudad” sería en este sentido ejemplar, porque en ella se evidencian las huellas del pasado. Las trazas que recoge el plano de la ciudad, sus regularidad e irregularidades, encuentran en los planos históricos y en otros documentos de archivo, desde epigramas a vistas históricas, los materiales para una explicación. En el estudio de las ciudades antiguas Poëte también demuestra la correspondencia entre la forma construida de la ciudad y sus instituciones, que se evidencian en las principales transformaciones urbanas. Para ello estudia los condicionantes locales, analizando el emplazamiento, el lugar y los cambios que éste experimenta. La ciudad es resultado de un proceso colectivo y no del ejercicio compositivo de un autor. *“La arquitectura de la ciudad establece un vínculo más o menos evidente entre las formas de las cosas a través de las épocas...”* (Poëte 2011: 43). Poëte abre un camino metodológico entonces apenas explorado, yendo más allá de lo que sólo algunos arquitectos-arqueólogos, como Rodolfo Lanciani en su *“Forma Urbis Romae”* (1893-1901), habían intuido. Un método con el que la ciudad, entendida como manifestación de la civilización, de una sociedad y una cultura arraigadas en una geografía concreta, encuentra en su forma construida un campo específico de explicación.

Fue Aldo Rossi quien recuperó a Poëte desde su interés por construir una teoría racional de la arquitectura, afirmando que su obra *“...es sin duda una de las más modernas desde el punto de vista científico del estudio de la ciudad”* (Rossi, 2010: 89). Rossi admiraba la idea de continuidad en el organismo urbano que defendía el francés, su *“teoría de las persistencias”*, clave de la interpretación de los hechos urbanos que en 1966 propuso en *“Arquitectura de la ciudad”*. Persistencia que *“en Lavedan... se convierte en la generatriz del plano”* (Rossi, 2010: 90). Efectivamente, el historiador

Pierre Lavedan (1885-1982), heredero tanto de la tradición histórica francesa de Henri Pirenne como de la geografía regional de Vidal de la Blanche, fue afín a la obra de Poëte. En su amplio trabajo de historia urbana, la forma de la ciudad y su plano consolidan un particular protagonismo. La historia de la ciudad se recompone como historia del espacio urbano y de las condiciones de su urbanismo (Lavedan 1926, 1941). Lavedan dirigió el Instituto de Urbanismo de París a partir de 1942 y facilitó un maridaje entre urbanismo e historia que determina un modo de entender la disciplina (Lavedan, 1926). Es un urbanismo más cultural que propositivo que trabaja al margen del que entonces está surgiendo con la vanguardia arquitectónica. Su iniciador fué el propio Poëte, al que en 1965 Françoise Choay situó en una corriente definida como “antropópolis”, compartiendo espacio con Geddes o Mumford entre otros, corriente humanista de un urbanismo del arraigo, fundado en la investigación social y en la observación científica (Choay, 1970: 75 y 432). Sin embargo, mientras Lavedan tiende a presentar la ciudad como una obra de arte, tal y como apunta Calabi, bajo la influencia de Bergson Poëte se alejaba de esta idea para plantear una “evolución creativa” del organismo urbano, una continuidad que va más allá de lo que sería el proyecto del arquitecto y que enlazaría con la persistencia que se reconoce en el plano, con aquello que se reconoce en la forma y que podríamos asociar con la identidad de la ciudad (Poëte 2011: 11). Este tipo de explicación atrajo a Rossi cuando avanzaba en su concepción de “*locus*”, trasunto del lugar, para comprender la naturaleza de los hechos urbanos en su pertenencia a una situación concreta e irreplicable. Poëte recomendaba practicar un urbanismo replanteado como “ciencia de la observación”, y lo recomendaba con un enfoque útil. La elaboración de un plan urbanístico exige el conocimiento previo del organismo urbano, un conocimiento exigente y bien documentado que no es inmediato. La observación atenta a la persistencia del plano a lo largo del tiempo es el punto de partida. Frente a la ciudad *ex novo* que plantea el Movimiento Moderno, Poëte se sitúa en una posición en la que no es posible renunciar a lo heredado, en un urbanismo evolutivo donde lo nuevo se genera a partir de lo preexistente, porque arraiga en ello. Interesado por aplicar su experiencia en la práctica, Poëte fue, entre 1914 y 1920, miembro de la comisión municipal de la Ciudad Vieja de París, donde pudo verificar la utilidad de sus investigaciones. Allí, en colaboración con el arquitecto Louis Bonnier, realizó un relevante informe sobre “*l’extension de Paris*”, donde introduce una nueva perspectiva a partir de los rasgos de la peculiar identidad de la ciudad. El modelo de intervención planteado se alejaba de las transformaciones haussmanianas y proponía un acercamiento a las singularidades de cada zona y barrio de la ciudad y de su periferia.

Poëte defendía tanto un arte urbano como una técnica de construcción de la ciudad, propia de cada tiempo, convencido de que el urbanismo es a la vez ciencia y arte. Al final de su vida intenta dar un paso más escribiendo “*Paris, son évolution creatice*”, en colaboración con Gaston Bardet que elaboró los esquemas explicativos. En este ambicioso trabajo, teórico, la identidad de la ciudad adquiere una peculiar potencialidad generadora, un alma, asimilable a lo que se ha interpretado como *genius loci*, donde su conocimiento de París facilita una combinación de historia, lugares y gentes. Poëte materializa su obra en el periodo entre las dos Guerras Mundiales, es el tiempo en el que emergen las vanguardias y el *New Deal* norteamericano tras la bancarrota de 1929, tiempo de la génesis de la arquitectura moderna. Quizás por ello su llamada a la historia de la ciudad pasara desapercibida o se confundiera con un

tradicionalismo banal. Sin embargo, su enfoque y su método han renacido.

Discípulo de Marcel Poëte, el arquitecto y urbanista Gaston Bardet (1907-1989), casado con una hija suya, va a representar la continuidad de su enfoque. Poëte le dirige la tesis doctoral, defendida en 1932 y titulada "*La Rome de Mussolini. Contribution à l'étude du plan régulateur*", en la que Bardet se mostraba crítico con el hacer grandilocuente del Estado fascista, cargado de ideología y de pastiche, un urbanismo que consideró *contra natura*. Bardet era consciente del legado de Poëte y explicaba cómo el urbanismo había surgido en Francia como resultado de la experiencia de las grandes transformaciones que habían tenido lugar en París a través de los años, gracias a una "*magnífica pléyade de arquitectos cuyas obras tuvieron influencia universal*" (Bardet, 1950). Asistente en sus primeros años de Lavedan, Bardet estuvo a lo largo de su vida comprometido con la enseñanza del urbanismo, con una docencia influyente tanto en Francia como en otros países, fruto de los estudiantes que se formaron en el Instituto parisino. Allí creó un Taller de urbanismo, consagrado a la enseñanza práctica de lo que él denominaba el *nouvel urbanisme*, insistiendo tanto en el perfil aplicado de la disciplina como en su fundamento social y antropológico, la actividad urbanística al servicio de una ciudad concebida como comunidad humana. Su distanciamiento de lo que entonces se fomentaba desde los CIAM ha facilitado una mala comprensión de su figura, que hoy se ha redescubierto como un urbanismo de la continuidad, arraigado en la historia, de acuerdo con el planteamiento que Françoise Choay realizó en 1965.

En 2019 la *École d'Urbanisme de Paris* celebraba 100 años de historia, con el reconocimiento de sus fundadores, Poëte y Sellier, y de sus docentes más relevantes como Bardet. En sus inicios en el Instituto convergieron figuras claves de los primeros pasos del urbanismo en Francia y en Europa, como Léon Jaussely y Calude-Nicolas Forestier, y de su consolidación en planificadores muy activos, como Henry Prost, o estudiosos del urbanismo como Marcel Roncayolo. El legado de Poëte se prolonga en la construcción de una disciplina, el urbanismo, a través de métodos e intereses concretos, apoyándose en otras disciplinas como la historia, la geografía, la economía y la sociología, muy cerca siempre de la arquitectura y de la ingeniería, pero con la autonomía necesaria para dar respuesta a una particular necesidad de interacción entre teoría y práctica propia de una disciplina aplicada.

Gracias a Marcel Poëte, la historia urbana, fuente indispensable de la planificación urbanística, descubre que los viejos planos de la ciudad son algo más que documentos. La historia urbana está escrita en el plano de la ciudad, el plano al que sucede otro plano y desvela el dinamismo de lo urbano. Lo que permanece, casi siempre los trazados, y las principales edificaciones, permite detectar lo que cambia. Lo importante no es la evolución de la ciudad, sino su identidad. Hoy denominamos morfología urbana a un enfoque de análisis espacial centrado en la forma de la ciudad, muy útil por su capacidad para detectar las permanencias, los elementos generadores y reguladores. Aunque volveremos sobre ello más adelante, conviene señalar que la originalidad de la Escuela de París descansa en dos factores. Por un lado la prioridad que adquiere la historia, con el plano urbano en el centro y con el objetivo de descubrir la identidad de los lugares urbanos. Este factor determina el segundo, la voluntad de fundar la práctica urbanística en la comprensión de dicha identidad. El plan, que es un proyecto de futuro,

necesita de un entendimiento de lo urbano más rico culturalmente de la simple reflexión sobre lo que sirve o no sirve, lo que ha envejecido. El plano de la ciudad y su historia es, para ello, una fuente imprescindible. No es sólo “morfología”. Por ejemplo, la escuela morfológica británica, hereda de los trabajos de M.R.G. Conzen, ha puesto el énfasis en las transformaciones que se producen en los bordes de la ciudad (el “*urban fringe belt*”) para detectar la naturaleza de los componentes de una periferia que caracteriza la evolución de la ciudad. Sin embargo, ello apenas ha influido en la práctica planificatoria. El desafío de Poëte permanece vivo.

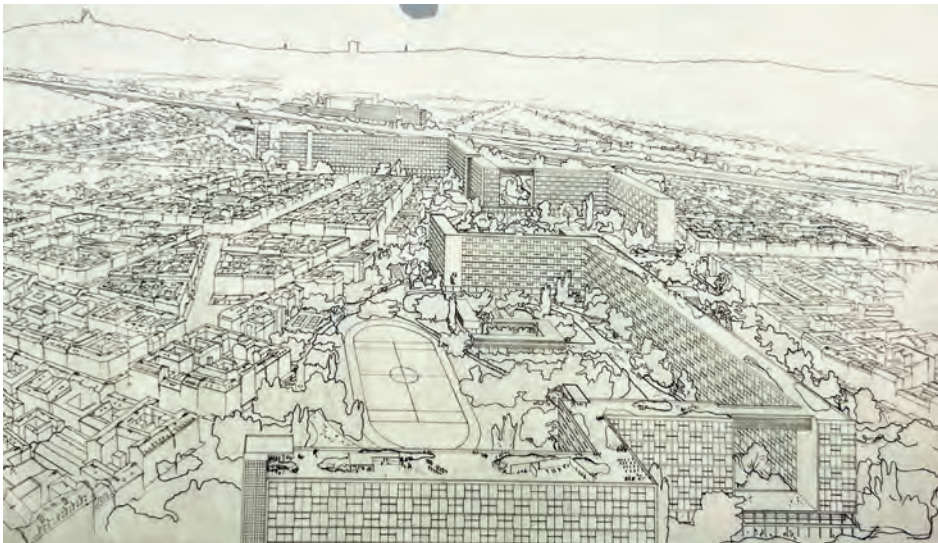
Referencias Bibliográficas.

- Bardet, Gaston, 1950, “*Mission de l’urbanisme*”, Paris: Les éditions ouvrières, économie et Humanisme.
- Choay, Françoise, 1970, “*El urbanismo. Utopías y realidades*”, Barcelona: Lumen (1ª ed. 1965, “*L’Urbanisme, utopies et réalités: Une anthologie*”, Paris: Seuil).
- Lavedan, Pierre, 1926, “*Qu’est-ce que l’urbanisme?*”, Paris: A. Taffin-Lefort.
 - 1926, “*Histoire de l’urbanisme: Antiquité, Moyen Age*”; 1941, “*Renaissance et temps modernes*”. Paris: Henry Laurens.
- Poëte, Marcel, 1924-31, “*Une vie de cité. Paris, de sa naissance à nos jours*” (4 volúmenes: 1924, “*La jeunesse. Des origines aux temps modernes*”; 1927, “*La cité de la Renaissance: dun millieu du XVème à la fin du XVIème siècle*”; 1931, “*La spiritualité de la cité classique. Les origines de la cité moderne*”; 1925, Album). Paris: Picard.
 - 1925, “*Comment Paris s’est formé*”. Paris: Librairie Hachette.
 - 1938, “*Paris. Son évolution créatrice*”, Paris: Vincent, Fréal et cie.
 - 2011, “*Introducción al urbanismo. La evolución de las ciudades: la lección de la Antigüedad*” -Prefacio de Donatella Calabi-, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos (1ª edición 1929, Paris: Boivin).
- Rossi, Aldo, 2010, “*La arquitectura de la ciudad*”. Barcelona: Gustavo Gili (1966, 1ª ed., “*L’Architettura della Città*”; 1971, 1ª ed. en castellano)
- Sica, Paolo, 1981, “*Historia del urbanismo. El siglo XX*”, Madrid: IEAL.

13. Le Corbusier y el joven Jeanneret: un urbanismo de calles rectas.

“El advenimiento de la era del maquinismo ha provocado inmensas perturbaciones... El caos ha hecho entrada en las ciudades”.

Le Corbusier, 1943,
en La Carta de Atenas, Art. nº8.



Le Corbusier, Îlot Insalubre nº6, Paris, 1936

Fuente: © FLC/ADAGP.

En el primer capítulo de su conocido libro, “Ciudades del mañana”, titulado “Ciudades de la imaginación”, Peter Hall señalaba que las primeras visiones del urbanismo –Howard, Geddes, RPAA (*Regional Planning Association of America*), entre otras– nacieron en el seno del movimiento anarquista, una tesis en la que ha insistido la historiografía posterior. Hall, tras expresar su admiración por la imaginación social de los “padres anarquistas” y su visión de las posibilidades de la civilización urbana, sin ocultar su animadversión señalaba a Le Corbusier como “*el Rasputín de esta historia*”. El gran arquitecto representaría “...*el urbanismo autoritario, cuyas malas consecuencias están siempre con nosotros*” (Hall, 1996: 15). Esta opinión, injusta en gran medida, es prueba del singular avatar de una de las figuras más determinantes del urbanismo del siglo XX. No es discutible la relevancia de la arquitectura de Le Corbusier, que Hall no pone en cuestión, ni siquiera el interés de sus influyentes escritos. Le Corbusier no es aquí el excepcional arquitecto sino el padre del urbanismo funcionalista que, tras la segunda Guerra Mundial, había dominado el escenario internacional. El rechazo no se centra siquiera en los efectos del funcionalismo en la forma de la ciudad sino que, con la lógica propia de la geografía crítica, cuestiona el modelo social que dicho urbanismo esconde y su imposición desde una élite técnica.

Como hemos visto, la historiadora urbana Françoise Choay, que había comenzado su carrera con un estudio sobre Le Corbusier, se propuso en 1965, en “Utopías y realidades”, investigar las ideas que crearon las bases del urbanismo contemporáneo (Choay, 1970: 10). Planteó para ello una distinción entre dos grandes familias, la *progresista* y la *culturalista*, sin eludir la existencia de otros matices diferenciales en el enfoque del urbanismo que denominó *naturalista*, *tecnopolía* y *antropópolis*. Le Corbusier pertenecería al urbanismo progresista, caracterizado por plantear nuevos modelos de ciudad dirigidos a un hombre-tipo y por priorizar criterios higienistas, muy críticos con la ciudad preindustrial. El modelo culturalista, sin prototipos, estaría más bien orientado por criterios estéticos, derivados de su añoranza por la unidad orgánica de la ciudad tradicional. Fiel a las consecuencias de la revolución industrial, el modelo progresista no sólo defendía un racionalismo funcional, sino que imponía una nueva estética esencialista inspirada en la máquina. Porque, el modelo progresista proponía “...*tanto una ciudad-herramienta como una ciudad-espectáculo. Para estos urbanistas-arquitectos, a los cuales la tradición europea ha dado una formación de artistas, la estética es un imperativo tan importante como la eficacia*” (Choay, 1970: 47). No sorprende por ello que Le Corbusier presentara su primer trabajo urbano, la “Ciudad para tres millones de habitantes”, en un contexto artístico, el Salón de Otoño de París de 1922.

Es evidente que la figura de Le Corbusier (1887-1965) no puede ser aislada de sus propuestas urbanísticas que, aunque carecen del éxito crítico de su arquitectura, son imprescindibles para comprender la cultura urbana del siglo XX. El texto urbanístico más divulgado de Le Corbusier fue sin duda su versión de la Carta de Atenas, redactada en 1942 en la Francia ocupada y reeditada ya avanzada la postguerra, en 1954. En la introducción Le Corbusier afirmaba: “*Una mutación inmensa, total, se apodera del mundo: la civilización de las máquinas se afianza en el desorden, en la improvisación, en los escombros...*” (Le Corbusier 1971: 6). El arquitecto utiliza la escritura con una inteligencia capaz de dotar de trascendencia a lo que podría confundirse con propaganda. Publicada en castellano como “Principios de urbanismo”, el contenido

estricto pertenece más al colectivo de los CIAM que al propio Le Corbusier, pero fue su texto el que, aceptado en el 7º CIAM celebrado en Bérgamo en 1949, se hizo oficial.

El urbanismo había llegado en un momento muy temprano de su carrera, antes de que el joven Charles-Édouard Jeanneret se reinventara como Le Corbusier, en 1920. El perfil de esta relación alcanza sus años formativos y permite desvelar alguna de las contradicciones que existen entre su arquitectura y su ciudad ideal (Emery, 1992; Brooks, 1997). Efectivamente, entre las conocidas vicisitudes de sus primeros años se esconde un interesante episodio. Le Corbusier había nacido en la localidad suiza de La Chaux-de-Fonds y permaneció ligado a ella durante sus estudios. En 1910, tras regresar de una estancia en Alemania en la que había trabajado unos meses en el estudio de Peter Behrens, Charles L'Eplattenier, su profesor y mentor en la Escuela de Artes y Oficios de Chaux-de-Fonds, animó a Jeanneret a elaborar un artículo sobre la estética de las ciudades destinado a participar en la asamblea de la Unión de Ciudades Suizas. L'Eplattenier admiraba la obra de Camillo Sitte, cuyo libro sobre el arte de construir las ciudades había leído en su edición francesa de 1902, y traslada esta admiración a su alumno (Brooks, 1997). En 1911 el joven Jeanneret viaja por los Balcanes, Turquía y Grecia, realizando numerosos croquis y apuntes donde mostraba su interés por la ciudad medieval. Guiado por las ideas de Sitte, comienza a elaborar un texto que tituló "*La Construction des Villes*", en el que trabaja entre 1910 y 1915. Este libro inédito, de 135 páginas con 150 dibujos, se caracteriza por su perfil pintoresco y por cierto carácter de manual que imita a Sitte (Emery, 1992). En 1917, tras un intento fallido de proyectar una ciudad jardín para unos industriales en Normandía, Jeanneret se traslada a París donde inicia una nueva andadura vinculada a la arquitectura de vanguardia que va a combinar, tras la creación en 1920 de *L'Esprit Nouveau*, con una intensa actividad editorial. De aquel primer texto Le Corbusier conservó el interés por establecer reglas que sirvieran al arquitecto urbanista en su trabajo, pero, cuando en 1924 se publica su "*Urbanisme*", la distancia con Sitte se manifiesta con aspereza. Inicia el nuevo libro con la advertencia de que "*la ciudad es un instrumento de trabajo...*", y se pronuncia, "*...un día, la lectura de Camillo Sitte, el vienés, me inclinó insidiosamente hacia el pintoresquismo urbano*" (Le Corbusier 2006: 18). Además, el primer capítulo del libro se titula "*Le chemin des ânes, le chemin des hommes*", donde su reacción crítica le llevaba a identificar el urbanismo del vienés con el camino de los asnos, para reivindicar una ortogonalidad fundada en el hombre racional que camina derecho, porque sabe a dónde va y se rige por la razón. Le Corbusier no sólo abrazaba el automóvil frente al peatón en sus prioridades urbanas, para justificar vías amplias y rectas, sino que critica expresamente el gusto de Sitte por la irregularidad de los antiguos trazados, "*el asno ha trazado todas las ciudades del continente, incluso París, desgraciadamente*" (Le Corbusier, 2006: 25). Aquel urbanismo trasnochado, del camino de los asnos, consecuencia de la arbitrariedad, que Le Corbusier llega a denominar religión, no era útil para unas capitales que sólo contaban con vías capilares mientras necesitaban arterias. El nuevo urbanismo necesita reaccionar ante la calle curva, "*la recta es una reacción, una acción, una actuación, el efecto de dominio sobre sí mismo*" (Le Corbusier, 2006: 27).

En la primera edición en español, "*Urbanisme*" de Le Corbusier se tradujo como "*La ciudad del futuro*". El futuro se confía al ángulo recto, principio de un orden afín al sentimiento moderno y a la necesidad de equilibrio y de coherencia de la gran ciudad, dinámica y desbordante. Gran parte del libro está dedicada a explicar la "Ciudad para

tres millones de habitantes”, su primera propuesta de “ciudad contemporánea”. Con el estilo de escritura que había inaugurado en 1923 con “Hacia una arquitectura”, a medio camino entre el análisis, la descripción y la propaganda, Le Corbusier procuró una visión sistemática de su proyecto de ciudad. Los principios son muy básicos, descongestión y a la vez densidad, circulación y más árboles, “*la ciudad dispone de velocidad, dispone de éxito*” (Le Corbusier 2006: 124). No aparecen todavía las cuatro funciones que, en su formulación casi mágica de la Carta de Atenas -habitación, esparcimiento, trabajo y circulación– combinaban la exigencia crítica y el remedio, acompañadas más tarde de otros criterios discutidos en los CIAM, como la dimensión regional de la ciudad o cierto respeto hacia la ciudad histórica. En la primera reedición se añadió la explicación del Plan Voisin, realizado en 1925, intervención en el centro de París e intromisión radical en el debate sobre el viejo París con la diatriba sobre si la ciudad histórica necesitaba medicina o cirugía. Como había defendido en “Hacia una arquitectura”, Le Corbusier proponía “*arquitectura o revolución*”, dotando al problema de la edificación de una inquietud social en la que, sin embargo, apenas penetraba. Choay observaba como síntoma de este alejamiento de la sociedad real que Le Corbusier aborreciera las aceras, rechazando su espectáculo caótico y bullicioso, planteando “desterrar” a los peatones a lugares donde no molestaran (Choay, 1970). Pese a ello Le Corbusier, dotado de una extraordinaria capacidad de síntesis, da continuidad a su trabajo de urbanista teórico con una importante serie de libros, como “*Les trois établissements humaines*” (1945), reflexión figurativa sobre un territorio urbanizado, y “*Manière de penser l’urbanisme*” (1946), texto en sintonía con la Carta.

A medida que avanza en su modelo urbano no solo se orienta a una ciudad *ex novo*, sino que quiere incidir de lleno en la transformación de la ciudad existente. Dos proyectos dan cuenta de esta ambivalencia, en continuidad con lo iniciado en la década de 1920, la ciudad nueva va a ser la ciudad radiante y la estrategia para la vieja ciudad se desvela sin ambages en el proyecto para la manzana insalubre nº6 de París. En ambos proyectos la función va más allá de la salud higienista, la ciudad ha de ser un gran artefacto en cuya construcción Le Corbusier demuestra su talento para la invención de nuevas tipologías. La *Ville radieuse* (Le Corbusier, 1935) fue el proyecto-manifiesto, resumen de los elementos para el equipamiento de la civilización maquinista. Un año después, en el *Îlot Insalubre n°6* de París la nueva arquitectura se impone con fortaleza sobre el caserío de París gracias a su claridad geométrica e innovación programática (Le Corbusier y Jeanneret, 1938). La formulación espacial de Le Corbusier revoluciona el imaginario urbano, sin menoscabo de otros compañeros brillantes del CIAM, como Moisei Guinzburg (1892-1946) cuya arquitectura constructivista y el “desurbanismo” de su ciudad verde se apagan en el universo soviético. La geometría de la ciudad radiante está mejor perfilada que la ciudad para tres millones de habitantes, a pesar de su reminiscencia barroca. Porque si comparamos la geometría de la planta de la ciudad radiante, con sus grandes diagonales, con el plano de André le Nôtre para la ciudad y el palacio de Versalles, de 1660, la semejanza prevalece con más intensidad que la analogía que Le Corbusier propone con el cuerpo humano. Olvidados los asnos, la axialidad del trazado de grandes calles rectas convive, en el detalle, con verdaderos logros. Así, la doble manzana que ocupa el cuerpo central de la ciudad, que en su publicación aparece en detalle como “*la ville verte*”, destaca por su rotundidad innovadora. Allí la impronta barroca desaparece, como ocurre en el proyecto para la manzana insalubre parisina, que parece un retazo de la *ville radieuse* y que, con sorprendente confianza, emerge en

el corazón de la trama histórica. La gran geometría neo-barroca que había servido como referencia a la planificación urbana para priorizar la vialidad, dominante en el cambio de siglo, se reformula ahora radiante en la ciudad-parque. El gran artefacto funcional disuelve el urbanismo anterior, pero sólo excepcionalmente se va a aplicar en una ciudad nueva. La ciudad funcional, tras la segunda gran guerra, emerge fragmentaria en el interior de la ciudad existente y en sus periferias. La ciudad es un banco de pruebas para el urbanismo de vanguardia.

Cabe aquí preguntarse sobre la adaptabilidad de la fórmula. El Plan Macià para Barcelona, propuesto por Le Corbusier en alianza con el GATCPAC en 1932, fue en este sentido ejemplar. Su geometría se apoya en la estructura de Cerdà, dándole continuidad con supermanzanas de 400x400 m. Anterior a la ciudad radiante, la solución conserva la sencillez de la ciudad para tres millones de habitantes, aunque, sin la concepción más sofisticada de la manzana de la *Ville verte*, es rígida en exceso. Esta ordenada rigidez del modelo urbano de Le Corbusier hace posible una singular afirmación: la arquitectura de Le Corbusier es en gran medida imposible en la ciudad de Le Corbusier. Así lo planteó Alan Colquhoun al abordar uno de los primeros "*Grands Travaux*" del arquitecto suizo, la *Cité de Refuge*, construida en el complejo tejido urbano de París (1929-33). La gran innovación tipológica y técnica del proyecto estaba sin duda asociada a su inserción en el complejo parcelario parisino. Como indicaba Alan Colquhoun, allí las "*originales y seductoras formas*" de Le Corbusier, la "*plenitud de su significado*" cobraban vida en un "*mundo ambiguo y metafórico a medio camino entre la ciudad ya existente, de la que son crítica y la del futuro, en la que dejarán de existir*" (Colquhoun, 1989). Una estrategia particular que está mucho más cerca de la solución de un programa-problema concreto que de la idealización teórica de una solución urbanística. Colquhoun daba así cuenta de una contradicción, la gran arquitectura de Le Corbusier necesita la complejidad de la ciudad preexistente. El aislamiento de la Unidad de Habitación es, en cierto modo, excepcional. Está pensada para ser parte de un nuevo tejido urbano. Coetáneo de Le Corbusier, el arquitecto Mõrice Leroux proyecta en Villeurbanne, a las afueras de Lyon, en 1927, el "barrio de los rascacielos". Innovador y denso, este conjunto de vivienda social en el centro de la ciudad con tono Art Déco, respeta la primera regla del antiguo urbanismo, su alineación en la calle. Heredera del Narkomfin, innovador complejo residencial de Moisei Guinzburg (Moscú 1928) o de su propio Inmueble-Villa de 1930, la Unidad de Habitación está destinada a descansar sobre el terreno ajena a la calle, alterando la regla.

Quizás en Le Corbusier, inventor de tipologías arquitectónicas, lo que asombra es la convivencia de la versatilidad y capacidad adaptativa de cada proyecto con la precisión de sus principios proyectuales. Poco antes de editar la ciudad radiante, con extraordinaria intuición, Le Corbusier hacía una singular recreación de un paisaje urbano posible y alternativo. En 1934, al pasar por Pisa hizo un pequeño dibujo en el que asociaba la *Piazza dei Miracoli* con su estrategia en el proyecto para el Palacio de los Soviets (Moscú, 1931). Allí anotaba una cita al abate Laugier, "*Unité dans le detail. Tumulte dans l'ensemble*". Este principio remite indirectamente a Le Nôtre, admirado por Laugier, y permite pensar que el arquitecto aspiraba a un orden y a una geometría diferentes, más relacional que axial, más contemporánea que moderna. En los trabajos urbanos más tardíos de Le Corbusier es posible detectar esta lógica a la vez compleja y adaptativa. La planta para Chandigarh, de 1951, se adapta a los componentes del

paisaje local con una sensibilidad ausente en otros proyectos. En su proyecto para un Hospital en Venecia (1962-1965) la estructura horizontal del complejo se inserta en el entorno urbano del barrio gracias a una lógica modular de plazas y calles que replica el parcelario histórico. Este orden flexible y adaptado ya se intuye en la ciudad refugio.

El gusto pintoresco del joven Jeanneret que evolucionó hacia el juego sabio de Le Corbusier no estaba destinado a “resolver” la ciudad como problema. Sí lo estaban los principios de la carta de Atenas, aplicados por una nueva generación de arquitectos. Pero, como explicó Choay, no tiene sentido un arquitecto-demiurgo. En su denuncia sobre la impostura de un urbanismo supuestamente científico asociado a una disciplina que, en el período de construcción febril de la posguerra, había impuesto su autoridad sin condiciones no ignoraba el éxito de algunos esfuerzos urbanísticos (Choay, 1980). Sigue siendo necesario detectar lo que hay de común en ellos, verificar cómo han sido capaces de constituir tanto una aproximación crítica a la realidad como una anticipación espacial de lo urbano futuro. La ciudad está hoy fuera del control del arte y de la arquitectura, aunque éstos sigan siendo imprescindibles. La diferencia que impuso Choay entre urbanismo normativo y urbanismo explicativo, procurando evitar superposiciones, encuentra su contraste en el urbanismo proyectado. Como explicó Collin Rowe en su reflexión sobre la ciudad ideal, lo útil no es su imposición sino la aplicación de sus accesorios. En ello el urbanismo de Le Corbusier nos sigue ayudando.

Referencias Bibliográficas.

- Brooks, H. Allen, 1997, “*Le Corbusier’s Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Choaux-de-Fonds*”, Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Colquhoun, Adam, 1991, “*Modernidad y tradición clásica*”, Murcia: Júcar Universidad (capítulo “Las estrategias de los Grands Travaux”, 1ª ed. 1989, “*Modernity and the Classical tradition*”, Cambridge, Mass.: MIT Press).
- Choay, Françoise, 1970, “*El urbanismo. Utopías y realidades*”, Barcelona: Lumen. (1ª ed. 1965, “*L’Urbanisme, utopies et réalités: une anthologie*”, París: Seuil)
- 1980, “*La règle et le modèle. Sur la théorie de l’architecture et de l’urbanisme*”. París: Seuil Ed.
- Emery, Mark Albert, 1992, “*Charles-Edouard Jeanneret-Le Corbusier, la construction des villes*”, Lausanne: L’Age d’Homme.
- Habermas, Jürgen, 1984, “*Arquitectura Moderna y postmoderna*”, Revista de Occidente nº 42 (Conferencia pronunciada en Berlín en 1981)
- Hall, Peter, 1996, “*Ciudades del mañana. Historia del urbanismo del siglo XX*”, Barcelona: Ediciones del Serbal (1ª ed. 1988, Oxford: Blacwell Publishers).
- Le Corbusier, 2006, “*La ciudad del futuro*”, Buenos Aires: Ediciones Infinito (1ª ed. 1924, con el título “*Urbanisme*”, París: Editions Crès, 1ª ed. en castellano 1962).
- 1935, “*La ville radieuse: éléments d’une doctrine d’urbanisme pour l’équipement de la civilisation machiniste*”, París: Éditions de l’Architecture d’aujourd’hui.
- 1971, “*Principios de urbanismo (La carta de Atenas)*”, Barcelona: Editorial Ariel (1ª ed. de Le Groupe CIAM-France, 1943, “*Urbanisme des CIAM. La Charte d’Athènes*”, París: Plon; reeditado por Minuit en 1957).
- Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1938, “*Îlot insalubre no 6: Avant-projet de réalisation*”, París: Les Architectes associés.

14. Mitos usonianos. Frank Ll. Wriqth en el Gran Acre.

“La arquitectura es comienzo, siempre comienzo. No fue hecha ni por los griegos ni por los romanos. Tampoco fue hecha en el período Georgiano. Es algo que debe ser hecho todo el tiempo, como la vida, como oportunidad, como los cambios del crecimiento”.

F. Ll. Wright, 1958
en “The Living City”.



Broadacre City, Frank Lloyd Wright, 1934-35.

La gran maqueta de Broadacre City se expuso por primera vez en el Rockefeller Center de Nueva York. Fuente: Broadacre City Project, Model in four sections, MoMA (NY), réplica en la biblioteca de la Design School de la Arizona State University.

Pocos arquitectos han tenido una vida profesional tan amplia como Frank Lloyd Wright (1867-1959), desde que abre su primera oficina en 1893, tras unos años de aprendizaje con Louis Sullivan, casi 64 años de práctica independiente. En el particular pensamiento de Wright, muy estudiado en sus claroscuros, la ciudad adquiere una condición programática, a modo de crisol de ideas sobre la sociedad dirigido desde la arquitectura. Sin duda, Broadacre City (1934-35) es el hito, pero también lo son sus escritos, entre los que destacan *"The disappearing city"* (1932), *"When democracy builds"* (1945), o *"The Living City"* (1958), publicado al final de su vida. Tras la primera Gran Guerra, el mito de la arcadía se desplazaba todavía hacia el Oeste en la frontera norteamericana, hacia las ciudades que todavía eran nuevas, sin apenas historia, a las arquitecturas que colonizaban un territorio agreste, sobre un paisaje recién conquistado, donde la ciudad todavía era rural y donde el eco de Taliesin, el primer poeta galés, en su viaje de Wisconsin a Scottsdale, Arizona, todavía podía ser reconocido.

En *"La ciudad que desaparece"*, texto de 1932 que antecede a *Broadacre* y donde plantea sus ideas sobre la Naturaleza y de rechazo de la especulación urbana, Wright crea una figura extraordinaria de lo urbano, en una Norteamérica donde la ciudad extensa se manifiesta quizás con mayor brutalidad, una metáfora casi perfecta de la disolución de la forma urbana contemporánea asimilada al territorio, fundida en él, una hiper-ciudad en todas partes.

Inmerso en la crisis económica de 1929, Frank Lloyd Wright se desplazó a Arizona gracias al encargo del doctor Chandler para hacer un singular hotel residencia (*San Marcos-in-the-desert*). Se instaló con sus colaboradores y estudiantes a las afueras de Phoenix, en pleno desierto y al modo de los antiguos pioneros, levantando el espontáneo *Ocotillo Camp*. Este campamento, todavía inspirador, recibía su nombre de una planta del desierto que, al lado de los saguaros, palos verdes, chollas y otras plantas singulares matizan el desierto "verde" de Sonora, un paisaje excepcional. A Wright, la naturaleza de Arizona le reclamaba una arquitectura propia, "amante del espacio", conmovido ante la percepción de un territorio "de frontera" que parecía ilimitado. La simetría desaparece como norma y la línea recta se transforma en una secuencia de líneas quebradas. Entre 1937 y 1938 se construye, en el actual límite de Scottsdale, su Taliesin West, en el desierto y a los pies de la sierra McDowell. Era un rancho de unos 600 acres (240 ha) de terreno accidentado, donde la auto-construcción se hizo casi a la vez que iban haciendo los planos. La adaptación a la topografía y los materiales de construcción funden las edificaciones con el paisaje, un espacio del que Wright afirmaba *"nuestro campamento en el desierto pertenece al desierto de Arizona como si hubiera permanecido allí desde la creación"* (Phoenix Papers, 1994). El desierto le ayuda a madurar su pensamiento que evoluciona hacia un regionalismo mítico, y se descarga de su inicial ruralismo romántico. Contrapunto de la casa en el bosque de su admirado Thoreau, en Taliesin West Wright proyectó algunas de sus obras maestras.

Broadacre City materializó una concepción urbanística singularísima, explicada por el arquitecto en 1935 en un artículo de *Architectural Record*, *"Broadacre City: A new community plan"*. Este concepto, el de plan para una comunidad, acoge su reflexión sobre la sociedad y la ciudad anticipadas en 1932, sus ideas "usonianas". Embebida en la retícula territorial de las *Land Ordinances*, la ciudad se organiza como una gran malla ortogonal adaptada al paisaje. Wright comparte el rechazo por el suburbio con otros grandes arquitectos contemporáneos, pero su proyecto es el único que se organiza en

torno a la vivienda unifamiliar. El centro de la “usonia” ideal, el gran acre, lo forman “hogares”, las *homes* de cada buen usoniano. Cada familia cuenta con parcelas de un acre, 4.000 m², de ahí el nombre de la ciudad. Se trata de un cuadrado con unas 1400 parcelas regulares, estructuradas alrededor de las escuelas. En torno a este núcleo central la ciudad organiza el resto de sus servicios, viviendas colectivas para transeúntes, casas de mayor tamaño en las colinas, las fábricas y los espacios industriales y de producción agrícola en el borde, en paralelo a la línea del ferrocarril. Pero el corazón son las casas, en una ciudad concebida como una organización comunitaria. La ciudad se inserta en el paisaje, con límites claros, no hay suburbios. A la vez, la ciudad se inserta en una red de ciudades sobre un territorio donde conviven lo rural y lo urbano, se funden. Es la “ciudad que desaparece”, fundida en el paisaje con la que el arquitecto fomenta un modelo descentralizado.

En “*When Democracy Builds*”, Wright agrupó su pensamiento sobre el Estado comunitario usoniano, con una tesis definida en negativo, en contraste con lo que observaba en las ciudades: “*No private ownership of public needs/ No landlord or tenant/ No “housing”. No subsistence homesteads/ No traffic problems/ No railroads. No streetcars/ No grade crossing/ No poles, No wires in site./ No headlights. No lightfixtures/ No glaring cement road or walks/ No tall building except in isolated parks/ No slum. No scum/ No major or minor axis*” (Johnson, 1990). Merece la pena leerlo en inglés original, por la cualidad de los términos. El organicismo de Wright trasciende la crítica al industrialismo maquinista y permea su ideario comunitario.

Como ocurre en otros intelectuales norteamericanos, la gran ciudad contemporánea, la metrópolis emergente, le desagrada (White, 1962) Crítico con lo que denomina la “fragmentación tecnopolita”, alienadora del hombre en relación con su trabajo, con la tierra, con el dinero, denuncia lo que traiciona la “promesa” de la Democracia Americana. Para Wright la masificación de la ciudad era ya desmoralizadora, al servicio de una producción y un consumo acelerados, por su sustitución de las verdaderas satisfacciones por placeres vicarios, por la mecanización en condiciones que deshumanizan al trabajador mientras se multiplican los beneficios del rentista (Johnson, 1990). Todo ello era para Wright consecuencia de un obrar humano que destruye la naturaleza. Ya lo había denunciado George Perkins Marsh en su “*Man and Nature*”, la acción del hombre estaba modificando la geografía física de la nación (1864). En su Gran Acre, Wright era consciente de que algo iba mal, aunque sin duda su propuesta acumulaba algunas carencias. Lo plantea Frederick Steiner con acierto, “*los dos defectos más importantes son: 1º la ausencia de cualquier reconocimiento explícito de diversidad cultural y 2º la evidencia mínima de variación ecológica*” (Phoenix Papers, 1995, Vol.I: 132). Comentario al hilo de las limitaciones del propio Phoenix, una gran urbe fundada en tierra, agua y energía baratas. Pero encontramos argumentos en Wright de gran actualidad, muchos de ellos compartidos con algunos de los críticos sociales más incisivos de su tiempo, como Henry George (1839-1897) o Thorstein Veblen (1857-1929), el autor de la “Teoría de las clases ociosas” también nacido en el medio rural de Wisconsin, que despreciaban la especulación inmobiliaria. La descentralización, clave en el reformismo urbano, facilitaría las condiciones materiales a una nación de granjeros y propietarios independientes. Para Wright la unión ciudad-campo comienza en los hogares y en las familias que componen la unidad económica básica. El granjero personifica, en su trabajo de cuidar la tierra, al hombre noble y creativo, capaz de integrar en su hábitat naturaleza y artificio.

En 1958, poco antes de morir, Frank Lloyd Wright recupera en su “ciudad viviente” el ideario de Broadacre, continuando con sus amplias, y muchas veces farragosas, reflexiones sobre el papel de la arquitectura en la configuración de la ciudad-sociedad ideal. Comenzaba su libro con una cita de Paracelso, alquimista, médico y filósofo suizo (1493-1541), buscador del secreto último del hombre y la naturaleza. La arquitectura sería una especie de alquimia atemporal, mezcla de conocimiento y curiosidad, instinto libertario y añoranza del hogar. Visitar el Taliesin a las afueras de Phoenix resulta alentador. Se cumple el pensamiento de Wright sobre el otro Taliesin, en Wisconsin, ninguna casa debería estar sobre una colina, ni sobre nada, sino ser la colina, pertenecer a ella. Casa y colina deben convivir, hacerse felices mutuamente.

En Phoenix se experimenta lo contrario. Allí, la experiencia de una anti-ciudad de autopistas se confunde en el espejismo de una tierra árida donde los campos regados de cultivos de algodón dieron paso a las urbanizaciones ajardinadas de Scottsdale y a las casas entre saguaros de las colinas de Camelback y McKormic, alrededor de un downtown que renace a lo largo del cauce del río Salado, antes sin agua y hoy reinventado en su límite con Tempe, junto al campus de Arizona State University. Una de las ciudades menos sostenibles, que hoy se empeña en cumplir los objetivos de sostenibilidad 2030, recuperar y densificar su downtown, fomentar el transporte público y crear un hábitat urbano más sano y amable. La ciudad del desierto es un experimento de interacción entre el artefacto urbano y su entorno.

Otras ciudades de Norteamérica quizás estén más cerca de esos objetivos. Es el caso de Austin, una ciudad diferente, inmersa en las colinas boscosas que rodean a un sistema fluvial en el corazón del Hill Country. El agua es omnipresente gracias a la secuencia de lagos creados sobre el río Colorado, desde el Downtown hacia el Oeste, Lady Bird Lake, Lake Austin y Lake Travis. La geografía del lugar es la que genera una intensa red de arroyos (*creeks*), en profunda interacción con el ligero relieve local, sus espacios protegidos y sus invisibles acuíferos, hoy vigilados por su relevancia ecológica. Agua, topografía y vegetación hacen del paisaje de Austin un espacio donde la urbanización está obligada a someterse a las reglas de la naturaleza, una *landscape city* (Miró y de las Rivas, 2014) resiliente que trata permanentemente de encontrar un compromiso entre crecimiento y conservación. Desde sus orígenes, “*the city of the Violet Crown*” sustancia algunas de las características propias de la ciudad en Norteamérica. Fundada con controversia como capital de Texas en 1839 por Mirabeau L. Lamar, segundo presidente del Estado, sobre un lugar que Sam Houston denominó “*remote wilderness*”, la ciudad demuestra estar construida por la voluntad de arraigo de una comunidad en un lugar. Sede de un Estado recién nacido, la ciudad comenzó a crecer poco a poco sobre el hermoso paraje arbolado de Waterloo, situado en la ruta entre San Antonio y Dallas. Por encargo de Lamar, Edwin Waller, concibió la traza de la ciudad encajada entre dos arroyos (Shoal Creek y Waller Creek) y el río Colorado, supervisando su primer desarrollo como Alcalde. Según John Reys, Lamar y Waller promueven una ciudad que “combinaba belleza y funcionalidad” gracias a lo que había sido “uno de los planes más relevantes del país”, de cuya claridad y elegancia dan cuenta los conocidos grabados de su planta original, de 1849, y de su evolución inicial, ya con el edificio del Capitolio, de 1890 (Reys, 1979)

Austin sigue siendo hoy un lugar especial, autodenominada *Weird City*, no se

distingue por nada en particular salvo por un arraigado sentido del lugar que algunos identifican frente a otras ciudades por su “resistencia creativa”. Austin fue durante muchos años una ciudad menor, de perfil administrativo como capital de Texas y con fuerte presencia universitaria, pero sin la potencia económica de Houston o Dallas, y sin el arraigo histórico de San Antonio. Sin embargo, hoy Austin es una ciudad atractiva y tolerante que acoge cada vez más talento y donde se consolida una economía de perfil tecnológico. Con frecuencia se selecciona Austin como una de las mejores ciudades para vivir y trabajar de Estados Unidos. Con un millón de habitantes, el doble en su área urbana, la ciudad crece a un ritmo extraordinario. Entre 1950 y 2013 multiplica por 7 su población. Algunos aventuran que la ciudad va a duplicar su población en los próximos 20 años. No es sólo demografía. La ciudad crece, se modifica y evoluciona moldeada por una comunidad, heterogénea y diversa. Preocupa lo que sucede cuando lo urbano se expande tan rápido, *“la destrucción del medioambiente y la falta de vida pública consecuencia del aislamiento propio de una ciudad dispersa”*. Esto no se arregla negando la realidad sino con un trabajo colaborativo e inteligente (Black & Steiner, 2008: 8). Austin es la ciudad vibrante, considerada la *“Live Music Capital of the World”*, donde la renacida la Formula 1 en USA, diseña el nuevo circuito a las afueras que se convierte en gran ágora pública, dominada por una torre hoy icono de la ciudad, proyectada con elegancia por Miró & Rivera (Miró y otros, 2021). Es la ciudad innovadora en la que emerge cada año un singular evento de debates sobre el futuro, *South By Southwest*, complejo conglomerado de festivales, conferencias y exposiciones cuya notoriedad ha superado todas las previsiones. Es quizás una coincidencia que Kenneth Frampton formulase en la revista Center, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Texas, la idea de un *“New Regionalism”*. El entonces decano, L.W. Speck, relacionaba regionalismo e invención, destacando que el poder de la particularidad tiene, en ocasiones, un ímpetu tan fuerte que puede provocar cambios a escala global, como ocurre con el Jazz y su influencia musical. Frampton proponía su regionalismo como: *“... una posición destinada a la creación de lugar y al sostenimiento de una relación íntima y continua entre la arquitectura y la sociedad local a al que sirve”* (Center, 1987).

Austin es un territorio que acoge nuevos residentes como si tratara de una nueva Arcadia, espacio de una sociedad compleja y multicultural consecuencia de un rápido crecimiento. En este lugar del Medio Oeste americano es posible reconocer la tradición cultural norteamericana de acogida y de diversidad y a la vez universalismo propios de lo mejor del Nuevo Mundo. El Renacimiento había reinventado el concepto de Arcadia revistando, entre otras, las *“Églogas en la Arcadia”* de Virgilio. En América, que como explicaba el mexicano Edmundo O’Gorman, fué un invento europeo, surge una Arcadia menos bucólica, que no es sólo el lugar de la explotación y la rapiña sino el de la esperanza donde construir con esfuerzo un nuevo hogar, una nueva comunidad. No es el Edén perdido, sino algo semejante a un gran jardín bajo el cuidado de un granjero que quiere, a la vez, transformarlo y conservarlo. Es aquí donde la Arcadia y el sueño usoniano de Wright se contradicen a sí mismos, en el Austin real, sometido tanto al ideal de una vida mejor como a la vorágine destructiva del crecimiento acelerado. ¿Es posible un hábitat urbano diferente? En las imágenes del descubrimiento de un mundo nuevo se mezclan, como escribió Simon Schama, las dos caras del concepto de Arcadia, su versión como sueño y su versión como pesadilla. Los límites entre ambas versiones son imprecisos: *“...donde están fijadas fácilmente no tanto las fronteras entre lo salvaje y lo cultivado, sino lo que ata el pasado y el presente. Si trepamos las colinas o atravesamos los bosques, nuestras sensibilidades occidentales recargan la página del*

mito y la recolección" (Schama, 1995: 574).

El ideal de una comunidad arraigada en un paisaje, hacedora del mismo, capaz de levantar un hábitat sobresaliente inspiró a Wright en Arizona. Sin embargo, las fronteras entre lo salvaje y lo cultivado se agitan en la metrópolis emergente y cambiante que surge en el desierto o en las colinas arboladas, fruto de esfuerzos casi paralelos de destrucción y protección, donde cualquier interpretación corre el riesgo de equivocarse. Un territorio-paisaje *in fieri*, todavía haciéndose, donde el arquitecto no debería refugiarse en la nostalgia. Tampoco sirve un funcionalismo utilitarista, banal, que prima el corto plazo, la rapidez frente al esfuerzo. Broadacre recuerda que una sana ecología de los lugares y de los sistemas urbanos puede reaccionar incrementando la exigencia, procurando que cada intervención sea más precisa, más responsable, más perfecta, adaptándolos, creando una ciudad paisaje .

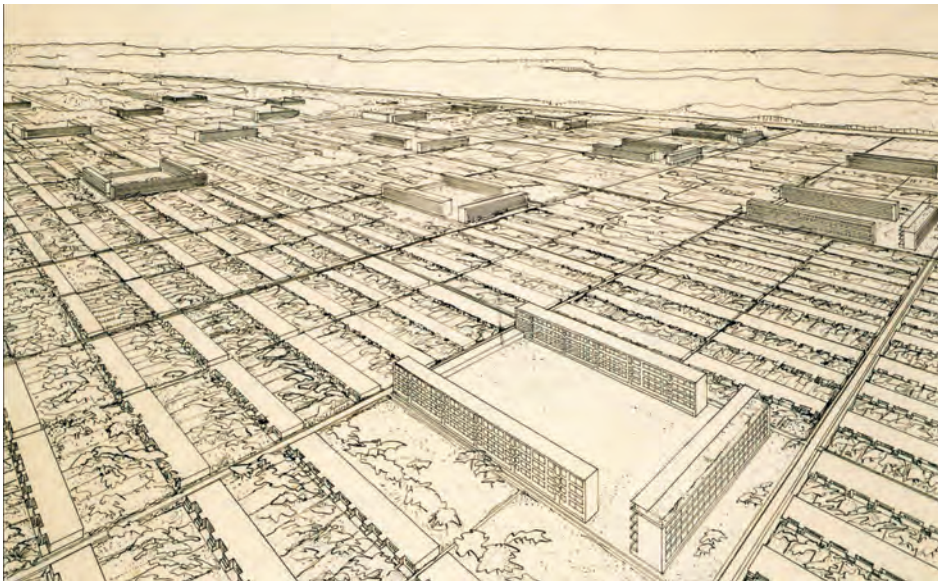
Referencias Bibliográficas.

- Black, Sinclair & Steiner, Frederick (Edrs.), 2008, *"Emergent Urbanism. Evolution in Urban Forms, Texas"*, Austin: University of Texas at Austin School of Architecture.
- Center, 3rd Vol, 1987, *"New Regionalism"*, New York & Austin: Rizzoli-Center for the Study of American Architecture, UTSOA.
- Miró, Juan; De las Rivas, Juan Luis, 2014, *"Landscape City: Naturaleza y regeneración urbana en las ciudades americanas"*, Bitácora Arquitectura, nº28: 66-79.
- Miró, Juan y otros, 2021, *"Miró Rivera Architects. Building a New Arcadia"*, Austin, TX.: University of Texas Press.
- Johnson, Donald Leslie, 1990. *"Frank Lloyd Wright versus America. The 1930s"*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Pfeiffer, Bruce Brooks (Edr.), 1992-1993, *"Frank Lloyd Wright Collected Writings (Vol.1, 1894-1930; Vol. 2, 1930-1932; Vol.3, 1931-39; Vol.4, 1939-1949; Vol.5, 1949-59)"*, New York: Rizzoli International Publications.
- *Phoenix Papers*, 1994, Vol. I: "Broadacre City" (Vol. I) y "The Natural Pattern of Structure" (Vol. II), Tempe (AZ): Arizona State University & Herberger Centre for Design Excellence.
- Reps, John, 1979, *"Cities of the American West: A History of Frontier Urban Planning"*, New York: The Princeton University Press.
- Schama, Simon, 1995, *"Landscape and Memory"*, New York: Alfred and Knopf.
- White, Morton & Lucia, 1962. *"The Intellectual versus the City. From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright"* (1967, "El intelectual contra la ciudad", Buenos Aires: Nueva Visión).

15. Los dos Hilberseimer; ciudad vertical o ciudad paisaje.

“...la unión del paisaje con el urbanismo promete nuevos enfoques relacionales y sistémicos a través de territorios de gran escala y alcance, situando las partes en relación con el todo, pero al mismo tiempo la separación entre paisaje y urbanismo reconoce un nivel de materialidad física, de intimidad y de diferencia, que siempre anida profundamente en la matriz más grande o campo”.

James Corner,
en “Terra Fluxus”, (Corner & Bick Hirsch, 2014: 315).



Vista aérea de un desarrollo de viviendas de altura mixta (Mischbebauung), de Ludwig Hilberseimer en Berlín, 1930.

Fuente: Colección de The Art Institute of Chicago (obsequio de George E. Danforth).

Una de las imágenes canónicas de la nueva ciudad del Movimiento Moderno es, sin duda, la Ciudad Vertical, (*Hochhausstadt*, literalmente “ciudad de gran altura”) que realizó en 1924 Ludwig Karl Hilberseimer (1885-1967), y que recogió más tarde en su propuesta para la “Arquitectura de la Gran Ciudad” (*Großstadtarchitektur*, Hilberseimer, 1927). Su trabajo como crítico de arquitectura, tras graduarse en 1911, y en particular su esfuerzo por dar forma a sus reflexiones sobre el urbanismo que necesitaba la ciudad europea le da cierta notoriedad y facilita su incorporación como profesor en la Bauhaus, donde enseña entre 1928 y 1933. De hecho, las poderosas imágenes del entonces todavía joven Hilberseimer, hoy inscritas en la memoria de la arquitectura contemporánea, eran próximas al elementarismo abstracto que promovía la Bauhaus. La ciudad de gran altura planteaba una densa organización vertical, apoyándose en la combinación de agrupaciones celulares de edificios que superponían vivienda, comercio y trabajo sobre una plataforma ordenadora de las circulaciones en varios niveles, separando el tráfico peatonal del rodado. De su interés inicial por la vivienda mínima y los barrios residenciales, pasa a la creación de soluciones globales para la congestionada ciudad existente. Por ello es interesante que, 20 años después de su dibujo-manifiesto para la ciudad vertical, en 1944, ya instalado en Estados Unidos, Hilberseimer publica una imagen de lo que podríamos considerar la antítesis, con el título de “la ciudad en el paisaje”. Comparar estas dos imágenes abre un debate entre alta y baja densidad urbana, entre artefacto y naturaleza, sobre el contraste entre una ciudad mineral y otra que se funde con el territorio. Dos ideas materializadas en dos imágenes creadas por el mismo autor con 20 años de diferencia, que establecen los términos de discusión sobre el “modelo” de ciudad y su figuración como paisaje.

Con el ascenso del nazismo en Alemania, Hilberseimer se vio obligado a emigrar, y en 1938 se instala en Chicago, animado por Mies van der Rohe, que le apoya para dar clases de urbanismo en el IIT (Illinois Institute of Technology), donde llegará a ser el director del Departamento de Planificación Urbana y Regional. Allí, en 1944, responde con inmediatez a su experiencia en Norteamérica y publica un libro que titula “*The New City*”, concebido como un manual de urbanismo donde interpreta la ciudad como producto del capitalismo industrial y desarrolla sus ideas de descentralización, desplegando sus primeras imágenes del barrio inserto en el paisaje de las amplias llanuras agrarias del Medio Oeste. Va a ser el siguiente libro, publicado en 1949, el que consolida su reflexión sobre la urbanización en Estados Unidos, titulado, “*The Regional Pattern. Industries and Gardens. Workshops and Farms*”, es un original intento por comprender el modelo urbano descentralizado. La comparación de éste libro con “La Arquitectura de la Gran Ciudad” es, en mi opinión, útil para comprender cómo las ideas básicas que orientan el urbanismo contemporáneo han evolucionado apoyándose en un imaginario concreto que no debemos interpretar confusamente. La ciudad vertical y la ciudad horizontal conservan invariantes derivados de los intereses urbanísticos de Hilberseimer, que permanecen: por un lado, la ciudad vertical se compone de “células habitacionales”, cada una de las cuales corresponde a una comunidad o unidad vecinal, y la ciudad horizontal descentralizada se componen de “unidades de asentamiento”, que responden a la misma idea; por otro, se mantiene la impronta estructurante de las circulaciones, ya sea mediante una red viaria superpuesta o en una compleja red regular que se extiende por el territorio.

En cualquier caso, el meollo comparativo entre la ciudad vertical y el nuevo patrón regional está tanto en el paso de una “ciudad paisaje” completamente artificial a una “ciudad en el paisaje” adaptada al territorio, como en un cambio de escala que

pasa por el redescubrimiento (paisajístico) de la geografía. Todavía en Alemania, en su trabajo sobre la ciudad y en su docencia en la Bauhaus, Hilberseimer había planteado modelos de perfil suburbano, convencido de la necesidad de renunciar a un centro urbano congestionado y promover la expansión urbana en su periferia. El debate sobre el crecimiento urbano condicionaba las nuevas ideas en planificación, concentrándose en el carácter de los nuevos barrios de vivienda social, las *siedlungen*, asentamientos residenciales entonces en ebullición. La imagen que acompaña a este texto, de 1930, la vista aérea de un desarrollo de viviendas de altura mixta (denominada *Mischbebauung*), da cuenta de ello. En este proyecto de mezcla de tipos residenciales ha desaparecido la densidad de la ciudad vertical, pero también su complejidad funcional. En la periferia de la gran ciudad se asume la baja densidad propia de la vivienda unifamiliar. Entre 1924 y 1930 se había construido el *Britz siedlung*, en Brandenburgo, al norte de Berlín, bajo la dirección de Bruno Taut y Martin Wagner, representativo de un modelo evolucionado de ciudad jardín, volcado en el concepto de barrio obrero equipado, pero donde el trabajo del jardinero Leberetch Migge, colaborador de Wagner y autor en 1919 de un "Manifiesto verde", orienta un inteligente diseño de huertos familiares y parques urbanos. Sin embargo, la propuesta residencial de Hilberseimer fundada en el bloque residencial y en la vivienda en L con jardín es mucho más esquemática.

El lema del servicio de parques de la ciudad de Chicago es "*urbs in horto*", idea defendida por Migge aunque allí era el eco de los trabajos en los parques de la ciudad del paisajista de origen danés Jens Jensen (1860-1951). La ciudad era entonces un centro de reflexión sociológica, sede de la Escuela de Chicago y de la ecología urbana, donde Robert E. Park y Ernest W. Burgess habían publicado "*The City*" (1925). Cuando el arquitecto alemán se instala en la ciudad ventosa mantiene viva su preocupación social. No parece impresionarle tanto la rica y densa arquitectura de su *Downtown* como las carencias de sus suburbios y, en particular, el inmenso avance de su periferia entre las orillas del Lago Michigan y las praderas de Illinois. El paisaje agrario estaba marcado por la gran cuadrícula que, con la *National Land Ordinance* de 1785, estructuraba la planicie al oeste del río Ohio. La arbitrariedad del continuo suburbano de la *sprawled city* despierta en Hilberseimer su sentido de orden. El urbanismo funcionalista no tenía respuesta, ni en el desarrollo de la Carta de Atenas ni en su revisión como descentralización orgánica. Ya se había comprobado, en los trabajos de José Luis Sert, "*Can Our Cities Survive?*" (1942), y de Eliel Saarinen, "*The City: Its Growth, Its Decay, Its Future*" (1943). En este clima de necesidad de planificación urbana, Hilberseimer desplaza la escala urbana a la escala regional y enfoca lo urbano como un asunto territorial. Un acierto que se agranda en la particular voluntad que el arquitecto alemán tenía en dar forma a sus reflexiones, construyendo un sistema completo de imágenes que permitieran comprender, más allá de cualquier duda, que los patrones de urbanización para la región urbana son patrones de paisaje capaces de orientar la inserción adaptativa no sólo de las viviendas, sino de las industrias y jardines, de los talleres y las granjas en el territorio. En un modelo antitético de la ciudad vertical, la ciudad paisaje recupera la complejidad funcional en una ciudad-región que se organiza, de nuevo, por la circulación.

Estamos ante la posibilidad de que la acción combinada de arquitectura y urbanismo haga viable un hábitat más sano, más allá del combinado habitar-trabajar-circular-respirar, más allá de conceptos abstractos como estructura, tipo, densidad. Se recupera el sentido del lugar como soporte de lo urbano con un patrón de urbanización de impronta paisajística. Escribe Juhani Pallasmaa que "*no vivimos en un mundo objetivo de materia y de hechos, tal como asume el realismo convencional. La forma de*

la existencia característicamente humana tiene lugar en el mundo de las posibilidades y está moldeada por nuestra capacidad de imaginar y de fantasear" (Pallasmaa, 2016: 60). La secuencia de imágenes que acompañan al *new regional pattern* de Hilberseimer, propuesta en un ya lejano 1949, demuestran esa capacidad de fantasear sobre un futuro urbano diferente, a pesar de la rigidez de su geometría fundada en la red viaria, justificable en la extensa pradera de la región, y de su dependencia del automóvil, entonces no cuestionada, estaba compensada por una amplia estructura ferroviaria vinculadas a los desarrollos lineales de mayor densidad y donde las estaciones definían las nuevas centralidades de la gran metrópolis descentralizada.

Ludwig Hilberseimer colaboró con Alfred Caldwell y Ludwig Mies Van Der Rohe en el proyecto de Lafayette Park, en Detroit, iniciado en 1953. El nuevo barrio, de 18,5 ha y pensado para unos 5000 residentes, construido entre 1956-1965, parecía responder a las dos imágenes de Hilberseimer, tanto de la *grostadt* como de una nueva *urbs in horto*, en un juego de densidades reconvertido por el sueño pastoral americano. La realidad es que no se trataba de un barrio *ex novo*, levantado en la periferia urbana, sino de un proyecto de renovación urbana muy cerca y al este del centro y próximo del río Detroit, resultado de la polémica demolición del antiguo barrio Black Bottom, que había sido corazón residencial y comercial de la población afroamericana en la ciudad. Aproximadamente, entre 1948 y 1967 una sociedad de renovación urbana había ido adquiriendo y demoliendo las casas con la intención de promover un nuevo barrio residencial. La acción estaba amparada en la nueva Ley de Vivienda de 1949, bajo la presidencia de Truman, que habilitó la brutal estrategia de derribo de lo que se consideraron *slums*, origen del llamado urbanismo del *bulldozer*. Tras un intento previo de planificación, un joven y exitoso promotor se hizo cargo del área y encargó, al equipo liderado por Mies, un conjunto residencial para rentas medias. Olvidada la penosa historia de gentrificación, hoy se trata de un ámbito protegido (declarado *National Historic Landmark* en 2015) que, aunque alterada la ordenación inicial y con añadidos y sustituciones, mantiene la sustancia del proyecto inicial. Éste se organizaba en torno a un gran parque lineal central a cuyos lados se disponen grupos de viviendas adosadas, con 5 torres residenciales de 22 pisos, algunos espacios comerciales y una escuela primaria. La diversidad tipológica y el juego de densidades respondía a las ideas de Hilberseimer, materializadas en la arquitectura de Mies, cuya calidad se manifiesta en el interés de las plantas de viviendas, las elegantes fachadas y la serenidad de los espacios libres entre las edificaciones de baja densidad.

Este conjunto, representativo de la potencialidad del urbanismo del Movimiento Moderno para crear ciudad, ha generado cierta controversia entre dos de los movimientos urbanísticos dominantes en Estados Unidos, el *New Urbanism* y el emergente *Landscape Urbanism*. El académico Charles Waldheim, autor de un riguroso estudio sobre Lafayette Park (Waldheim, 2004), fue invitado al 19 Congress for the New Urbanism, en 2011, donde defendió el proyecto de Detroit no solo como un hito en calidad arquitectónica, sino como ejemplo de urbanismo paisajístico que compartía los principios del *New Urbanism*. El *New Urbanism* era ya un movimiento consolidado con muchos seguidores tras la mítica construcción de *Seaside* en Florida, villa vacacional proyectada por Duany y Elizabeth Plater-Zyberk (1980), su esposa y socia, proyecto inmortalizado incluso en sus contradicciones al utilizarse como escenario de la película "El show de Truman" (Peter Weir, 1998). Este movimiento había contribuido con fuerza a revitalizar el diseño urbano en Norteamérica, con gusto retro y morfología neobarroca, pero fortalecido por su discurso sostenible, su respeto a la naturaleza y su ideario

comunitario (Duany, Plater-Zyberk & Speck, 2000). Pero Walheim afirmó en el Congreso citado que frente al *New Urbanism*, los *Landscape Urbanists* no eran “apologistas del *sprawl*”. La reacción de Duany fue inevitable, poniendo en duda que *Lafayette Park* fuera un ejemplo capaz de reorientar el suburbio americano en un modo más sostenible. La inserción en el continuo urbano del conjunto racionalista, por pura proximidad ya que era consecuencia de la renovación de un viejo barrio, no era suficiente. Se trataba de un nuevo barrio fallido porque, a pesar de la elegancia de su arquitectura, carecía de vitalidad en sus calles y parques, casi siempre vacíos, con sus espacios comerciales casi abandonados. A pesar de ser céntrico, no difería de la condición de suburbio y de su dependencia del automóvil. Para Duany el énfasis en recuperar los cursos de agua como drenajes naturales -los *bioswales*- del *Landscape Urbanism* era una pobre estrategia paisajística, mientras, Waldheim insistía en la pobreza del neoclasicismo latente en el *New Urbanism*.

La discusión no está resuelta. Las tendencias del *New Urbanism*, *Landscape Urbanism*, *Ecological Urbanism*, *Tactical Urbanism*, o *Lean Urbanism* promueven el diseño urbano sostenible en contextos, como el anglosajón y el de los países del norte de Europa, donde la actividad urbanística es todavía intensa. La paradoja entre las dos imágenes de Hilberseimer puede sin embargo esclarecer el enfrentamiento si se disponen en forma de diálogo, no tanto para enfrentar Berlín con Chicago, ni siquiera para oponer la ciudad densa y compacta al suburbio inserto en la naturaleza, *downtown* y *suburbia*. Las dos imágenes, la Ciudad Vertical, sin duda la más conocida, y las que describen su “*new regional pattern*”, conservan su autonomía para representar dos modelos de ciudad, pero también para invocar su convivencia. La ciudad mineral densa, en su intensidad de trabajo, comercio y vivienda, convive en cada ciudad europea con una periferia que necesita escapar de la banalidad tipológica a la que está sometido el suburbio de baja densidad y busca la ventaja de su inserción en la naturaleza. Las circulaciones son las que unen, pero no son sólo redes, se organizan sobre un soporte territorial en el que las infraestructuras pertenecen al paisaje y articulan el espacio público. Las dos imágenes de Hilberseimer son paisaje, y aunque enfatizan las ventajas y desventajas de una u otra forma de administrar la densidad, su vigencia está en que construyen un imaginario urbano sin el que es imposible abordar de manera significativa la forma de la ciudad. Son patrones urbanos expresados como paisajes.

Explicaba Corner en su “*Terra Fluxus*”, uno de los textos más difundidos en la cultura urbano-arquitectónica reciente, que la reaparición del paisaje en la imaginación cultural más amplia se debe, en parte, al importante ascenso del medioambiente y de la conciencia ecológica global, al crecimiento del turismo y de la necesidad de las regiones de mostrar un sentido de identidad única, incluso al impacto extraordinario de lo urbano en el medio rural. Sin embargo el paisaje también facilita un amplio espectro de asociaciones imaginativas y metafóricas a los arquitectos y urbanistas contemporáneos (Corner, 2014: 305). La vigencia de Hilberseimer tiene que ver con ello. No creo posible concebir el urbanismo paisajístico como una nueva gran teoría de lo urbano, sin embargo, el reclamo de una nueva imaginación paisajística, a la vez rica y bien fundada, es imprescindible. Además, el urbanismo paisajístico -*landscape urbanism*- tiene la capacidad de ofrecer una aproximación a la compleja condición urbana con un enfoque abarcador que incorpora las infraestructuras y la actividad humana, el ciclo del agua y la biodiversidad. Un urbanismo apoyado en el paisaje desplaza el interés hacia la forma como un todo sin dejar de diferenciar sus componentes, pregunta y examina las implicaciones de la ciudad en el paisaje y del paisaje en la ciudad. Imaginar la ciudad

no es posible sin imágenes, la ciudad artefacto de la Europa central parece ser algo absolutamente diferente de la ciudad paisaje de la América interior. ¿Es así? Estamos ante dos paisajes urbanos condenados a convivir, ante lo que podría ser testimonio de un *landscape urbanism avant la letre*. Lo explica James Corner: “El ‘*Landscape urbanism*’ aparece para ofrecer un camino que tenga en cuenta la complejidad de la condición urbana; que sea capaz de abordar la infraestructura, la gestión del agua, la biodiversidad y la actividad humana; un camino capaz de preguntar y examinar las implicaciones de la ciudad en el paisaje y del paisaje en la ciudad” (Corner, 2006: 25).

No puede ser un enfoque excluyente, en gran medida porque la cultura paisajística ha concentrado su interés en la ciudad a partir de los espacios abiertos, evolucionando desde los tiempos de Olmsted y Forestier del proyecto de parques a una visión sistémica y estructurante de lo urbano. Pero la arquitectura de la ciudad permaneció en otro plano. La ciudad interpretada como paisaje permite un juego de escalas que redescubre la geografía local en su interacción con la arquitectura. Este descubrimiento no es autosuficiente. Las dos imágenes de Hilberseimer están cargadas de un potencial diferente de la realidad de Lafayette Park, tanto en su excelencia como en sus limitaciones. En la perspectiva de 1930, Hilberseimer planteaba un desarrollo de viviendas de altura mixta. En la ciudad paisaje conviven sus imágenes.

Referencias Bibliográficas.

- Corner, James & Bick Hirsch (Edrs.), 2014, *“The Landscape Imagination. Collected Essays of James Corner 1990-2010”*. New York: New York: Princeton Architectural Press.
- 2006, *“Terra Fluxus”*, en ‘The Landscape Urbanism Reader’, ed. Charles Waldheim. New York: Princeton Architectural Press.
- Duany, A., Plater-Zyberk, E. y Speck, J., *“Suburban Nation. The Rise of Sprawl and the decline of the American Dream”*, North Point Press, New York 2000.
- Llobet i Ribeiro, Xavier, 2007, *“Hilberseimer y Mies. Metròpoli como ciudad jardín”*. Madrid: Fundación Arquia
- Hilberseimer, Ludwig, 1999, *“La arquitectura de la gran ciudad”*. Barcelona: Gustavo Gili (1927, Großstadtarchitektur, Stuttgart: J.J. Hoffmann).
 - 1949, *“The New Regional Pattern. Industries and Gardens, Workshops and Farms”*. Chicago: Paul Theobald and Company
 - 1955, *“The Nature of Cities; Origin, Growth, and Decline, Pattern and Form, Planning Problems”*. Chicago: Paul Theobald and Company.
- Pallasmaa, Juhani, 2016, *“Habitar”*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Waldheim, Charles, 2004, *“Case: Lafayette Park Detroit”*. Boston: Harvard Design School, Prestel Publishing.
 - 2006, (edr), *“The Landscape Urbanism Reader”*, Charles Waldheim, ed. New York: Princeton Architectural Press.

16. El método de la destrucción creadora. Secundino Zuazo en Bilbao.

“En la maraña de las calles y las plazas medievales los arquitectos buscan el secreto del espacio ciudadano, así como los sociólogos buscan, en la maraña de las instituciones, el secreto de la convivencia comunitaria: algo más importante que los proyectos edilicios y los programas sectoriales que somos capaces de hacer hoy... En algunos casos la creación urbana anticipa el desarrollo del cuerpo social... Pero el postulado de correspondencia incondicional entre ciudad y sociedad sólo funciona bien en las épocas felices, donde existe una medida común entre las dos realidades y un sistema de instituciones que estabiliza una y otra...”.

Lenardo Benevolo, 1985,
“La ciudad y el arquitecto”, (Barcelona: Paidós Crítica, Pas 17-19).



Bloque junto a la Estación y el puente del Arenal (calle Ripa), Zuazo 1922.

Fuente: Secundino Zuazo 1922, “Proyecto de reforma viaria parcial del interior de la villa de Bilbao”, reeditado en 1987 por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bizkaia.

La cuestión de los centros históricos ha sido central en la evolución tanto de las ideas urbanas como de la práctica urbanística en el último tercio del siglo XX. La evidencia es que, a lo largo de la historia, en la intervención en la ciudad heredada ha primado su transformación, casi siempre lentamente, consecuencia de la sustitución progresiva de las edificaciones, pero en ocasiones la reforma ha sido brusca, consecuencia de proyectos transformadores. En paralelo a la ciudad como forma de colonización, desde la Antigüedad al Renacimiento el nuevo urbanismo se concibe como una estrategia de “*renovatio urbis*”, de mejora de la ciudad existente. Porque como afirmó Paul Virilio, la primera ley urbana es que una ciudad jamás se reconstruye afuera (Virilio, 1997).

Sin embargo, ante la aparentemente consolidada respuesta conservacionista que hoy recibe la cuestión/problema de los centros históricos, la modernidad intervino en la ciudad histórica con lógicas transformadoras. El pasado es un país extranjero, escribió David Lowenthal en 1985. Conservar es una política reciente, más allá de aquellas realidades tan valiosas que merecen ser conservadas, aunque no siempre. En la ciudad europea, a lo largo de siglos de historia, mejorar ha consistido casi siempre en sustituir lo heredado por algo nuevo.

El “*Proyecto de reforma viaria parcial del interior de la villa de Bilbao*”, que presentó en 1922 Secundino de Zuazo Ugalde (1887-1970) es útil para comprender el alcance de esta cultura transformadora, que piensa siempre en una ciudad nueva. En un tiempo no muy lejano se consideraba oportuno imponer a la ciudad vieja una nueva geometría, radical por su regularidad, en este caso justificada por principios higienistas y el servicio de un tráfico rodado entonces apenas emergente. Zuazo, coetáneo de Le Corbusier, es conocido por su propuesta de 1929 en el Concurso para la Extensión de Madrid, realizada con el urbanista alemán Herman Jansen, o por los conjuntos madrileños de la Casa de las Flores (1931) y el proyecto de Nuevos Ministerios (1933), entre otros. En el año 1922, año de la creación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, en el que se publicaron el *Ulises* de James Joyce o la *Tierra Baldía* de T.S. Eliot, el joven arquitecto bilbaíno se enfrentaba con frescura con la antigua Villa. Era un momento en el que su ciudad estaba empeñada en completar el Ensanche sobre la zona de Abando, en la otra orilla de la Ría del Nervión, y avanzaba sobre el barrio de Indauchu. El nuevo urbanismo, de ensanche y reforma interior desde Cerdá, exigía materializarse en el corazón del espacio de origen bajomedieval.

El proyecto de Zuazo proponía dos nuevas avenidas convergentes en un gran espacio público creado alrededor de la Catedral. La gran Avenida Central estaba trazada al este del templo, tangente a su ábside, entre el puente del Arenal, donde se planteaba un nuevo Ayuntamiento, y la Iglesia de San Antón, cruzando el casco viejo. Una segunda avenida más corta, definiendo una T con la central, partía del frente de la Catedral hasta el puente de La Merced. Estas dos travesías modificaban todas las manzanas afectadas en sus bordes, con una lógica de reforma interior propia del Barón Haussmann, que ya había sido experimentada con la apertura de la Vía Layetana en Barcelona, entre 1908 y 1913. Sin embargo, lo que destacaba en el proyecto de Zuazo era la arquitectura propuesta, recogida en una rica serie de imágenes que parecían transportar al corazón de una ciudad centroeuropea y, en las edificaciones planteadas al otro lado del puente, sobre la calle Ripa, al Chicago de Louis Sullivan. Reflejándose en la Ría emergía una ciudad que no pocos hubieran querido ver construida. Zuazo participará después en la construcción de la Gran Vía madrileña, gran obra de reforma interior iniciada en 1910, con el Palacio de la Música (1926), y más tarde, con el proyecto de extensión antes

citado, en la configuración de La Castellana. Un urbanismo fundado en grandes calles, de herencia beauxartiana y estrategia renovadora. Pero es en su temprano proyecto para Bilbao donde da cuenta de una inteligencia concreta de la ciudad histórica, que caracteriza a la Vanguardia moderna. La propia Carta de Atenas someterá la conservación de la ciudad del pasado a una condición de posibilidad reducida por la necesidad de la reforma.

La lógica de la piqueta, la *hausmanización*, tal y como algunos la denominan, va a imponerse tras la Segunda Guerra Mundial. Podríamos pensar que fue una reacción a la destrucción bélica. Lo comprobamos incluso en proyectos tardíos, como el que realizan en 1968 Van den Broeck & Bakema para la re-construcción del centro histórico de Eindhoven, en Holanda, repensado como *downtown* americano alrededor de la Catedral reconstruida. No es así, pensemos en ciudades apenas bombardeadas como Bruselas, donde la transformación interior es tan evidente que se acuña la noción de *brusselization* y se asocia con el urbanismo del *bulldozer* propio de la postguerra en el amplio episodio de renovación del centro de las ciudades en Norteamérica. Concebida en 1945 en un país neutral, Suecia, la transformación del centro de Estocolmo demuestra la inercia de la justificación de la reforma del casco viejo de Bilbao, pero en este caso se realiza. El proyecto de reforma del distrito de Norrmalm en el centro sur de Estocolmo, a partir de la demolición de más de 750 edificios, representa sin duda un hito en esta lógica urbanística. El proceso estaba liderado por Sven G. Markelius (1889-1972), miembro del CIAM desde su fundación en 1928 y coautor de "*Acceptera*" (1931), un manifiesto por la arquitectura moderna firmado en Suecia con Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Eskil Sundahl, Uno Åhrén, y el historiador Gregor Paulsson. Director de la oficina de urbanismo de Estocolmo entre 1944 y 1954, a partir 1945 dirige el Plan General de la ciudad (*Generalplan för Stockholm*, 1952) al que se incorpora la transformación del centro (*Norrmalmsregleringen*), con una gran confianza en un modelo funcionalista que propone la transformación simultánea del centro (*urban renewal*) y de la periferia (*new towns*). Como en el caso de Zuazo, en el centro de Estocolmo se comprueba la analogía con la nueva arquitectura de Norteamérica, reconocible en cinco bloques idénticos que surgen sobre la ciudad demolida, y que se denominaron "*five trumpet-blasts*", cinco bloques pantalla que parecen desfilar "a toque de trompeta" sobre la Avenida Sveavägen.

Cualquier juicio sobre la transformación de Estocolmo está hoy condicionado por episodios urbanos muy valorados. Basta destacar las ciudades satélites del programa "*Arbete, Bostad, Centrum*" (Trabajo, Vivienda, Centro), las ABC-stad desarrolladas a lo largo de tres décadas, Vällingby (1950-54) y Farsta (1954-1961), tras el plan de Markelius. Pero también el proyecto del *Kulturhuset* (1966- 1974), pionero edificio híbrido proyectado por Peter Celsing (1920-1964) en pleno borde del Norrmalm, fachada de un amplio espacio público central, proyectado en una arquitectura brutalista de gran elegancia urbana. Cesling se había formado con Sigurd Lewerentz (1885-1975), arquitecto con una vida paralela a la de Zuazo y dotado, como el bilbaíno, de una sensibilidad irreplicable. Caminar hoy por Estocolmo es en cierta medida inquietante, porque los vestigios de la ciudad del pasado se confunden en una ciudad moderna que apenas da cuenta de lo desaparecido. Si abandonamos la isla de Gamla Stan hacia el norte, por la larga calle comercial de Drottninggaten, apenas queda nada hasta más allá de Norrmalm, en el cruce con la calle Olof Palme, donde reaparece el ensanche de la ciudad decimonónica. En el propio barrio de Norrmalm, en el entorno de la Estación Central, continúan las acciones de renovación urbana, en una ciudad archipiélago que

sigue articulada tanto por la red viaria como por el sistema de parques que introdujo el plan de Markelius.

Aunque Ruskin en “Las piedras de Venecia” (1851) ya había mostrado el valor monumental de la ciudad histórica en su conjunto, incluida la ciudad doméstica, las casas populares, la vida urbana siguió su curso en las ciudades de la vieja Europa, sometidas a una renovación casi permanente. Hasta que la sociedad no detectó lo que se estaba perdiendo no se comenzó a actuar. Un descubrimiento que, a la vez, entrañaba nuevos riesgos. Lo expresó con claridad Françoise Choay: “*En cuanto figura museística, la ciudad antigua, amenazada por su desaparición, se concibe como un objeto raro, frágil, precioso para el arte y para la historia que, como las obras conservadas en los museos, debe ser colocada fuera del circuito de la vida. Al llegar a ser histórica, pierde su historicidad*” (Choay, 1992: 148). La amenaza de la desaparición eclosiona la fuerza conservadora, pero a la vez sucede lo que Zuazo y Markelius vislumbraban, la pérdida de funcionalidad y vitalidad urbana. La analogía con el concepto de “*destrucción creadora*” que acuñó el premio Nobel de economía austriaco Joseph Schumpeter en 1942 es casi inevitable, la ciudad capitalista parece necesitar destruir lo que existe para generar algo nuevo. No creo que Zuazo pensase en ello, simplemente pensaba en un nuevo Bilbao con indiferencia hacia su viejo caserío.

Las primeras legislaciones de protección de los centros históricos han sido en Europa tardías y su justificación no fue urbanística sino cultural. Entre ellas sobresale la conocida como Ley Malraux, promulgada en Francia en 1962 por iniciativa del escritor André Malraux, entonces Ministro de Cultura. Ni la acción en algunos entornos singulares, como la restauración de las murallas de Carcasona por Viollet-Le-Duc (1844), en el tiempo en que el también escritor Próspero Mérimée fuera inspector general de monumentos de Francia (entre 1834 y 1860), ni la introducción de la protección de conjuntos edificados (*sites classés*, en 1906) habían sido suficientes para impedir el declive de los valiosos barrios históricos. La nueva Ley francesa introdujo la delimitación de *secteurs sauvegardés*, espacios definidos para su protección en los que exigía un “*plan permanent de sauvegarde et de mise en valeur*”, de perfil urbanístico y destinado no sólo a proteger y conservar sino evitar la pérdida de funcionalidad y a revalorizar dichos espacios históricos. La nueva lógica de conservación se mezclaba con los viejos objetivos de saneamiento y reforma interior propios de las acciones seculares en los *slums* o barrios degradados, los *ilots insalubres* en Francia. Sin embargo, si la prioridad había sido hasta entonces el derribo, en las áreas ahora protegidas va a primar la recuperación de la ciudad heredada, con acciones afines a las ideas de Geddes (*conservative surgery*) y Giovannoni (*diradamento*), aunque en sus inicios centradas más en lo monumental y menos en la arquitectura doméstica tradicional. La lógica de Haussmann, dirigida al esponjamiento de la ciudad con la apertura de calles mediante la expropiación de las viejas edificaciones y su rentabilización económica en las nuevas, se detiene en parte. Como explicaba Malraux en su defensa de la ley, lugares como los muelles de París cerca de Nôtre-Dame donde no había ningún monumento ilustre, los grupos de casas adquirirían valor por su condición de conjunto. Estas casas sin valor monumental, que pertenecían a la sustancia de la ciudad de París, debían ser conservadas. Es evidente que se trataba de una protección del “decorado” urbano, acogiéndose a razones pintorescas, incluso románticas, pero se dotaba a partes completas de las ciudades de la condición de monumento, con lo que ello implicaba. Una idea que crece y se impone lentamente, pensemos en la demolición de Les Halles de Victor Baltard en 1971 en un París que tardará en rebelarse. La eficacia en la protección de determinadas edificaciones históricas

contrastará a medio plazo con el exceso de tolerancia en los espacios no protegidos. En 1964 la “Carta de Venecia”, patrón europeo de la restauración arquitectónica, recoge el concepto de Conjunto Histórico referido a las agrupaciones o aglomeración de construcciones que, *por su homogeneidad y por su unidad arquitectónica y estética*, constituyen en sí mismos un espacio de interés histórico, arqueológico o artístico. La dinámica cultural había creado ya en Europa un estado de opinión de defensa de la ciudad histórica, activada por organizaciones como el *Civic Trust* británico, fundado en 1957 que animaron la creación de las “zonas de conservación”, apoyándose en los estudios promovidos en 1969 por el Ministerio de Vivienda Británico en ciudades como Chester, York o Bath, este último realizado por Collin Buchanam, que había acuñado el concepto de “áreas ambientales” en “*Traffic in Towns*” (1963). En Italia los intelectuales defendían la aplicación del concepto de monumento a las viejas ciudades y, en 1961, se creó en Gubbio el ANCSA (*Associazione Nazionale Centri Storico-Artistici*). Algunos de sus promotores, como el arquitecto y urbanista Giovanni Astengo, ya habían aplicado una visión más amplia de la protección del centro histórico, con perfil territorial y paisajístico, en planes concretos como el de Asís (1957-1962). En 1963 nació en Friburgo la asociación *Civitas Nostra*, en un ambiente de crítica al urbanismo funcionalista por su desinterés por el patrimonio urbano heredado, sometido a la destrucción y el deterioro. Todo ello influye en la redacción de la Carta de Venezia.

Resultado del cambio legislativo la cultura urbanística ha tendido a abordar los Centros Históricos como realidades autónomas. El municipio de Bolonia, siendo el urbanista Giuseppe Campos Venuti su concejal de urbanismo, encargó en 1965 a la Universidad de Florencia y bajo la dirección de Leonardo Benevolo, un estudio detallado sobre el centro histórico. De dicho estudio surgió el que quizás ha sido el plan más representativo y replicado, un plan regulador que fue coordinado por Pier Luigi Cervellati, que fue capaz de aplicar el que entonces era el enfoque de análisis urbano más innovador, heredero de los estudios tipo-morfológicos para Venecia de Saviero Muratori. Finalizado en 1969, el plan del centro histórico de Bolonia se hace público con una exposición cuyo catálogo se difunde internacionalmente (Cervellati y otros, 1977). Se era ya consciente de que el problema del centro histórico trasciende su consideración cultural. La complejidad de un gran centro histórico como el de Bolonia, con casi 600 ha, no podía ser indiferente del conjunto del sistema urbano. Es verdad que el análisis detallado de todas las variables urbanísticas tenía una impronta protectora, con un rico esfuerzo documental para cartografiar detalladamente toda la información, atenta a su sustrato social. La confianza en la vitalidad colectiva del espacio histórico era evidente. Gracias a los ricos fondos planimétricos de los archivos eclesiásticos y civiles boloñeses, el análisis tipológico e histórico fue sobresaliente. El plan en sí mismo era un documento que enriquecía la cultura de la ciudad. A la vez, la ciudad de Bolonia buscaba alternativas funcionales para descongestionar el centro histórico, planteando un centro direccional en sus bordes, el distrito de la FERIA, que en 1967 se encargó a Kenzo Tange. Este distrito periférico tarda en construirse y la ciudad crece y se transforma muy rápido en las décadas de 1970-80. Hay voces críticas, el centro histórico de Bolonia sigue planteando desafíos, pero pasear por sus calles, por los pórticos de sus edificaciones (declarados Patrimonio Mundial en 2021) sigue siendo conmovedor y justifica tanto el plan de Cervellati como los que le han seguido.

El contraste entre lo monumental, lo cotidiano y lo doméstico en la ciudad histórica ha sido permanente, conduciendo un debate sobre lo que hay que proteger y conservar imposible de cerrar. Algunos autores han planteado pensar el Centro

Histórico desde la vivienda asequible y el derecho colectivo a la ciudad, conscientes de que la necesidad de sanear los viejos barrios se resuelve entre una maraña de leyes, capítulos de ordenanzas y carencia de recursos que parecen vivir en paralelo al debate cultural. Al deterioro de la vieja ciudad se le suma su adulteración. El corpus teórico, más o menos científico, en el que se funda la restauración se hace resbaladizo cuando nos alejamos de la lógica del monumento (Bonfanti, 1979). Incluso en las ciudades históricas de mayor valor, donde el escenario urbano perfecto sigue marcado por lo monumental, los efectos de la afluencia masiva de visitantes, su turistificación, conviven con el desafío que ofrecen los objetos de menor calidad aparente. Por ello, el gran avance reciente ha estado en aquellas ciudades que han sido capaces de recuperar y reutilizar las edificaciones heredadas, incorporando el patrimonio industrial y planteando proyectos de revitalización a largo plazo. En medio de una crítica profunda a la idea de crecimiento urbano, el urbanismo expansivo encuentra su contrapunto en la reinención permanente de la ciudad existente, en alianza con un derecho a la ciudad de amplio alcance.

Con intuición, Sigmund Freud, anticipaba la mejor explicación posible sobre el interés de la ciudad del pasado acudiendo al ejemplo de la ciudad de Roma para explicar la presencia del pasado y de sus vestigios en la evolución de la vida psíquica. En la personalidad del ser humano nada de lo una vez formado desaparece sin más (Freud, 1970). La reflexión sobre la necesidad y sobre los criterios de intervención en la conservación del Centro Histórico ha ido madurando hacia un marco más complejo. La conservación fue el primer momento, con motivaciones culturales y apoyada en la consolidación del concepto de restauración. Pero en su desarrollo la política urbanística ha visto en esta experiencia el espejo que desvela una exigencia de calidad diferente, atenta a la ciudad tal y como esta ha llegado a ser. La libertad de lo nuevo encuentra allí sus límites.

Referencias Bibliográficas.

- Bonfanti, Ezio, 1979, "*Arquitectura para los Centros Historicos*", en "*Arquitectura Racional*", Madrid: Alianza Forma.
- Cervellati, Pierluigi; Scannavini, Roberto & de Angelis, Carlo, 1977. "*La nuova cultura delle città: la salvaguardia dei centri storici, la riappropriazione sociale degli organismi urbani e l'analisi dello sviluppo territoriale nell'esperienza di Bologna*", Milán: Mondadori.
- Choay, Françoise, 1992, "*L'Allégorie du Patrimoine*". París: Seuil.
- Freud, Sigmund, 1970 (1930), "*El malestar en la cultura*". Madrid: Alianza Editorial.
- Maure Rubio, Lilia, 1987, "*Secundino Zuazo, arquitecto*", Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos.
- Virilio, Paul, 1997, "*El Ciber mundo. La política de lo peor*". Madrid: Cátedra.
- Zuazo Ugalde, Secundino de, 1922, "*Proyecto de reforma viaria parcial del interior de la villa de Bilbao*". Edición facsímil, 1987 (introducción de Daniel Fullaondo y Lilia Maure), Bilbao: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Bizkaia.
- Hammarstrom, Ingrid & Hall, Thomas (editors), 1980, "*Growth and Transformation of the Modern City, Stockholm Conference Papers*". Swedish Council for Building Research.

17. Un encuentro de 3 saberes J.L. Sert y el Urban Design.

“Es terriblemente trágico que, aunque la gente sabe leer y escribir, no tiene forma de leer cosas en tres dimensiones y, como resultado, estamos hablando idiomas completamente diferentes”.

J.L. Sert,
Progressive Architecture nº8, 1956.



Nº 8 de Progressive Architecture, dedicado al Urban Design, 1956.

El 28 de diciembre de 1940, Jose Luis Sert (1902-1983) recibía una carta de Lewis Mumford, en la cual éste escribía: *“Las cuatro funciones de la ciudad no me parece que cubran adecuadamente el campo del urbanismo: vivienda, trabajo, tiempo libre y transporte son importantes. Pero ¿qué ocurre con la función política, con la educativa y la cultural, que sucede con el papel desempeñado por las plantas de los edificios ligadas a estas funciones en la evolución global del proyecto de ciudad?”* (Rovira, 2000: 105). Este texto evidencia que el reduccionismo funcional del Movimiento Moderno, justificado de muchas maneras, es cuestionado casi desde el primer momento por lo que el propio funcionalismo pretendía, abordar con eficacia y de forma integrada las necesidades de la ciudad. El propio Sert llega a hablar más tarde de la una “quinta función” olvidada, aunque no la formula con precisión. A las cuatro funciones, centrales en el dispositivo zonificador que sustentaba la organización maquinista de la forma urbana, Sert quiso añadir una función humanizadora y complementaria. Habló de ello en 1951 en su ponencia del CIAM 8, dedicado al “corazón de la ciudad”, refiriéndose al potencial de las artes visuales para integrar la arquitectura en su entorno, capaz de dar relieve a la dimensión cívica de los espacios públicos. Esta perspectiva reconocía la capacidad de la arquitectura para “modificar el entorno”, dotándolo de la morfología apropiada para favorecer una vida social más compleja y satisfactoria. Puede intuirse en ello la demanda, quizás sólo un balbuceo, de un diseño urbano capaz de servir a una vida urbana más rica.

Las críticas de Mumford iban dirigidas a las propuestas ya formuladas por los CIAM, en particular a los resultados del mítico 4º Congreso que, con el tema de “La Ciudad Funcional”, había tenido lugar en 1933 a bordo del “Patris”, en su trayecto de Marsella a Atenas. El principal resultado fue la Carta de Atenas. Sert había sido el secretario de dicho congreso. Ya se ha visto que el texto canónico de la Carta de Atenas fue el que publicó Le Corbusier en 1943 con el Groupe CIAM-France. José Luis Sert, tras su refugio en Francia con la Guerra Civil, se había trasladado en 1941 a Estados Unidos. En 1942, acogido en el campus de Harvard, publicó el libro titulado *“Can our cities survive?”*, relato de su primer encuentro con la ciudad americana en el que recogía sus propias conclusiones del 4º Congreso. Sert consideraba que el capítulo “Carta de la Planificación de la Ciudad”, era una versión fiel a los resultados del congreso tal y como habían salido de las reuniones de Atenas (Sert, 1942). El libro de Sert, de provocativo título, estaba referido a los textos elaborados para el congreso, recogidos en su documentación e ilustrados con materiales de los 33 análisis de ciudades presentados por los congresistas, recopilando sus preocupaciones, y mostrando una diversidad de problemas y enfoques con mayor complejidad que la síntesis elaborada por Le Corbusier. Es verdad que éste, más rotundo en su tono de programa-manifiesto, acabó imponiéndose. Pero el libro de Sert le ayuda a consolidarse en Harvard y le marca un camino que va a estar comprometido con el urbanismo. Allí va a promover una reflexión tanto teórica como práctica muy interesante, siempre cargada de interrogantes. Ejemplo de ello es su texto *“Can patios make cities?”*, donde reflexiona sobre su experiencia en Chimbote (Perú), entre 1946 y 1948, donde hizo un plan con Paul L. Wiener (Wiener & Sert, 1953). En 1953 Sert es nombrado decano del GSD de Harvard, alcanzando una posición privilegiada de interacción que le permite avanzar ante los cambios que ya estaba vislumbrando.

Prueba de ello es el seminario que Sert promueve en abril de 1956, convocando en Harvard a estudiosos y profesionales de perfil dispar para dar lugar a lo que no pocos reconocen como origen del diseño urbano en cuanto disciplina autónoma. La

revista *Progressive Architecture* lo recogía en un ejemplar expresamente dedicado a ello que incluía un editorial titulado "*Urban Design*", también título de ese número de la revista. Sert comenzaba explicando los motivos del encuentro que no entendía de perfil didáctico, sino como una exploración de la "...base común para el trabajo conjunto del arquitecto, el paisajista y el planificador en el ámbito del diseño urbano" (en el original "*the Architect, the Landscape Architect and the Planner*"), señalando a continuación que en la mente de los promotores del encuentro "...el diseño urbano es más amplio que el ámbito de estas tres profesiones, aunque todas tienen contribuciones vitales que realizar" (*Progressive Architecture*, 1956). El diseño urbano se inicia por lo tanto como el encuentro de tres saberes, cada uno de ellos con tradiciones diversas, pero que convergen en la ciudad por su dimensión proyectual, con un eco evidente de los CIAM, pero moderado por una voluntad innovadora de conocimiento, compromiso profesional y arraigo académico.

En aquel encuentro, la convicción de la necesidad de colaboración entre un amplio elenco de especialistas para abordar los problemas de la ciudad, defendida por el propio Sert o por Lloyd Rodwin, convivía con el descubrimiento de un ámbito de trabajo que exigía una respuesta proyectual más precisa. Richard Neutra, Hideo Sasaki y Georgy Kepes (un arquitecto, un paisajista y un artista e investigador) participaron en el coloquio, en el que estaban también invitados Garret Eckbo (paisajista), Jane Jacobs (crítica social), Lewis Mumford (historiador), o Edmund Bacon y Victor Gruen (los dos urbanistas), entre otros, todos ellos entonces figuras de gran relieve. En sus conclusiones Sert insistió en la necesidad de mayor empatía entre las profesiones, pero sobre todo insistió en la relevancia del concepto de "*design*", que entendía en su dimensión proyectual, empeño particular del GSD (*Graduate School of Design*), pero que debía ser concebido como tarea al servicio de los ciudadanos, incluso realizarse en colaboración con ellos. Para ello el diseño arquitectónico y urbano, en cuanto proyecto del espacio, debía tener en cuenta la "tercera dimensión", una dimensión difícil de percibir sin formación específica. Esta dimensión no significaba sólo volumen, sino que simbolizaba la dimensión espacial propia del arquitecto y, por lo tanto, necesitaba de una aproximación concreta desde el arte y la arquitectura.

Hubo más reuniones, como la conferencia sobre *Urban Design* de 1959 en Penn University, de la que ha quedado testimonio gráfico relevante y a la que asisten, entre otros, Lewis Mumford, Ian McHarg, J.B. Jackson, Louis Kahn, Catherine Bauer Wurster, Jane Jacobs, Kevin Lynch o I.M. Pei. Este elenco es la prueba más sencilla de la condición interdisciplinar a la que aspiraba entonces el diseño urbano.

En el preámbulo de los años 60, tan fértiles para la disciplina, los nuevos programas sobre diseño urbano en las mejores universidades americanas surgen motivados por una serie de criterios afines a la propuesta liderada por Sert que podríamos hoy retomar, también en su variante investigadora. Porque fue en ese clima en el que tuvieron lugar investigaciones trascendentes para la cultura urbanística contemporánea, como las de Jane Jacobs, de W.H. Whyte o de Kevin Lynch, bajo el soporte de algunas instituciones, entre las que destacó la sensibilidad de los responsables en Humanidades de la Rockefeller Foundation, así: "*Entre 1955 y 1965, la Fundación Rockefeller respondió a las crisis urbanas creadas por la escasez de viviendas antes y después de la guerra y de las estrategias de renovación urbana de mano dura patrocinando proyectos de investigación de diseño urbano realizados por Kevin Lynch, Jane Jacobs, E. A. Gutkind,*

Ian McHarg, Christopher Tunnard, Ian Nairn, Edmund Bacon, Christopher Alexander y otros (Laurence, 2006).

La convergencia de estas figuras todavía es sorprendente. Porque, aunque algunos autores han establecido un vínculo directo entre los CIAM y el origen del diseño urbano (Mumford, 2009), la clave estuvo en el giro interdisciplinar con el que Sert concibió la nueva disciplina. Fue la convergencia de los tres saberes la que creó un amplio horizonte de estudio en el que en poco tiempo se avanzó de manera extraordinaria, gracias a la gran diversidad de perfiles e intereses que convergían en esta visión del diseño urbano. Sin el ánimo de un teórico de las artes visuales como Gyorgy Kepes no hubiera sido posible la primera gran investigación de Kevin Lynch que condujo a “la imagen de la Ciudad” (1960). Gordon Cullen germina el pensamiento visual sobre la ciudad que hace posible su “*Townscape*” (1961) en su trabajo en *Architectural Review*, revista en la que había colaborado con sus dibujos con Ian Nairn en sus libros “*Outrage*” (1955) y “*Counter Attack*” (1956), subtítulo “*en contra de la subtopía*”, los dos pensados como campañas de denuncia de la destrucción y banalización del paisaje urbano en las periferias de las ciudades inglesas. El contexto crítico que hizo posible la investigación, en gran medida financiada por la Fundación Rockefeller, condujo a una revisión de los principios del urbanismo desde sus fundamentos transdisciplinares y abrió el campo de tal manera que no podía dejar de cuestionar el urbanismo expansivo y deshumanizador promovido desde los CIAM y, en general, desde el imperio de la función y la necesidad iniciado por los arquitectos del Movimiento Moderno. Lo que se evidenciaba en términos sociales en “Muerte y vida de las grandes ciudades americanas” con Jane Jacobs (1961), se completa en “Comunidad y Privacidad” de Serge Chermayeff y Christopher Alexander (1963), con un sesgo científico. El objetivo era establecer las bases que hicieran repensar lo urbano, en el sentido de comprender los fundamentos de la “buena forma urbana”, en los términos que Kevin Lynch utilizaría al final de su trayectoria. Erwin A. Gutkind, pionero del estudio de la interacción entre comunidad y medio ambiente, escribió sobre “el crepúsculo de las ciudades”; Christopher Tunnard hizo un primer balance regional de la urbanización en Norteamérica, preguntándose ¿caos o control? (1963); y Ian McHarg arraiga por primera vez el diseño urbano en su comprensión de la naturaleza (1969). Alemán el primero y británicos los otros dos, son testimonio de la naturífera acogida de las instituciones de Estados Unidos. Los primeros pasos de la nueva disciplina conviven con un periodo irreplicable de la cultura urbanística con logros que hoy siguen siendo referencias.

Más tarde, en 1982, recogiendo su experiencia en el ayuntamiento de Filadelfia, Edmund Bacon publicó “*Design of Cities*”, prueba de una disciplina madura. Sin embargo, como demostró Sebastian Loew en su panorámica internacional sobre la práctica del diseño urbano, la disciplina se caracteriza hoy por cierta diversidad de enfoques. En el contexto anglosajón y en los países del norte de Europa prevalece la perspectiva originaria, mientras que en otros países no existe un campo diferenciado, profesional y académico, para el diseño urbano (Loew, 2012; de las Rivas, 2019). En gran medida el arquitecto permanece responsable de cualquier intervención urbanística y el diseño urbano se piensa como un tema menor, sin establecer con claridad su alcance y sin comprender bien la cultura que le da soporte. Porque, sin el saber interdisciplinar del diseño urbano es muy difícil comprender el sentido social de los espacios urbanos abiertos, detectar los componentes espaciales de la estructura urbana o acercarse a la necesidad en la ciudad de un “orden visual”, idea que defienden Jacobs, Lynch, Cullen

o Alexander entre otros, cada uno con sus propios matices, pero siempre atentos a una ciudad vivida por sus ciudadanos.

La historia de la arquitectura converge con la historia del urbanismo alejada de la historia de la ciudad y de la historia concreta de la planificación urbanística, que tienden a discurrir por senderos paralelos. Cuando en 1941 Sigfried Giedion publicó su *"Space, Time and Architecture"*, que legitimaba la emergencia de una "nueva tradición" realizó una distinción profunda entre arquitectura y urbanismo, tratada con ligereza en los últimos capítulos del libro. Hay que esperar a 1976 y la *"Arquitectura contemporánea"* de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, para encontrar una historia en la que se busque un paralelismo entre arquitectura y urbanismo. No en vano, el primer volumen del libro comienza con la formación de la cultura urbanística en Norteamérica en el siglo XIX y finaliza con el "Futurama" de Bel Geddes en la exposición neoyorquina de 1939. En el segundo volumen arquitectura y urbanismo también se entrelazan, con un singular capítulo destinado a "la internacional de la utopía", macado por su presentación del movimiento metabolista. Hoy nadie discute el entrelazamiento entre historia de la ciudad e historia de su arquitectura.

Tanto el éxito crítico y profesional de Jan Gehl a partir de la edición inglesa de *"La vida entre los edificios"* (1987), como la emergencia del denominado urbanismo táctico o el avance de enfoques novedosos como el *landscape urbanism*, valorizan el diseño urbano y explican los déficits en la concepción y el diseño de los espacios públicos. También señalan el riesgo de una arquitectura que se refugia en su parcela y se aleja de la complejidad de su entorno urbano. En Europa hasta los documentos oficiales sobre planificación y urbanismo enfatizan la relevancia de un buen diseño urbano.

Patsy Healey lo explicó con sencillez en *"Hacer lugares mejores"* (2010), tras reconocer que el planificador y, en general, el trabajo de la planificación, se mueven ambiguamente entre incertidumbres, sin soluciones únicas y con inercias burocráticas. Para que la planificación urbana aspire a alcanzar mejoras concretas en los espacios urbanos, con un ojo puesto en sus oportunidades y desafíos futuros, sería necesario cierto acuerdo previo sobre lo que son mejoras. Se reconoce el potencial de aprendizaje de las buenas experiencias. A la vez cuestiona un urbanismo centrado en exceso en el conflicto y en sus exigencias de mediación. No se deben ignorar esas ideas precisas que son las que permiten crear lugares más habitables y sostenibles. Los gobiernos no suelen ser capaces de valorar la calidad de los espacios urbanos concretos mientras que "los expertos", escribía Healey, pueden vincular bienestar y salud pública a la calidad de los lugares. Es algo que preocupa de verdad a los ciudadanos. Mejorar o no los lugares urbanos tiene efectos políticos. Es necesario un *"planning project"* de dimensión social, al servicio de la mayoría, que sea a la vez expresión real de la mejora del espacio físico. Orientado por las "políticas del lugar", buscando un reflorecimiento humano por caminos sostenibles, el proyecto de plan ha de ser: *"...una aproximación a la gestión y desarrollo del lugar con una orientación y filosofía específicas, capaces de llevar consigo una interpretación de las cualidades del lugar y una vía para garantizar la gobernanza del proceso"* (Healey, 2010: 17). Esta gran urbanista teórica se acerca al final de su vida al sentido y a los objetivos del diseño urbano integrado, hacer lugares mejores, proponiendo tres estrategias complementarias: la mejora de los barrios, la promoción de grandes proyectos urbanos y la elaboración de estrategias espaciales.

El urbanista francés Philippe Panerai defendió una idea parecida, que denominó “*projet urbain*”, buscando la convergencia entre planificación urbana y arquitectura con una visión estructural e integrada del diseño urbano y de su potencial (Panerai y Mangin, 1999). Con ambición de orientar un “proyecto de ciudad” bien fundado y abierto, en sentido dialéctico, alejado del perfil normativo propio de la planificación, el proyecto urbano ofrece el soporte espacial e infraestructural a un proyecto colectivo que prime las estrategias sobre los conflictos. La cultura morfológica y de diseño urbano adquieren condición estratégica y se aplican a la estructura urbana con perfil programático, pero siempre desde la dimensión espacial y la comprensión de las condiciones que dan forma a lo urbano. Ello requiere una cultura arraigada y se produce, hoy, en medio de una amplia discusión sobre la participación ciudadana en un proyecto, la ciudad, que es tanto colectivo como conflictivo. Hablar de planificación es referirse a la gobernanza en una sociedad plural, democrática y tensionada por intereses económicos y sociales no siempre bien formulados. En su origen de encuentro entre saberes, el diseño urbano ofrece a la idea de buen gobierno la necesidad de proyecto. Como recordaba Healey, los lugares necesitan mejorar mediante un diseño concreto. El diseño urbano integrador de conocimiento propuesto por Sert, puede, con calidad, estrechar la distancia entre la arquitectura de la ciudad y sus ciudadanos.

Referencias Bibliográficas.

- de las Rivas Sanz, Juan Luis, 2019, “*La Escala Humana. Pensando las ciudades con Jan Gehl*”. Texto del libro/CD colección Arquia/Documental nº41. Madrid: Fundación Arquia.
- Healey, Patsy, 2010. “*Making Better Places: The Planning Project in the Twenty-First Century*”. London: Palgrave-Mcmillan.
- Laurence, Peter L., 2006. “*The Death and Life of Urban Design: Jane Jacobs, The Rockefeller Foundation and the New Research in Urbanism, 1955–1965*”, *Journal of Urban Design*, Vol. 11. Nº. 2: 145–171.
- Loew, Sebastian (Edr.), 2012, “*Urban Design Practice. An International Review*”, London: RIBA Publishing,
- Mumford, Eric, 2009. “*Defining Urban Design. CIAM Architects and the Formation of a Discipline, 1937-1969*”. New Haven: Yale University Press.
- Panerai, Philippe & Mangin, David, 1999. “*Projet urbain*”. París. Parentheses (Col. Eupalinos).
- Progressive Architecture nº 8, 1956, “*Urban Design*”.
- Rovira, Jose María, 2000, “*José Luis Sert 1901-1983*”, Milán: Electa.2000.
- Sert, José Luis, 1942, “*Can our cities survive? an ABC of urban problems, their analysis, their solutions*”, Cambridge: Harvad University Press.
- Wiener, Paul Lester & Sert, José Luis, 1953, “*Can Patios Make Cities?*”, *Architectural Forum* 99, n. 2: 124-131.

18. Soñadores. Las cúpulas de Bucky Fuller.

“Cuando estoy trabajando en un problema, nunca pienso en la belleza, pero cuando he terminado, si la solución no es bella, sé que está mal”.

Frase atribuida a R. Buckminster Fuller.



“Dome Over Manhattan”
Buckminster Fuller & Shoji Sadao, 1960.
Fuente: <https://i.imgur.com/7fatDtu.jpg>

Richard Buckminster Fuller (1895-1983), contemporáneo de Sert, representa al arquitecto visionario que, con conocimientos científicos y talento tecnológico, se plantea problemas de gran alcance, que van más allá de la arquitectura y afectan al hábitat del ser humano en sentido amplio. Nacido en Milton, Massachusetts, con una vida intensa y ajetreada, “Bucky” Fuller no fue estrictamente un arquitecto, sino un “*designer*”, en el sentido creativo y abarcante que este concepto adquiere en el mundo anglosajón. Con formación en ciencias e ingeniería, Fuller se acercó a la arquitectura con vocación de inventor. Creador de estructuras innovadoras destinadas a regenerar el paisaje urbano, Fuller anticipó la reflexión ecológica sobre los espacios construidos y el interés por la eficiencia energética, sin abandonar nunca su confianza en la tecnología, en su capacidad para hacer más con menos. Esta idea, que él denominó “*ephemeralization*”, fue clave en su pensamiento. Lo efímero como expresión del uso de menos materia para obtener mejores resultados, confiando en la capacidad de progreso, Fuller piensa con pragmatismo que no tiene sentido avanzar luchando contra la realidad. Para cambiar es necesario construir algo que vuelva obsoleto lo existente. Acogía la metáfora de Hegel, no hay nada en una oruga que te haga pensar que se va a convertir en mariposa.

El que para muchos es el padre del *High-Tech*, encontró reconocimiento internacional con su proyecto del pabellón de los Estados Unidos en la Expo 67, en Montreal, que después se denominó *Biosphere*, convertido en un museo medioambiental. Allí Fuller recogía su amplia investigación sobre la cúpula geodésica, ya que había patentado la primera en 1954. Con un concepto de estructuras sencillas y ligeras, fundadas en la geometría de la esfera a partir de piezas regulares (triángulos, octaedros...) y con el principio de “integridad tensional” (“*tensegrity*”), inicia un trayecto imprescindible para interpretar la arquitectura de la segunda mitad del siglo. ¿Un Leonardo Da Vinci del siglo XX?

Fuller se aleja de la cultura tectónica, tanto de la tradicional como de la más innovadora, y avanza para crear un universo propio de ideas, cálculos y formas. En los “Estudios sobre cultura tectónica”, donde Kenneth Frampton analiza con brillantez la “poética de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX”, apenas aparece Fuller. Frampton comienza con referencia a clásicos que hacen hincapié en la construcción, como Laugier o Choisy, y a innovadores como Soufflot, Labrouste o Perrault, en un apartado que titula “Greco-gótico y neo-gótico, los orígenes anglo-franceses de la forma tectónica” (Frampton, 1999). El trabajo cuidadoso del arquitecto y la construcción eficiente priman sobre la innovación tecnológica y el desarrollo industrial, sin denostar su importancia. Fuller aparece en el capítulo que Frampton dedica a Louis Kahn, los dos profesores en Yale, en torno a las estructuras espaciales tetraédricas y al “octeto” que Fuller había presentado en el MOMA en 1959. “*Kahn parece haber postulado la idea de estructura a dos niveles interrelacionados: primero, un estructuramiento espacial general que debía realizarse con el sistema octaédrico pues, al igual que Buckminster Fuller, Kahn lo identificaba con el orden molecular básico del universo; segundo, un orden estructural detallado que empleaba determinados tropos de la tradición edificatoria -la viga en voladizo, la catenaria, el arco, la bóveda, el contrafuerte y el puente-*” (Frampton, 1999: 222). Esta inbricación de lo micro con lo macro, raíz de un orden universal, es central en Fuller. Lo desarrolló en su “*Synergetics: Exploraciones en la Geometría del Pensamiento*” (1975), que anima la reflexión sobre la posición del propio Fuller, su condición de investigador y la influencia que su trabajo

tiene desde el primer momento en su entorno. La voluntad de aplicar los resultados, de verlos realizados, no hace de él un arquitecto convencional, porque ninguno de sus logros se alejó de su condición experimental. Maestro de maestros, considerado un artesano en la medida que construye sus prototipos, Fuller se mantiene vivo en su afán prospectivo, capaz de proponer un manual de operaciones para una nave espacial llamada Tierra, y de defender la utopía frente al riesgo de la pérdida y el olvido, manifiestos de resistencia y de confianza en la imaginación y creatividad humanas (Fuller, 2008; 2019). En su esfuerzo por desarrollar una perspectiva sistémica del hábitat y, gracias a su preocupación ecológica, Fuller se anticipa a la idea de sostenibilidad tanto en sus escritos como en sus proyectos.

A lo largo de una intensa vida de trabajo Fuller desarrolla una interesante serie de proyectos que siempre concibe como prototipos. Se inspiran en principios que el propio Fuller acuña como generadores de estructuras y formas. Así a partir de los conceptos “*dynamic, maxim and tensión*” acuña el término *Dymaxion*, que resume su propósito de utilizar el mínimo de recursos para alcanzar un rendimiento y eficiencia máximos. En torno a 1930 desarrolla la *Dymaxion house*, que pensó como una máquina de vivir futurista, autónoma y sana, vivienda unifamiliar de planta hexagonal con elementos prefabricados que facilitarían su producción en serie. Al proyectar la cubierta, inspirada en los silos de grano, Fuller se da cuenta del potencial de la cúpula. En 1945, en el contexto posbélico, Fuller rehace el prototipo de la *Dymaxion house* y, en 1946, proyecta la casa de Wichita, de planta circular en un contexto marcado por el reciclado de materiales de la industria de aviación.

Pero el proyecto más conocido es la cúpula geodésica, que plantea como prototipo con utilidades diversas y donde depura muchas de sus ideas. Fuller construyó su primera cúpula geodésica con sus estudiantes en el Black Mountain College, un centro docente experimental que existió entre 1933 y 1957, en Carolina del Norte, con un enfoque muy abierto de la enseñanza en “*liberal arts*”. Era un entorno abierto y ansioso por la innovación, donde coincidió con profesores de diversas disciplinas y gran creatividad, como Josef y Anni Albers, John Cage, Merce Cunningham, Walter Gropius o Robert Rauschenberg. Afín a su perfil experimental y a una concepción de la tecnología profundamente cultural y comprometida en la intersección entre ciencia y arte, Fuller continua su andadura investigando la aplicación de sus cúpulas en construcciones militares, de diferentes tamaños, en viviendas unifamiliares y en almacenes. En 1959 propuso con Shoji Sadao la *Manhattan Dome*, trasladando la idea a un ámbito urbano con una cúpula sobre el *Midtown* neoyorkino, de 3 km de diámetro y una milla de altura, destinada a regular las condiciones climáticas y ambientales de un gran espacio habitado. Desde el *Futurama*, el pabellón para la General Motors que diseñó Norman Bel Geddes en la Feria Mundial de Nueva York en 1939, no hubo un proyecto tan ambicioso y capaz para capturar en una imagen el futuro de la ciudad (de las Rivas, 2016). En 1964 Fuller y Sadao hicieron una propuesta de rascacielos (*Skyrise for Harlem*) para resolver con urgencia el problema de la vivienda marginal en Harlem (*Instant Slum Clearance*). Se planteaba sustituir la geometría lineal de manzanas y calles por una geometría compleja, mediante 15 grandes torres de 100 plantas con forma de hiperboloide, para alojar a ciento diez mil familias. Sostenida por una columna central y con una circulación helicoidal vertical dual, para peatones y vehículos, lo que no pasó de ser un esquema de proyecto sí demostraba la fe tecno-científica de Fuller.

La idea de grandes torres aisladas o de una gran cúpula capaz de cubrir un ámbito urbano completo, dotándole de una “atmósfera” particular, caminan entre la ficción tecnológica y su crítica. En la novela *“Under the Dome”*, Stephen King (2009) lo planteó como pesadilla, una cúpula que aísla del exterior a una pequeña localidad y la aterroriza. Sin embargo, la gran geoda no tiene competidor cuando se busca edificar un gran ambiente artificial. De ello da testimonio Biosfera, también las cúpulas que albergan el *Eden Project*, concebidas por Nicholas Grinshaw en el año 2000 y construidas en la región Cornualles, Inglaterra. Una serie contigua de cúpulas geodésicas, configuradas por celdas hinchables de tetrafluoroetileno, pentagonales o hexagonales sobre una estructura espacial de tubos de acero, contienen simulaciones de los biomas o ecosistemas terrestres más representativos, la selva tropical y el propio de un clima mediterráneo. Alrededor, un jardín botánico acoge las plantas y vida silvestre característica del Reino Unido. Lo que no es hoy más que un centro cultural, de concienciación ecológica y de difusión científica, es también prueba de la posibilidad de un hábitat diferente mediante una megaestructura bien concebida.

Algunos soñadores fueron a parar al norte del desierto de Sonora, en Arizona. Fue el lugar elegido por Frank Lloyd Wright para levantar su Taliesin al oeste. En Oracle, a 100 millas al sureste de Phoenix y cerca ya de Tucson, se construyó entre 1987 y 1991, *Biosfera 2*, un complejo de edificaciones con forma más de invernaderos que de cúpula, hoy convertido en centro de investigación biológica de la Universidad de Columbia y atracción turística. En 1991, cuatro parejas con formación científica se introdujeron en ese gran contenedor de cristal para demostrar la posibilidad de una supervivencia autónoma en un ecosistema artificial que reproducía los grandes ecosistemas terrestres. Construido con financiación multimillonaria y liderado por el ingeniero John Polk Allen con la empresa *Space Biosphere Ventures*, esta experiencia camina entre el *Spaceship Earth* de Fuller y los actuales experimentos de la NASA para crear una base en Marte, donde arquitectos como Bjarke Ingels colaboran en el diseño de la *Mars Dune Alpha*. El experimento de Arizona pretendía demostrar la viabilidad de una biosfera artificial *“en el umbral del nuevo mundo”*, anticipando lo que podrían ser las primeras colonias en el espacio. Se reproducían en miniatura y en su interior el bosque tropical, la sabana, la marisma y el océano, en un intento de autosuficiencia absoluta, alimentación y aire respirable incluidos, con reciclado interior completo del aire, agua y residuos. Los primeros fallos estuvieron en la falta de oxígeno y, aunque los cuatro hombres y cuatro mujeres cumplieron el objetivo de permanecer allí dos años, la alimentación pronto se demostró incompleta y se generaron conflictos internos. Los habitantes de Biosfera empleaban todo su tiempo en el mantenimiento del complejo y en su propia supervivencia, sin poder dedicarse a la investigación. Un primer “gran hermano” científico que se consideró fallido. Tecnología y desconfianza, como en las cúpulas volantes de “Naves Misteriosas” (*Silent Running* en el original), clásico del cine de ciencia ficción dirigido por Douglas Trumbull en 1972, con guion de Stephen Bochco y Michael Cimino, en el que la peripecia de conservación de la vida vegetal lejos de una tierra devastada no deja de recordar la Biosfera de Buckminster Fuller (1967). La capacidad de predicción es tan relativa que sorprende incluso cuando acierta.

En los alrededores de Phoenix, no lejos de *Biosfera 2* o de la *F.Ll. Wright Foundation* con sede en el *Taliesin West*, también se sitúa el proyecto inacabado de *Arcosanti* de Paolo Soleri (1919-2013), un intento de complejo urbano autónomo bajo cúpulas de

hormigón. Los dibujos del proyecto son hoy lo más reconocido de un desarrollo que se verificó imposible. El programa se fundaba en la idea de “arcología”, con la que Soleri combinaba las palabras arquitectura y ecología. Nacido en Turín y formado como arquitecto en Italia, Soleri se instaló en Arizona en 1956. Entre 1947 y 1949 había colaborado con F. Ll. Wrigth en sus Taliesin de Arizona y de Wisconsin, regresando a Italia antes de arraigar en Phoenix. *Arcosanti* se inició en 1970, concebido como una entidad autónoma para 5000 personas y realizada con los principios de la *arcología*: “*Arcology aboga por ciudades diseñadas para maximizar la interacción y la accesibilidad asociadas con un entorno urbano; minimizar el uso de energía, materias primas y tierra, reduciendo los residuos y la contaminación ambiental; y permitir la interacción con el entorno natural circundante*” (www.arcosanti.org, 2023). Con un concepto de eficiencia energética próximo a Fuller, Soleri confiaba en el potencial de la energía solar y desconfiaba del uso del automóvil, que en su proyecto resultaba innecesario, con un consumo de suelo equivalente al 2% de las ciudades convencionales. Frente a la expansión horizontal de baja densidad de las ciudades norteamericanas, este modelo urbano compacto, orgánico y denso estaba configurado por megaestructuras semienterradas de desarrollo vertical, que combinaban la concentración de actividades con el ahorro de energía. El proyecto hoy destaca incompleto entre los riscos de basalto del *Paradise valley*, apenas 10 acres de los 4000 previstos. Pensada como una célula urbana futurista destinada a arraigar en la tierra, permanece convertida en un centro de visitantes con apariencia de decorado. Lo que sobrevive es la capacidad de invención de Paolo Soleri, que con *Arcosanti* y otros proyectos de su fundación, como la ciudad lineal *Solare* o el *Hyper Building*, un rascacielos autosuficiente, siguen animando la reflexión. Biosfera de Fuller y *Arcosanti*, emparentados por su tensión ecológica, a medio camino entre la utopía y el lugar concreto, reciben en Montreal y en Phoenix la curiosidad del turista que reconoce en ellas un sueño urbano realizable con un instante de vigor, allí donde la imaginación del arquitecto pudo hacer visible lo invisible.

La hegemonía actual del realismo urbanístico, marcado por las crisis climática y migratoria, en emergencia permanente, eclipsan el futuro incluso allí donde la vorágine constructiva y la fantasía arquitectónica parecen dominantes, como en las ciudades de Asia o del Golfo Pérsico. Sobre un sustrato más verde, aunque sólo eco- en apariencia, las ciudades se autodefinen sostenibles. Como se verifica a lo largo de este libro, en los años 60 y 70 del siglo XX la cultura arquitectónica creció sobremano gracias a la confianza de la arquitectura para convertir la ciudad en un campo de experimentación. Por caminos diversos, Team X, Metabolismo, situacionismo, Archigram..., avanzaron críticamente sin romper radicalmente con el canon establecido en la Carta de Atenas. Al su lado, Bucky Fuller y, en menor medida Paolo Soleri, representan el descubrimiento, lo que sólo es posible apoyándose en el conocimiento científico.

Pero hubo otros soñadores, en este caso más jóvenes, que hicieron incursiones fugaces en el futuro urbano. Dos grupos de florentinos rebeldes, *Superstudio* y *Archizoom*, intuyeron en el periodo antes citado otros factores de cambio. *Superstudio*, activo entre 1966-1978, fue un grupo fundado en Florencia por Adolfo Natalini y Cristiano Toraldo di Francia. Ligados al movimiento radical italiano, animan una visión de la arquitectura como forma de crítica social. Relativamente cercanos al situacionismo, defienden una arquitectura de guerrilla, que definen anti-utópica. A través de collages vivaces, a modo de denuncia, componen las imágenes de una utopía

negativa para destacar significados que consideran redundantes, grandes arquitecturas simples e imposibles sobre redes y superficies neutras, a la vez reivindicación de una vida sin objetos, libre y en movimiento continuo, no ciudad sino campamentos, como el planteado en “Vida, educación, ceremonia, amor, muerte”, collage de 1972. Cercano a ellos, en Barcelona, Ricardo Bofill proponía su ciudad en el espacio. Entre 1966-1974, *Archizoom*, fundado por Andrea Branzi entre otros también en Florencia, planteaba una investigación sobre la ciudad, el medio ambiente y la cultura de masas, desplegada sobre el territorio, una ciudad sin arquitectura, como en su conocida “*No stop city*” (1969-71). Lo rural y lo urbano se combinan de forma premonitrice dando lugar a un nuevo rur-urbano. Natalini y Branzi han desarrollado después con éxito sus carreras como arquitectos. Crítica social y territorio siguen sin embargo en el centro de una agenda urbana no resuelta, como no está resuelta la ciudad del futuro, por más que afirmemos el mantra regenerador, el futuro urbano como un hoy mejorado.

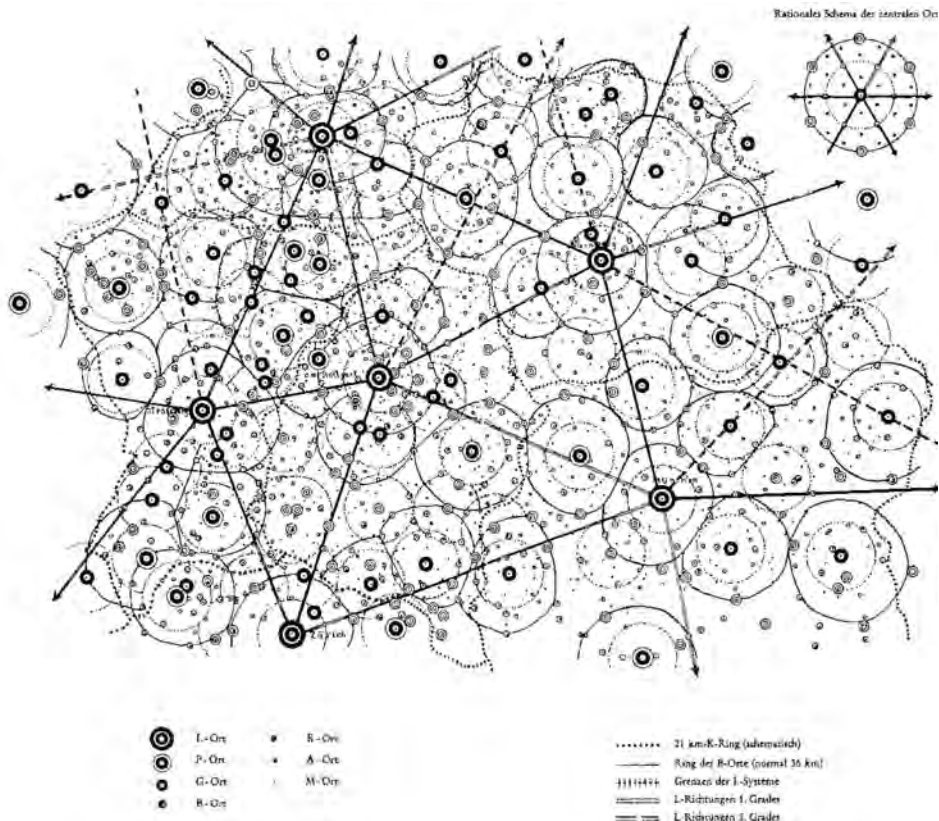
Referencias Bibliográficas.

- Baldwin, J., 1996, “*BuckyWorks: Buckminster Fuller’s Ideas for Today*”, New York: John Wiley & Sons, Inc.
- Carter, Claire C., 2019, “*Repositioning Paolo Soleri: The City is Nature*”. Catálogo: PS Studio/Scottsdale Museum of Contemporary Art.
- de las Rivas Sanz; Juan Luis, 2016, “*Paleo-futuros cercanos. Apuntes en el margen del imaginario urbano contemporáneo*”, ZARCH, Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism nº6: 106-119.
- Fuller, R. Buckminster, 2008, “*Operating Manual for Spaceship Earth*”, Zurich: Lars Muller Publishers (original de 1969).
 - 2019, “*Utopia or Oblivion. The Prospects for Humanity*”. Zurich: Lars Müller Publishers, (Jaime Snyder, ed.; se recogen ensayos escritos en la década de 1960).
- Lima, Antonietta I., 2000, “*Soleri. Architettura come ecologia umana*”. Milano: Jaca Book.
- Soleri, Paolo, 1969, “*Arcology: The City in the Image of Man*”, Cambridge, MA: MIT Press (<http://www.arcosanti.org>).

19. Teoría y urbanismo científico. Los lugares centrales de Walter Christaller.

“¿Qué clase de conocimiento es éste que comprende que algo sea como es porque comprende que así ha llegado a ser? ¿Qué quiere decir aquí ciencia?”.

H.G. Gadamer 1974,
“Verdad y Método”, (1985, Ed. Sígueme, p. 33).



El sistema de los lugares centrales en el sur de Alemania.

Plano 4 en “Die zentralen Orte in Süddeutschland”.

Fuente: <https://skfandra.files.wordpress.com/2008/06/christaller.gif>

Como ocurre en los diferentes campos del conocimiento, en la cultura urbanística hay algunos hitos reverenciados con la cita sistemática, sin apenas abordar su vigencia. Así podemos comprobar cómo los manuales de geografía urbana repiten sus referencias casi literalmente. Entre ellas destaca el trabajo de Walter Christaller (1893-1969), su “teoría de los lugares centrales” que surgió de un trabajo seminal titulado “Los lugares centrales en Alemania meridional”, 1933 (Christaller, 1966). El estudio realizado por este oscuro geógrafo, que trabajó para el gobierno nazi, renació en la Norteamérica de la posguerra con el impulso del análisis cuantitativo y de la modelística. Christaller se había apoyado en el trabajo de Johann H. von Thünen, que en 1820 había publicado “La ciudad aislada”, planteando un modelo de uso del suelo en el entorno periurbano fundado en una sencilla regla matemática que relacionaba la renta del suelo con variables de coste, rendimiento y distancia. La ampliación de esta idea al territorio hecha por Christaller, tomando como referencia el sistema de centros urbanos del sur de Alemania, tiene éxito por su sencillez. Aplicada a un ámbito regional extenso, pero relativamente homogéneo, sobre una estructura geométrica también sencilla, de matriz hexagonal y múltiplos de 3, construye un modelo creíble que explica cómo el territorio se organiza a partir de la jerarquía de los centros urbanos y de sus relaciones.

Es esta claridad geométrica y matemática, aplicadas a un ámbito regional que parece verificarlas, la razón del éxito del modelo de Christaller. Un esfuerzo de descripción que evolucionó tanto en su perfil cuantitativo, con el enfoque funcional y con la teoría general de sistemas, como en su lógica geométrica, con aproximaciones diversas, desde los polígonos de Voronoi a los fractales de Mandelbrot, para hacer accesible la complejidad de los territorios urbanizados. La pregunta sobre las reglas que subyacen en los modelos de urbanización, deducibles de relaciones medibles, ha sido y es constante. Hoy los modelos matemáticos aplicados a lo urbano, que alcanzaron una extraordinaria vigencia con los inicios de la cibernética, se reinventan gracias a las herramientas digitales que facilitan la mapificación de datos, permiten visualizar la información disponible, y activan nuevos modelos como el gemelo digital. El sueño de un urbanismo científico con las matemáticas como fuente permanece. Para los arquitectos sin embargo lo que siempre ha inquietado deriva de la distancia que existe entre describir o explicar lo urbano y en proyectarlo. El dilema entre saber y hacer no se resuelve.

¿Es posible una planificación para el mundo tal y como éste es realmente? Esta era el empeño que el geógrafo Peter Hall destacó de otro importante estudioso de lo urbano, Melvin M. Webber (1920-2006), afirmando su inteligencia y capacidad para trabajar “en los límites de lo posible”, destacando como rasgo de su carácter su “escepticismo optimista” (Hall, 2007), rasgo imprescindible para poder mantener la aspiración de fundar la planificación en un saber objetivo sin que ello significara apagar la capacidad de visión de futuro. Los conceptos propuestos por Webber en los años sesenta del pasado siglo, “*Community without Propinquity*” (comunidad sin proximidad) y “*Nonplace Urban Realm*” (dominio urbano sin lugar), anticiparon la conciencia de que la naturaleza y la velocidad de los nuevos sistemas de comunicación y de transporte iban a modificar las relaciones urbanas. Cuestionando el ideario clásico del lugar, inauguraron en el campo de los estudios urbanos la necesidad de redefinir el propio concepto de ciudad. Lo primero, el cuestionamiento de una urbanidad centrada en los lugares como planteaba

Christaller, ha sido ampliamente debatido, y lo segundo, la necesidad de redefinir el concepto de ciudad, tras el desborde de la urbanización contemporánea más allá de los límites de lo que hemos seguido denominando cómodamente ciudad, también. Lo que Mel Webber no pudo entrever es cómo la fuerza centrífuga de desnaturalización de los lugares por efecto de las nuevas tecnologías entraría en conflicto con la fuerza centrípeta de recuperación de los mismos, tanto desde la perspectiva ecológica como del renacimiento comunitario, donde el lugar se fortalece como principio de resistencia de un modelo urbano capaz, a la vez, de mayor simbiosis con la naturaleza y de mayor cohesión territorial en busca de equidad social.

La planificación habita en estas contradicciones. El propio Webber escribió en 1973 con un profesor de teoría del diseño de la Escuela de Ulm, Hort Rittel (1930-1990), un texto en el que abordaba la naturaleza de la planificación y sus dilemas, acuñando la idea de los “problemas retorcidos” (*wicked problems*), que serían los que aborda habitualmente cualquier plan (Rittel & Webber, 1973). Lo notable de esta idea consiste en destacar cómo la planificación se desarrolla en un contexto de incertidumbre, sin tener una respuesta definitiva a pesar de fundarse en conocimiento objetivo, en medio de una primera revolución de los métodos de diseño (IBIS, *Issue-Based Information System*). Los problemas que aborda la planificación, de naturaleza ambiental, económica o política, carecen de una formulación definitiva, son únicos y pueden ser explicados de diferentes maneras, muchas veces son síntomas de otros problemas. Ante ellos el planificador no puede dejar de actuar, pero no tiene derecho a equivocarse, en la medida en que ha de tener en cuenta los efectos de su actuación. La solución depende de cómo se presenta y encuadra el problema, en un proceso abierto a más información. Es lo que en 1974 el propio Webber denominó como “*permissive planning*”, destacando que el urbanista no es ni un controlador ni un diseñador, sino un “facilitador”. Reconociendo este enfoque, Derek Walker en su proyecto para Milton Keynes, nueva ciudad de última generación desarrollada al noroeste de Londres a partir de 1964, consideraba a Webber el “padre de la ciudad”. Esta lógica abierta, permisiva y a la vez fundada en el conocimiento más exigente, contrasta con lo que algunos consideran ha de ser la planificación.

Efectivamente, hoy se vuelve a reivindicar un urbanismo científico, apoyado en la capacidad de las nuevas tecnologías y en una concepción de la ciudad como infraestructura. Un ideario, marcado por el logo *smart city*, con estrategias apoyadas en soluciones prácticas de temas sectoriales que es capaz de absorber, en una disertación permanente sobre innovación y desarrollo, el lenguaje de la geografía crítica a la vez que se aleja de los conflictos sociales.

Juval Portugali, principal exponente de una “teoría de la complejidad” aplicada a la ciudad, expone en “*Complexity, Cognition and the City*” (Portugali, 2011) lo que sería una tercera vía entre dos culturas urbanas en permanente desencuentro. Proponiendo un particular repaso del “estado del arte”, la primera cultura, de perfil cuantitativo, sería la que pretende un conocimiento objetivo. A ella pertenecerían la teoría de los lugares centrales de Christaller, los estudios de rango-ciudad, los modelos de gravedad o de localización, la ecología urbana, etc., con una tendencia a reducir la ciudad a sistemas simples. La segunda, cultural y subjetiva, sería tanto la centrada en el conflicto social, dominada por un enfoque estructuralista y marxista, como la humanista, post-

estructuralista o con perfiles antropológicos como en Jane Jacobs y otros autores. Portugali acudía a la controversia planteada en 1959 por C.P. Snow en la que afirmaba una fractura insalvable en el pensamiento occidental entre dos culturas, por un lado la humanística o literaria, y por otro la científica, distanciadas tanto por ignorancia como por prejuicios, con barreras mutuas que dificultarían el progreso real (Snow, 1959). Una tesis controvertida, a la que se le han planteado alternativas de terceras vías, como hace el propio Portugali después de trasladar la fractura entre ciencias sociales y ciencias experimentales al urbanismo. Para ello ofrece una vía de vínculo entre las dos culturas, fundada en la idea de complejidad y a la que denomina CTC (*Complexity Theories of Cities*). Los estudios del geógrafo sueco Torsten Hägerstrand (1916-2004) que desarrolló un interesante y pionero trabajo sobre las relaciones espacio-temporales de los comportamientos cotidianos, serían parte de esta vía, destinada a explicar las lógicas de auto-organización que caracterizarían los fenómenos urbanos. Portugali, que había publicado en el año 2000 un primer trabajo denominado “*Self-Organization and the City*”, avanza hacia una simulación de los procesos urbanos inspirada en modelos cognitivos y con ideas prestadas de la ciencia, ya sea el “meme” del biólogo Richard Dawkin o la “sinérgica” del físico Hermann Haken, para desarrollar explicaciones más plausibles de una realidad, las ciudades, que no responden a un comportamiento lineal. Un camino apenas andado, en el que la construcción de una nueva teoría de la planificación desde la ciencia apenas ha superado su condición hipotética.

Es verdad, sin embargo, que los fenómenos de autoorganización no sólo han interesado a científicos experimentales. El economista Paul Krugman trató de explicar la organización espontánea de la economía poniendo como ejemplo el comportamiento de los sistemas urbanos a partir de lo que el entendía como auto-organización en el espacio de fenómenos como la definición del centro, los procesos de segregación, las *edge cities* o los movimientos de población... lo que permitiría explicar la aparición de orden en sistemas complejos, consecuencia de su propia inestabilidad en el marco de un crecimiento aleatorio en apariencia (Krugman, 1996). De una manera más directa, frente al aparente desorden urbano, el urbanista Manuel de Solá-Morales ha insistido en como la forma urbana es resultado de decisiones por razones de contigüidad, competencia y oportunidad, donde un sinfín de operadores actúan racionalmente (Solá-Morales, 2004). Sin cuestionar la fractura entre las ciencias sociales y las ciencias experimentales en urbanismo, abordar la complejidad urbana desde un aparato conceptual prestado de campos diversas, de la topología o de la física, más allá de la diversidad y brillantez de sus referencias, exige una nueva epistemología de los sistemas urbanos que trascienda la simple analogía, explicando temas y problemas concretos y estimule el conocimiento.

Por ello la innovación va a estar también en el cómo, aplicando las nuevas tecnologías para abordar lo urbano complejo en simulaciones viables y útiles, para acercarnos de una manera diferente a la realidad, con modelos parciales, sintéticos, con lógicas escalares e incrementales. Así lo plantea Michael Batty en su “nueva ciencia de las ciudades”, concebida a partir del análisis de las redes y flujos urbanos (Batty, 2013). También inicia Batty su libro con un rico conjunto de referencias a clásicos del urbanismo como Geddes, Mumford, McHarg, Lynch, Jacobs o Alexander, a la vez que recoge su experiencia en el CASA (*Centre for Advanced Spatial Analysis*). Propone alejarse de la lectura de lo urbano como sistema de lugares y pensar en ello como un

sistema de redes y nodos, donde son los flujos los que, “de forma natural”, determinan las relaciones que dan forma a lo urbano. La ciudad no sería “un hecho” o “un lugar”, sino el resultado dinámico de un complejo “proceso relacional”. Y, sin embargo, lugares y redes-flujos pueden considerarse dos caras de la misma moneda: “...cuando damos un paso atrás y consideramos cómo funcionan las ciudades y cómo podrían hacerse más habitables a través de su planificación, inevitablemente abstraemos pelando capa tras capa hasta que nos topamos con lo que podríamos considerar las ideas y técnicas fundamentales que cimentan nuestra comprensión” (Batty, 2014, 7).

Este enfoque está a la vez cerca y lejos de Christaller, en una geometría derivada de factores de nodalidad y jerarquía, pero ahora con redes que responden a fenómenos concretos, no siempre asociables a estructuras físicas o territoriales. El acceso a la información que ofrecen las nuevas tecnologías no conduce a una teoría o a un modelo de síntesis, sino que se proponen como herramientas de medición y de análisis de dinámicas y comportamientos urbanos que pueden ser muy útiles, enfocadas oportunamente, para resolver problemas específicos y para servir a una planificación más próxima a la realidad. ¿En qué consiste la nueva ciencia urbana? Lo es como metáfora, se vislumbran sus posibilidades, pero no una propuesta planificadora universal, coherente y aplicable. Los problemas abordados siguen siendo “retorcidos”.

El objetivo de la planificación no es sólo explicativo, aspira a algo más, a que la secuencia comprender y actuar sea menos imprecisa. La excelencia geométrica de la teoría de los lugares centrales es inalcanzable. La innovación tecnológica es imprescindible y no se puede negar la utilidad de una teoría de los sistemas complejos o del caos, pero el problema no es sólo explicativo, sino de cómo orientar los procesos de transformación urbana. Así, los defensores de una tercera cultura demandan un campo “...donde urge llevar al urbanismo desde la primera cultura en la que mayoritariamente aún sigue ubicado: una posición no empírica, plagada de ideología, que a menudo confunde el análisis de los hechos con la adhesión voluntarista a principios mítico-abstractos” (Colavidas, 2015, 13). Campo posible sin la necesidad de que el urbanismo responda a un modelo teórico unificado.

La ciudad no es sólo un artefacto o un dispositivo, tampoco es sólo una institución, social y económica. La belleza de la metáfora autoorganizativa de un sistema vegetal o de un arenal puede ser tan poco eficaz para la planificación urbana como las analogías con la colmena y el hormiguero. La teoría de Christaller tenía la eficacia explicativa de su geometría superpuesta a un territorio. Un atractivo que disimulaba la incertidumbre ante cualquier proceso evolutivo. La rigidez de la explicación contrasta con el dinamismo de la realidad. La ciudad a vista de pájaro o de astronauta parece inmóvil. El pragmatismo de Batty, consciente de que son los fenómenos de competición los que dirigen las funciones urbanas, camina entre la experiencia y las posibilidades. El análisis de las redes y de los flujos, de su predictibilidad en función de las relaciones que existen entre lugares, convive con el de los atributos intrínsecos de cada lugar. Todo ello tiene que ver con la forma urbana, con sus condiciones, en una realidad artificial pero dotada de vida. Ya lo detectó el biólogo y matemático D'Arcy W. Thomsom en su clásico de 1917, “Sobre el crecimiento y la forma”, la morfología no puede responder sólo al estudio de cosas materiales y de las formas de las cosas materiales. Existe un

aspecto dinámico, resultado de un universo de fuerzas y de su dimensión en términos de energía. La forma no se explica a sí misma, y sin embargo la forma explica cosas a las que no tendríamos acceso de otra manera. Así Batty se suma a la legión de autores que afirman que la ciudad es más parecida a un organismo que a una máquina. Webber y Portugali también lo harían, incluso quizás Christaller. Contamos hoy con herramientas para interpretar la forma de la ciudad desde su geometría escalada y desde su dinamismo. Son sus relaciones medidas como flujos que responden a fuerzas -sociales, económicas, culturales, ambientales...- y que son medibles en términos de energía -los comportamientos cotidianos, los recursos y consumos, los eventos, las disfunciones... Pero con restricciones. Lo que parece sencillo sigue abierto a más explicaciones, a lo que cada nueva información hace posible.

Referencias Bibliográficas.

- Batty, Michael, 2013, *"The New Science of Cities"*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Colavidas Espinosa, Felipe, 2015. *"Urbanismo, ciencia y evolución"*, Ci[ur] nº 100: 11-14. (Cien números de Cuadernos de Investigación Urbanística).
- Christaller, Walter, 1966, *"The Central Places of Southern Germany"*, NewYork: Prentice Hall, editado por Z. Basquin (1933, *"Die zentralen Orte in Süddeutschland"*. Jena: Gustav Fischer).
- Hall, Peter, 2007, *Access: Special Issue*, Winter 2006-2007 (introducción en el homenaje de la revista a Melvin M. Webber).
- Krugman, Paul, 1996. *"La organización espontánea de la economía"*, Barcelona: Antonio Bosch Edr.
- Portugali, Juval, 2011, *"Complexity, Cognition and the City"*, Berlín: Springer.
- Rittel, Horst & Webber, Melvin M., 1973, *"Dilemmas in a General Theory of Planning"*, Policy Sciences, Vol. 4, p. 155-169.
- Snow, Charles Percy, 1959, *"The Two Cultures and the Scientific Revolution"*, New York: Cambridge Univ. Press (1977, *"Las dos culturas y un segundo enfoque"*, Madrid: Alianza).
- Solá-Morales, Manuel de, 2004, *Contra el modelo de metrópolis universal*, in A. Martín Ramos (ed.), *"Lo urbano en 20 autores contemporáneos"*, Barcelona: UPC-ETSAB.
- Webber, Melvin M. y otros, 1974: *"Indagaciones sobre la estructura urbana"*, Barcelona: Gustavo Gili.

20. Urban Structuring. Alison & Peter Smithson y la imagen de la ciudad.

“Lo que tiene de nuevo el nuevo brutalismo entre otros movimientos es que encuentras sus afinidades más cercanas no en un estilo arquitectónico del pasado, sino en formas de vivienda campesinas con estilo y buen gusto, pero que nunca están de moda: una poética sin retórica”.

Alison & Peter Smithson, 1973,
“Sin retórica”, (2023: 12).

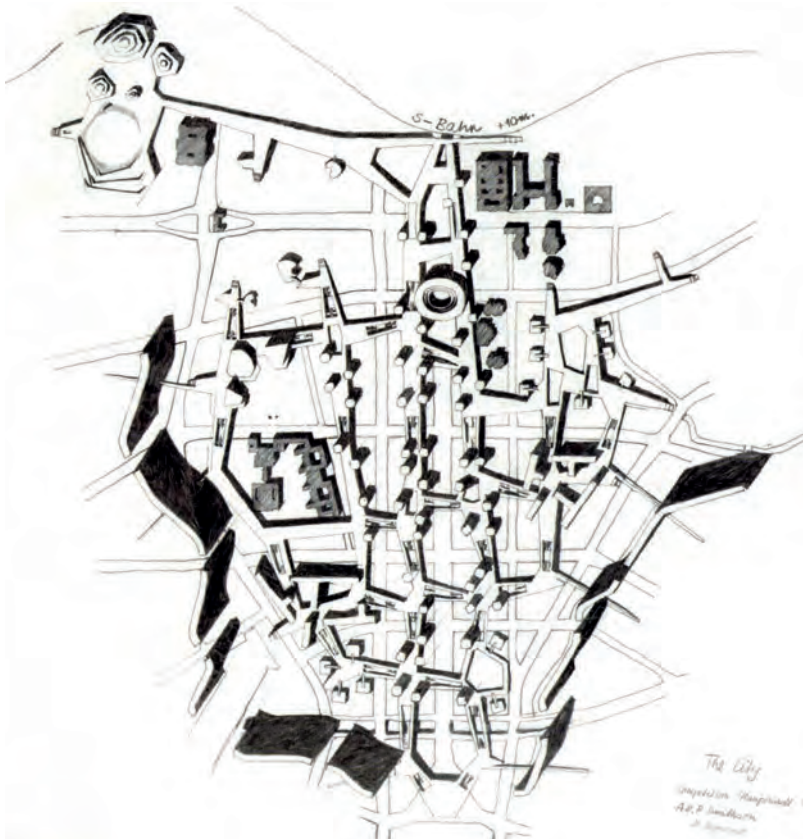


Imagen “la ciudad”, proyecto presentado por Alison y Peter Smithson y Peter Sigmund en el concurso Hauptstadt Berlin (1957-58).

Fuente: <http://team10online.org/team10/projects/hauptstadt.htm>

Tras la 2ª Guerra Mundial, los CIAM trataron de reorientar su actividad. En 1951 se celebró el 8º CIAM en Hoddesdon, Inglaterra, dedicado al corazón de la ciudad (Rogers, Sert y Tyrwhitt, 1955). En unas ciudades todavía marcadas por la devastación de la guerra, Sert impulsó la reflexión sobre la disolución de las centralidades tradicionales y la necesidad de dotar de identidad a las nuevas centralidades urbanas. Se citó “*La rebelión de las masas*” de José Ortega y Gasset (1930), celebrando su imagen de la ciudad como un cañón, cuya sección establece un límite bien definido, un espacio cívico interior, frente a un “cosmos geobotánico” externo. El subtítulo del encuentro, “por una vida más humana de la comunidad”, aventuraba ya una preocupación que va a marcar tanto los últimos congresos como las razones de su disolución. En el CIAM anterior, 1949 en Bérgamo, se había aprobado el texto de la Carta de Atenas, bajo la responsabilidad del CIRPC, el comité internacional para la resolución de los problemas de la arquitectura contemporánea, un grupo ejecutivo creado en los inicios de los CIAM y cuya denominación hacía explícita la arrogancia con la que el grupo se identificaba a sí mismo y a sus capacidades. La ciudad cañón debía ser sustituida por otra, pero sin disolver su compacidad, porque la nueva arquitectura no deseaba una ciudad con una periferia fuera de control.

La ponencia de Sert, presidente del CIAM en Hoddesdon, sobre los centros de la vida comunitaria se detuvo en ejemplos milaneses, la plaza del Duomo y la Galleria, sin penetrar en su naturaleza histórica. Entre las tareas del *city planner* estaba la formulación de una jerarquía de centralidades urbanas, su preocupación por el proyecto de los nuevos *civic centers*, presente en sus propuestas para Cali o Lima, al margen de la ciudad histórica. Aunque Giedion reconocía el valor de los proyectos de Aldo Van Eyck para recuperar pequeños espacios para juegos de niños en Ámsterdam, o Gropius, en su reflexión sobre la escala humana, mezclaba pasado y presente, no surgió una verdadera autocrítica. La prueba es que se retomará un tema más abstracto. Así, los dos CIAM siguientes, el 9º celebrado en Aix-en Provence, Francia, en 1953; y el 10º, celebrado en Dubrovnik, Yugoslavia, en 1956, orientan su reflexión al tema del hábitat humano. Es verdad que el asunto amplió la discusión y favoreció la crítica de los más jóvenes. Ya en el 9º CIAM el matrimonio Smithson y Van Eyck cuestionaron abiertamente el ideario de las cuatro funciones, planteando temas como el de la identidad local y la necesidad de reconocer las diferencias. En el siguiente congreso la crítica facilitó el agrupamiento y surgió el autodenominado *Team 10*, dotando de una singular fertilidad al debate. Uno de sus miembros, Herman Hertzberger, llegó a plantear el cambio de uso de los edificios, un tema que parecía entonces tabú por sus implicaciones urbanísticas, proponiendo la búsqueda de elementos permanentes para la creación de infraestructura urbana. El núcleo del CIAM aspiraba a reconducir el cuestionamiento que recibían sus propuestas, consciente del triunfo global de un funcionalismo convertido en “estilo internacional”. La reflexión sobre el hábitat y las relaciones humanas en las ciudades del CIAM 10, sobre la conexión entre urbanismo y dinámicas sociales, no fue más allá de la vaga reflexión previa sobre los espacios comunitarios, sin avanzar en el alcance de una arquitectura para una ciudad más humana. El CIAM 11, celebrado en Otterlo, Países Bajos, en 1959, fue el último. Aunque la disolución de los CIAM no significó el acta de defunción del urbanismo funcionalista, se abrió la puerta a caminos diversos, algunos ya iniciados. Por ejemplo, los arquitectos escandinavos comenzaban a trabajar con una nueva lógica, una práctica que daría lugar a lo que se denominó “empirismo nórdico”. En cada país, los arquitectos más jóvenes trabajaban adaptando sus inquietudes a su contexto.

La recuperación de una arquitectura de escala humana con enfoque contextual fue la principal idea guía del nuevo grupo. En 1962 se publicaba “*Team 10 Primer*”,

coordinado por Alison Smithson, donde se recogían ideas y proyectos de sus componentes, entonces J. B. Bakema y Aldo van Eyck (Holanda), Georges Candilis y Shad Woods (Francia), Alison y Peter Smithson (Gran Bretaña), John Voelcker y Jerzy Soltan (Polonia), Gier Grung (Noruega), Ralph Erskine (Suecia) y José Antonio Coderch (España). Se había creado un espacio de encuentro en el que renovar, entre otras, las bases conceptuales con las que la arquitectura estaba replanteando la ciudad. El grupo, que se había reunido por primera vez en 1960, se mantuvo heterogéneo y variable hasta 1981. No se trataba de simple rebeldía, el trabajo teórico y la arquitectura realizada por Alison Smithson (1928- 1993) y su marido Peter (1923- 2003) es en este sentido representativo. Cuando participaron en los CIAM contaban con el bagaje de proyectos experimentales como el grupo de viviendas Golden Lane (Londres 1952) o la casa del futuro (1956). En el diagrama de Golden Lane, recogido en la portada de su libro sobre la estructuración urbana (*Urban Structuring*, 1967), en las secciones y fotomontajes del proyecto emerge ya su original propuesta urbanística.

En 1958 los Smithson, acompañados por el arquitecto húngaro Peter Sigmund, presentaron un proyecto al concurso *Hauptstadt Berlin*, convocado en 1957 por las autoridades de la ciudad en colaboración con la IBA (*Internationale Bauausstellung*) con el fin de rehacer el centro de Berlín. Tras haber sufrido el bloqueo en 1948-49, esta ciudad ocupada y dividida, todavía en ruinas, aspiraba a levantarse recuperando su centro urbano sobre el espacio del ensanche del siglo XVIII con eje en la *Friedrichstrasse*, perpendicular a la avenida *Uder der Linden*. Una de las intenciones del concurso consistía en fomentar cierta fusión entre los sectores ocupados por soviéticos y aliados, una idea que se frustró definitivamente con la construcción del muro en 1961. Recibieron el tercer premio, *ex aequo* con un estudio alemán. Los dos primeros premios fueron también para equipos alemanes, el segundo para uno en el que participaba Hans Scharoun, que en 1945 había colaborado como concejal en el primer esfuerzo de reconstrucción planificada de la ciudad. Al concurso, en cuyo jurado participó Alvar Aalto, fueron invitados por los organizadores arquitectos de renombre como el propio Scharoun, Sven Markelius, Luigi Piccinato o Le Corbusier. Comparar los proyectos presentados sigue siendo hoy ilustrativo. El proyecto, más informalista que orgánico, de Hans Scharoun y su equipo es la antítesis del de Le Corbusier, una solución canónica de su enfoque racional. El proyecto del equipo de los Smithson representa un camino radicalmente diferente y compone un manifiesto de la arquitectura por venir, de su nuevo brutalismo antes de ser formulado y antes de las megaestructuras metabolistas. Sobre el sustrato del trazado regular del antiguo ensanche, destinado al tráfico rodado, se eleva una estructura peatonal con calles en racimo y clústeres de edificios agrupados en los cruces, formando plazas. La movilidad urbana sirve para crear una geometría nueva, que convive con la regularidad de la ciudad en el nivel cero, dominado por espacios libres y los principales edificios históricos restaurados. Un recinto urbano de fuerte identidad, ciudad en la ciudad, bordeado por una secuencia de edificios pantalla, a modo de muralla. La innovación descansa, tal y como Alison Smithson reconoció más tarde, en la estructura que daba soporte a lo urbano, concebida en tres niveles: *urban infra-structure, grouping of dwellings y doorstep* (Smithson, 1968).

Los Smithson destacaron por la fuerza y sencillez de sus planteamientos, expuestos con claridad en la recopilación de sus trabajos en 2001, titulada “el vacío cargado”, o en textos como “Sin retórica”, de 1973. Sus intereses por la interacción entre arte y cultura, por una arquitectura arraigada más en la ética que en la estética, responsable con la sociedad y abierta a la acción del tiempo siguen vigentes (Van Den Heuvel y Risselada, 2007). La arquitectura ha de trabajar con la realidad tal y como ésta se

presenta, con una materialidad simple útil, *as found*, con lo que se encuentra, dando valor a la vida cotidiana. Su pensamiento sobre los umbrales (*doorsteps*), los espacios de encuentro, de transición entre lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, sus “calles en el cielo”, jalonan el camino a la arquitectura de la 2ª era de la máquina, a una arquitectura que ellos denominan nuevo brutalismo, que es profundamente humana, y a su urbanismo estructurado. Con oportunidad, Montaner ha asociado las ideas de estructura y sistema, en un concepto de sistema arquitectónico que “...*da prioridad a una búsqueda para desvelar las estructuras complejas en las escalas urbanas y territoriales... para superar la ‘crisis del objeto’ en la arquitectura contemporánea y poner énfasis en la relación esencial entre arquitectura y entorno, es decir... analizar las capacidades que cada sistema tiene para estructurarse y, al mismo tiempo, para interactuar con su contexto*” (Montaner, 2008: 11). Los arquitectos del *Team 10*, no sólo los Smithson, se apoyan en esta doble dimensión de la estructura-sistema, su capacidad para organizar y su adaptabilidad. Reconocían que, mientras en el pasado algunos objetos de gran escala, como un río, un canal o una Acrópolis, o la configuración singular de un trazado, garantizaban que una estructura común fuera comprensible, la ciudad contemporánea carecía de ella, porque sólo la red viaria mantenía la función unificadora. Una nueva estructura, el *cluster*, la organización en racimo va a ser el comodín que refiere modelos de asociación y agrupación alternativos tanto a la secuencia conceptual casa, calle, distrito y ciudad, en cuanto partes de la comunidad, como a la secuencia manzana, pueblo y ciudad, las entidades urbanas, conceptos dotados de excesiva carga histórica. Si con ello el campo queda, como se verá, abierto a la mega-estructura, en el mecanismo del *clustering* los Smithson detectan una oportunidad para disolver el objeto con formas versátiles, abiertas, arracimadas y específicas, capaces de acoger la repetición con diversidad de soluciones, adaptables y dotadas de identidad (Montaner, 2008: 93).

El entusiasmo por la movilidad y su capacidad configuradora de lo urbano, evidente en el *Hauptstadt* de los Smithson, era entonces compartido por muchos arquitectos, como había dado cuenta Louis Kahn en 1953 con sus diagramas de circulaciones y flujos para Filadelfia. La idea estaba en reorganizar orgánicamente el movimiento en la ciudad para integrar dicho movimiento con las funciones que generan interrelaciones (Cortés, 2013: 45). La lógica estructurante de la movilidad favoreció un enfoque infraestructural que condujo a la construcción de grandes autopistas urbanas. El contraste fue la crítica por la pérdida de barrios tradicionales bajo el bulldozer. Un enfrentamiento germinal que Jane Jacobs trató en “Muerte y vida en las grandes ciudades” (1961), y que condujo en aquellos años al preámbulo de la actual *transit city* con el trabajo de Collin Buchanan, “*Traffic in Towns*” (1963). La transición fluida de la vivienda al zaguán, de éste a la calle y a la autopista urbana se modera por un asunto inesperado, la conservación de la ciudad histórica. Buchanan inventa el concepto de “áreas ambientales” desde su lógica inapelable de ingeniero, las razones de coste y beneficio, preámbulo en este caso de la ciudad de los 15 minutos. La capacidad estructurante de la red viaria encuentra un límite en la revalorización de la ciudad existente.

En este momento había surgido un concepto de estructura aplicado a lo urbano complementario al de los Smithson, desde el enfoque perceptivo y ambiental propio de las artes visuales. Ya lo hemos visto, es el que desarrolla Kevin Lynch (1918-1984) en 1960 con “La imagen de la ciudad”. Lynch había estudiado con Frank Lloyd Wright en Taliesin, y, defraudado, obtuvo una licenciatura de Planificación Urbana en el MIT. Apoyado por Gyorgy Kepes comienza una investigación que da lugar a una nueva formulación mágica, los cinco elementos que estructuran la imagen de la ciudad: sendas (*paths*), límites (*edges*), barrios (*districts*), nodos (*nodes*), e hitos (*landmarks*).

La encuesta a los ciudadanos fundada en mapas cognitivos, dirigida a leer la forma de la ciudad, conduce a una herramienta que avanza sobre su propósito de legibilidad y facilita un combinado inusual de análisis-síntesis. El sistema de plazas y calles, de parcelas y edificios, encuentra una fórmula interpretativa tan útil que hoy es defendida por comunicadores, agentes de turismo o ecólogos. La estructura urbana referida a la imagen y representada en el plano de la ciudad. Kevin Lynch desarrolló una importante carrera académica y práctica, con trabajos de relieve como “La planificación del sitio” (1971), un manual de diseño urbano con entronque paisajístico, o “Una teoría sobre la buena forma de la ciudad” (1984). Pero fue su trabajo en colaboración “La vista desde la carretera” (1964) el que consolidó su búsqueda centrada en el orden visual como principio evaluador en diseño urbano (Appleyard, Myer, y Lynch, 1965). La vista en secuencia desde el automóvil sirve para redefinir la espacialidad del territorio-ciudad en movimiento, en una sucesión de objetos marcados por el contraste entre la libertad del camino, la amplitud del paisaje y el encierro del conductor en su vehículo. Con brillantes diagramas Lynch indagaba sobre la posibilidad de sentido en un paisaje determinado por la escala de las grandes áreas urbanas y su percepción en movimiento. Más allá de la carretera no existe orden posible. Pero se genera una secuencia, como ya había hecho Gordon Cullen en *Townscape* (1961), con las secuencias de imágenes derivadas de la visión serial. Se anticipa un *cinematic urbanism*, donde la técnica cinematográfica del montaje de secuencias establece una estructura que no es física sino narrativa. La estructura de la imagen de la ciudad se transfigura en un relato, con sus componentes como organizadores-estructuradores del guión conectado con un contexto social más amplio. La ciudad puede así ser legible, coherente.

Así, el sistema capaz de detectar una estructura material adaptable al contexto propio del *urban structuring* se alimenta de la estructura inmaterial de la narrativa visual. Estructuras ramificadas, diagramas y esquemas descriptivos replantean la complejidad espacial de lo urbano y se trasladan a lo edificado. El patrón estructuralista y modular de la arquitectura de los miembros del *Team X*, con su impronta participativa, mostró un perfil peculiar en el proyecto de Candilis, Josic y Woods para la Universidad libre de Berlín, realizado entre 1963 y 1974. Alison Smithson lo eligió para proponer la idea de *mat-building*, arquitectura que es algo más que un simple edificio urbano porque aspira a: “*personalizar el anónimo colectivo, donde las funciones enriquecen lo construido y lo individual adquiere nuevas libertades de actuación gracias a un orden nuevo y cambiante, basado en la interconexión, en los tupidos patrones de asociación, y en las posibilidades de crecimiento, disminución y cambio*” (Smithson, 1974). No se buscaba una definición, sino un marco para reconocer y leer lo que podría identificarse como tal, la posibilidad de una estructura en estera de matriz reticular, un sistema de edificios interconectados sobre una infraestructura de vías y elementos de servicio. Los espacios intermedios, antes simples vacíos, se dotan del potencial conector de los umbrales.

La vigencia del *urban structuring* de los Smithson se alimenta en la dificultad de avance sobre las preguntas planteadas. Stan Allen propuso un camino en “*From Object to Field*” (Allen, 1997), a través de una morfología de geometría variable para soportar sistemas abiertos de relaciones. El inicio estaría en las “condiciones de campo”, en el reconocimiento de las potenciales fuerzas que organizan la interacción entre la arquitectura y su contexto. Allen prioriza el proceso en la generación de la forma, se interesa en reglas de distribución o de agregación, y utiliza conceptos como el de “secuencia de acontecimientos” tomados del arte contemporáneo. Elaborando un sistema de diagramas que responden a patrones o geometrías posibles (puntos, líneas,

redes, mosaicos...), la lógica explicativa da soporte a la estrategia proyectual, que quiere ser pragmática y adaptativa. La arquitectura no permanece referida a un contexto, sino que cumple una función contextualizadora. En la escala urbana se potencia su condición infraestructural, de soporte físico y funcional. En términos de figura-fondo, la figura no sería “un objeto delimitado contra un campo estable”, sino “un efecto que surge del propio campo”.

Cerca de este enfoque, Manuel Gausa elaboró en “*Open*” una amplia y compleja investigación a partir de la trilogía “espacio, tiempo, información”. Fomentando la afinidad entre arte, ciencia y arquitectura, el estudio trata de clasificar, discernir y cartografiar los componentes de la compleja estructura formal -e informal- de la metápolis contemporánea. La fuerza de su investigación estaría en la búsqueda de “... esa capacidad de impulsar el lugar (en el sentido de favorecer relaciones múltiples de resonancia, sinergia e interacción) y al mismo tiempo de ‘transferirlo’, de ‘trascenderlo’, de ‘transversalizarlo’ (o multiplicarlo) más que de ‘fijarlo’, ‘limitarlo’ o ‘acabarlo’ (de ‘completarlo’); evidenciando sus potenciales; venciendo sus inercias; ‘desvelando’ el paisaje de lo que ‘ya es’ pero, también, de lo que ‘podría ser’ ” (Gausa, 2010: 861). Como en Allen, el énfasis en el proceso proyectual amortigua la incertidumbre del resultado. A pesar de la diversidad de las categorías empleadas, incluso de su complejidad y dificultad lingüística, el proceso se orienta críticamente. La arquitectura se articula en sus “dispositivos de actuación”, en su potencial estructurante para organizar y comprender la información. La ciudad permanece al fondo, a la espera de episodios proyectuales de orden, orgánicos, dinámicos y combinatorios.

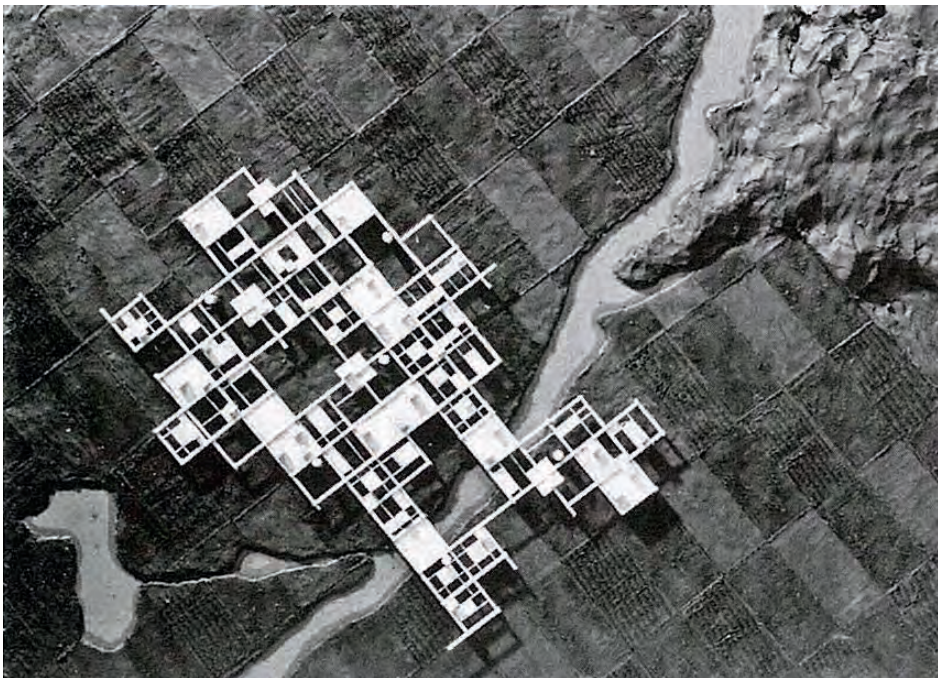
Referencias Bibliográficas.

- Appleyard, Donald; Myer, John R.; y Lynch, Kevin, 1965, “*The View from the Road*”, Cambridge, MA: MIT Press.
- Allen, Stan, 1997. “From Object to Field”, *Architectural Design*, vol.67 nº 5/6.
- Cortés, Juan Antonio, 2013, “*Historia de la retícula*”, Universidad de Valladolid.
- Gausa, Manuel, 2010, “*Open. Espacio, tiempo, información. Arquitectura, vivienda y ciudad contemporánea. Teoría e historia de un cambio*”, Barcelona-Nueva York: Actar.
- Lynch, Kevin, 1984, “*La imagen de la ciudad*”, Barcelona: Gustavo Gili (1ª Ed. 1960).
- Montaner Martorell; Josep Mª, 2008. “*Sistemas arquitectónicos contemporáneos*”. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rogers, E.N.; Sert, J.L.; y Tyrwhitt, J. (Eds.), 1955, “*El Corazón de la Ciudad. Por una vida más humana de la comunidad*”, Barcelona: Hoepli S.L.
- Smithson, Alison & Peter, 1967, “*Urban Structuring: Studies of Alison and Peter Smithson*”. London: Studio Vista.
- 2023, “*Sin retórica. Una estética arquitectónica 1955-1972*”. Breclona: Puente Editores (1ª ed. 1973)
- Smithson, Alison (edr.), 1968, “*Team 10 Primer*”. Reedición 1974, Cambridge, MA: MIT Press.
- Van Den Heuvel, Dirk y Risselada, Max, 2007, “*Alison y Peter Smithson. De la casa del futuro a la casa de hoy*”, Barcelona: COAC y Ediciones Poligrafía.

21. Arquitectura de la forma colectiva. Fumiko Maki, metabolismo y simbiosis.

“...los arquitectos de los CIAM... nunca distinguieron con precisión la diferencia que existe entre la creación de un estándar social de utilidad y la creación de un estándar tecnológico de producción. Con su participación en el desarrollo de “viviendas mínimas” se consiguió mucho más la tipificación intensiva de la utilidad que la estandarización de la producción constructiva”.

Thilo Hilpert, 1983: 47.



Proyecto de ciudad agrícola, Kisho Kurokawa 1960

Fuente: <https://www.kisho.co.jp/page/201.html>

El arquitecto japonés Kenzo Tange (1913-2005), de una generación intermedia entre Le Corbusier y el matrimonio Smithson, participó en el último CIAM celebrado en Otterlo (1959), exponiendo algunos proyectos innovadores de sus alumnos del MIT, donde ese año era profesor visitante. Conocido en su país por su labor docente y por proyectos como el Centro de La Paz de Hiroshima, un trabajo sensible de reconstrucción en una ciudad trágicamente desolada por la guerra, de vuelta a Japón animó un singular movimiento. Tange, primer japonés reconocido internacionalmente con una arquitectura inspirada en los principios del Movimiento Moderno era consciente de la necesidad de su reajuste en la sociedad tecnológica y de masas que emerge en la postguerra. En la *Tokyo World Design Conference* de 1960 Tange lideró un grupo de arquitectos japoneses más jóvenes, entre los que estaban Kiyonori Kikutake, Kisho Kurokawa, Arata Isozaki o Fumihiko Maki, cuyo primer resultado fue el "*Metabolism manifesto*". Sin ruptura radical con las propuestas de los CIAM, y con afinidad a las reflexiones del *Team 10*, adquiere un rasgo futurista determinante. Metabolismo en sentido biológico que interpreta la arquitectura como un organismo vivo, capaz de crecer y adaptarse, incluso de mutar y regenerarse.

Uno de los primeros proyectos metabolistas, quizás el más difundido, fue el realizado en 1960 por Kenzo Tange para la bahía de Tokio. Los dibujos y las maquetas del proyecto recogían las principales ideas del movimiento, arraigadas en una extraordinaria confianza en el progreso tecnológico. Con un concepto dinámico y flexible de la ciudad, ésta se concibe como un gran artefacto, una infraestructura permanente que sirve de soporte a los espacios habitables, modulares y modificables. La prefabricación sería la herramienta para hacer posible esa ciudad extensible. El concepto de ciudad-infraestructura construida en la bahía va más allá de la propuesta de Allison y Peter Smithson para el centro de Berlín, y anticipa en clave futurista proyectos posteriores como el proyecto para Toulouse Le Mirail, de Candilis, Woods y Josic, de 1962, que desarrollan las ideas de *stem* y de *web*, o el Plan Pampus para Ámsterdam de Bakema y Van der Broek, de 1965, análogo en su delimitación de unidades de barrio. Por edad, prestigio y experiencia, Kenzo Tange era la figura aglutinadora y más representativa del grupo, pero los jóvenes enseguida destacan con trabajos que cimentan la trascendencia innovadora del nuevo enfoque.

El proyecto para una ciudad agrícola realizado por Kisho Kurokawa entre 1959 y 1961, cuando era un arquitecto con apenas 25 años adquiere hoy una particular relevancia, al conectar con ideas contemporáneas de sostenibilidad y resiliencia entonces inexistentes. En su tierra natal, Aichi, un tifón había arrasado en 1959 la aldea de sus padres. En el primer momento del metabolismo, Kurokawa desarrolla un nuevo concepto de aldea, receptivo con la tradición local pero capaz de soportar las inundaciones. Para ello, inspirado en el parcelario agrario del lugar, diseña una cuadrícula de 500 m. de lado formada por calles elevadas 4 metros del suelo. Esta infraestructura puede crecer y adaptarse tanto a los accidentes del terreno como a las necesidades de los locales. El suelo permanece libre destinado a la agricultura. Concibe una célula residencial tipo con forma de hongo, inspirada en la arquitectura local, versátil, que se distribuye sobre la plataforma de calles, agrupando las casas alrededor de un espacio escolar o un templo. Cada asentamiento responde a una comunidad básica, de unas 200 personas y unos 25 grupos de casas, que puede ampliarse en función de su disposición en el territorio. El talento del joven Kurokawa era entonces presagio de lo

que ha sido una larga y productiva carrera, en la que destila un peculiar pensamiento arquitectónico, la “filosofía de la simbiosis”, propuesta como una visión intercultural de la arquitectura. En su atractivo ejercicio de reflexión permanecía la impronta biológica propia del metabolismo en lo que quería ser algo más que una metáfora y que procura tanto un encuentro productivo entre hombre y naturaleza como un camino de síntesis entre la cultura del Oriente lejano y Occidente (Kurokawa, 1991). En la medida en que la arquitectura es responsable de componer un nuevo ambiente total, es preciso conjugar ecología y cultura, biología y tecnología. La multivalencia de la cultura contemporánea, su capacidad de cooperar y de sumar, puede facilitar una postura anticonformista que redirija el ideario de progreso occidental hacia Oriente y prime el principio de creatividad. El juego y los modelos no organizados jerárquicamente facilitan la rotura del dualismo tradicional en un pluralismo dinámico, una filosofía dinámica, libre y luminosa, propia de los nómadas de la nueva era. Es necesario el *wabi*, o silencio, frente a la locuacidad, el *hanasuki*; el contraste lo define el *wabi-sabi* capaz de aceptar la imperfección y la asimetría, una estética austera cercana a los paisajes naturales, una visión estética próxima a la *aleteia* griega, un camino poético y abierto frente a la rigidez del funcionalismo ilegible. El espacio urbano, en su lógica de orden y caos característica de ciudades mestizas como Tokio, debería comprenderse como un hecho narrativo, donde se restaura la sorpresa y se estimula la curiosidad. La vieja cultura Edo de Japón anticipaba una simbiosis en su manifestación teatral, el *kabuki*. Un teatro popular, abierto a la mezcla de edades y clases, a la fantasía hecha de abstracción e idealismo presente en su maquillaje, en su preocupación por el detalle. El estilo arquitectónico asociado, el *sukiya*, es híbrido, y fomenta una centralización descentralizada. La simbiosis es ambivalencia, ambigüedad, como en el *rikyu*, concepto gris, simbiosis hecha de simpatía y resistencia. Debe haber posibilidades diversas de explicación y de lectura, la cotidianeidad no puede abandonarse ni al imperio de la consciencia budista ni a la racionalidad occidental, escribió Kurokawa. La relación con la naturaleza es la de vivir juntos, la de una cultura capaz de imaginar, abierta al goce, capaz de mezclar lo sagrado y lo profano. No es sólo paz, en la simbiosis hay competición y oposición, estructura y detalles, pasado y presente, pero hay también búsqueda de consenso.

Kurokawa quiso defender una forma estimulante de creatividad para descubrir las formas y funciones para las ciudades y la arquitectura del siglo XXI. En su ciudad agrícola todo ello parece estar presente mientras que, en otros proyectos, como en su *Helix City*, de 1972, las grandes torres inspiradas en la helicoidal del filamento de ADN apenas avanzan sobre la imitación formal. No es sencillo avanzar en el metabolismo de un edificio, y lo es menos en una ciudad. Los flujos de personas, energías, bienes, información, la gestión de su generación, transporte, consumo y reciclado, son hoy temas recurrentes del urbanismo ecológico. Las relaciones tradicionales entre forma y función envejecen y sin embargo el interés figurativo de los grandes proyectos metabolistas corre el riesgo de apagarse en su propia retórica: los *clusters* en el aire, de Arata Isozaki en 1961, la *Marine City*, de Kiyonari Kikutake en 1962, la citada *Helix City*... La arquitectura artefacto necesita algo más que imaginación y tecnología para auto-proclamarse solución medioambiental. La ciudad agrícola nos lo enseñaba, necesita su simbiosis con un territorio concreto.

Buscando antecedentes, Reyner Banham divulgó en 1976 el concepto de megaestructura. Para ello se apoyó en un escrito de otro joven metabolista, Fumiko

Maki. Banham situó el nacimiento de la megaestructura arquitectónica contemporánea en el "Plan Obus" para Argel de Le Corbusier (1930), que planteaba la combinación entre carretera y edificación para la facilitar una expansión lineal de la ciudad. Este proyecto estaba incluido en la exposición "Visionary Architecture", que el MOMA organizó en 1960. Allí, junto a proyectos de arquitectos consagrados como Bruno Taut, Le Corbusier o F. Ll. Wright, aparecieron las propuestas de figuras nuevas como Louis Kahn, Paolo Soleri o Bucky Fuller, y, entre ellos, dos proyectos de los jóvenes arquitectos japoneses que comenzaban entonces a autodenominarse metabolistas: la "agricultural city" de Kurokawa y la "marine city" de Kikutake, ambos concebidos en 1959. Estos dos proyectos representaban, mejor que ningún otro, lo que Banham identificó como lo propio de la megaestructura, edificaciones que comparten no sólo la gran escala sino su concepción proyectual modular y ampliable asociada a sistemas estructurales que ofrecen un soporte fijo y, a la vez, capaz de adaptarse y sufrir modificaciones en sus componentes. Estas condiciones conducían a una morfología regular y repetitiva, más o menos flexible, destinada a ser soporte de edificaciones diversas, muy semejante a un trazado urbano. Efectivamente, el metabolismo fue directo al plantear, desde su origen, una ciudad proyectada casi como un edificio. Uno de los firmantes del manifiesto metabolista, Fumiko Maki (1928-2024), había elaborado un *paper* durante su estancia en San Luis con un título elocuente, "Investigaciones sobre la forma colectiva", donde asoció su propósito de investigador con la idea de megaestructura, que definió como: "un gran almacén en el que se alojan todas las funciones de una ciudad o de una parte de una ciudad...". Se trataba de una lógica que entonces parecía posible por el avance tecnológico y que aspiraba a resolver los problemas urbanos y a modificar el territorio, porque la megaestructura era en cierto sentido algo parecido a "...un rasgo del paisaje hecho por el hombre. Es como la gran colina sobre la que se construyeron las ciudades italianas" (Maki, 1964). Paisaje artificial que quiere cumplir con eficacia las funciones de una ciudad que se dice 'más humana' pero cuyas circunstancias apenas se comprenden en el Japón industrial renacido. Hay en ello un problema ya detectado en la arquitectura de los CIAM: "...esta es la ineludible miseria en la que permanece inserto el pensamiento de Le Corbusier; la que, en la determinación del juego de la "libertad individual" en relación con las "fuerzas colectivas", le impedirá ver en la colectividad más que la disciplina y en la individualidad algo más que el egoísmo, la individualidad jamás se concibe como algo que plantee exigencias sociales, y la sociedad nunca se interpreta como algo capaz de fomentar el despliegue de la personalidad individual" (Hilpert, 1983: 89). La arquitectura que quiere ser más humana corre el riesgo de ser lo contrario, porque en un juego de forma y función dirigido a un hombre tipo y a una necesidad tipo, el ser humano concreto y la singularidad local quedan excluidos. Pero también queda excluida la industria, ya que cada proyecto metabolista conserva la prioridad residencial propia de la arquitectura moderna. Lo detectó Hilpert al considerar los logros del funcionalismo en materia de vivienda, donde sin embargo el avance tipológico no se correspondía con un avance en la estandarización industrial. Mientras la estandarización del ser humano y sus necesidades facilitó el desarrollo industrial, el Movimiento Moderno no dio una solución productiva al problema de la vivienda masiva, a pesar de su capacidad de innovación tipológica. Es un tema que preocupó a los arquitectos del metabolismo y permanece en Europa todavía pendiente, con una industria de prefabricación que trata de despegar con apoyo en las nuevas tecnologías. La torre de cápsulas habitacionales de Nakagin de Kisho Kurokawa, construida en 1972 y demolida hace apenas unos años, simboliza esta contradicción entre prototipo y excepción propia del proyecto moderno.

Ello remite a la posibilidad de concebir una ciudad como si fuera un gran edificio. El metabolismo, y su trasunto en la megaestructura, consolidó el principio aspiracional de un proyecto de arquitectura destinado a acoger toda la complejidad formal y funcional de la ciudad. Lo demuestran los dibujos que a partir de 1967 realizó Paul Rudolph para su proyecto de autopista en el Lower Manhattan. Los problemas de gobernanza, de tiempo y de recursos dificultan extraordinariamente la construcción de la ciudad de Utopía, sin embargo, la realidad a medio camino entre el gran edificio y la ciudad sigue resultando atractiva.

Quizás el camino sea otro, hecho con continuidad y paciencia urbanística. La prueba estaría en el experimento residencial que Maki desarrolla a lo largo de varios años, Hillside Terrace, realizado en Tokio entre 1967 y 1992. El paso del tiempo, la continuidad proyectual, atenta a la evolución tipológica y de programa, con el apoyo de un diseño del espacio público coherente y sencillo, han convivido en este proyecto-programa para dar forma a una agrupación residencial que hoy es prueba de la posibilidad mejorada de la ciudad moderna, con apoyo en un metabolismo atemperado. Se podría llamar a esta experiencia metabolismo pragmático.

Pero fue el matiz visionario el que dotó al metabolismo de atractivo y condujo a otros arquitectos a trabajar en paralelo. Tras su manifiesto "arquitectura móvil", Yona Friedman dibuja en 1959 "*Paris Spatial*" germen de su ciudad espacial. En la Exposición Universal de Montreal en 1967 se construyó el proyecto experimental de vivienda "Habitat" de Moshe Safdie. Más relevante para la arquitectura contemporánea, por su realismo y vigencia, ha sido el concepto desarrollado por N. John Habraken (1928-2023) en su libro "Soportes, una alternativa a la vivienda masiva" (Habraken, 1979). Contemporáneo de Maki, comparte con éste el interés por el proyecto de vivienda colectiva y concreta la estrategia metabolista de desvincular la estructura que sostiene el complejo residencial de las unidades habitacionales que se insertan en ella, adaptables y generadas según necesidad. Con un enfoque abierto, desarrolló su concepto de "soportes" en 1972, convencido en que la clave iba a estar en la cooperación con los usuarios y en la adaptación a sus necesidades. La separación entre el proyecto de "soportes", elementos básicos de la estructura e instalaciones del proyecto residencial, y el proyecto de "rellenos", que se desarrollarían progresivamente en colaboración con los habitantes, introdujo una variante en el proceso de diseño residencial todavía poco explorada. Se abrió así un camino que la arquitectura del constructivismo ruso había intuído como "condensadores sociales" en la hibridación de sus proyectos de vivienda colectiva.

El ideario de la arquitectura metabolista encontró en la exposición Universal de 1970 en Osaka la posibilidad de demostrar su madurez, en un proyecto experimental dirigido por Kenzo Tange. Con el tema de "el progreso y la armonía de la Humanidad", la Expo estaba destinada a mostrar el exitoso renacimiento económico y tecnológico de Japón tras una larga postguerra. Un experimento efímero, ya que todos los pabellones, algunos de gran interés, fueron demolidos. El plan incorporaba en su estructura algunos elementos de la ciudad metabolista, con separación de tráfico y un sistema peatonal de recorridos elevado, a modo de espacio social en tres niveles con interacción en el acceso y en las cubiertas de los pabellones, y con un tranvía perimetral también elevado. El metabolismo respondía a lo que en su origen Kenzo Tange pensó como la

‘imposibilidad’ de Japón con diagnóstico de tres vulnerabilidades enlazadas que exigían la transformación del país. La escasez de espacio idóneo para edificar en un archipiélago montañoso y de micro-parcelación centenaria; los riesgos naturales, como terremotos y tifones; frente a las posibilidades de la tecnología para ofrecer un diseño moderno capaz de superar las debilidades estructurales del país. Hacerlo de manera sistemática, apoyándose en la administración pública y en los medios de comunicación, sería el alma del “Proyecto Japón” (Koolhaas y Obrist, 2011). Osaka 1970 representaba un espejo en el que verificar el potencial de la arquitectura y del urbanismo para operar el cambio. La actual Expo de Osaka 2025, con el lema “Diseñando la sociedad del futuro para nuestras vidas” puede parecer una reedición actualizada del proyecto. El metabolismo fue expresión de un talento y de una ambición sin precedentes. Hoy la posibilidad de un hábitat completamente artificial, de una mega estructura urbana ecológica y tecnológicamente viable, está tan discutida como lo ha estado la idea de una “máquina de habitar”. Pero la necesidad de una reflexión profunda e interdisciplinar sobre el metabolismo urbano y, en ella, sobre la resiliencia del sistema urbano ante el cambio climático y sobre el papel que ha de desempeñar la arquitectura, permanece viva.

Tras el desastre de la guerra, un “grupo en aprendizaje” de arquitectos, artistas y diseñadores liderados por un visionario, entendieron que la dramática situación de su país no era un obstáculo sino una oportunidad para pensar y proyectar. Estos arquitectos, colaborando entre sí y con el respaldo casi incondicional del aparato estatal, “*sorprendieron al mundo con una nueva arquitectura*”, proponiendo un cambio de imagen de la nación entera. Lo extraordinario fue que ello se hizo con “*trabajo puro y duro, disciplina y la integración de todas las formas de creatividad*” (Koolhaas y Obrist, 2011). La experiencia del metabolismo japonés destila el potencial urbanístico de la arquitectura y nos acerca al antiguo concepto japonés de *monozukuri*, que, referido al proceso de fabricar o producir, está cargado de una aspiración precisa, “hacer las cosas bien”.

Referencias Bibliográficas.

- Banham, Reyner, 1976, “*Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*”, London-NY: Thames & Hudson (traducido 1978, “*Megaestructuras*”, Barcelona: Gustavo Gili)
- Habraken, N. John, 1979 (original 1972), “*El diseño de soportes*”. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hilpert, Thilo, 1983 (original 1978), “*La ciudad Funcional. Le Corbusier y su visión de la ciudad*” Madrid: IEAL.
- Koolhaas, Rem y Obrist, Hans Ulrich, 2011. “*Project Japan: Metabolism Talks*”. Berlín: Taschen.
- Kurokawa, Kisho, 1991, “*Intercultural Architecture: The Philosophy of Symbiosis*”, London: Academy editions
- Maki, Fumiko, 1964. “*Investigations in Collective Form*”. San Luis: Washington University Press.

22. La ciudad de las cuatro ecologías. Reyner Banham y la gran metrópoli.

“Sobrevolando Los Ángeles...es posible ver las diferentes ecologías de su costa, las planicies y las colinas, y dentro de esta diversidad pueden verse los mecanismos naturales y artificiales que han hecho de estas ecologías soporte de un modo de vida...”.

Reyner Banham, 1971
(Banham, 2016: 241).



Mapa de las grandes áreas urbanas de Norteamérica,
algunas descritas como megalópolis por Jean Gottman en 1961.

Fuente: Man-Made America: Chaos or Control? 1963, de Christopher Tunnard.

El concepto de Megalópolis fue acuñado por Lewis Mumford muy pronto, en 1938, para designar críticamente lo que ya consideraba degradación expansiva de las ciudades de Norteamérica, cuya consecuencia sería la decadencia por hipertrofia de las grandes aglomeraciones urbanas (Mumford, 2018). Un crecimiento antinatural que las conduciría a convertirse en Necrópolis. Sin embargo, el geógrafo francés Jean Gottmann, en 1961, tras haber analizado el territorio que se extiende entre Boston y Washington, propuso un concepto de megalópolis no tan negativo, rechazando su prematura condena desde “argumentos morales”, injusta en la medida que el fenómeno exigía un debate técnico sosegado para poder interpretarlo. Gottmann reconocía la capacidad de la sociedad para reorganizar el ambiente y mejorarlo, imprescindible para confiar en la planificación urbana. La ciudad, con independencia de su tamaño, siempre entraña cierto orden y sólo en ella es posible la mayor “plasticidad para la acción humana concertada” (Gottmann & Harper, 1990). En su estudio de la gran conurbación del este de Norteamérica, Gottmann reivindicaba la capacidad de la sociedad para mejorar su entorno construido, lo que hoy denominaríamos, en sentido amplio, gobernanza, puerta de las posibles estrategias de planificación para las regiones urbanas.

En 1963, el canadiense Christopher Tunnard (1910-1979), formado como paisajista en Inglaterra y célebre por su obra “*Gardens in the Modern Landscape*” (1938), tras haber reorientado su carrera hacia la docencia de *city planning* en Estados Unidos, publicaba un trabajo panorámico de gran interés sobre la urbanización en Norteamérica, “*Man-Made America. Chaos or Control?*”. Su giro profesional fue incluso criticado por el célebre arquitecto del paisaje Garret Eckbo tanto por la pérdida de un paisajista de talento como por su aparente renuncia a la modernidad militante (Jacques & Woudstra, 2009). Sin embargo, el libro fue reeditado por el acierto de su diagnóstico, que vislumbraba con sensibilidad los perfiles de una América antropizada, caracterizada por un fenómeno urbanizador sin precedentes donde la tensión entre caos y orden no era sino el reflejo de fenómenos fuera de control solo en apariencia. Con agudeza describía la configuración de un territorio heterogéneo en el que se intuye cómo las aglomeraciones urbanas van a caracterizar una variedad de situaciones regionales diferenciadas. Trabajo premiado por el reconocimiento de su original enfoque, todavía hoy conserva su interés y atractivo (Tunnard & Pushkarev, 1981). Con un gran esfuerzo de documentación, muy bien ilustrado, Tunnard destacaba por su perspicacia de paisajista para hacer un balance visual de lo urbano sin ofuscarse en la crítica. Las características del inmenso paisaje urbanizado, en un país tan grande, emerge con el apoyo de su singular estética gráfica. El preámbulo a la segunda edición del libro la realizó el entonces crítico de arte del Washington Post, Wolf Von Eckardt, titulándola “*A Place to Live: The Crisis of the Cities*”. Tunnard anticipó de hecho la diversidad regional de lo urbano reconociendo, por un lado, las diferencias en el sistema de ciudades. Joel Garreau denominó en 1981 a este fenómeno las nueve naciones de Norteamérica, antes de acuñar el concepto de *Edge City*, determinante para caracterizar el nuevo modelo suburbano (Garreau, 1991). Pero Tunnard también detectó la necesidad de planificación regional con perfil medioambiental que surgirá más tarde con la “revolución tranquila” en el control del uso del suelo, con el desarrollo de legislaciones estatales atentas al impacto ambiental de la urbanización (Bosselman & Callies, 1972). Muchos de los temas enunciados en el libro de Tunnard van a ser centrales en la aproximación ambiental al territorio urbanizado: los problemas de los barrios de baja densidad (*low-density housing, the urban fringe, small housing grouping...*), la estética de las autopistas (*the paved ribbon*), los nuevos monumentos de la tecnología en los paisajes comerciales e industriales, la relevancia de las actividades recreativas y su relación con la red de espacios libres (*the*

framework of open space design), o la conservación de la historia local visible en un juego de “pérdidas y ganancias”. Todo ello conducía a la exigencia de un cambio de actitud.

Pronto los efectos del *urban sprawl* en Norteamérica se convirtieron en el símbolo de las carencias de lo urbano contemporáneo y de la insostenibilidad del modelo expansivo de baja densidad, dependiente del automóvil. Un debate que ha estado sometido a la inercia descriptiva, muy poco atenta a las posibilidades de intervención, aunque generando grandes relatos críticos sin soluciones más allá de la protección medioambiental y del derribo del capitalismo. Trasladado el fenómeno urbanizador a la escala planetaria, si leemos trabajos tan divulgados como el que realiza Neil Brenner en su *“Implosions/Explosions”* (2014), parecería que apenas se ha avanzado.

Por ello es útil hoy Tunnard, porque sin renunciar a su alma de paisajista concluye destacando una carencia, la falta de “orden visual” en lo urbano emergente, y converge por otro camino con Kevin Lynch o Jane Jacobs. La crisis estética del paisaje urbanizado remite a un asunto de diseño, a la necesidad de otro modelo de proyecto. No en vano su libro llevaba el subtítulo de *“An Inquiry into Selected Problems of Design in the Urbanized Landscape”*. La ciudad fuera de escala que emerge del *sprawl*, tiene un problema de forma, ¿cómo abordarlo? Tunnard daba una pista en sus conclusiones, defendiendo la interacción entre estética y planificación en la escala regional, donde descansaba el potencial configurador de la aglomeración urbana, única posibilidad para dar forma a la región urbana. La forma de lo urbano contemporáneo no se remite a la escala de la ciudad, sino a la geografía de su región. Pero, ¿cómo?

Es aquí donde el texto de Banham, *“Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies”*, de 1971, surgía como una respuesta específica dentro del campo de la arquitectura. Este libro, hoy recuperado tras su reedición americana de 2009, traducido y difundido en las Escuelas de Arquitectura europeas, destaca precisamente por ofrecer una lectura innovadora sobre la estructura física de la gran metrópolis. El escritor y crítico de la arquitectura británico Peter Reyner Banham (1922-1988) muy reconocido tanto por su primer gran libro, *“Theory and Design in the First Machine Age”* (1960) como más adelante por *“Megastructure”* (1976), pasó sin embargo casi desapercibido en su estudio sobre Los Ángeles. Banham hacía en él un uso particular del término ecología, asociado a los rasgos que definen el paisaje regional, como clave explicativa de la estructura de una ciudad que desborda cualquier explicación estrictamente morfológica, pero que sigue siendo el soporte de su arquitectura. Los componentes del paisaje urbanizado son las realidades que explican las lógicas de asentamiento, los modos de vida que cada sistema arquitectónico acoge, en una metrópoli aparentemente desordenada, cuya forma desborda cualquier orden visual aparente. Esta lectura regional no era nueva, poco antes se había publicado *“Design with Nature”* de Ian McHarg (1969). Pero sí lo era y lo sigue siendo en un campo como la arquitectura que necesita de ciertas reglas sobre su inserción en lo urbano contemporáneo, explicaciones que den cuenta de su forma. Banham lo hace a la vez que explica la nueva arquitectura de Los Ángeles y propone la idea de “una ecología para la arquitectura”. Explicación que ahora se reconoce valiosa, que converge con enfoques dispares y voces nuevas sobre la ciudad paisaje, y es imprescindible en áreas urbanas complejas. En los territorios y regiones urbanizados con mayor o menor intensidad la arquitectura no puede separarse de sus eco-sistemas, de la ecología de sus lugares, de sus paisajes. Banham escribía con la voluntad de: “... presentar la arquitectura (en un sentido abiertamente convencional de la palabra)

dentro del contexto topográfico e histórico del artefacto total que constituye el Gran Los Ángeles... un sistema de explotación cuya gran escala, liberalidad y estilo 'al fresco' eran contagiosos, y cuyo patrón de tenencia de la tierra aún otorga el título último de propiedad sobre prácticamente cada pedazo de tierra..." (Banham, 2016: 5). Con autonomía intelectual y su espíritu ácrata Banham analiza el paisaje de Norteamérica con perspicacia. Entre 1976 y 1980, antes de trasladarse a California, fue profesor en la universidad estatal de Nueva York en Búfalo. En 1982 publica su "Atlántida de hormigón", poniendo de relieve la arquitectura industrial y los grandes silos del noreste, y en 1989 publica "Escenas de la América desértica", demostrando en todos sus trabajos una inusual perspicacia paisajística en su mirada. Una capacidad de observación que había ya aplicado en Los Ángeles a la herencia de las misiones, de los ranchos mexicanos, del relieve y de los primeros ferrocarriles, de la distribución del agua, de las condiciones del puerto y de las playas, señalando los elementos que permanecen constantes en una ciudad cuyo crecimiento parece no tener sentido alguno. Las cuatro ecologías básicas y configuradoras propuestas eran, precisamente, las playas, las colinas, las planicies y la red viaria. El automóvil permite acercarse a la gran escala, donde Banham evita juzgar negativamente lo que ve, porque mira con entusiasmo hacia una ciudad que trata de explicar recorriéndola, comprendiendo un territorio invadido, en aparente desorden, por la arquitectura.

En 1976 Kevin Lynch avanzaba en los mecanismos de explicación del orden visual de la región urbana, ampliando su método de lectura de la estructura de la imagen urbana al territorio. Lo hizo en "*Managing the Sense of a Region*" (1976), donde el sentido del lugar-región partía del análisis perceptivo del *Mission Valley* en San Diego. La rápida urbanización de la costa Oeste seguía considerándose un espacio experimental por excelencia. No habla allí de ecología, sino de cómo reconocer la identidad de un territorio a partir de su posible "orden visual". La cualidad de una región, en una escala donde se mezclan lo urbano y lo rural, se manifiesta en dimensiones diversas donde es necesario reconocer preferencias, significados y valores de los que habitan y actúan en dicho espacio. Para explicar el sentido del lugar y del tiempo en esta gran escala Lynch introdujo la idea de mosaico, donde las ciudades serían los sistemas de acceso en el tránsito por los "*mosaicos de territorio*" (Lynch, 1976: 21). Las condiciones de acceso y tránsito determinan la percepción. El estudio del uso y de la afluencia a determinados espacios públicos facilita una explicación que retoma los componentes de la imagen de la ciudad. El propio paisaje habitado es, para Lynch, un medio de comunicación. Mirar y actuar expresa la relación con los sistemas de un entorno en el que el diseño, apoyado en el análisis y en la colaboración, ha de proponer "lo que podría ser". Con su habitual estilo discursivo y sus interesantes diagramas Lynch planteó un método de aproximación sensorial a la región: sentido del lugar y del movimiento, campos visuales, ciclos de uso del espacio, etc...

Porque, en gran medida, el problema del *urban sprawl* ha sido la ausencia de categorías para explicar su "falta de forma". Mumford afirmaba: "*El crecimiento de una gran ciudad es como el de una ameba: no logra dividir sus cromosomas sociales y formar nuevas células, la gran ciudad continúa creciendo, desbordando, rompiendo sus límites y aceptando su extensión y falta de forma como subproducto inevitable de su inmensidad física*" (Mumford, 2018: 298). No se trata solo de "valores visuales". Este asunto ya había sido detectado por el propio Tunnard que en 1978 publicaba una investigación sobre la naturaleza de los valores paisajísticos, sobre lo que hay detrás de las vistas que nos acercan al mundo. Se trata de explicar cómo la mirada puede detectar

rasgos de orden en el entorno construido. La forma de la metrópoli es inseparable de su geografía, de la naturaleza y de la economía de cada región. Las ecologías de Banham o el mosaico que anticipa Lynch, cuyo sistema tomará prestado la propia ecología del paisaje, son recursos para una explicación más amplia. Hubo de hecho una eclosión de crítica a la ciudad desde lo visual. En 1955 Ian Nairn planteaba en *“Outrage”* una crítica primeriza a la banalidad visual de los suburbios británicos; en 1965 en *“The View from the Road”* el propio Lynch con Donald Appleyard mostraban la lógica visual del paisaje desde el automóvil, y en 1972 Robert Venturi y Denise Scott Brown publicaban su *“Aprendiendo de Las Vegas”*, su aproximación estética a la no ciudad y la cartelería del *strip*. Sin embargo, el orden que esconden las cuatro ecologías trasciende lo puramente visual.

Es verdad que, parafraseando a McHarg, tanto Banham como Lynch no explican cómo hay que planificar o proyectar, sino que tratan lo que hay que hacer antes, comprender el territorio, el contexto, las condiciones previas. La aproximación pionera a la biorregión de Élisée Reclus, Patrick Geddes o Lewis Mumford estaba ya más o menos consolidada desde el plan regional de Nueva York, pero permanecía obsesionada en el rechazo a la gran metrópoli, en el empeño descentralizador anti-urbano de origen fabiano y anarquista, en la necesidad imperiosa de controlar el tamaño de la ciudad con modelos ciudad-campo tipo Howard. Todo ello no sólo era ajeno a una realidad urbana que desbordaba los límites, sino que impedía comprender factores estructurantes de la metrópolis contemporánea abiertos a interpretarla y regenerarla desde dentro. El ideario descentralizador sin embargo incorporaba herramientas de regeneración claves, como el concepto de *neighbourhood unit* de Clarence Perry, el suburbio equipado apoyado en el transporte público garante de un modelo regional policéntrico. Pero es la escala regional la que dota de identidad a la metrópolis real. La planificación urbana tenía experiencia en ello, ya sea con el binomio *green belt-new towns* del plan regional de Londres o con la perspectiva comarcal que caracterizó la primera planificación metropolitana en España, en el plan para Madrid de Pedro Bidagor en 1943, y, sobre todo, en su plan comarcal para Bilbao de 1953, introduciendo la geografía de la ría del Nervión y del paralelo valle de Asúa. Con Tunnard, esta dimensión regional se hace paisajística. Con Banham, el perfil ecológico de la conurbación de Geddes adquiere una dimensión arquitectónica sin precedentes.

Son propuestas de interpretación que permiten esclarecer otras inquietudes. Afirmaba Brenner: *“...pretendemos impulsar una corriente de investigación urbana, hasta ahora en gran medida subterránea, que, desde mediados del siglo XX, ha puesto en duda las concepciones establecidas de lo urbano como una condición socioespacial delimitada, nodal y relativamente autocerrada, en favor de conceptualizaciones más territorialmente diferenciadas, morfológicamente variables, multiescalares y procesuales”*. (Brenner, 2014: 15). Banham, con su *“ecología para la arquitectura”* anticipaba la respuesta con un camino interpretativo de la forma apenas recorrido por los planificadores, abordando el cómo, creando una puerta explicativa para el *“urbanismo táctico”* que Brenner aventura, pero efectivo en la medida que descubre en clave morfológica la arquitectura de Los Ángeles.

Un camino abierto que debería dejar de ser excepcional. Sin abandonar California, en 1965 le encargan a Lawrence Halprin, excepcional paisajista, el *Sea Ranch Master Plan*, que afectaba a una zona costera al norte de San Francisco. Se quería edificar en un lugar que, para muchos, debería estar protegido. El promotor contrata a Halprin con

la intención de desarrollar unas directrices que orientasen la edificación, respetando el entorno natural. En vez de plantear viviendas aisladas, para evitar el *sprawl*, Halprin propuso condominios que agrupasen viviendas en torno a algunos espacios comunes, con unas indicaciones de inserción en el paisaje para promover una arquitectura adaptada. Charles Moore, en diálogo con su amigo Halprin, cumplió las expectativas con su *Sea Ranch*, condominio ejemplar, que se convirtió en proyecto piloto inaugurando un modo de hacer muy fértil. Sin embargo, lo que debería haber sido la regla se convirtió en la excepción. La interacción entre planificación, paisajismo y arquitectura, con perfiles adaptativos, llegaron con Halprin al interior de la ciudad. En 1968 Lawrence Halprin proyecta la Ghirardelli Square en el corazón de San Francisco, donde propuso conservar viejos edificios industriales que iban a ser demolidos, los "*Pioneer Woolen Mills and D. Ghirardelli Company*", con usos mixtos, creando una zona de ocio y servicio. Una rehabilitación pionera, urbana y arquitectónica, antes de que la rehabilitación y el reciclado urbano se considerasen estratégicos. Este ámbito fue declarado monumento histórico mucho más tarde, en 1982. Halprin detectaba los valores del paisaje regional, las ecologías locales, tanto en la ciudad como en el campo, y los convierte en el soporte de sus proyectos. La perspicacia de la mirada camina al lado de la voluntad de compromiso, alimentada de un conocimiento específico. *Sea Ranch* y *Ghirardelli Square* representan dos escalas de la ciudad paisaje, lugares que ya existen pero que han de ser reconocidos, donde la voluntad creativa se nutre de la ecología del entorno natural y construido (Halprin, 1970).

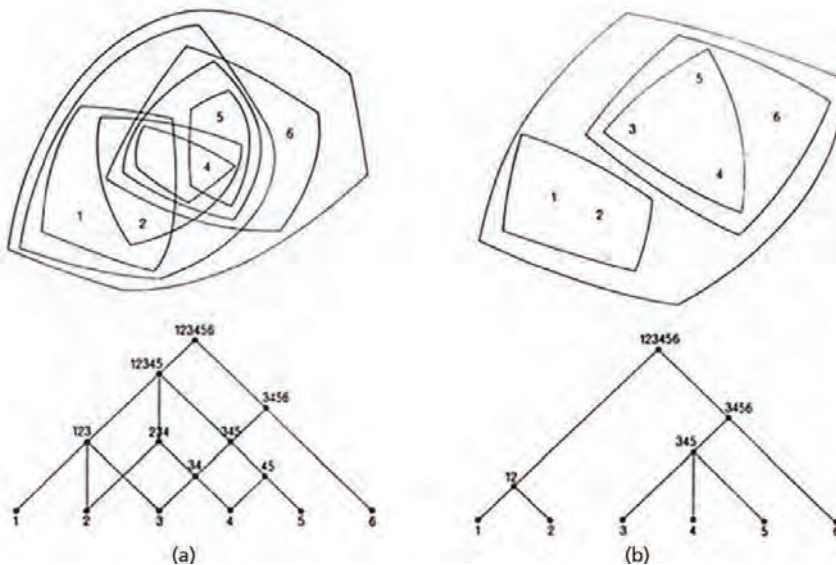
Referencias Bibliográficas.

- Banham, Reyner, 2016, "*Los Ángeles. La Arquitectura de cuatro ecologías*", Barcelona: Puente editores (1ª ed. 1971, "*Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*", London: Allen Lane).
- Bosselman, F. & Callies, D., 1972. "*The Quiet Revolution in Land Use Control*". Washington: Council of Environmental Quality.
- Brenner, Neil, (ed.), 2014. "*Implosions / Explosions. Towards a study of planetary urbanization*". Berlin: Jovis Verlag GmbH.
- Garreau, Joel, 1991, "*Edge City: Life on the New Frontier*", New York. Doubleday.
- Gottmann, Jean & Harper, Robert (Edrs.), 1990, "*Since Megalopolis: The Urban Writings of Jean Gottman*", Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Halprin, Lawrence, 1970. "*The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*", New York: Braziller.
- Jacques, David & Woudstra, Jan, 2009. "*Landscape Modernism Renounced. The Career of Christopher Tunnard (1910–1979)*". New York: Routledge.
- Mumford, Lewis, 2018, "*La Cultura de las ciudades*", Logroño: Pepitas de Calabaza (1ª edición de 1938)
- Tunnard, Christopher & Pushkarev, Boris, 1981, "*Man-Made America. Chaos or Control?*", Harmony Books, New York 1981 (1ª ed. 1963, Yale University Press).

23. Un lenguaje de patrones. Christopher Alexander y el sentido del orden.

“...la ciudad no es un árbol... es un receptáculo para la vida...”.

Ch. Alexander, 1965.



Semilattice o semi-entramado (a) y estructuras en árbol (b) según Christopher Alexander publicado en: “A City is Not a Tree”, 1965.

Fuente: R. P. Gabriel & J. Quillien, 2019, “A Search for Beauty; A Struggle with Complexity: Christopher Alexander”, Urban Science 3(2): 64; <https://doi.org/10.3390/urbansci3020064>

Es difícil encontrar un arquitecto con la influencia teórica de Christopher Alexander (1936-2022), no sólo en el campo de la arquitectura y del urbanismo. Sin haber cumplido 30 años, en 1965, publicó su “*A city is not a tree*”, uno de los artículos más citados de la arquitectura contemporánea. El joven Alexander, nacido en Viena y graduado en matemáticas y en arquitectura por la Universidad de Cambridge, en 1958, había viajado a Estados Unidos para hacer su doctorado en Harvard, donde conecta con algunos investigadores del MIT. Alexander había colaborado en 1963 con uno de sus profesores, el arquitecto ruso-británico Serge Chermayef, en “*Community and Privacy*”, y había publicado en 1964 los resultados de su investigación doctoral, “*Notes on the Synthesis of Form*”, tesis finalizada en 1962. El primero, subtítulo “hacia una nueva arquitectura del humanismo”, cuestiona un hábitat y entorno natural erosionados por un proceso urbanizador, necesitado de estrategias de orden alternativas, escaladas desde las necesidades del ser humano tanto sociales como individuales. El segundo, en el que se evidencia su conocimiento matemático incluidas nociones de computación, ofrece el punto de partida en su búsqueda de una arquitectura vivible, capaz de comprender el proyecto reduciendo la complejidad de su proceso, evitando la arbitrariedad mediante un enfoque fundado en diagramas sintéticos y en la definición de patrones sencillos que asistan al diseño en función de sus requerimientos. Esta búsqueda conduciría a su principal logro, el lenguaje de patrones. En 1963 Alexander es contratado en Berkeley, donde permaneció más de 40 años y donde funda el *Center for Environmental Structure*, clave en su investigación pionera.

La necesidad de fundar el proyecto de arquitectura en principios concretos y criterios objetivos es el motor del trabajo de Alexander. En la introducción a sus “*Notas sobre la síntesis de la forma*” parte de la idea de que no es posible hacer un análisis de los problemas de diseño sin dificultad, porque no se trata de algo obvio: “*Entre los diseñadores abunda la superstición de que el análisis de sus intuiciones tiene un efecto letal, con el resultado desafortunado de que muy pocos han intentado comprender analíticamente el proceso de diseño. Para empezar con buen pie, tratemos en primer término de acabar con los fantasmas que acosan a los diseñadores y les hacen creer que de algún modo el análisis está reñido con el auténtico problema del diseño*” (Alexander, 1969: 14). El esfuerzo por introducir racionalidad y sentido en un proceso que parece intuitivo o arbitrario despierta su condición de matemático. La lectura de sus textos es elocuente, no sólo porque anticipa temas entonces ignorados, desde la ecología a la comunidad, desde el espacio público a la arquitectura vernácula, sino porque nunca elude la complejidad, No pretende simplificar. Alexander coincidió Berkeley con Horst Rittel y Melvin Weber, antes de que éstos acuñaran su idea de *wicked problems* (problemas retorcidos) como los propios de la planificación y el diseño, problemas que pueden ser acotados y definidos, pero en los que no cabe aplicar metodologías rígidas o cerradas. Lo intuyó Alexander en 1965 en “*La ciudad no es un árbol*”, cuando comienza a conceptualizar la fórmula de los *patrones*. A la pregunta ¿es posible una ciencia de la forma? plantea una respuesta atenta a las dimensiones sociales y ambientales de la arquitectura, a su relación con la naturaleza, la cultura y la comunidad, reflexionando sobre un modelo que permita la implicación de los usuarios, lo que denominamos participación.

Este es el fundamento de su crítica al árbol lógico, a una estructura ramificada insolvente para acoger la diversidad de los componentes y situaciones que configuran el sistema urbano. El soporte físico de lo urbano, raíz de su geometría y estructurador de la ciudad, necesita para Alexander ser capaz de acoger las interferencias y las superposiciones. Por ello propuso una estructura en entramado o celosía, la

“semilattice”. Frente a la estructura abstracta y rígida del árbol lógico, su modelo responde a un diagrama abierto y dinámico útil para acoger las relaciones definibles entre los componentes físicos de un determinado orden urbano. Tras poner de relieve la simplicidad de la estructura latente en proyectos contemporáneos a su trabajo, como el de la Bahía de Tokio de Kenzo Tange o los planos de Brasilia y de Chandigarh, ensaya un esquema diferente. Su estructura en celosía respondía a un diagrama de conjuntos yuxtapuestos donde los elementos que pertenecen a cada conjunto, cooperan con otros. Alexander podría hoy afirmar “la ciudad no es un fractal”. Frente a modelos que “sólo beneficia a proyectistas, planificadores, administradores y promotores” se refiere a la ciudad pensando en una forma que no es consecuencia directa de la planificación sino resultado de un lento proceso. Así, la ciudad histórica contaría con mayor capacidad para acoger relaciones en la medida en que en ella es posible la “superposición de sus componentes”, propia de “de las cosas vivas, de los grandes cuadros y sinfonías” (Alexander, 1965).

A pesar de que Alexander no resolvió entonces cómo organizar o configurar de forma precisa su semi-entramado, abrió un camino que condujo a su trabajo más relevante, destinado a apoyarse en un diálogo “estructurado” con los usuarios. Un interés por la participación en el que encuentra un lenguaje capaz de orientar las necesidades de cada programa y enfocar colaborativamente las soluciones. Con una reflexión constante sobre el sentido del orden en la arquitectura del pasado, en las edificaciones vernáculas y en la ciudad heredada, que interpreta como la “ciudad natural”, establece el lenguaje de patrones (*pattern language*). Este método conceptual, hoy tan respetado por los investigadores en teoría computacional e inteligencia artificial, sin embargo, permanece casi inédito en el ámbito de la arquitectura.

Lo desarrolla en una trilogía que se publica en sentido inverso a su orden, el tercer volumen, *“The Oregon Experiment”* (1975), el segundo *“A pattern language”* (1977), y el primero *“The Timeless Way of Building”* (1979). La clave reside en lo que Alexander propone como principio en “El modo atemporal de construir”: *“Quizá, el contenido de este libro es más importante en su conjunto que en los detalles”* (Alexander, 2019: 17). Más allá de lo sugerente de su lectura para cualquier interesado en la arquitectura de la ciudad, incluso más allá de la intención de defender o no que cualquiera pueda construir edificios por sus propios medios, en Alexander hay un extraordinario respeto y afecto a la capacidad del ser humano para modelar un hábitat relevante. Basta con aproximarse a sus patrones, que siguen siendo un tesoro, resultado de un trabajo en equipo que se acerca con diagramas, planos e imágenes a un amplísimo elenco de ejemplos, entre los que pueden estar los Fuggerei de Ausburgo, barrio de viviendas sociales del siglo XVI, o unos niños jugando en un parque. Con una cultura extraordinaria, el libro es también el primer gran resumen de referencias bibliográficas para un urbanismo sostenible. Un patrón sería una solución práctica y replicable a un problema o situación concreta que se repite en el proyecto arquitectónico y urbano, una solución abierta y flexible que puede adaptarse y que trabaja articuladamente con otros patrones. Se establece así, a partir de los 253 patrones del libro, un lenguaje común, fundado en criterios con el potencial de combinarse y generar gran cantidad y diversidad de respuestas. Agrupados en series interrelacionadas, cada patrón se encuadra en una situación, se explica con referencias y diagramas para concretar algunas ideas clave o principios. Se trata de un lenguaje que Alexander considera poético, porque está destinado a crear un espacio significativo, condensando un combinado de patrones en cada caso.

En realidad, lo que ofrece Alexander es un enfoque sistémico del diseño. Ya estaba

presente en “La ciudad no es un árbol”, *“cuando los elementos de un conjunto pertenecen a él, lo componen, porque cooperan o trabajan juntos de alguna manera, llamamos sistema a ese conjunto de elementos”* (Alexander, 1965). Con agilidad desarrolló la idea en un artículo pionero titulado “sistemas generadores de sistemas”. Para Alexander en la palabra sistema hay dos ideas ocultas, la idea de sistema como un todo y la idea de sistema generador. Un sistema como un todo no es un objeto, sino un enfoque centrado en su condición holística, entendida como resultado de la interacción entre sus partes. Un sistema generador no es algo aislado, sino un conjunto de piezas y de reglas para combinarlas. El lenguaje de patrones responde a esta idea. Para Alexander casi cualquier “sistema como un todo” es generado por un sistema generador. Un axioma que considera notable para los diseñadores: *“...la mayoría de las propiedades importantes que necesita una ciudad para dar soporte a la vida son propiedades holísticas. Nuestro axioma significa: para asegurar las propiedades holísticas del sistema de edificaciones y ciudades, debemos inventar sistemas generadores, cuyas partes y reglas crearán por sí mismas las propiedades holísticas del sistema que sean necesarias”* (Alexander, 1968). Es comprensible que el desarrollo de estas ideas emparente con la cibernética y sea útil en el desarrollo de la inteligencia artificial. Las aspiraciones configuradoras del metabolismo, del *matbuilding* de Allison y Peter Smithson o de la teoría de los soportes de Habraken comparten esta lectura sistémica.

En 1993 una de sus colaboradoras, Ingrid E. King, realizó una valiosa reflexión sobre la aportación de Alexander en el contexto de la arquitectura contemporánea, destacando la relevancia de sus planteamientos teóricos como una brillante e intuitiva visión muy útil en los procesos en los que los arquitectos están implicados (King, 1993). King destacaba dos estructuras conceptuales en Alexander, por un lado, la teoría del lenguaje de patrones y, por otros, su teoría del orden y del todo. Alexander siempre mantuvo una reflexión original sobre el proceso de diseño que liga teoría y práctica. Esta búsqueda de un diseño fundado en la racionalidad, la adaptación, la autoconsciencia y la colaboración, presente en la idea de patrones, es quizás lo que más se ha destacado, y sin embargo ello está profundamente arraigado en un singular sentido del orden, de naturaleza incremental, orgánica, coherente con su servicio a la vida. Su interés permanente por las soluciones reconocibles en la cultura heredada, visible en el entorno construido, en la arquitectura histórica y en la tradicional, refiere directamente a su capacidad para acoger significativamente la vida, tanto social como individual. Es lo que Christopher Alexander trató de condensar en el trabajo monumental que realiza al final de su vida, *“The Nature of Order”*, subtítulo *“An Essay on the Art of Building and the Nature of the Universe”*, editado en su *Center for Environmental Structure* (Alexander, 2001-2003). Un título que podría parecer exagerado, si no respondiera al cierre de una trayectoria intelectual tan rica. Con una sensibilidad intensa hacia la arquitectura vernácula completa el círculo iniciado en su tesis doctoral y cumple su aspiración a comprender el “modo atemporal de construir”. Alexander sigue interrogándose sobre la relación entre lo construido y nuestro entorno vivo, sobre aquellas conexiones que garantizan bienestar. La necesidad de aprender a crear un mundo en el que los procesos vivos sean posibles, tanto seres y estructuras vivas como sus interacciones y dinamismo metabólico, de avanzar hacia un modo de hacer adaptativo, solo es posible en la combinación de ciencia y arte, naturaleza y cultura. Esta interacción entre “el construir” y la vida se despliega en su peculiar sentido del orden, en un esfuerzo enciclopédico por dimensiones y resultado. En sus cuatro volúmenes “La naturaleza del Orden” procura una explicación sustantiva, con una filosofía pegada a la realidad y a la experiencia, y con una intuición caleidoscópica, útil para cualquiera interesado por el futuro del habitar del ser humano.

En el 1er volumen, titulado "*The Phenomenon of Life*", plantea algunas preguntas tan sencillas cómo qué ocurre cuando un lugar en el mundo tiene vida. La arquitectura ha de descubrir su fundamento intelectual en las estructuras vivas (*living structures*). Alexander propone un punto de vista científico sobre un mundo en el que la materialidad de la vida es perceptible constantemente y en grados muy diversos. Con una propuesta de 15 propiedades geométricas, presentes de una u otra manera en la naturaleza, establece una relación posible con la geometría de los edificios y de las ciudades. Algo que se percibe en los asentamientos del pasado, en su arquitectura, pero que ha ido desapareciendo en un entorno edificado cada vez más mortecino. El ser humano mantiene conexiones con muchas de las características de las estructuras vivas, en relaciones de dependencia mutua. Alexander trata de detectar y mostrar, mediante una "cosmología" afín a una comprensión científica del Universo, cómo es posible apoyarse gradualmente en dichas conexiones y fomentar un entorno artificial en el que "la vida" sea una cualidad esencial.

El 2º volumen, "*The Process of Creating Life*", indaga en la diversidad del mundo natural que, sin embargo, está sometido a constantes y reglas. Ello contrasta con la falta de diversidad en la ciudad creada a lo largo del siglo XX, cuya calidad destaca en pocas ocasiones. El despliegue de los procesos naturales creadores de estructuras vivas en comparación con el de los procesos de construcción de edificios y ciudades permite a Alexander señalar algunos problemas que prevalecen en la planificación y en el proyecto y en su desarrollo. Es posible un cambio dirigido a que cada edificio sea "único, adaptado con precisión a su entorno y armonioso". La lógica de los patrones, con el uso de secuencias predefinidas, haría posible que la gente participe y colabore en este proceso. Muy cerca de la "*deep ecology*", Alexander piensa que para que ello ocurra es necesaria una profunda transformación económica y social.

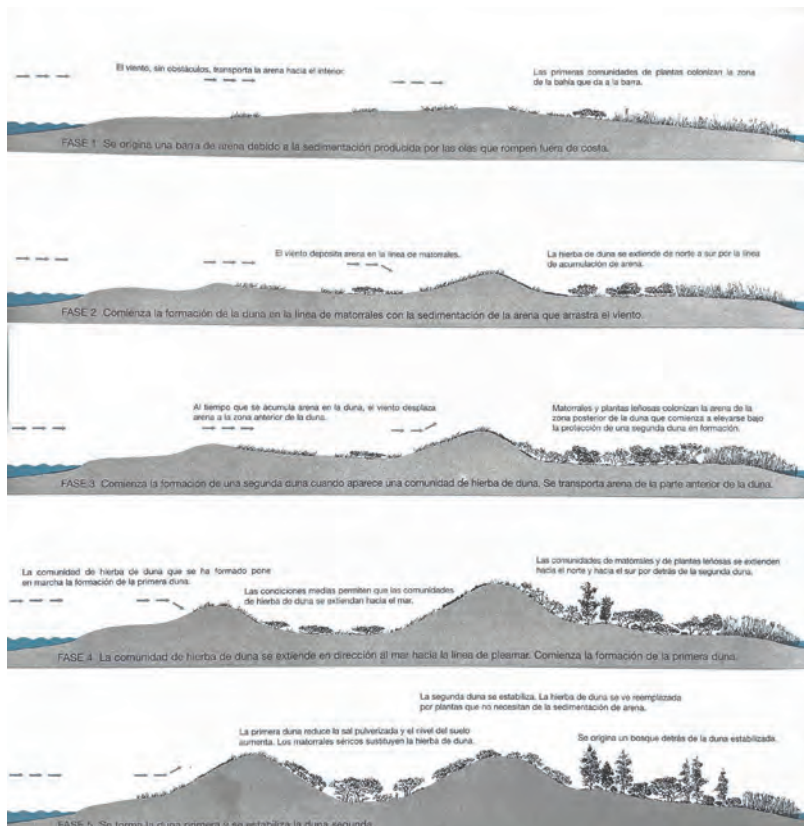
El 3er volumen, "*A Vision of a Living World*", está destinado a mostrar ejemplos vinculados a la trayectoria del propio Alexander, a su experiencia y a la de aquellos que considera que han utilizado métodos afines a su "*theory of living process*". Un sinnúmero de ejemplos destinados a mostrar la viabilidad de un modo diferente de entender la arquitectura, con la voluntad de generar "estructuras vivas", apoyándose en las comunidades y con un enfoque ecológico y de integración con la naturaleza. Este carácter, natural, se detecta en edificios y barrios autoconstruidos, pero también en un sinnúmero de arquitecturas públicas o privadas, espacios abiertos, técnicas constructivas que permiten intuir lo que Alexander plantea como sentido y como método. La belleza es para Alexander el resultado de un proceso dotado de sentido para la gente, consciente de que algunos tipos de formas sólo tienen lugar gracias a determinados tipos de procesos.

En el 4º y último volumen, de cierre, "*The Luminous Ground*", Alexander se enfrenta a la visión maquinista del mundo. A pesar de la manera diferente de ver el mundo que ofrecen los avances de la ciencia, ya sea la mecánica cuántica o la bioquímica, la experiencia del mundo apenas ha evolucionado y sigue controlada por una lógica mecánica que fomenta una arquitectura sin vida. Cada acto de edificación podría estar cargado de sentido si conectase con una visión más amplia, con vínculos en el soporte emocional, espiritual y personal en cada caso. Alexander indaga, desde su particular percepción de cómo la consciencia y el espíritu aparecen en el mundo, con una cosmogonía que aspira a un sentido del todo que arraiga en su presencia en cada cosa. Con un tono casi spinoziano, abierto a la ciencia contemporánea, Alexander insiste

24. Proyectar con la Naturaleza. El legado de Ian MacHarg.

“...muchos de los problemas generados por la ciudad, e impuestos sobre un amplio entorno natural tienen que resolverse en la ciudad. Todos los elementos espaciales y ambientales pueden ser concebidos como una estructura integrada, para servir de acuerdo con sus capacidades...”.

Michael Hough, 1998
en “Naturaleza y Ciudad”, (pág. 31).



Aprendiendo de la formación de una duna.

Fuente: Ian MacHarg, 2000, “Proyectar con la Naturaleza” (pág. 8).

Paseando por Isola en Milán, antiguo barrio ferroviario hoy recuperado, nos encontramos con el *"bosco verticale"*, las dos torres residenciales proyectadas por Stefano Boeri y habitadas desde 2014. Este hito de la arquitectura reciente dirige la reflexión hacia uno de los grandes temas del urbanismo contemporáneo, la búsqueda de una nueva relación entre ciudad y naturaleza. Sin embargo, el entono del edificio, la estación de Porta Garibaldi y el nuevo centro direccional de Portanuova con su corazón en la Piazza Gae Aulenti es, a pesar del nuevo parque o incluso del cercano cementerio monumental, profundamente artificial. Ocurre en muchas ciudades donde los esfuerzos recientes en proyectos de espacios abiertos, de *waterfronts* o de infraestructura verde, apenas resuelven el desafío. En "Epcot", acrónimo de *"Experimental Prototype Community of Tomorrow"*, uno de los parques temáticos de Disney en Orlando, dedicado al futuro e inaugurado en 1982, se lee: *"La Tierra no debe ser vista más ni como un ecosistema que no debe cambiar ni como una cantera que debe ser explotada por razones económicas egoístas y de corto alcance, sino como un jardín que debe ser cultivado desde sus propias potencialidades para el desarrollo de la aventura humana. La meta de esta relación no es mantener el status quo, sino la emergencia de nuevos fenómenos y valores"*. El autor de esta idea fue el microbiólogo René Dubos (1901-1982), que animaba en su trabajo de divulgación científica a aprender de la naturaleza, en particular de las relaciones simbióticas, por cómo éstas implican colaboraciones creativas (Piel & Segerberg, 1990). La visión del ser humano como colaborador de la naturaleza es antigua, aunque no siempre bien comprendida. *"Piensa globalmente y actúa localmente"*, idea compartida por Dubos y Geddes pertenece a un pensamiento relacional que busca la armonía capaz de establecer vínculos entre las actividades del hombre y su hábitat geográfico.

Pero no se puede comprender hoy un enfoque ecológico en la planificación y el diseño urbanos sin referirse al profesor escocés radicado en Philadelphia Ian McHarg autor de *"Design With Nature"* (McHarg, 1969). El trabajo seminal de McHarg no sólo ha sido fuente metodológica de técnicas como la evaluación de impacto ambiental o de los sistemas de información geográfica, sino que sigue siendo de lectura obligada para asumir el compromiso que se adquiere si aspiramos a promover el enfoque simbiótico propuesto por Dubos para las relaciones entre la actividad del hombre y la naturaleza, tanto en la escala local como en la global, profundamente vinculadas. Ian McHarg (1920-2001) había nacido en Glasgow donde inició sus estudios en paisajismo. Con la 2ª Guerra Mundial, sirve en el ejército británico entre 1939 y 1946, trabajando en el cuerpo de ingenieros. Tanto su juventud en una ciudad industrial y contaminada, como la experiencia en los campos de batalla de Italia y Oriente Medio fueron fundamentales en su visión del mundo urbanizado. Se trasladó a Estados Unidos para completar su formación, y en 1949 se graduó en el GSD de Harvard en *landscape architecture* y *city planning*. Regresó a Escocia, donde no le agrada el modelo de planificación vigente, por lo que en 1954 volvió a Norteamérica para incorporarse como profesor en la Universidad de Pennsylvania. Allí desarrolló una relevante carrera, iniciando en 1957 un curso pionero titulado *"Man and Environment"* con el que dota, durante más de 30 años, de una singular relevancia a su departamento universitario.

McHarg se inscribe así en una particular cultura norteamericana cuyos hitos más reconocibles son, Henry David Thoreau con *"Walden"*, quizás el primer ensayo de ecología aplicada (1854), George Perkins Marsh autor de *"Man and Nature"*, subtítulo "la geografía física modificada por la acción del hombre" (1864), y Aldo Leopold con *"A Sand County Almanac"*, un excelente trabajo de ecología aplicada en un contexto local muy condicionado (1949). Al final de este libro, en un capítulo titulado *"Land*

Ethic”, Leopold escribió: “*La salud es la capacidad de la tierra para auto-renovarse. La conservación consiste en nuestro esfuerzo por comprender y preservar esta capacidad*”. Todo un manifiesto, que no es solo propósito o teoría, como demostró el hijo de Leopold, Luna, desarrollando un modelo todavía imprescindible en la evaluación medioambiental. Un discípulo de McHarg, el paisajista canadiense Michael Hough, en un trabajo imprescindible para comprender la interacción entre los procesos naturales y la ciudad, recordaba la idea de Barry Commoner, “*todo está conectado con alguna que otra cosa*” (Hough, 1998: 24).

McHarg, en alianza con otro profesor de Penn, David Wallace, creó la oficina de arquitectura y urbanismo WMRT, responsable de proyectos como la recuperación del puerto interior de Baltimore o el barrio The Woodland, a las afueras de Houston, que demostró una singular resiliencia ante las inundaciones. También alcanzó notoriedad pública en 1960, con la dirección de un programa de televisión titulado “*The House We Live In*”, en el que invitó a reconocidos científicos como Margaret Mead, René Dubos o Eugene Odum, y humanistas como Arnold J. Toynbee o Erich Fromm. Con interés transdisciplinar McHarg consolidó una original perspectiva ecológica desde la que buscaba transformar la intervención en el territorio, como se evidencia en sus propias palabras: “*Antes de convertir nuestras rocas y arroyos y nuestras amables colinas en una masa informe de tejido urbano nivelado, bajo el engaño de que, porque conseguimos esta degradación con la ayuda de bulldozers y pilas atómicas y ordenadores electrónicos, estamos haciendo avanzar a la civilización, deberíamos preguntarnos lo que ello implica en relación con la naturaleza histórica del hombre*” (McHarg 1996: 34).

El pensamiento ecológico estaba en ciernes, en términos de denuncia científica como “Primavera silenciosa” de Rachel Carson (1962) o “La tragedia de los bienes comunes” de Garrett Hardin (1968), los comienzos de una pequeña revolución que se consolidó tras la Conferencia de Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente de Estocolmo, en 1972, y que alcanza a la economía cuando en 1973 E.F. Schumacher publica “Lo pequeño es hermoso”. Un concepto de ecodesarrollo y de responsabilidad con las generaciones futuras que precede a la idea de desarrollo sostenible promovida por el Informe Brundtland en 1987. En 1940, uno de los fundadores con Lewis Mumford de la RPAA (*Regional Planning Association of America*), el ingeniero forestal Benton Mackaye, había publicado el artículo “*Regional Planning and Ecology*”, acuñando el término “ecología humana aplicada”. Existía por lo tanto una visión de la planificación regional apoyada en el uso coherente de los recursos naturales. En 1921 Mackaye planteó el *Appalachian Trail*, primer gran corredor verde, un recorrido paisajístico que atravesaba varios estados del Este, con una propuesta de defensa de los espacios salvajes e impulso de actividades recreativas pensadas para recuperar la maltrecha economía de las comunidades serranas. En su introducción a la primera edición de “Proyectar con la Naturaleza”, Lewis Mumford situaba el trabajo de McHarg en la tradición de Henry Thoreau, Georges Perkins Marsh, Patrick Geddes, Carl Sauer, Benton MacKaye y Rachel Carson, afirmando que McHarg “...no coloca el énfasis únicamente en el proyecto o en la naturaleza por separado, sino en la preposición ‘con’, por lo que implica de cooperación entre el hombre y los elementos biológicos” (McHarg 2000, XVII).

Además de la reflexión que los fundamenta, el libro recogía los resultados del trabajo con sus estudiantes de posgrado, en colaboración con diferentes expertos. Comienza con “el mar y la supervivencia”, capítulo en el que explica cómo funcionan las dunas costeras, cómo éstas hacen posible la creación de un hábitat cargado de vida en el borde hostil del mar, y recuerda como los holandeses “en su largo diálogo

con el mar” aprendieron de las dunas a no detener su fuerza, procurando dirigir o moderar una relación fundada en el diálogo con el mar y en la construcción flexible. El punto de partida es claro: “Aceptemos la proposición de que la naturaleza constituye, en sí, un proceso, que interactúa, que obedece a unas leyes, que representa valores y oportunidades abiertas al disfrute del hombre, con una serie de limitaciones e incluso prohibiciones a ciertos casos” (McHarg, 2000: 7). A partir de allí el libro proponía una serie de casos prácticos destinados a fomentar una planificación urbana y regional con raíz ecológica, atenta al paisaje en sentido integral. Su impacto en estrategias entonces germinales, como la EIA (Evaluación de Impacto Ambiental) o el desarrollo de los SIG (Sistemas de Información Geográfica) derivó de que no sólo se proponía un enfoque sino un método de análisis territorial y de evaluación de alternativas, útil para las decisiones que ha de asumir cada proyecto. El método de análisis de idoneidad *-suitability analysis-* facilitaba una relación entre la forma y los rasgos del paisaje con los posibles usos del suelo, mediante una técnica básica de “*overlay-mapping*”, innovadora forma de representar la información territorial en capas que sería determinante en el desarrollo de las primeras herramientas informáticas de cartografía y dibujo. A partir de una organización cronológica del inventario territorial, concebido como un “*layer-cake model*”, McHarg propuso un camino para estructurar el conocimiento territorial y mapear la información con coherencia. Respetando el método científico, el análisis organiza sobre una cartografía homogénea las diferentes variables que caracterizan un ecosistema, desde la geología a los usos del suelo, atendiendo a su dinamismo, a los factores que definen procesos naturales activos capaces de condicionar la transformación de los suelos, como pendientes o áreas inundables, para establecer limitaciones a dicha transformación. El fundamento del análisis de idoneidad consiste en relacionar en tablas de doble entrada los elementos y procesos que representan valores en función de cada oportunidad de transformación. En resumen, se trata de individualizar algunos indicadores que concretan la estabilidad o inestabilidad del paisaje a partir de la información biofísica. Cada ámbito territorial se evalúa en función de su adecuación para un uso del suelo posible, buscando la solución de “máxima utilidad social”. Un vínculo objetivo entre la naturaleza intrínseca de los suelos y los posibles usos que se adaptan o no a sus condiciones constitutivas, destinado a asistir la toma de decisiones. McHarg respondía así al requerimiento de algunos ecólogos de prestigio, como E.P. Odum, que insistían en la necesidad de una planificación espacial basada en un conocimiento más profundo de la realidad ecológica.

Aunque hoy las herramientas han evolucionado, el impulso dado por McHarg fue extraordinario. Robert Fishman lo situaba a la par de la defensa de la ciudad tradicional realizada por Jane Jacobs, destacando la posición de McHarg sobre los procesos naturales, determinantes en el combate contra un desarrollo urbano de simplicidad destructiva y ajeno a la comprensión del complejo sistema que da forma al hábitat del ser humano (Fishman, 2000). Se creaba el lenguaje que hizo posible la coalición entre urbanistas y ambientalistas que se cumple en el fin del pasado siglo. Armados con lo que McHarg denominó una pequeña ecología, pero con un pensamiento ecológico fuerte, que incrementara nuestro conocimiento sobre los procesos físicos y biológicos, sería posible iluminar el campo de actuación de la planificación, comprender primero, antes de introducir cambios en el territorio. Sólo un trabajo responsable y bien fundado podría ofrecer cierto alivio y hacer de bálsamo para cualquier espíritu preocupado por la posible destrucción. En el programa televisivo de McHarg había participado William “Holly” Whyte (1917-1999), uno de los pocos entonces interesados en el compromiso de lo nuevo con lo preexistente. Whyte había detectado tanto los riesgos del “*urban sprawl*”, concepto del que se le atribuye la autoría, como el valor de los espacios

abiertos en las áreas urbanas. Su enfoque complementa el de Mcharg: *“No hay que esperar el gran diseño. Ya contamos con él. Desde hace mucho tiempo la estructura de nuestras zonas urbanas ha sido fijada por la naturaleza y el hombre, por los ríos y las colinas, por los ferrocarriles y las carreteras: Quedan aún muchas posibilidades y la gran tarea del urbanismo no consiste en ofrecer nuevas estructuras, sino en aprovechar lo positivo de las existentes y discernir esas estructuras tal como las ve la población en su vida cotidiana: No hay una sola imagen nítida sino miles de ellas. Pero el encarar esas realidades obstinadas constituye un albur mucho mayor y más apasionante que la busca de la perfección en otra parte”* (Whyte, 1978: 19). La granja que permanece en una esquina, el pequeño arroyo que circula entre urbanizaciones, el bosque en el borde de la autopista, el ferrocarril abandonado... son los patrones de un paisaje que no está todavía perdido y que puede convivir con, o mejor, que debe enriquecer el paisaje de nuestros complejos urbanos.

Los interesados hoy por temas como la infraestructura verde, por la regeneración del paisaje o, en general, por una planificación urbana de fundamento ecológico deben seguir acudiendo a Mcharg. Lo hacía el MoMa de Nueva York en 2023 con la exposición *“Emerging Ecologies, Architecture and the Rise of Environmentalism”*, en la que tiene un espacio singular Mcharg al lado de figuras relevantes en la arquitectura de su tiempo como Buckminster Fuller o Charles y Ray Eames. Ecología y arquitectura avanzan cada vez más y mejor juntos, aunque la condición misma del inmenso territorio urbanizado parezca ofrecer una extraordinaria resistencia. Pensadores como Edgar Morin han insistido en la ecología como la “primera ciencia nueva”, evidencia de que vivimos en una era ecológica, pero como la exposición del MoMa descubre, nuestro entorno construido responde con muchas limitaciones a este requerimiento.

Los métodos, técnicas y herramientas de la planificación ecológica o de la ecología del paisaje, han ampliado el trabajo de Mcharg. Así, Richard T. T. Forman, cuyo interés ha ido de la ecología del paisaje al urbanismo, publicaba en 2014 un importante manual de ecología urbana concebido como ciencia de las ciudades (Forman, 2014). Forman había desarrollado una metodología de estudio del paisaje comprendido como un mosaico de usos y espacios (*Land Mosaic*), naturales, agrarios o urbanos, analizando el cambio y la degradación del paisaje, muy útil para buscar la mejor convivencia posible entre urbanización y la naturaleza. Es sugerente el paralelismo de su método con el desarrollo de los componentes de la estructura de la imagen urbana planteados por Kevin Lynch, su espejo en los que, para Forman definen el mosaico del paisaje: *patches, edges, corridors, mosaics, networks*, con dos mecanismos principales, la definición de bordes o límites y la conectividad entre componentes. La secuencia propuesta por Forman “mancha-corredor-trama” refiere también a la lógica de punto, línea y plano de Vasili Kandisky, y demuestra un paralelismo entre arte y ciencia que camina entre la comprensión perceptiva y la explicación compositiva. Las herramientas de análisis espacial se aventuran como herramientas de proyecto. Un camino que no es sin embargo sencillo.

La dificultad está en la comprensión misma del ecosistema urbano, tal y como Salvador Rueda ha procurado explicar desde hace años con su equipo en Barcelona. La mixtidad urbana en términos funcionales y espaciales, de interacción entre usos, su intensidad y su relación con la movilidad que hoy animan las estrategias de proximidad. Sólo un enfoque ecológico permite integrar el conocimiento que hace todo ello accesible. Lo local y lo global se articulan en un juego de escalas que necesitan partir de la comprensión del marco regional para que lo ecológico tenga sentido. La idea de

biorregión que desplegó Alberto Magnaghi en su búsqueda de un proyecto local fuerte y capaz de establecer la estrategia urbanística de municipios menores, avanza hacia la dimensión comarcal y se concentra en los principios territoriales con potencial para dotar, a la vez, de identidad y de futuro a las comunidades locales (Magnaghi, 2000). La “revolución de la proximidad” y la perspectiva territorial que incorpora el concepto de biorregión se proyectan al servicio de un enfoque ecológico operativo. En cualquier caso, como el trabajo pionero de McHarg trató de demostrar, no es sólo una cuestión de objetivos, aunque estos sean los ODS de la agenda 2030, sino de aprender a proyectar con la naturaleza, a un hacer inteligente fundado en el mejor conocimiento. Cuando en 2012 el huracán Sandy alcanzó las costas de Nueva York hubo una interesante reacción que la Fundación Rockefeller canalizó en un programa denominado “*resilience by design*” que no condujo a fortalecer las infraestructuras, sino a fomentar una mayor adaptación de lo construido con proyectos idóneos. Ya estaba enunciado por Hough, un diseño urbano adaptativo como camino hacia un nuevo urbanismo vernáculo. Para ello, como habían intuido Hardin o McHarg y había propuesto la premio Nobel de economía Elinor Ostrom, es necesario gobernar con inteligencia colaborativa los bienes comunes.

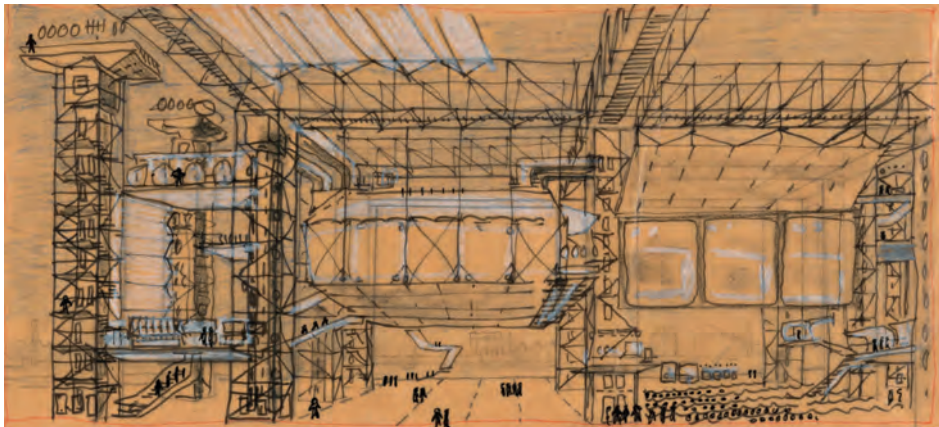
Referencias Bibliográficas.

- Fishman, Robert, 2000, “*The Death and Life of American Regional Planning*”, en Bruce Katz (ed.), “*Reflections on Regionalism*”, Washington, D.C.: Brookings Institution Press.
- Forman, Richard T.T.; 2014, “*Urban Ecology. Science of Cities*”, Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- Hough, Michael, 1998, “*Naturaleza y ciudad: planificación urbana y procesos ecológicos*”, Barcelona: Gustavo Gili (1ª ed, 1995, “*Cities and Natural Process*”).
- McHarg, Ian L., 2000, “*Proyectar con la Naturaleza*”, Barcelona: Gustavo Gili (1ª edición, “*Design With Nature*”, 1969; Introducción a la edición española por J.L. de las Rivas, Ignacio San Martín y Frederick Steiner).
 - 1996, “*A quest for life: an autobiography*”, New York: John Wiley and Sons.
- McHarg, Ian L. & Steiner, Frederick R. (Eds.), 1998, “*To Heal the Earth: Selected Writings of Ian L. McHarg*”, Washington, D.C.: Island Press.
- Magnaghi, Alberto, 2000, “*Il principio territoriale*”. Turín, Bollati Boringhieri Editore.
- Piel, G. & Segerberg Jr., O. (Eds.), 1990, “*The world of Rene Dubos. A collection from his Writings*”, Nueva York: Henry Holt and Company.
- Whyte, William H., 1978, “*El paisaje final*”, Buenos Aires: Infinito (1ª ed. 1968, “*The Last Landscape*”. New York: Garden City-Doubleday).

25. La sociedad del espectáculo. Del Fun Palace al efecto Beaubourg.

“...lo que resulta interesante y esencial en el arte es la espontánea capacidad de los artistas para hacernos ver su forma de ver el mundo: no el mundo como si el cuadro fuera una ventana, sino más bien como si nos dieran el mundo”.

Arthur C. Danto, 2002,
“La transfiguración del lugar común”, (pág. 294).



Fun Palace for Joan Littlewood Project,
Stratford East, London, England (Perspective) 1959–1961.

Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/842>.

En 1970 el gobierno de Francia convocó el concurso para un nuevo centro de arte contemporáneo en un espacio central de París, el solar de *Beaubourg*. Presidido por Jean Prouvé, el jurado internacional tuvo que decidir entre más de 600 participantes, eligiendo el proyecto presentado por dos todavía jóvenes arquitectos, Renzo Piano, de 33 años, y Richard Rogers, de 37. El Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, inaugurado en 1977, sigue siendo hoy un hito de la arquitectura de la ciudad contemporánea, de cómo la nueva arquitectura puede insertarse en la vieja ciudad, pionero del movimiento *high-tech*, y generador de un intenso debate cultural, tanto por su impacto urbanístico como por su concepción institucional, por su influencia en la política cultural de finales del siglo XX. En ese mismo año, 1977, el filósofo Jean Baudrillard (1929-2007) acuñó el sintagma “efecto *Beaubourg*” para señalar un cambio de orientación en la relación entre cultura y sociedad: “...este espacio de disuasión, articulado sobre una ideología de visibilidad, de transparencia, de polivalencia, de consenso y de contacto, y sancionado por el chantaje a la seguridad, es, hoy por hoy, virtualmente, el espacio de todas las relaciones sociales” (Baudrillard, 1978: 84). El edificio cumple una función que trasciende lo cultural y se impregna del carácter simbólico, en cierto modo programático, de una sociedad que emerge tras los acontecimientos de 1968. A la vez, los antecedentes y consecuencias de este proyecto animan una reflexión, todavía viva, sobre el pasado y el presente de unas ciudades históricas cargadas de complejidad funcional y sometidas a la tensión turística, espacios donde se manifiestan los vaivenes de las políticas urbanas y culturales, donde lo nuevo y lo viejo se mezclan confusamente.

La construcción del edificio coincide con un momento de debate en las artes visuales, en los modos de ver. En 1972 John Berger escribía, “...la vista llega antes que las palabras” (Berger, 2016). Si la vista es lo primero, es imposible no asociar la espacialidad que proponía el *Beaubourg* con el proyecto del “*Fun Palace*” que diez años antes había planteado Cedric Price (1934-2003) con la directora de teatro Joan Littlewood en el East End de Londres. Inspirándose en los “*pleasure gardens*” de las ciudades inglesas en los siglos XVIII y XIX y en los clubs sociales de los obreros del XIX, en sus funciones recreativas y carácter colectivo, buscaban un espacio en el que la gente pudiera participar en diferentes actividades artísticas y científicas, a modo de celebración y encuentro cultural comunitario. Price, que fue profesor en la Architectural Association (AA) entre 1958 y 1964, había coincidido allí como estudiante con Richard Rogers (1933-2021). A pesar de contar con poca obra construida, Price era ya una personalidad influyente, que había colaborado con figuras de relieve como Denis Ladsun, Maxwell Fry o Bucky Fuller. Rogers completó sus estudios en Yale, donde conoció a Norman Foster, y había creado a su vuelta, en 1963, con sus entonces esposas, Su Bumwell y Wendy Cheesman, el *Team 4*, desarrollando una práctica de gran interés. Rogers abandonó el grupo en 1967, realizando algunos proyectos interesantes con Su, como la *Zip-Up House*, de 1968. Tras su divorcio se unió a Renzo Piano (1937...), con el que realiza el proyecto del concurso, en colaboración con Gianfranco Franchini. Piano se había formado en el Politécnico de Milán donde un primo del padre de Rogers, Ernesto Nathan, era profesor destacado, miembro de BBPR y, entre 1953 y 1965, director de Casabella. Los dos compartían el interés por la arquitectura experimental de perfil tecnológico, que Piano había ensayado en su proyecto para la Expo de Osaka de 1970 y que le acercó al británico. Habiéndose conocido en Londres, compartían su interés por las estructuras y los materiales innovadores cuando se presentan al concurso, en cuyos desarrollo colaboran los ingenieros Ove Arup y Peter Rice, irlandés que va continuar su carrera con Piano a partir de 1977.

Sin embargo, la influencia de Price en el *Beaubourg* trasciende lo tecnológico. La afinidad con el espacio abierto propuesto en el *Fun Pallace*, dotado de la flexibilidad propia de una arquitectura de tramoya, se acentúa en la configuración del programa del concurso. Price había escrito: “...puesto que el concepto social del *Fun Palace* es principalmente un taller popular o una universidad de la calle, el elemento participativo de las actividades debe extenderse hasta cierto grado de control del entorno físico por parte de los usuarios” (Price, 2022: 17). Estas ideas de taller y de universidad de la calle son determinantes para poder hablar de “efecto” y convergen con lo que Guy Debord (1931-1994) había descrito en 1967 en su “sociedad del espectáculo”. Se enfatizaba no sólo la crítica a la sociedad de consumo y a la mercantilización de la cultura, que Baudrillard había planteado con desdén hacia Debord, sino que se ponía de relieve un desplazamiento de la vivencia hacia su “mera representación”, donde el espectáculo se convertía en una relación social que habitaba en las imágenes, sustituyendo la realidad de la experiencia (Debord, 1967)

Price había escrito sobre el *Fun Palace*: “La deriva a través de todo el complejo es capaz de generar cambios rápidos que tiene en cuenta las evidentes líneas de deseo de los usuarios” (Price, 2022: 21). La deriva situacionista aquí presente enlaza con Debord y constituye la materia gris de un programa que estaba fuera del alcance de Piano y Rogers, menos intelectuales y concentrados en la espacialidad libre y flexible que facilita la tecnología y que despliegan en su proyecto. Tanto Price como Debord están pensando en la ciudad. En 1969 se había publicado “*Sin plan: un experimento sobre la libertad*”, escrito de Price con el crítico Reyner Banham, el periodista Paul Barker y el geógrafo urbano Peter Hall (Price, 2022). El texto, brillante y a la vez sencillo, cuestionaba la utilidad de la planificación urbana por el modo en la que ésta se realiza y se aplica, de tal forma que incluso sus logros no dependen de ella. Tomaban de Melvin Webber la idea de que la planificación se cumple simplemente porque se completa, sin que nadie evalúe sus resultados o verifique si se comporta como estaba previsto. Reaccionando contra un urbanismo con la prerrogativa de establecer lo que es correcto, “*Sin plan*” sigue siendo un acicate para comprender el significado y renovar la planificación a través de lo que consideraban tres acontecimientos revolucionarios: la cibernética, el bienestar de las masas y la cultura popular. Este debate sugiere una cuestión cultural, no técnica, que sin negar la utilidad de la planificación pregunta por quién decide y cómo se valoran las consecuencias. El “sin plan” de muchos espacios rurales bien mantenidos sigue siendo ejemplar.

Georges Pompidou, presidente de Francia entre 1969 y 1974, había facilitado la polémica transformación del barrio de Les Halles, el “vientre de París” de Émile Zola (1873), donde se localizaba el gran mercado central creado por Víctor Baltard, una imponente estructura de hierro fundido construida a partir de 1852. Una vez decidido el traslado del mercado, se inició su derribo en 1971 justificado por los problemas de gestión que generaba. La desaparición del edificio histórico creó una gran polémica, acentuada por la dificultad de transformar de golpe un espacio urbano de 10 ha, central y complejo. Tras el concurso que ganó Ricardo Bofill en 1975, la solución se consideró fallida y se realiza sólo en parte, sometida a revisión permanente. La estructura de Baltard, con una vida de apenas 100 años, debía haber estado protegida en un contexto en el que llevaba tiempo vigente la Ley de protección de los centros históricos de 1962, promovida por André Malraux, el escritor-ministro inventor del Estado Cultural. El propio Pompidou, quizás arrepentido, animó en 1973 la conservación de la Gare

D'Orsay, convertida en sede del museo del impresionismo desde 1986 por Gae Aulenti. El conformismo de la mayoría social, más allá del activismo apagado y minoritario heredero del 1968, convivía con la emergencia del nuevo París, engrandecido desde lo público que, gracias a nuevas instituciones culturales, recupera la política de los "*grand travaux*". Un caldo de cultivo cambiante que Guy Debord anticipó con su sociedad del espectáculo y que vislumbraron Price y Littlewood en su teatro, laboratorio de la diversión y universidad de las calles. El edificio de Piano y Rogers y el derribo de Les Halles marcaron por lo tanto el inicio de una gran transformación. La ciudad histórica se convierte de nuevo en un campo de acción, teatro de estrategias culturales. Habría que parafrasear de nuevo a Baudelaire, "*le vieux Paris n'existe plus*". Ahora bien, cuando lo informal y radical es sancionado por el Estado, se diluye su potencial transformador. Debord, Piano, Price y Rogers habían nacido en la década de 1930, maduraron en la posguerra y se lanzan a construir e interpretar un universo expansivo, en el que Price y Debord enseguida detectan su carga de ambigüedad e incertidumbre.

El *Beaubourg* no tenía como antecedente exclusivo la arquitectura dibujada del *Fun Palace*. La confianza en la tecnología para plantear un edificio dinámico y programable necesitaba un marco cultural más amplio para que su nueva espacialidad, brutal y abierta, pudiera parecer compatible al ser insertada en el corazón de un espacio urbano histórico. Este marco de posibilidad surgió en la década de 1960 con la eclosión de una arquitectura rebelde capaz de facilitar una racionalidad alternativa destinada a hacer creíble un entorno construido totalmente diferente. Allí estaban Archigram y la Internacional Situacionista.

Archigram ha sido uno de los principales responsables en la revitalización de la iconología arquitectónica. Con sus collages y poderosas imágenes asociadas a ideas sencillas, contribuyeron a crear un nuevo imaginario sobre la ciudad y sobre el espacio público. Compuesto por un grupo de arquitectos británicos, uno de sus miembros, Peter Cook (1936...) se había graduado en 1960 en la AA, cerca de Rogers y Price. Cook fundó el grupo con Michael Webb (1937...), Ron Herron (1930-1994), Warren Chalk (1927-1987), David Greene (1937...) y Dennis Crompton (1935...). *Archigram*, activo entre 1960 y 1974, acuñó su nombre de *telegram*, con la intención de proponer mensajes arquitectónicos breves y fáciles de comprender, difundidos desde 1961 con su revista, con formato de fanzine. La primera exposición conjunta, *Living City* (Londres, 1963), mostró sus proyectos futuristas, concebidos con lógica visual e ideas atractivas, cargadas de fantasía, que el propio Peter Cook definió como anti-heroicas y pro-consumistas (Cook, 1999). Minusvaloradas en su día por relevantes arquitectos, sus propuestas de edificaciones y ambientes urbanos conservan la frescura de una propuesta alegre que se alejaba de la crítica social y se concentraba en su arquitectura. Sin pretender ser construidas, se trataba de hipótesis inteligentes que denunciaban la rutina de la arquitectura dominante y la falta de vitalidad de los espacios urbanos, para abrir puertas a una arquitectura diferente, no tanto espectacular como instructiva. Herron y Chalk fueron profesores en AA, Webb y Cook también desarrollaron una importante actividad académica. Los nombres de los proyectos no necesitan muchas explicaciones: *Plug-in-City*, bricolaje tecnológico para una ciudad enchufable, dibujada por Peter Cook (1964); *Walking City*, con sus edificaciones nave caminado sobre las aguas, con los fantásticos dibujos de Ron Herron (1964-66); o *Instant City*, destinada a crear vida urbana en pequeñas localidades, dibujada por Herron y Cook (1969). El debate entonces generado sigue alimentando el imaginario urbano con tono inconformista y experimental, sin el acompañamiento de una gran teoría. A medio camino entre el centro comercial y la

base espacial, la arquitectura dibujada de Archigram se reconoce como una aparición en las terminales de algunos aeropuertos, en la versión de Cabo Cañaveral convertido en parque de atracciones, en las Expos internacionales o en los *downtown* de ciudades asiáticas, como Pudong en Shanghái o La Marina de Singapur. Su estética desenfadada, contracultural en su origen, activa una fantasía exploratoria. Lo propuso Peter Cook en 2003, la ciudad vista como un jardín de ideas. Quizás un *happening* incompleto para los que se toman la ciudad demasiado en serio.

Poco antes de Archigram, también con sesgo informal aunque mucho más conceptual, surgió el proyecto situacionista. En 1957 se creó la Internacional Situacionista, agrupando movimientos dispares de la izquierda cultural europea que aspiraban, con diferentes enfoques, a revivir el surrealismo por su potencia para una crítica radical. La intensidad teórica y el activismo de sus miembros marcó la influencia de un grupo polémico y polemista, que casi desde su origen conduce a disidencias y fragmentaciones. No es fácil resumirlo. Activo entre 1957 y 1972, el situacionismo destaca en su esfuerzo por interpretar lo urbano desde una perspectiva destinada a revolucionar la vida cotidiana. Acudiendo a la psico-geografía, el interés por mostrar las contradicciones de la vida urbana y del uso del espacio compuso su aparato crítico y proyectual. Guy Debord (1931-1994), uno de los fundadores del movimiento, desarrolló en 1958 la “teoría de la deriva”, clave situacionista para interpretar la ciudad. La situación emerge de un deambular sin rumbo o motivación determinados, en un dejarse llevar por lo que el propio espacio urbano propone y los encuentros que ese caminar descubre sobre una ciudad desnuda, la *Naked City* de Débord. Éste, tras años de lucha y compromiso, en 1967 publica “La sociedad del espectáculo”. Oscuro y brillante, minusvalorado por el pensamiento oficial, la asociación de capitalismo y espectáculo que hacía Débord trascendía la lógica anti-consumista del “hombre unidimensional” de Herbert Marcuse (1964) y desplazaba la alineación que Marx situaba en el “fetichismo de la mercancía” al campo de la cultura. Todo lo que antes se vivía directamente hoy se habría alejado, convertido en una representación. Con esta tesis, el espectáculo se desvela inverso de la vida, movimiento autónomo de lo no viviente, antes de la IA, en una sociedad cuyas condiciones de producción conducen a la acumulación de espectáculos. Debord proponía un “urbanismo unitario” para la construcción de un espacio dinámico afín a las experiencias de comportamiento. El mapa fabricado por la deriva situacionista ofrecía la estructura de partida. Quien le dio forma fue Constant Nieuwenhuys (1920-2005), artista holandés que pertenece al núcleo fundador de la Internacional Situacionista, al que se une tras una interesante trayectoria. En 1969 Constant propone *New Babilon*, una ciudad red, nómada, laberíntica, “una ciudad de la eterna partida”. Esta ciudad en cambio constante y hecha de materiales muy dispares ha de responder a necesidades concretas. Con una configuración a medio camino entre el constructivismo y el metabolismo, con antecedentes directos como la arquitectura móvil que Yona Friedman desarrolló en la “*Ville spatiale*” (1960), New Babilon trasladaba el ideario situacionista del espacio. Nieuwenhuys duplica el espacio libre en una ciudad suspendida, un 200% de espacio al servicio de la deriva, diseño sin interrupción dirigido a combinar microambientes transitorios, vistas fugaces, y a facilitar situaciones diversas. La búsqueda de esta espacialidad dinámica afín al espacio social revalorizaba la vida cotidiana de las ciudades, atenta al placer y al ocio, y converge con el tercer espacio que propuso Henri Lefebvre, ligado al situacionismo hasta su desencuentro con Débord.

Archigram y Situacionismo descubren la intensidad, visual y programática, que puede adquirir el debate arquitectónico. Con “el efecto Beaubourg” la arquitectura

adquiriría un particular protagonismo en el debate cultural. Sin que se pueda comprobar su alcance, “a la sombra de las mayorías silenciosas” de la sociedad postmoderna, Baudrillard exponía una cultura de simulación: “*El simulacro no es lo que oculta la verdad, es la verdad la que oculta lo que no existe. El simulacro es verdadero*” (Baudrillard, 1978). Cuando el filósofo recuerda la metáfora del mapa de José Luis Borges, de una cartografía del mundo a escala real, 1:1, la idea de una realidad que se sustituye por su representación se carga de irrealidad. Sea o no un simulacro, el edificio construido en medio del caserío histórico del *4^{ème} arrondissement* de París, hito de la transformación de la cultura de masas en sociedad del espectáculo, es real. Su arquitectura tanto simboliza la idealización popular de la cultura como acoge un nuevo tipo de museo estable, cosmopolita y polivalente, que se abre en y al corazón de la ciudad. Hoy el “Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou” se corresponde significativamente con el apodo que recibe de su emplazamiento, Beaubourg, que significa “barrio agradable”. También se ha hablado de “efecto Guggenheim”, convirtiendo el edificio del museo en bandera de la gran transformación urbanística de Bilbao. Con ello se celebra la eficacia tecnológica y el éxito de la regeneración funcional y económica que la propia edificación y su uso representan. Allí, la perspectiva crítica permanece velada. Hoy el carácter renovador del proyecto sociocultural de Price, de la fantasía de Archigram o de la diatriba situacionista, están escondidos. ¿Sólo imágenes? La posibilidad de una arquitectura más comprometida y salvaje o de un urbanismo en rebeldía frente a la tiranía del consumo se apagan. Baudrillard detectaba una “precesión” del simulacro sobre la realidad en la frase del predicador bíblico *Qohélet* (el Eclesiastés), crítica con la vanidad y las miserias de la vida, animadora de la sabiduría: ¡Todo es ilusión, nada hay nuevo bajo el sol! ¿También la crítica? Más tarde, en su América (1986), hablaría de “hiperrealidad”.

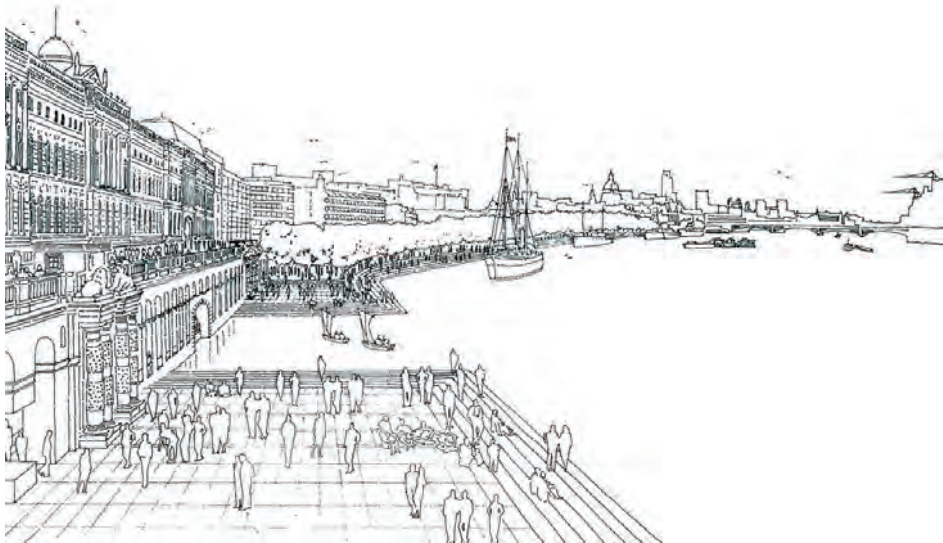
Referencias Bibliográficas.

- Baudrillard, Jean, 1978, “*Cultura y simulacro*”, Barcelona: Ed. Kairós (incluye la traducción de “*L’Effet Beaubourg*”, escrito en 1977).
- Berger, John, 2016 (1^a ed. 1972), “*Modos de ver*”. Barcelona: Gustavo Gili.
- Danto, Arthur C., 2002, “*La transfiguración del lugar común*”, Barcelona: Paidós.
- Debord, Guy, 2005, “*La sociedad del espectáculo*”, Valencia: Pre-Textos (1^a ed. 1967).
- Cook, Peter (Edr.), 1999, “*Archigram*”. New York: Princeton Architectural Press (hoy los Archigram Archives pertenecen al M+ Museum de Hong Kong)
- Price, Cedric, 2022, “*Una arquitectura de la aproximación. Ensayos y conferencias 1965-1991*”, Barcelona: Puente Editores (David H. Falagan, edr.).
- VV.AA., 1996, “*Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*”. Barcelona: MACBA.
- 2015, “*Constant. Nueva Babilonia*”. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

26. Aldo Van Eyck, la ciudad y los niños. El renacimiento del espacio público.

“La consecuencia universal e ineluctable de la cruzada por la seguridad en la ciudad es la destrucción del espacio público... para reducir el contacto con los intocables...”.

Mike Davis, 1990,
en “City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles”, (pág. 232).



“London as it could be”

dibujo que abre la puerta a la pionera recuperación peatonal de las riberas del Támesis.

Fuente: Rogers Stirk Harbour + Partners, 1990.

Nadie discute hoy que la calidad del espacio público es determinante en la calidad de vida en las ciudades y, sin embargo, en la historia reciente de la cultura urbanística ha existido un debate que se resume en la necesidad de “recuperar” dicho espacio. En la década de 1970, la crítica tanto a la transformación interior de las ciudades, al *urban renewal* o urbanismo del bulldozer servidor del automóvil y de sus infraestructuras, como a las nuevas periferias construidas con los principios urbanísticos de los CIAM, se desarrolló al lado de la primera gran reivindicación contemporánea de los centros históricos. En el centro de esta crítica estaba la defensa de los valores urbanos de la “ciudad tradicional”, como demostró en 1979 Rob Krier, en su influyente “*Urban Space*”, la edición en inglés de un trabajo que, partiendo de la “erosión del espacio urbano en la planificación urbana del siglo XX”, re-proponía considerar plazas y calles como los elementos formal y funcionalmente constitutivos del espacio urbano y fundar en ellos la recomposición de unas ciudades devastadas por una arquitectura insensible hacia el espacio público (Krier, 1981). La debilidad del proyecto urbano moderno estaba en un diseño neutral de los espacios abiertos, donde el desinterés por el espacio público conducía a generar “espacios perdidos”, desatendiendo los espacios entre los edificios o espacios intermedios de paso, acceso y servicio (Trancik, 1986). Ello comprometía la vida urbana, la vitalidad de sus espacios, y tiene que ver con la reivindicación de la función social de las aceras que hizo Jane Jacobs en “*Muerte y vida en las grandes ciudades*” (1961). En “*la dimensión oculta*” Edward T. Hall detectaba que en la percepción y uso personal del espacio se construye la identidad cultural, factor imprescindible para recomponer la experiencia urbana (1966). También en la denuncia encerrada en alabanza de Robert Venturi a la *main street* de Disney World y al *Strip* de La Vegas (1972), más cerca de los deseos reales de la gente que la ciudad propuesta por la arquitectura moderna, se intuye la carencia de espacio público.

En su intensa introducción a la edición del “Espacio Urbano” en inglés, Colin Rowe destacaba del trabajo de Krier su *rappel à l’Ordre*, más allá de su “tranquila indignación” ante el urbanismo de los CIAM. Una llamada útil a la racionalidad independiente de preferencias figurativas. En 1977 Colin Rowe y Fred Koetter habían publicado “*Collage City*”, un texto que sigue siendo imprescindible. “*La ciudad de la arquitectura moderna (puede ser también llamada ciudad moderna) todavía no se ha construido. A pesar de toda la buena voluntad y las buenas intenciones de sus protagonistas, se ha mantenido o bien como proyecto o bien como aborto, y no parece que haya ninguna razón convincente para superar que este estado de cosas vaya a sufrir modificación*” (Rowe & Koetter, 1981: 9). Sin ninguna intención de denostar el proyecto moderno, Rowe y Koetter ofrecían una explicación de su fracaso urbanístico: es la pretensión del planificador urbano de “acomodar una gama de utopías en miniatura” en un proyecto condenado a fracasar. Frente a un “diseño total” imposible, se verifican fragmentos de una u otra utopía realizados. Se trataría de una ciudad collage cuyas partes colisionan entre sí, a la vez que conviven gracias a una técnica urbanística de *bricoleur*. El origen del fracaso moderno en la ciudad estaría en lo que Rowe y Koetter denominan “crisis del objeto”. La arquitectura aislada y dispuesta sobre espacios abiertos carece de textura, carece de un soporte con el que interactúe y le sirva de fondo. La respuesta está en la ciudad tradicional que, a pesar de sus defectos y de virtudes que no necesitan proclamarse, ofrece una “*matriz o textura sólida y continua que confiere energía a su condición recíproca: el espacio específico; la plaza y la calle contiguas que actúan como una especie de válvula de escape pública y que aportan una cierta condición de*

estructura legible, y, lo que es igualmente importante, la grandísima versatilidad de la textura o fondo que actúa como soporte” (Rowe & Koetter, 1981: 64). Esta reflexión se confirma en el libro mediante planos figura-fondo donde la espacialidad comparada de la ciudad moderna y la ciudad tradicional acuña una perspectiva que va a ser replicada universalmente.

En el seno mismo de los CIAM se produjo una evolución a partir del 8º congreso dedicado al corazón de la ciudad. Sin enfocarse directamente en el espacio público, la reflexión sobre la centralidad urbana remite a la vida social. Tras la crisis que condujo a la disolución del grupo y su prolongación en el *Team X*, el principal debate va a estar relacionado con la escala humana en la arquitectura. Ello tiene que ver sólo indirectamente con el espacio público, en la medida en que domina el interés por una estructura urbana donde el peatón queda subsumido en el discurso de la circulación. Como se ha visto en el proyecto de Alison y Peter Smithson para el concurso del centro de Berlín, la movilidad peatonal se segrega y asocia a actividades diversas sobre un modelo de ciudad abierta. Sin embargo, en su estructura elevada, el espacio público se identifica con la infraestructura, y diluye la escala humana.

En paralelo a la denuncia de Jane Jacobs, a principios de la década de 1960, y como también se ha visto, es en el contexto académico del MIT donde va a producirse un encuentro propositivo entre escala humana y espacio público. Tanto *“La imagen de la ciudad”* de Kevin Lynch (1960), como *“Comunidad y privacidad. Hacia una nueva arquitectura humanista”* de Sergi Chermayeff y Christopher Alexander (1963) siguen siendo hoy referencia. Pero son la psicología ambiental y la geografía crítica los campos que han liderado desde entonces la necesidad de un urbanismo más ajustado a la escala del hombre y la demanda de una espacialidad coherente con una vida social rica, diversa y cohesionada. Preocupación temprana en arquitectos como Charles W. Moore cuando describía el fondo del problema afirmando *“You have to pay for the public life”* (Moore, 1965), tras comparar con admiración las calles y plazas de Guanajuato con los espacios privatizados de las ciudades americanas. Son temas hasta hace poco apenas abordados en la enseñanza de las escuelas de arquitectura, temas en los que el recurso a los textos y autores de las décadas de 1960 y 1970 sigue siendo necesario.

Por ello es elocuente cómo un trabajo en apariencia menor de un arquitecto relevante, pero apenas divulgado hasta hace bien poco, se vuelve paradigmático y acaba por despertar un interés extraordinario. Se trata de Aldo van Eyck (1918-1999), siempre interesado por una arquitectura experimental y, a la vez, centrada en su servicio de las personas. Miembro del *Team X*, consolida desde sus ajetreados años de formación una perspectiva que él mismo denominó humanista y que desarrolla a lo largo de su carrera con su esposa, la arquitecta Hannie van Rooijen. En 1947 Van Eyck entró a trabajar en el ayuntamiento de Ámsterdam donde activa un proyecto de espacios públicos centrado en los niños, los espacios de juego (*playgrounds*), más de 700 pequeños parques infantiles que se construyen entre 1947 y 1978. En plena posguerra y en una ciudad destruida, pequeños espacios vacíos transformados en *kinderspelen* permiten, a través de los niños, comprender las oportunidades de disfrute de la vida urbana cotidiana en la nueva ciudad que emerge. Para Van Eyck las aceras y los vacíos en los cruces de calles eran los primeros espacios de juego. A pesar de su trabajo como profesor, apenas dejó unos pocos escritos, entre los que destaca por su título *“El niño, la ciudad y el artista”*.

Cercano a la lógica situacionista escribe que “*sea el que sea el significado de espacio y tiempo, lugar y ocasión significan más*” (Van Eyck, 2006). El lugar es el lugar concreto, y la ocasión-situación es la oportunidad que justifica el programa del proyecto, un acontecimiento también concreto que se abre para el encuentro. La experiencia de Van Eyck como escenógrafo orienta su sensibilidad artística, como hiciera en los espacios de juego, hacia la gente. En un manuscrito de 1962, hasta hace poco inédito, Aldo Van Eyck interpretaba los espacios urbanos como “el reino intermedio”, adelantando en 20 o 30 años el interés por los espacios entre las edificaciones. Influido por la filosofía del diálogo de Martín Buber, pensador judío de origen austriaco que interpretaba las relaciones entre el hombre y el mundo a través de la interacción Yo-Tú, Van Eyck intuye un urbanismo táctico. El rechazo del gran plan abstracto en Van Eyck conduce a reivindicar el espacio común, de comunicación y encuentro, del espacio intermedio que acoge la vida urbana y que no puede ser espacio perdido. Esto es lo que Jan Gehl planteó, en 1971, con su “*vida entre los edificios*”. Pensar en los “espacios para la gente” ha centrado el trabajo y el éxito de este arquitecto y urbanista danés, nacido en 1936. Su reconocimiento internacional se inicia con la edición en inglés de “*Life Between Buildings*” (Gehl, 1987). En la contraportada del libro se recogía el elogio de William H. Whyte, precursor del análisis que hace Gehl sobre el comportamiento de la gente en las calles de la ciudad. Su investigación “*Street Life Project*”, iniciada en 1971, produjo el documental “*The Social Life of Small Urban Spaces*”, publicado como libro en 1980, y sigue hoy siendo la fuente para trabajos similares. Entre el reino intermedio de Van Eyck, los pequeños espacios urbanos de Whyte y el estudio la vida urbana entre los edificios de Jan Gehl existe una clara continuidad.

Gehl había iniciado en 1965 con su esposa, psicóloga de profesión, un ambicioso proyecto de investigación sobre la forma y el uso de los espacios públicos. Comenzaron observando la vida en las calles de ciudades italianas como Siena, admirados por la diversidad de actividades y personas que en ellas se mezclaban, para convertir las calles de Copenhague en su laboratorio. El análisis de cómo la gente percibe lo urbano y de cuáles son las actitudes en el uso del espacio público tenía el objetivo de orientar la intervención para mejorarlo. Todo ello se materializó en 1971 con la edición danesa de su libro. No era un trabajo aislado. En Berkeley, Donald Appleyard estaba realizando su interesante estudio sobre la vida en las calles, antes de promover con Allan Jacobs su manifiesto en defensa del diseño urbano (Appleyard, 1981). El valor que tienen los sentidos acompaña al relieve de los lugares de encuentro, la vocación del diseño urbano es atender a la vez las necesidades individuales y sociales. Para ello hay que revisar la escala de trabajo en la ciudad, desplazando una perspectiva demasiado grande, demasiado alta, demasiado vacía, hacia la “dimensión humana”. Las ciudades italianas siempre han sido una fuente inspiradora de esta dimensión. En el ámbito anglosajón, del que el danés es cercano, interfiere con su tradición pintoresca, que en la postguerra revive Nikolaus Pevsner en “*Visual Planning and the Picturesque*” (1954), agrupando sus artículos en *Architectural Review* cuyo editor, Hubert Hastings, impulsaba la iniciativa. Gordon Cullen, dibujante de dicha revista, trasladó todo esto a su *Townscape* en 1961, configurando un hito del diseño urbano. El concepto allí acuñado, paisaje urbano, aborda la escala humana en la variada gama de situaciones de la ciudad, demostrando a través del dibujo el potencial de cambio y de mejora de los espacios públicos. Ello activa con el primer concepto de su libro, la “visión serial”, la percepción del espacio que tiene un peatón en movimiento impresa en una secuencia articulada de imágenes. Esta

ciudad interpretada al nivel de la vista (*at eye level*) es sobre la que trabaja Gehl, ahora con la intensidad de alguien dispuesto a hacer realidad el programa de vitalidad, salud y calidad en el diseño del espacio público presente en Cullen. Tras la edición en inglés y su reconocimiento, Gehl inició una gran actividad de consultor a la vez que reajustaba sus ideas incorporando lo aprendido. En "*Cities for People*" (Gehl, 2010), amplía su programa en doble sentido, técnico y táctico. La escala humana sigue siendo el soporte del proyecto y la reguladora de los objetivos, sin olvidar que la batalla por la calidad está en la escala pequeña. La planificación y diseño urbano necesitan articular tres escalas: las de la ciudad, la del lugar y la del ser humano. Si solo se trabaja en la primera escala se cumple el "síndrome de Brasilia", con el que Gehl refiere el diseño a vista de pájaro, la confusión de la ciudad con un gran artefacto. A la vez, avanza en nuevos temas, como los espacios para moverse en bicicleta, la atención al microclima urbano o la necesidad de evaluar los resultados, su calidad y belleza medidas en términos de experiencia, en cómo los espacios se experimentan. Primero está la vida.

Puede de hecho afirmarse que Van Eyck y Cullen anticipan una revolución en el proyecto del espacio público en las ciudades liderada por un objetivo amplio de calidad de vida. En ello participa Gehl, y a ello se dirigen hoy estrategias más o menos novedosas como pueden ser el urbanismo táctico, el *place-making* o el énfasis en las relaciones urbanas de proximidad –"la ciudad de los quince minutos". Algunos proyectos fueron pioneros, como la idea de recuperar para el peatón las riberas del Támesis planteada por Richard Rogers en 1990, precedente de una amplísima actividad de reinención de los *waterfronts* urbanos, y que ya se podía intuir en algunos dibujos de Gordon Cullen realizados a partir de 1949, la idea de un *bankside regained* en Londres. Entre la reinención del frente marítimo de Barcelona con las Olimpiadas de 1992 y el más reciente espacio de la High Line en Nueva York, se puede hacer una inmensa lista de buenos ejemplos de revitalización a través del espacio público, que amplían los objetivos de escala humana con los de sostenibilidad y de búsqueda de una nueva relación con la naturaleza en las ciudades.

Al lado de las posibles interferencias entre espacio público e infraestructura verde, la humanidad del proyecto de espacio público afecta a la concepción misma de lo urbano contemporáneo. Con cierta ingenuidad epistemológica, Gehl interpreta el espacio público como espejo de lo que denomina *public life*. Y aquí está el tema, que al final de este libro referimos a Lefebvre, Augé, Sennett y otros, pero que afecta directamente al ideario que esconde la revolución peatonal y alimenta una reinención de lo público, entendido en sentido amplio. La reflexión sobre el espacio público permite abrir una visión que considera la ciudad en sí como un bien público. Algo que, en la "ciudad después del automóvil", no está garantizado. Lo intuyeron algunos autores ante el riesgo de que el parque temático, con su lógica sin lugar por ser cualquier lugar, espacio libre y promesa de felicidad, pero sometido a un control de seguridad estricto, espacio de encuentro programado, privatizado, se convirtiera en el modelo urbano (Sorkin, 2004). En contraste con otros espacios urbanos de uso colectivo, como los grandes centros de comercio y ocio, el debate sobre el espacio público se desarrolla ante la exigencia y posibilidad de fortalecer o de construir una nueva ciudadanía (Borja & Muxi, 2003), Gehl tiene razón al identificar espacio público con esfera pública. Los riesgos mostrados hoy en los centros históricos mercantilizados e invadidos por el turismo masivo, acentúan la necesidad de comprender la naturaleza conflictual del espacio colectivo. El

retorno al *downtown* con el incremento de la diversidad e intensidad de la vida urbana, la revolución peatonal que conduce a la mejora en el diseño de los espacios públicos no son un antídoto, no conducen per se a enriquecer la esfera pública, aunque contribuyan a generar una ciudad más sana. El tema permanece abierto.

Lo que sí se puede concluir es la oportunidad de pensar el espacio público en la ciudad más allá del interés por la forma de las calles, plazas y jardines, procurando una lectura integrada del modelo urbano y la estructura física que lo soporta, con el juego de escalas que articula el sistema de espacios abiertos y sus roles urbanos. Cuando Rowe y Koetter destacaban la complejidad de la ciudad contemporánea desde la disparidad de sus fragmentos, explicados en términos de collage, no renunciaban a su proyecto. Las estrategias de intervención con referencia al montaje y al *bricoleur* permitían eludir el sueño de perfecta geometría de la ciudad moderna incluida su variante como megaestructura, mediante un diálogo viable con su historia (Rowe & Koetter, 1981). Urbanistas como Ramón López de Lucio en su investigación de las periferias españolas descubrieron muy pronto como, en el diseño de tejidos residenciales, la concepción del espacio público era el factor crítico de su calidad. El “olvido” del espacio público puede ser reemplazado por un dar sentido, casi obsesivo, a cualquier espacio abierto o vacante en la ciudad. Espacios intermedios, espacios perdidos, lugares donde, gracias al potencial para orientar la vida urbana de las nuevas estrategias de movilidad, sea posible el juego, el intercambio y el encuentro o cualquier otra actividad social.

Referencias Bibliográficas.

- Appleyard, Donald, 1981 *“Livable Streets”*, Berkeley: University of California Press,
- Borja, Jordi, & Muxí, Zaida, 2003, *“El espacio público: ciudad y ciudadanía”*. Barcelona: Electa.
- Gehl, Jan, 1987. *“Life between buildings. Using public space”*, New York: Van Nostrand Reinhold (en castellano, 2006, *“La humanización del espacio urbano, la vida social entre los edificios”*. Madrid: Reverte)
- 2010, *“Cities for People”*. Washington: Island Press. (2014, *“Ciudades para la gente”*, Buenos Aires: Infinito)
- Kelbaugh, Douglas (ed.), 1989. *“The pedestrian pocket”*, Princeton Architectural Press.
- Krier, Rob, 1981, *“El espacio Urbano”*, Barcelona: Gustavo Gili (1975, 1ª edición en alemán, 1979 en inglés).
- Moore, Charles W. 1965, *“You have to pay for the public life”*, Perspecta (título de *“Selected Essays of Charles W. Moore”*, MIT press, Cambridge 2001)
- Rowe, Collin & Koetter, Fred, 1981. *“Ciudad Collage”*, Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona (1ª ed. 1977).
- Sorkin, Michael, 2004, *“Variaciones sobre un parque temático. La nueva ciudad americana y el fin del espacio público”*, Bracelona: Gustavo Gili (1992, *“See you in Disneyland”*)
- Trancik, Roger, 1986, *“Finding Lost Space. Theories of Urban Design”*, NY. Van Nostrand Reinhold
- Van Eyck, Aldo, 2006, *“Writings vol. 1. The Child, the City and the Artist”*, Ámsterdam: Sun Publishers.

27. Eco-barrios para un urbanismo sostenible. Ralf Erskine en el Ártico.

“...sólo mediante el diseño y la planificación con la naturaleza y la cultura podemos comenzar a sanar los paisajes y los lugares de la vida cotidiana -urbana, rural, salvaje- en términos medioambientales y estéticos.”

Steiner, Thompson & Carbonell,
en “Nature and Cities”, 2016 (pág. 411).



Resolute Bay, Ralf Erskine, 1968-70.

Fuente: Arctic Town, <http://hiddenarchitecture.net/arctic-town/>

Tras la publicación en 1987 del Informe Bruntland, el concepto de sostenibilidad ha ido penetrando en la cultura global hasta reconfigurar completamente la agenda global que orienta el urbanismo. La aprobación en 2015 de los ODS (Objetivos de Desarrollo Sostenible, también llamada Agenda 2030) por la Asamblea General de las Naciones Unidas, y con las acciones derivadas, en particular la “Nueva Agenda Urbana”, promovida en la cumbre Habitat III de Quito, en 2016, consolida una perspectiva que hoy informa todas las políticas tanto de la Unión Europea como de sus Estados miembros, concluyendo entre nosotros con el hito de la Agenda Urbana Española de 2019. Más allá de la abstracción o generalidad con la que, en cada ODS, se proponen metas e indicadores que quieren ser concretos, o de la posible crítica sobre lo realizado al hilo de estos objetivos, en su formulación emergen las ideas que los informan. Así, el ODS 11, dedicado a las ciudades, se propone “lograr que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles”. El énfasis en la gestión de las ciudades abordando como prioritarios asuntos como la pobreza urbana, la reducción en el consumo de recursos naturales y la mitigación de los efectos del cambio climático, acentúan en estos documentos la necesidad de la planificación urbanística por su potencial para pensar a largo plazo y para actuar de manera integrada.

No sabemos sin embargo cuál es la forma concreta de una ciudad más sostenible, más allá de algunas ideas generales, como la defensa del modelo urbano mediterráneo por sus condiciones de continuidad, compacidad y complejidad. Sin embargo, defender la densidad o la mezcla de usos no conduce sin más a una forma urbana concreta. Por ello, en este contexto ideológico ha adquirido relevancia el conocimiento de proyectos urbanos donde se pueden descubrir caminos viables para un modelo sostenible replicable. Ello no sólo fomenta la experimentación, sino que ha animado al redescubrimiento de precedentes de la arquitectura sostenible contemporánea y de las figuras que los protagonizaban.

En el seno del *Team 10*, tras su formalización en 1960, no se detecta un debate específico sobre la cuestión ambiental. Sin embargo, desde fines de los años 1950 puede encontrarse un interesante filón de buena arquitectura, arraigada con sencillez en su entorno, llena de modestia y con una profunda relación con la naturaleza. El factor determinante es el de una reacción fundada en la búsqueda de una arquitectura que, sin negar los principios del movimiento moderno, aspire a su arraigo en las particularidades de cada región, en sus lugares, materiales y valores heredados. Es lo que Kenneth Frampton resumió con su concepto de regionalismo crítico, donde reconocía cómo la identidad cultural fue determinante en arquitecturas plurales que no dejaban de ser fieles a la modernidad (Frampton, 1983). Pionero de esta actitud fue el grupo noruego PAGON (*Progressive Arkitekters Gruppe Oslo Norge*) con el que, en 1950, el arquitecto Arne Korsmo (1900-1968), con Sverre Fehn (1924-2009) y Ch. Norberg-Schulz (1926-2000), animó su participación en los CIAM, invitando al danés Jørn Utzon (1918-2008). Son figuras que van más allá de la que se denominó “tercera generación” del movimiento moderno, donde reconocemos al propio Utzon y a otras figuras que manifiestan una sensibilidad diferente hacia el entorno, entre las que podemos incluir a Luis Barragán (1902-1988), Max Bill (1908-1994), José Antonio Coderch (1913-1984), Denis Ladsun (1914-2001), Ralf Erskine (1914-2005), Jørn Utzon (1918-2008), Giancarlo De Carlo (1919-2005) o a Reima (1923-1993) y Raili (1926- 2021) Pietilä.

Hay experiencias interesantes muy tempranas. La propuesta del paisajista danés Carl Theodor Sørensen (1893-1979) en Naerum, a las afueras de Copenhague, una agrupación de viviendas unifamiliares con huerto-jardín y con parcelas en óvalo,

proyectadas en 1948 y todavía visitables, destaca por su atractivo. Las casas Kingo que Jørn Utzon proyectó en 1956 a las afueras de Elsinor, también en Dinamarca, un conjunto de casas en L con jardines cerrados, pertenecen a la misma sensibilidad con el paisaje, con una particular respuesta adaptativa. Cerca de Berna se localiza el *Siedlung Halen* construido entre 1957 y 1961 por el *Atelier 5*, hoy patrimonio protegido por las autoridades suizas, un conjunto compacto de viviendas unifamiliares adosadas y en terraza, inserto en el paisaje boscoso y que puede ser interpretado como una unidad de habitación horizontal en la naturaleza, realizada por unos arquitectos formados con le Corbusier. Sin pretenderlo, en su proyecto neoyorquino para la Fundación Ford, Kevin Roche y John Dinkeloo reinventan en 1968 el atrio, gran vacío ajardinado en medio de un edificio cúbico que regula el microclima.

Aunque lo efectivamente realizado pertenezca a experiencias testimoniales, de apenas unas pocas viviendas, en un tiempo dominado por el crecimiento económico y urbano que, en la postguerra, se apoyó en una arquitectura orientada por lo que se denominó “estilo internacional”, las preocupaciones medioambientales comienzan a evidenciarse tras la primera conferencia mundial sobre el medio ambiente que se desarrolló en Estocolmo en 1972. En los países del norte de Europa surge una arquitectura interesada por la ecología, como se evidenció en la singular exposición ARARAT que tuvo lugar en el *Moderna Museet* de Estocolmo en 1976. Consecuencia o no de lo que se ha considerado empirismo nórdico, todavía hoy se reconoce cierto sesgo en arquitectura ecológica con origen en los países escandinavos.

Tras ser profesor de la Escuela de Ulm, iniciada por Max Bill en 1953 buscando revivir la Bauhaus, el argentino Tomás Maldonado (1922-2018) publica en 1970 en Italia “*La speranza progettuale. Ambiente e società*” donde consolida su idea de “proyecto ambiental”, preocupación que traslada a la revista *Casabella*, que dirige entre 1977 y 1981. Concentrado en el campo del diseño industrial, Maldonado avanza en el compromiso entre sociedad y medioambiente, en la reflexión sobre la ciudad centrada en la calidad de vida.

Esta idea, en confluencia con los conceptos con los que se enuncia el ODS 11 (lograr que las ciudades y los asentamientos humanos sean inclusivos, seguros, resilientes y sostenibles) se reconoce en las también tempranas propuestas de Ralf Erskine. Este arquitecto británico, nacido en Londres, que vive gran parte de su vida en Suecia, es con frecuencia considerado uno de los pioneros de arquitectura sostenible. Erskine combina su interés por el medio ambiente con el impulso de la idea de comunidad, integrando valores sociales y ecológicos en el proyecto arquitectónico, la armonía del diseño con el entorno natural y con las necesidades de los pobladores. Defensor de lo que hoy se denomina arquitectura centrada en las personas, en su calidad de vida, se esfuerza por dar prioridad a las necesidades de los que utilizan cada espacio, incluyendo consultas a la comunidad, lo que caracteriza un método de trabajo poco usual. Se trasladó a Suecia en 1939, y allí se deja influir por la cultura escandinava de sencillez en el diseño de los objetos de la vida cotidiana, funcionalidad y participación, dotando a su trabajo de una singularidad distintiva entre la modernidad arquitectónica. Tres de sus proyectos, *Resolute Bay*, iniciado en 1968 en el Ártico canadiense; el nuevo barrio de *Byker Wall*, realizado entre 1972 y 1982, en una zona conflictiva barrio de la periferia de Newcastle, Reino Unido; y el mucho más reciente *Greenwich Millennium Village*, eco-barrio ejemplar construido entre 1998 y 2010 en Londres, siguen siendo referentes.

En un lugar de clima extremo, un espacio “sin amanecer”, Erskine proyectó un

asentamiento experimental diseñado para resistir las duras condiciones ambientales. Inmersos en un desafío climático sin precedentes, la *“Arctic Town”* de *Resolute Bay* puede hoy contemplarse como ejemplo de micro-utopía adaptativa en un contexto muy condicionado. Con lucidez, el arquitecto procuró avanzar con un enfoque de planificación física y social integrado, con fidelidad al entorno concreto. En primer lugar, con soluciones eficientes en términos de diseño y de energía, reflexionando sobre la aerodinámica edilicia y la resistencia al viento, el aislamiento, el consumo de calefacción y la función de los espacios comunitarios como refugio climático. En segundo lugar, como respuesta a las necesidades de un grupo humano complejo, formada por poblaciones Inuit en convivencia con los científicos destinados en el área, de una comunidad que necesitaba ser sostenible. Es verdad que la polémica rodeó a lo poco que se construyó del proyecto, el *Living wall*, un edificio de apartamentos con forma de muro, pero el proyecto y la reflexión que le acompañó influyeron poderosamente en el diseño de asentamientos semejantes, no sólo en climas polares. En 1959, en el último CIAM organizado en Otterlo (Holanda), Erskine había presentado su *“Subarctic Habitat”*, desarrollando sus primeras ideas y soluciones arquitectónicas para contextos extremos. Ya con el encargo entre manos, publicó en 1968 el artículo *“Architecture and town planning in the north”* y, en ese mismo año, impartió un curso en el Royal Institute of Technology (KTH) de Estocolmo, mostrando los pormenores de su reflexión (Erskine, 1968; Collymore, 1994). Con dibujos y esquemas claros y elocuentes, dotados de gran capacidad para compartir con sus estudiantes su proyecto, presentaba lo que hoy podemos considerar planificación y diseño urbano sostenibles, con una lógica acentuada por las exigencias de una región polar. Erskine demostraba con ello el potencial experimental de la arquitectura residencial en cualquier tipo de hábitat. Este trabajo pionero en aplicar principios ecológicos a la arquitectura va a marcar su propia trayectoria de compromiso con la adaptación a las condiciones ambientales y sociales.

En Suecia Erskine había colaborado con Sven Markelius y otros urbanistas en el proyecto de las ciudades satélite de Estocolmo, donde adquirió conocimiento y experiencia. El proyecto de Byker, iniciado en 1969 para el ayuntamiento de Newcastle, consistía en desarrollar 2.300 viviendas sobre un área de 32 ha, en un borde urbano con algunas construcciones previas y junto a las vías del ferrocarril y la autopista. Construido entre 1970 y 1983, Byker sigue siendo hoy un espacio urbano valorado por los profesionales, pero, en el momento en el que se realizó, se consideraba un caso especial, incluso controvertido. En su estructura destaca el gran muro de borde, definido por bloques de viviendas colectivas que aíslan al conjunto del ruido del ferrocarril y la autopista, que se inspira y apoya en unas estructuras fabriles de ladrillo que se conservan. El muro habitado se cierra hacia el exterior y se abre en balcones hacia el interior. Tanto en *Resolute Bay* como en *Byker* aprovecha la idea de un muro protector de un entorno hostil, de las inclemencias del clima al pie de una ladera en el Ártico o del ruido de las grandes redes de transporte. La sostenibilidad se busca a través de la arquitectura. En *Byker*, la organización de los espacios peatonales interiores, la integración de lo preexistente, la diversidad de las soluciones tipológicas y los espacios comunes orientados en la participación de los usuarios son ejemplares. Muchas de las ideas y de los detalles allí empleados siguen siendo válidas y Erskine las retoma en *Greenwich Millennium Village*, en un emplazamiento muy diferente, en las orillas del Támesis, con una estructura de bloques agrupados en *cluster* alrededor de un gran parque central, que se funde con la marisma de la ribera. Frente al perfil deshumanizador del urbanismo internacional de las décadas de 1960 y 1970, pero también hoy, el diseño urbano que desarrolla Erskine combina la atención a la dimensión humana y a los intereses de una comunidad obrera con la recreación de un paisaje urbano que

surge de la atención al entorno y de la conservación de preexistencias. Es algo más que organicismo, porque la solución en su juego de escalas combina la atención a los rasgos del lugar, a los materiales y a los espacios comunes.

Fue Richard Rogers (1933-2021), autor del plan para la península de Greenwich, el responsable del encargo a Erskine, consecuencia de su admiración. Lord Rogers de Riverside había presidido la comisión encargada de una informa para el gobierno británico que se publicó en 1999 con el título "*Towards an Urban Renaissance*". En este trabajo, referencia en el urbanismo europeo, se plantea la necesidad de recuperar la escala de barrio tanto en el proyecto como en la gestión de la ciudad, al considerar que en dicha escala radica gran parte del potencial de calidad de vida que una correcta gobernanza urbana puede ofrecer a sus ciudadanos. El proyecto integrado y sostenible del barrio debe responder a la correcta integración de sistemas de transporte, con una jerarquía bien definida de espacios abiertos, y puede garantizar a sus habitantes la adecuada provisión de equipamiento o servicios locales y una vibrante mezcla de usos (*Urban Task Force*, 1999). Algunos nuevos barrios de Europa, tanto en contextos de regeneración urbana como en nuevos desarrollos, ofrecen las referencias más sólidas para avanzar en un urbanismo más sostenible. Es el caso de *Byker* o de *Greenwich Millennium Village*, al que se pueden sumar unos pocos barrios ejemplares: *Västra Hamnen* en Malmo (derivado de la "*Bo01 Housing Exhibition*"); *Vauban* y *Rieselfeld* en Friburgo; *Hafen City*, en Hamburgo; *Hammarby* en Estocolmo; Sarriguren en Pamplona; o, en la tendencia a proyectar barrios con saldo cero en emisiones, el *BedZED* en Sutton, sur de Londres, entre otros.

Pero la pregunta ¿qué es un eco-barrio?, sigue pendiente. La trayectoria del arquitecto belga Lucien Kroll (1927-2022), en colaboración con su esposa y arquitecta Simone, de una generación más joven que Erskine, pueden ayudar a resolverla. En 1991 redactaron el plan de "Ecolonia", en los Países Bajos, proyecto piloto de la agencia de energía y entorno construido del Gobierno. Se trataba de un grupo de 300 viviendas unifamiliares en hilera de diversos tipos, alrededor de espacios de agua y con una concepción precisa de los pequeños espacios públicos y semipúblicos intermedios. Sin embargo, el arquitecto se retiró del proyecto por lo que consideró trabas administrativas y regulatorias, prueba de la dificultad de este tipo de intervenciones. Kroll contaba ya con mucha experiencia en vivienda social, en proyectos de HLM (*habitation à logement modéré*) y en los primeros esfuerzos para los grandes conjuntos residenciales de la posguerra, los *grand ensembles*. El compromiso con la sostenibilidad de Kroll estaba profundamente arraigado en una concepción de la arquitectura al servicio de las personas que le había llevado a acumular experiencia de participación ciudadana en el proceso de proyecto. Esta convivencia de las perspectivas ambiental y social caracterizan de facto el proyecto sostenible (Kroll, 1997). La confianza en la participación ciudadana en la planificación urbana es herencia de lo que puede considerarse la primera gran experiencia de urbanismo sostenible en Europa, la que deriva de las acciones de rehabilitación urbana y que se abre hacia el campo más amplio de la regeneración, en espacios urbanos abandonados y en desuso, caracterizados por la fragilidad y el deterioro social. Los primeros casos notables de rehabilitación urbana, como lo realizado en Berlín desde finales de los años 1970 en barrios populares como el *Kreuzberg*, ya planteaban la complejidad de la aplicación de los principios de la ecología con eficacia. Los programas públicos de regeneración de barrios y conjuntos residenciales, con amplia trayectoria acumulada en Europa, siguen siendo un desafío. Sin el concurso de sus habitantes no es posible alcanzar objetivos de ecología básicos, como la gestión del agua, la reducción de consumos o el uso de energías renovables.

Reutilizar, reciclar, rehabilitar son conceptos que encierran principios decisivos. Erskine y Kroll fueron pronto conscientes de la oportunidad de recuperar y dar sentido a las viejas edificaciones, como lo fueron del proceso humanizador que encierra el proyecto ecológico en su compromiso con las personas. Unos objetivos que combinaron con una gran capacidad de imaginación.

En este sentido es oportuno reivindicar la necesidad de una nueva imaginación ecológica que hace el paisajista norteamericano James Corner, en un proyecto de urbanismo eco-sostenible inseparable de la correcta comprensión de los bienes comunes, en sentido amplio, tanto la naturaleza como el *public realm*. Corner propone no sólo un enfoque sistemático orientado a los recursos en la planificación y gestión de la ciudad, característicos del proyecto urbano sostenible, sino que reclama un esfuerzo para integrar en una “imaginación más amplia” la narrativa capaz de comprender y dar sentido a la experiencia y calidad de los espacios proyectados, buscando “...la reconciliación entre las métricas ecológicas y sociales con las empatías, la experiencia y las reflexiones morales ecológicas y sociales” (Corner, 2016: 23). Imaginación ecológica que se intuía en Sea Ranch, donde la lógica de un plan de protección de una zona costera, converge con el acierto de su aplicación en un proyecto. Como ya hemos visto al hablar de ecología de la metrópoli, la colaboración entre Charles Moore y Lawrence Halprin se apoyó en el principio territorial para organizar la arquitectura con lógica adaptativa, materializar el agrupamiento residencial al resguardo del viento, adaptado al relieve, definiendo la inclinación de las cubiertas. Para obtener calidad sostenible no sólo es necesario un buen plan, sino también una arquitectura capaz de interpretarlo correctamente. El diálogo paisajístico entre la ciudad existente y su territorio, abre el camino para que cualquier proyecto de futuro penetre en la vía sostenible.

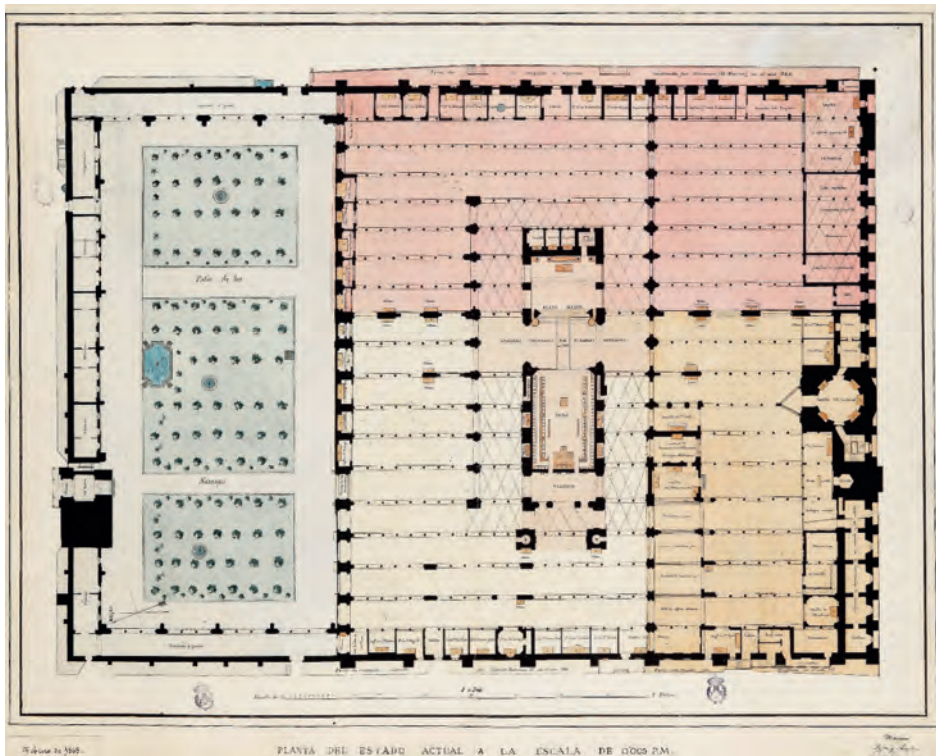
Referencias Bibliográficas.

- Collymore, Peter, 1994, *“The Architecture of Ralph Erskine”*, Londres: Academy Editions.
- Erskine, Ralph, 1968, *“Architecture and town planning in the north”*, Polar Record , Volume 14, Issue 89, May: 165-171.
- Frampton, Kenneth, 1983 *“Towards a Critical Regionalism: Six Points for an architecture of Resistance”*, en 2The Abnti_Aesthetic. Essay on Post-Moden Culture”, H. Foster ed., pp: 16-30.
- Kroll, Lucien, 1997, *“Bio, Psycho, Socio, Eco 1. Ecologies urbaines”*, Paris: Ed. L’Harmattan.
- Steiner, Frederick R., Thompson, George F. & Carbonell, Armando (Eds.), 2016, *“Nature and Cities: The Ecological Imperative in Urban Design and Planning”*. Boston, Austin: Lincoln Institute of Land Policy & University of Texas.
- Corner, James, 2016, *“The ecological imagination. Life in the city and the public realm”*.
- Urban Task Force (Department of the Environment, Transport and the Regions, UK), 1999, *“Towards an Urban Renaissance”*, (<https://www.35percent.org/img/urban-task-force-report.pdf>).

28. On Typology. Rafael Moneo y la arquitectura de la ciudad.

“La vida de los edificios está soportada por su arquitectura, por la permanencia de sus rasgos formales más característicos y, aunque parezca una paradoja, es tal permanencia la que permite apreciar los cambios. El respeto a la identidad arquitectónica de un edificio es aquello que hace posible el cambio, aquello que garantiza su vida”.

Rafael Moneo, 2017
en “La vida de los edificios” (pág. 46).



Planta de la Mezquita y Catedral de Córdoba,
ilustración de Mariano López Sánchez, 1868

Fuente: archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

En la aproximación a la forma de la ciudad existe un enfoque dominante, el morfológico, en el que destacan dos escuelas, la italiana, iniciada en los trabajos de Saverio Muratori (1910-1973), cuyos estudios sobre Venecia se considera el trabajo inaugural del análisis tipo-morfológico (Muratori, 1959), y la inglesa, promovida por el geógrafo de origen alemán Michael R.G. Conzen (1907-2000), que con su estudio para la pequeña ciudad de Alnwick inauguraba la *urban morphology* en Gran Bretaña (Whitehand, 2001). Los dos comparten un reconocimiento internacional tardío, porque quien puso en el centro del debate la morfología urbana fue Aldo Rossi (1931-1997) con "La arquitectura de la ciudad", publicado por primera vez en 1966. Lo hizo de manera indirecta, ya que Rossi no explicaba el método morfológico, sino que, en un contexto crítico con el urbanismo funcionalista, ofrecía una nueva lectura de la forma urbana. Con una perspectiva histórica, social y urbano arquitectónica, Rossi propuso una serie de categorías -*locus*, tipo, permanencias, acontecimiento...- que, con vocación operativa, estaban destinadas tanto para hacer posible un análisis específicamente arquitectónico de los "hechos urbanos" como para dotar de herramientas proyectuales más fuertes a la intervención en los centros históricos, aunque no sólo en ellos, aprendiendo de la singularidad de su arquitectura.

Rossi, que había comenzado su trabajo docente en 1963 con Ludovico Quaroni, primero en Arezzo y luego en Venecia, participaba de la cultura milanesa liderada por Ernesto Nathan Rogers, director de Casabella-Continuità (1953-1965), de una arquitectura profundamente moderna pero atenta a lo que el propio Rogers denominó "preexistencias ambientales". Rossi conoció el trabajo de Muratori a través de Quaroni y lo desarrolla con gran eficacia en el análisis urbano de la ciudad de Padua, en colaboración con sus colegas del IUA de Venecia (Aymonino y otros, 1970). En 1971, Aldo Rossi ganó el concurso para el cementerio de San Cataldo en Módena, con unos conmovedores dibujos que le consagran como arquitecto, en una peculiar trayectoria teórica y práctica que culmina en 1990 con el Premio Pritzker. Pero es "La Arquitectura de la ciudad", publicado cuando apenas contaba con 35 años, el que obtiene un éxito tan amplio que es considerado con "*Complejidad y contradicción en la arquitectura*" de Robert Venturi (1966), los trabajos más influyentes en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, responsables de un cambio de actitud teórica y práctica. Porque en su libro Rossi trascendía el enfoque analítico, inspirado por la necesidad de promover una arquitectura comprometida con la propia cultura arquitectónica. Lo detectó muy bien Anthony Vidler cuando en su texto "La tercera tipología" caracteriza el cambio de mentalidad que activa Aldo Rossi en una arquitectura que ya no busca en la naturaleza su fuente, como ocurrió con la Ilustración, ni en la máquina, como hiciera la modernidad, sino en la propia ciudad, y en particular en la ciudad histórica (Vidler, 1976). Un carácter que no ha de identificarse hoy exclusivamente con sus derivados, lo que entonces se denominó "arquitectura de tendencia" y que tuvo eco en la Escuela de Bruselas que se aglutinaba en torno a "*Les Archives de l'Architecture Moderne*", próximo al revival historicista, rechazado expresamente por Rossi. La dominante analítica de la perspectiva morfológica tuvo también influencia en la recuperación de los centros históricos, en la medida que ofrecía herramientas útiles, sobre todo a partir del éxito del plan para el centro de Bolonia, liderado junto a Leonardo Benevolo por Pier L. Cervellati, cercanos al grupo de Aymonino y Rossi. La publicación en 1980 de "*Eléments d'analyse urbaine*" (Panerai y otros, 1983) demostraría la internacionalización del método, concebido como una herramienta para orientar la intervención en paralelo a la línea seguida por, entre otros, Gianfranco Caniggia, discípulo directo de Muratori.

Sin embargo, el discurso que Rossi desarrolló en 1966 no buscaba sólo la

explicación de la forma urbana que surge de la coherencia entre historia, sociedad y arquitectura, sino que surgía por una admiración profunda por la historia de la arquitectura. Sobre la ciudad antigua afirmaba: *“todo lo que hay de colectivo y de individual en la ciudad, su misma intencionalidad estética, fueron fijadas en la ciudad griega en condiciones que nunca más volverán”* (Rossi, 1971: 144). Rossi redescubre para la arquitectura a Marcel Poëte, sus estudios del plano de París, o a Maurice Halbwachs y a su conceptualización de la memoria colectiva. Lo comprendió muy pronto Rafael Moneo con *“On Typology”* (Moneo, 1978), escrito durante su primera gran estancia en Estados Unidos. Partiendo de la distinción que hacía el *Dictionnaire historique d’architecture* de A.-Ch. Quatremère de Quincy (1832) entre modelo y tipo, ya planteada por Rossi, se incorporaba a un debate entonces candente y que, en su opinión, afectaba a la naturaleza misma del hacer arquitectónico. Con erudición y, a la vez, sencillez, Moneo abordó la noción de tipo consciente de su arraigo como estructura formal básica de la arquitectura, evitando su aislamiento y defendiendo su naturaleza relacional. El tipo ofrece un marco para verificar cómo opera el cambio y permite establecer una cadena de eventos interconectados, permite hablar tanto de la singularidad de una arquitectura como de sus rasgos compartidos. Moneo proponía una aproximación a la tipología arquitectónica en sintonía con Rossi, no sólo como instrumento de clasificación sino como herramienta operativa útil en el proceso de proyecto. La estructura conceptual que ofrece el tipo sería un punto de partida en el proceso de diseño, que habría que adaptar y modificar en función del contexto y del programa. La tipología abre la posibilidad de una continuidad histórica no reñida con la libertad que exige el proyecto, en un diálogo con el lugar que la arquitectura exige, frente a las ideas de “tabla rasa” o de la primacía de la función defendidas por el Movimiento Moderno. Rossi lo denunciaba hablando de evitar un “funcionalismo ingenuo”. Los teóricos italianos asociaron la idea de tipo a una componente social, no sólo cultural, al referirse a los modos de vida que el propio tipo representa, a sus inercias y a la evidencia de la persistencia de algunas formas más allá de sus funciones. Moneo también rechazaba el enfoque historicista y reconocía en la tipología un potencial de análisis crítico necesario en la arquitectura contemporánea. Un diálogo entre pasado y presente particularmente necesario en contextos urbanos, en espacios donde la historia ha ido condensando formas concretas.

El artículo de Rafael Moneo fue relevante porque proponía una reconciliación entre tradición e innovación en arquitectura, defendiendo que los tipos no son moldes rígidos, sino estructuras dinámicas que permiten al arquitecto proyectar con anclaje histórico y cultural. Un enfoque que sigue siendo válido en la teoría y práctica arquitectónica actuales. Tan vigente como la reflexión de Rossi cuando procura explicar la “individualidad” de los hechos urbanos asignando a la arquitectura de la ciudad un doble rol, explicativo y proyectual: *“Al describir una ciudad nos ocupamos preponderantemente de su forma... Esa forma se resume en la arquitectura de la ciudad... Ahora bien, por arquitectura de la ciudad se puede entender dos aspectos diferentes; en el primer caso es posible asemejar la ciudad a una gran manufactura, una obra de ingeniería y de arquitectura, más o menos grande, más o menos compleja, que crece en el tiempo; en el segundo caso podemos referirnos a contornos más limitados de la propia ciudad, a hechos urbanos caracterizados por una arquitectura propia y, por ende, por una forma propia...”* (Rossi, 1971: 70).

Esta reflexión sobre la ciudad que no es la simple suma de sus partes acentúa la lógica social e histórica de lo urbano, de la ciudad como un todo identificable en los rasgos generales que la estructuran y la dotan de carácter, a la vez que protege la potencial

autonomía de cada fragmento urbano, y con ello su singularidad arquitectónica. La arquitectura de la ciudad, de la ciudad histórica, pertenece al todo y a sus partes. La ciudad heredada da cuenta de ello, por eso se acude con frecuencia a las metáforas del collage y del palimpsesto. Desde una perspectiva urbanística, Rossi priorizó la idea de tipo en su relación con la configuración del tejido urbano no como un generador de éste, sino como acceso explicativo a su morfología donde juegan tanto la gran escala, la ciudad en su conjunto, como la escala menor de sus barrios y partes singulares, asociables a momentos históricos concretos. Otros autores como Grassi o Aymonino proyectaron sobre el tipo cierto esencialismo, dirigido a dotar de “significado” a la arquitectura, a través de un análisis que debería conducir a establecer, casi como un automatismo, la forma en la intervención urbanística. Muratori lo entendía de forma parecida, como “historia operativa” o continuidad necesaria entre lo que existe y lo nuevo. De aquí su desencuentro teórico con Rossi o con Moneo.

Es verdad que el método tipo-morfológico propuesto por Saviero Muratori partía de una preocupación como profesor de proyectos por evitar la arbitrariedad en la intervención en las ciudades italianas cuando éstas, tras la segunda Guerra Mundial, sufrían una gran transformación con riesgo de perder su identidad. Frente a los excesos de originalidad e inventiva busca un apoyo en la historia. Su método se forjó en la investigación sobre la forma urbana de los barrios venecianos, que publicó en 1959 como *“Studi per una Operante Storia Urbana di Venezia”*, proponiendo a través de los conceptos de forma urbana, tipo edificatorio y crecimiento describir la relación entre arquitectura y trazado urbano, relación entendida como una historia de la construcción de la ciudad. Para Muratori, con el tipo edificatorio la arquitectura manifiesta su relación estrecha con la estructura parcelaria y con el trazado de calles y plazas. Por lo tanto, el tipo no se caracteriza al margen de su aplicación concreta, es decir, al margen de un tejido construido. A la vez, el tejido urbano no se caracteriza al margen de su marco, es decir, al margen del estudio del conjunto de la estructura urbana. Y el estudio de una estructura urbana sólo se concibe en su dimensión histórica, ya que su realidad se basa en el tiempo, en la sucesión de reacciones y de crecimientos a partir de una situación anterior. Estas ideas aparentemente simples abren el camino, que Muratori continuó explorando desde una perspectiva cultural, como demuestran los enunciados de sus trabajos posteriores, como *“Architettura e civiltà in crisi”* (1965) o *“Civiltà e territorio”* (1967). No en vano Muratori había concentrado su estudio en Roma, que contaba con una singular tradición de estudios, como los del arqueólogo e ingeniero Rodolfo Lanziani, cuyos trabajos sobre la historia urbana de la Roma antigua, recogidos en su *“Forma Urbis Romae”* y publicados entre 1902 y 1912, aventuran un modelo de análisis de la forma urbana con los que se pueden establecer analogías por sus técnicas de superposición de cartografías históricas, partiendo del plano de la ciudad actual. Gianfranco Caniggia desarrolló el método de Muratori en su primer trabajo *“Lettura di una città. Como”* (1963), consolidando el estudio de las relaciones entre la tipología de los edificios y la morfología urbana y presentando, desde dicha óptica, la historia de la ciudad con un enfoque generativo.

La desconexión teórica entre Muratori y Rossi se producía en el rechazo que el segundo hace del automatismo morfológico, es decir, rechazo de la capacidad generativa del análisis. Coincide en ello con Moneo, reivindicando el proceso de proyecto. Rossi se aferraba a la intención de individualizar la relación tipo-morfológicas de forma dialéctica, no causal, en una lectura dinámica de la forma urbana, de sus procesos. En el prólogo a la segunda edición italiana, en un marco a la vez de éxito y de crítica, insistía en su intención de construir la arquitectura como “disciplina dotada de una propia y

determinada autonomía”, entendida ésta como estrategia de conocimiento, necesaria para afianzar con sentido la condición poética de la arquitectura (De las Rivas, 1992). Los conceptos indeterminados que Rossi propone, como permanencia o *locus*, a la vez precisos y ambiguos, son por ello útiles, como puedan serlo la *semilattice* de Alexander o el *matbuilding* de los Smithson. La historia y la arquitectura de la ciudad permiten reconocer en los tejidos urbanos algunas reglas, de tipicidad y de cambio, que no pueden dejar de tenerse en cuenta, pero que no conducen a resultados inmediatos.

Ello condujo el interés de Rossi hacia aquellas arquitecturas que pueden denominarse elementos primarios, por su permanencia y papel organizador de lo urbano; pero también porque cumplen funciones que tienden a permanecer con el tiempo, reinterpretadas o con otro sentido, conservando su carácter público. El Foro Boario en Roma o el Palazzo della Regione de Padova, conservaron su capacidad para contener usos diversos sin perder su función estructurante. Esta ambivalencia de las relaciones función-lugar y función-forma es clave para comprender el cómo de la relación con lo histórico, el potencial de “reuso” de la edificación más valiosa. Aquí tiene también sentido la crítica de Rossi al concepto de ambiente, motor del *revival*, porque el ambiente no es sino un resultado, lo que la arquitectura construye, arquitectura que no depende del ambiente, ni deriva de él, sino que lo configura. La ciudad emerge como una gran manufactura, a la vez obra de arte colectiva y documento histórico, dato reconocible en cada construcción. Si el tipo es algo permanente y complejo, un enunciado lógico que se antepone a la forma y que la constituye, la arquitectura de la ciudad es algo concreto, es lugar, espacio de la memoria colectiva que se manifiesta en ella, fruto de la relación singular y a la vez universal que se produce en cada situación local.

En segundo lugar, Rossi resolvió el problema epistemológico sobre el vínculo entre el comprender y el hacer, sobre cómo la arquitectura conoce para actuar, con otra ambigüedad, su idea de ciudad análoga. Lo hizo en la introducción a la 2ª edición italiana de “La arquitectura de la ciudad”, de 1969, acudiendo para ello a una pintura de Canaletto, el *Capriccio*, realizado en 1759 por encargo del humanista Francesco Algarotti, una vista la que la arquitectura de Palladio se desplaza de Verona al entorno de Rialto, una Venecia imaginada. La imagen parece cuestionar la identidad misma del lugar. Sin embargo, en esta vista irreal seguimos en Venecia. Rossi refiere una racionalidad que transita entre lo real y lo imaginado, una arquitectura donde “*los elementos están prefijados, formalmente definidos, pero donde el significado que nace al término de la operación es el sentido auténtico, imprevisto, original de la investigación*” (Rossi, 1971: 44). El desplazamiento permite pensar en una arquitectura autónoma, independiente de cualquier determinismo. La ciudad no se explica en un agregado de edificaciones, es algo más. La “Ciudad Análoga” surgió de la respuesta a algunas críticas a la primera edición de su libro, y amplió su referencia inicial al *Capriccio* con otras imágenes ejemplares, como el plano de Ámsterdam o la planta del centro de Spalato, detectando el potencial demostrativo del palacio de Diocleciano transformado en recinto medieval. Lo detectó también Moneo en su relato sobre la mezquita-catedral de Córdoba, un edificio en el que “ha quedado bien documentada toda la historia de España” (Moneo, 2017: 9). La precisión de la inserción de la catedral en el interior de la mezquita, su soporte en la comprensión de la estructura del edificio musulmán y la sorpresiva pericia para incorporar la nueva espacialidad, animan en Moneo la explicación de que la vida de los edificios no concluye con su construcción y que su integridad no supone mantenerlo exactamente como lo dejaron sus constructores. Esta explicación es muy útil si se traslada a la ciudad. Rossi es consciente de ello y en

su “Autobiografía Científica” demuestra su admiración por la Alhambra y, con singular intensidad, por la Mezquita de Córdoba (Rossi, 1984), paradigmas de grandes complejos urbano-arquitectónicos donde el tiempo se dilata gracias al integrado equilibrio de sus transformaciones. Rossi había realizado una serie de visitas a Santiago y a Sevilla al final de la década de 1970. Más allá de los posibles contactos e interacciones, se observa en el conocimiento de la arquitectura y de la ciudad algo autobiográfico, como en la historia, donde se compone la experiencia a través del juego de la memoria, un juego sabio, coherente con la realidad y a la vez subjetivo, alejado de la arbitrariedad porque se apoya en el conocimiento alcanzado. Rossi abrió un camino mal comprendido, superando lo que ha sido siempre la obsesión del enfoque morfológico, su aplicación proyectual inmediata.

Rossi y Moneo enseñan a leer la ciudad y los edificios, un aprendizaje que cimienta la creatividad del arquitecto y anima el debate sobre la posibilidad de invención tipológica, sobre la que Rossi planteó sus dudas. Con la “arquitectura de la ciudad” se consolida el vínculo entre arquitectura e historia urbana en un momento clave. Lo demostraron Collin Rowe y Fred Koetter a lo largo de su reflexión en “Ciudad Collage”, cuestionando con perspicacia la ilusión moderna de separar el edificio de su entorno o situarlo en una naturaleza muerta, un aislamiento en el que la *res privata* acaba subyugada por la *res publica*, en gran medida por su desencuentro (Rowe & Koetter, 1971). El contraste figura y fondo que hizo Rowe entre la geometría abierta de la ciudad funcionalista y la geometría cerrada de la ciudad tradicional no solo remite al “olvido” del espacio público, sino a un olvido mayor. La arquitectura de la ciudad de Aldo Rossi y la reflexión de Moneo sobre el tipo en arquitectura lo sanan.

Referencias Bibliográficas.

- Aymonino, Carlo; Brusatin, Manlio; Fabbri; Gianni; Lovero, Pasquale; Lucianetti, Sergio y Rossi, Aldo, 1970. “*La città di Padova. Saggio di analisi urbana*”, Roma: Officina ed.
- De las Rivas Sanz, Juan Luis, 1992, “*El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*”. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Moneo, Rafael, 1978, “*On Typology*”. *Oppositions*, Summer 1978, nº13: 23-45 (1982, “Sobre el concepto de tipo en arquitectura”. Madrid: ETSAM)
- 2017, “*La vida de los edificios: La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*”, Madrid: Acantilado.
- Muratori, Saverio, 1959, “*Studi per una operante storia urbana di Venezia*”. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- Rossi, Aldo, 1971, “*La arquitectura de la ciudad*”. Barcelona: Gustavo Gili (1ª ed. 1966, “*L'Architettura della Città*”, Milán: Politecnico Ed).
- 1977, “*La ciudad análoga y otros escritos*”, Barcelona: Gustavo Gili.
- 1984, “*Autobiografía científica*”. Barcelona: Gustavo Gili 81ª ed. 1981).
- Rowe, Collin & Koetter, Fred, 1981, “*Ciudad Collage*”, Barcelona: Gustavo Gili (1ª ed. ,1977).
- Whitehand, J.W.R., 2001, “*British urban morphology: the Conzenian tradition*”. *Urban Morphology* 5 (2), p. 103-109.

29. ¿Ciudades sin arquitectos? Bernard Rudofsky y el diálogo con el Genius Loci.

“El arte se hace a medida que se sirve. Debe ser tan decisivo como los actos en la vida...”.

Donald Judd, 1983
(texto tomado en Marfa, Texas).



El Peine del Viento, San Sebastián 1977,
esculturas e instalación de Eduardo Chillida, proyecto de plaza de Luis Peña Ganchegui.

Fuente:

<https://www.sansebastianturismoa.eus/es/hacer/que-ver-san-sebastian/el-peine-del-viento>

En 1964 el arquitecto de origen austríaco Bernard Rudofsky (1905-1988) publicaba el libro *“Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture”*, resultado de la exposición que tuvo lugar bajo su dirección en el MoMa de Nueva York, a finales de 1963 y a principios de 1964. Con materiales muy diversos, recogidos de sus investigaciones y numerosos viajes, la reivindicación de la arquitectura vernácula realizada entonces por Rudofsky no buscaba sólo el reconocimiento de las construcciones tradicionales sino, como él mismo afirmó, fomentar la controversia en torno a los códigos de la arquitectura dominante. *“Arquitectura sin arquitectos intenta echar por tierra nuestros limitados conceptos sobre el arte de la construcción introduciéndonos en el desconocido mundo de la arquitectura sin pedigrí”* (Rudofsky, 2020: 14). Gracias a un entorno cultural abierto se ponía en evidencia, en uno de los templos de la modernidad triunfante, que el conocimiento de las construcciones anónimas y de la filosofía que las inspiraba, de su humanidad, constituían una fuente de inspiración arquitectónica imprescindible para el “hombre industrial”. Tras el abandono de los cánones clásicos, de lo que se había considerado a lo largo de la historia como “arquitectura noble”, era necesario acudir a lo que Rudofsky denominaba sofisticada arquitectura menor de Europa Central, del Mediterráneo, del sur y el este de Asia, pero también a otras muchas arquitecturas primitivas que se anticiparon a nuestra “pesada tecnología” y en las que es posible descubrir los límites de la propia arquitectura. Si recorremos los contenidos de la exposición se detecta un interés que trasciende los materiales o las formas y se concentra en las estructuras que resultan del agregado de construcciones y complejas geometrías que surgen de las series de viviendas o almacenes y de las repeticiones de soluciones constructivas adaptadas al paisaje y al clima. Son imágenes de asentamientos y poblados, en una exposición que podría titularse “ciudades sin arquitectos”. También paisajes vacíos habitados, como los viñedos de Lanzarote o las terrazas de Hunan en China, que denomina “sustracciones”.

El criterio de selección del material mostrado resolvía la arbitrariedad en su fuerza comparativa, como con las “fortificaciones de tamaño familiar” que mostraba poblaciones del Peloponeso, de Yemen y de Svanetia, en el Cáucaso, de extraordinaria semejanza. Calificado de iconoclasta, Rudofsky continuó trabajando en el estudio de la vida cotidiana, del vestido, de la cocina, de todo aquello conectado con el habitar humano, en lo que se ha señalado como una “desobediencia crítica a la modernidad”. En 1964 la arquitectura vernácula permanecía, salvo excepciones, minusvalorada. En España hubo precedentes en los años 20 y 30 del siglo XX, como los trabajos de García Mercadal y de Torres Balbás, pero fue en los años 70 cuando con Carlos Flores primero y Luis Feduchi después, se reinventa la “arquitectura popular”. Lo mismo había ocurrido en Italia cuando en 1936 tuvo lugar, en la Triennale di Milano, la exposición *“Architettura rurale italiana”*, dirigida por Giuseppe Pagano y Daniel Guarniero. El interés que la arquitectura vernácula despertó entre los arquitectos racionalistas europeos más notables, apenas penetró en una sociedad cada vez más distante de lo que la arquitectura tradicional o popular significaba, asociada en muchos casos a un pasado de penuria y pobreza. El retraso con el que la idea de paisaje cultural ha avanzado en la cultura general es significativo. Su iniciador, Carl Sauer, como ya hicieron Vidal de la Blache o Geddes, intuía la necesidad de un nuevo conocimiento. El desconcierto ante la exposición de Rudofsky demostraba que apenas se avanzaba. El contacto entre el hombre y su hábitat es la razón del paisaje cultural, la arquitectura que se considera popular, tradicional o vernácula, arraigada en la cultura material, es su registro en el territorio.

La tradición en arquitectura siempre ha estado presente, pero algo estaba cambiando. Ernesto Nathan Rogers escribía en 1958 en "Experiencia de la arquitectura": *"En su forma moderna la noción de tradición linda con la de historicidad: se la entiende, pues, como el continuo y fluyente resurgir de la experiencia de una generación en la experiencia de las generaciones sucesivas, dentro del ámbito de una cultura particular... tradición es para nosotros el tronco común de opiniones, sentimientos y hechos de los que un determinado grupo social deriva y en el que cada individuo inserta su propio pensamiento y su propia acción..."* (Rogers, 1965: 98-99). Anclada tanto en la tradición cultural como en su historicidad, la arquitectura vernácula ofrece un campo de estudio muy fértil. Lo hemos comprobado con Christopher Alexander en *"El modo atemporal de construir"* y, sobre todo en *"The Nature of Order"*, donde el arte de construir se concibe en armonía con la naturaleza y busca fundarse en la historia y en la experiencia. Ello prueba la tendencia, casi perdida, a explicar la arquitectura de un modo natural, articulando el conocimiento a través del diálogo entre la arquitectura contemporánea, la arquitectura histórica y la herencia recibida de las arquitecturas tradicionales. Lo hizo de manera ejemplar el arquitecto suizo Pierre Von Meiss en un manual de introducción al estudio de la arquitectura escrito en 1986, *"De la forma al lugar"* (Von Meiss, 1992) donde combinaba dichos intereses que articulan la percepción y la materia, las estrategias de orden y los lugares que el proyecto utiliza y transforma. Comenzaba con una idea hermosa, la crisis de la ventana, un elemento arquitectónico básico y determinante en la fisonomía del edificio. En la ventana, afirmó, se manifiesta lo embarazoso de la elección que ha de tomar el arquitecto contemporáneo. Kenneth Frampton destacó esta idea de Von Meiss en la introducción del libro, señalando que *"la desacreditada hipótesis del rendimiento funcional como único principio de forma ha cedido el paso a la combinación inestable de una instrumentalidad implacable y de una dislexia arquitectónica"* (Von Meiss, 1992: 11). Frampton finalizaba su elogio al texto destacando el esfuerzo realizado para reconocer los elementos y principios que pueden orientar la arquitectura, recordando el sencillo criterio que Einstein enunció a propósito del Modulor de Le Corbusier, "hacer difícil lo que es malo y lo que es bueno fácil". El trabajo de Von Meiss emparentaría hoy con *"Atmósferas"* de Peter Zumtor, sobre una arquitectura capaz de acoger con calidad la vida de la gente, o *"Una arquitectura de la humildad"* de Juhani Pallasmaa, arquitectura cercana al mundo y a la vida, a los sentidos, tanto desde la escala doméstica como de la dimensión social que la acompaña. Los arquitectos pueden de hecho caminar al lado de la arquitectura sin arquitectos. Lo señaló también Kenneth Frampton cuando propuso el "Regionalismo Crítico" para señalar cómo existía una modernidad en arquitectura atenta a la identidad cultural (Frampton, 1983). No se refería a lo vernáculo espontáneo, entendido como "la interacción combinada de clima, cultura, mito y artesanía", sino a la arquitectura que se podía distinguir en determinadas regiones como un ejercicio de resistencia al modernismo convencional, sin renunciar a su contemporaneidad. En cualquier caso, este regionalismo crítico que parte de la forma del lugar y emparenta en su compromiso perceptivo y material con el territorio al que pertenece nos orienta hacia una arquitectura cuya afinidad con la vernácula se justifica por la idoneidad de sus logros.

El paisajista norteamericano J.B. Jackson publicaba en 1984 el texto *"Discovering the Vernacular Landscape"*, avanzando en su esfuerzo por encontrar el significado de los paisajes de Norteamérica. En un contexto de creciente interés por la arquitectura vernácula, Jackson indagaba en un país repleto de carpinteros amateurs. Necesitaba poner en evidencia lo vernáculo contemporáneo y abrir el camino a la valoración de los espacios espontáneos, culturalmente incontrolados e incluso vulgares que merecen sin embargo un juicio sereno, en la medida que se corresponden con los espacios de la vida

de ciudadanos y comunidades. No en vano Jackson se distanciaba de la belleza formal de los paisajes excepcionales, dependiente de su conformidad con determinados valores biológicos o con criterios estéticos e incluso políticos, y afirmaba, “*la belleza que nosotros vemos en el paisaje vernáculo es la imagen de nuestra humanidad común: trabajo duro, esperanza obstinada, y tolerancia mutua esforzándose por ser amor*” (Jackson, 1984: xii). El arte, en particular la fotografía, ha atendido esta realidad de periferias y pueblos, de los bordes de las carreteras, espacios de moteles y gasolineras, autocaravanas y granjas desvencijadas, barriadas que emergen en bosques o en parameras, sin tratarlas como basura. Los trabajos de Walker Evans o la exposición colectiva “*New Topographics*” de 1975, subtitulada “*fotógrafos de un paisaje alterado por el hombre*”, con obras de Robert Adams o Frank Gohlke, documentaron con brillantez este paisaje común. Un hábitat sin arquitectos que retratan sin conjeturas tantas películas actuales, en escenarios desolados del Medio Oeste, como *No Country for Old Men*, dirigida por Joel y Ethan Coen en 2007; *Hell or High Water*, David Mackenzie, 2016; o *Nomadland* de Chloé Zhao en 2020.

No abordamos aquí la arquitectura de las barriadas urbanas autoconstruídas, las urbanizaciones marginales de chabolas, las fabelas y *bidonvilles*, una arquitectura sin arquitectos con otros matices. La recuperación de la obra de John F.C. Turner, su reflexión sobre la autoconstrucción, establece un puente con ello en la medida que la intervención en dichos espacios sin pedigrí converge con lo que aquí se trata (Turner, 2018). Porque el interés por la arquitectura vernácula, por la arquitectura sin arquitectos, también nos remite a dos asuntos que han llegado a ser centrales en el urbanismo contemporáneo. Por un lado, el sentido del lugar y su condición fundadora de la arquitectura y, por otro, la esfera de lo público, cuya recuperación desde una amplia diversidad de intereses conduce a la resignificación de los bienes comunes en los sistemas urbanos. Son dos asuntos en los que la arquitectura permanece próxima a las necesidades e intereses de la gente, y remiten a una acción no tanto anónima como cargada de responsabilidad colectiva. El sentido del lugar implica un sentido del tiempo, como enunció J.B. Jackson, que concierne a aquello que dota de sentido al entorno construido y que necesita moverse entre los linderos cercanos de la historia y de la tradición, lo que E.N. Rogers redirigía hacia el sentido de una cultura particular. El espacio público se recupera en su sentido funcional y simbólico, espacio de encuentro y disfrute, también espacio de representación. Los dos factores repercuten tanto en la identidad de los espacios urbanos como en su calidad objetiva y percibida.

En 1979 Christian Norberg-Schulz publicó “*Genius Loci*”, subtulado en su edición inglesa “*hacia una fenomenología de la arquitectura*”, aunque en su primera edición en italiano se especificaba su intención de relacionar paisaje, medioambiente y arquitectura. Colofón de una serie de publicaciones de gran influencia, la atención al lugar se dispone como trasunto de las intenciones y del significado en la arquitectura. El lugar antecede a la arquitectura y ésta cobra sentido en su inserción en el lugar, al que se adapta y, a la vez, recrea y transforma. De su conceptualización de una arquitectura referida al espacio existencial y su concepción de la obra de arte como concreción de una situación vital, surge la necesidad de los lugares (Norberg-Schulz, 1980). El “genio del lugar” es bastante fuerte y predomina por encima de cambios políticos, sociales y culturales. Norberg-Schulz acudía a las ciudades, en particular a Praga, Jartum y Roma, para caracterizar un “*genius loci*” especialmente pronunciado y distinto. El entorno construido depende de la estructura arquitectónica que lo concreta en cada emplazamiento natural y que se inserta en cada cultura regional, en sus lugares y caminos, en sus interacciones. Porque en cada caso el espíritu del lugar construido ha de

entenderse como una combinación singular de elementos que pertenecen y dan forma a una totalidad integrada, *“el genius-loci hecho por el hombre depende de cómo son esos lugares en términos de espacio y de carácter, es decir, en términos de organización y articulación”* (Norberg-Schulz, 1980: 69). La paradoja es cómo la cultura moderna ha descuidado algo cuando su aspiración ha sido siempre crear un entorno mejor. El arquitecto ha de ser hoy un recuperador de lugares. El geógrafo Yi-Fu Tuan acuñó con éxito en 1974, siendo profesor en Minnesota, el término *“Topophilia”* para describir el apego de la gente a los lugares (Tuan, 1990). Una idea que desarrolló poco después para describir desde la experiencia de cada persona las diferencias entre espacio y lugar, que interpreta en su codependencia. Los lugares son centros de valor y remiten a una acumulación y síntesis de referencias y recuerdos, afines a la temporalidad personal. Frente a ello, el espacio refiere a la extensión y al movimiento, es una realidad más abstracta caracterizada por su utilidad. Son ideas que enfatizan la narrativa subjetiva y se distancian del enfoque creativo de una cultura material en la que el propio lugar se configura y adquiere su forma. La experiencia perceptiva impone una perspectiva simbólica del espacio-lugar sensible hacia el uso, pero hermética sobre funcionalidad y forma. Es aquí donde el segundo asunto propuesto, el del ámbito de lo público, adquiere dimensión integradora.

En dos de sus primeros trabajos Richard Sennett abordó con perspicacia las condiciones de la vida urbana que afectan la configuración del espacio. Por un lado, en 1970 publicó *“Los usos del desorden”*, influido por Jane Jacobs, mostrando la capacidad autoorganizativa de la gente en su respuesta a un entorno urbano problemático, respuesta colectiva en la dialéctica entre necesidades vitales y desarrollo de la identidad personal. En el segundo, *“El declive del hombre público”*, publicado en 1977, anunciaba la desconexión contemporánea entre vida pública y vida privada, cuando las relaciones de ocio y de juego se deterioran, en un ascenso privativo de lo social que eclipsa la esfera pública. Parecen dos temas contrapuestos, pero indican dos facetas de la sociedad urbana que conducen a interpretar lo público desde su dimensión espacial. Sennett, se ha preguntado en su madurez sobre si el urbanismo ha de dedicarse a representar a la sociedad tal y como es o debe buscar cómo cambiarla. Lo hizo en la conclusión de su trilogía sobre el *homo faber*, que ha abordado la dimensión del ser humano como creador de su entorno. Tras *“El artesano”*, sobre el hacer del hombre, y *“Juntos”*, sobre la vida en comunidad, piensa sobre la ciudad y replantea sus cualidades defendiendo el perfil de una ciudad defectuosa, abierta y modesta (*crooked, open, modest*). Lo hizo en *“Construir y habitar”* que propone como *“ética para la ciudad”*. La ciudad es un ecosistema abierto de sustancia social, que tiene lugar en un territorio concreto, informado tanto por el habitar cotidiano como por el habitar representado en el arte, que siempre es un habitar con los otros. Sennett insiste en la capacidad de asumir la diferencia como la principal característica de una ciudad que denomina *“abierta”*. Pero la experiencia de la ciudad está cargada de contradicciones y aristas, afirma. Recuerda la diferencia que en Francia se hace entre *“cité”* y *“ville”*, entre el espacio de la identidad ciudadana y el entorno construido, el espacio físico de la ciudad y sus infraestructuras. Ya lo había hecho San Agustín cuando distinguió entre *civitas* y *urbs*, señalando la diferencia entre la comunidad y el espacio construido que habita. La diversidad, permeabilidad y versatilidad de uso del espacio urbano, su adaptabilidad a la vida cotidiana, serían claves espaciales de esa ciudad abierta, capaz de resolver el divorcio entre *“cité”* y *“ville”*, entre una comunidad más o menos definida y la gran estructura urbana. Para Sennett la ciudad es difícil de leer, sin embargo, sería arriesgado insistir en la complejidad como su principal rasgo, porque *“...la complejidad surge en el curso de la evolución; emerge a través de la retroalimentación y el cribado de la información antes de existir como*

en un telos preordenado y programado desde el principio" (Sennett, 2018: 5). Al lado de las estrategias del orden se levantan las del desorden, lógicas de agrupamiento y convivencia que se hacen habituales. La vitalidad del espacio público en ciudades del "tercer mundo" es elocuente. No es sólo un problema de diseño. Como sistema no lineal y abierto, el aglomerado urbano podría romperse en sus piezas. Es en medio de la complejidad funcional donde aparecen los espacios concretos de la ciudad-ciudadanía, espacios con forma y, por lo tanto, espacios que pueden, deben, ser proyectados. No en vano, el reciente renacimiento del urbanismo como arte cívico ha priorizado el proyecto del espacio público con eficacia. En parques y plazas, nuevos o recuperados, en grandes avenidas y *waterfronts* reinventados, el riesgo estaría en primar el embellecimiento y olvidar sociedad y pasado. Se revalorizan estrategias de auto-regulación, fundadas en la colaboración y en la no-exclusión. Sennett ha insistido en la modestia de una ciudad abierta, dotada de calidad a pesar de estar algo destartada. Pensemos en un arte programático que pone énfasis en las dos facetas señaladas hace 50 años por Sennett, tal y como plantea el urbanismo táctico, pensar y proyectar lo público desde lo cotidiano. La ventaja de las ciudades es su condición de collage. Para el arquitecto, la historia reconocible en cada uno de sus fragmentos puede funcionar como almacén de ideas, la ciudad es una fuente creativa de conocimiento. El valor patrimonial de determinados fragmentos urbanos convive con el valor simbólico de identidades concretas que se proyectan con esperanza en la ciudad futura. No es añoranza, la arquitectura necesita trabajar con y para la gente. Reflexionar sobre la arquitectura sin arquitectos significa recordar el sentido de los espacios para la vida.

Referencias Bibliográficas.

- Frampton, Kenneth, 1983, "*Prospects for a Critical Regionalism*", *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, nº20: 147-162.
- Jackson, John Brinckerhoff, 1984, "*Discovering the Vernacular Landscape*", New Haven, London: Yale University Press.
- Norberg-Schulz, Christian, 1980. "*Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*", New York: Rizzoli ed. (1ª ed. 1979, en Italiano, con el subtítulo "*Paessagio, ambiente, architettura*").
- Rogers, Ernesto Nathan, 1965, "*Experiencia de la arquitectura*" 1965, Buenos Aires: Nueva Visión (1ª ed. 1958).
- Rudofsky, Bertrand, 2020, "*Arquitectura sin arquitectos. Una breve introducción a la arquitectura sin pedigrú*", Logroño: Pepitas de calabaza S.L. (1964, The Museum of Modern Art, distribuída por Doubleday, Garden City, N.Y.).
- Sennett, Richard, 2019, "*Construir y habitar. Ética Para La Ciudad*". Barcelona: Anagrama (1ª ed. 2018, "*Building and dwelling ethics for the city*", London: Penguin Books Ltd.)
- Turner, John F.C., 2018, "Autoconstrucción. Por una autonomía del habitar. Escritos sobre vivienda, urbanismo, autogestión y holismo", Logroño: Pepitas de calabaza.
- Tuan, Yi-Fu, 1990, "*Topophilia: A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values*", New York: Columbia University Press (1ª ed. 1974).
- Von Meiss, Pierre, 1992, "*Dalla forma al luogo. Un'introduzione allo studio dell'architettura*". Milano: Hoepli (1ª ed. 1986).

30. En busca del Tercer Espacio. Lefebvre en la ciudad genérica.

“El búho de Minerva emprende su vuelo en el crepúsculo”.

Friedrich Hegel
en “Líneas Fundamentales de la Filosofía del Derecho”, 1820.



“El Campamento. Vida, educación, ceremonia, amor, muerte”. Superstudio 1972.
¿Heterotopía?

Fuente: Lang, P. & Menking, W., 2003, “*Superstudio. Life without objects*”, Milan: Skira

Quizás dos de las figuras que más han influido en la cultura urbana reciente son Henry Lefebvre (1901-1991) y Rem Koolhaas (1944...). Lo han hecho desde enfoques tan antitéticos que pueden servir para, a modo de cierre, mostrar la encrucijada que hoy enfrenta la arquitectura de la ciudad. Cada uno de ellos ha acuñado un concepto que, desafortunadamente, se han convertido en *memes* del urbanismo actual, *derecho a la ciudad* y *ciudad genérica*. Lo que pueden parecer lugares comunes surgen de la reflexión de un sociólogo francés con un pensamiento irreplicable sobre la ciudad y de un arquitecto holandés con una obra muy amplia, cargada de matices. Sus respectivas miradas han sido capaces de alimentar ideas y debates, enriqueciendo la imaginación sobre la ciudad y lo urbano contemporáneos, que es lo que aquí se trata. Lefebvre no es sólo un sociólogo, sino un filósofo de la vida cotidiana, implicado en movimientos diversos fue capaz de acentuar con acierto la dimensión espacial en el estudio de la ciudad, espacio de la vida y espacio de la sociedad. Koolhaas ha interpretado desde su inicial Nueva York delirante (1978) la madeja de propósitos e ideas que interfieren las relaciones entre arquitectura y sociedad antes de que cada proyecto singular se materialice en la ciudad. Los dos coinciden en una atenta observación de la realidad, sin proponer modelos universales, sin adherirse con rigidez a una visión determinista de lo urbano, compartiendo en sus diferencias una aproximación a la vez crítica y transformadora.

La forma de la ciudad es consecuencia de idearios y conflictos, de luchas particulares y expectativas sociales que se disponen, con mayor o menor capacidad, a transformar la realidad. Sin simplificar su mirada, planteo la conclusión de este pequeño libro con un paseo virtual por la ciudad genérica de Koolhaas acompañados de Lefebvre. Es una aventura que camina hacia el urbanismo táctico y regenerativo que necesitamos, en una reinterpretación permanente de la ciudad, desde dentro ella misma, para adaptarla y mejorarla. Nuestras ciudades hoy pertenecen a una sociedad apurada por el desafío ambiental, el miedo a la enfermedad y la tensión migratoria. Mientras la incertidumbre climática y la inquietud populista anuncian una crisis detrás de otra, la ciudad necesita reinventarse como derecho al uso y disfrute cotidianos tanto como proyecto sostenible. Para recomponer las cualidades comunes de su forma, las ciudades quieren ser resilientes, aunque solo puedan aprender a serlo *“by design”*.

Henry Lefebvre planteó en 1968 el *“derecho a la ciudad”* (Lefebvre, 1969), muy comprometido con los sucesos de mayo de ese año, poniendo en cuestión el funcionalismo impuesto desde la ideología del poder, que se apropiaba del espacio colectivo, justo en el momento en el que las relaciones propias de la ciudad tradicional estaban desapareciendo. Tras ello, en *“La revolución urbana”*, plantea la hipótesis de la urbanización completa de la sociedad (Lefebvre, 1972a). La ciudad que emerge de la industrialización fomenta una segregación *“espontánea, voluntaria, programada”*, dominada por lógicas de propiedad y de consumo. Lefebvre anima a una *“reapropiación”* del espacio urbano, porque éste pertenece a la sociedad que lo hace posible. El *“derecho a la ciudad”* ha demostrado ser una idea de larga duración, tal y como reconoció UN-Habitat al proponerla en 2016 como leitmotiv de su Agenda Urbana global, como paradigma del ideal común que le da soporte. Pero Lefebvre también consideró el potencial del imaginario urbano para activar una nueva urbanidad. En *“La producción de l’espacio”* se preguntaba por las decisiones que dan forma al espacio que habitamos, y de las que sabemos todavía muy poco (Lefebvre, 1974). Buscó una explicación en las relaciones de la vida urbana con el tiempo y con los usos del espacio, con la vida social y con sus órdenes efectivos, detectando en la creatividad de las prácticas ordinarias el potencial organizador. Allí surgió la idea de tercer espacio. Mientras el primer espacio

sería el espacio material que experimentamos, asociado a las prácticas del espacio, y el segundo sería el impuesto por la técnica y la política, el tercer espacio sería un espacio de representación, abierto a significados diversos, activado por la acción social. Un espacio de las mentalidades y de las motivaciones, arraigado en el imaginario colectivo y en su condición antropológica, que ofrece una oportunidad de explicación operativa de lo urbano. El geógrafo norteamericano Edward Soja, repropuso el tercer espacio como una manera de entender y de actuar dirigida a cambiar la espacialidad de la vida humana, de conducir el mundo hacia una vía significativa (Soja, 2008).

En el fondo Lefebvre siempre dio continuidad a su estudio de la vida cotidiana con el que inicia su trayectoria (Lefebvre, 1972b) y que le impulsa a un activismo crítico que le acercó al movimiento situacionista. Lefebvre anteponía lo orgánico, el “cuerpo social”, a lo funcional, los mecanismos de la burocracia estatal y empresarial. Por ello insistía en la diferencia, en la resistencia frente a la homogeneización social impuesta. La capacidad diferenciadora es organizadora, pero surge de lo que habitualmente no se analiza, porque es marginal. Pertenece al derecho a la ciudad que es el derecho, individual y colectivo, a disfrutar de los espacios urbanos sin renunciar a la diversidad, sin temor a dotar de visibilidad a los conflictos existentes. La ciudad misma, que se crea y se destruye, no debería perder su condición mediadora. Lefebvre recordaba que éstos no son asuntos en los que se fija habitualmente el planificador. El urbanista que trata de controlar la ciudad es un cegador cegado, trabaja en un limbo de papel, con un urbanismo de la pasividad que se caracteriza por la ausencia de los interesados, el proyecto sin el usuario, el habitante excluido en el diálogo, el discurso del uso sustituido por el de la usura (Lefebvre, 1974). Estas ideas, cercanas a la deriva situacionista, conducen a revalorizar la dimensión lúdica del espacio urbano, no es sólo el derecho a participar sino el derecho a “disfrutar” de la vida urbana. Quizás animado a desarrollar esta dimensión por su amigo el sociólogo español Mario Gaviria, en 1973 Lefebvre escribía *“Hacia una arquitectura del placer”*, hoy útil porque trasciende la reflexión sobre el turismo en el que se inscribía el texto (Lefebvre, 2018). En su reivindicación de la diferencia, Lefebvre proponía un acercamiento lateral a lo urbano y propone lo heterotópico en su lectura.

En 1967, el filósofo Michel Foucault había pronunciado su conferencia *“Des Espace Autres”* en el *Cercle d'études architecturales* de París. Ajeno tanto a la ilusión utópica como al desvarío distópico, Foucault proponía el concepto de “heterotopía” para nombrar *“...espacios conectados con todos los demás espacios, pero de tal manera que suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que ellos mismos designan, o reflejan...”*. Se refiere a espacios sometidos a normas particulares, un mundo dentro del mundo con sus propias reglas, intenso, perturbador, contradictorio, incompatible con otros, también transformador. Son lugares de vida colectiva que reflejan y a la vez modifican lo que existe afuera, espacios como el trasatlántico, el cuartel, la cárcel, la clínica, el hammam, el jardín, el museo... también el cementerio (Foucault, 1984: 46-49). Dotados de una peculiar urbanidad, el tiempo, la crisis, el desvío, el ritual o la yuxtaposición son los factores que según Foucault los organizan. El concepto, había sido propuesto por el biólogo alemán Ernst Haeckel en 1866 asociado al de heterocronía en su explicación de la evolución de los embriones. Haeckel, que también introdujo el concepto de ecología, no estaba pensando en el espacio. En el énfasis en la diferencia que interesaba a Lefebvre para recomponer el imaginario urbano, la heterotopía se acerca a una situación particular, en cierto modo plantea una metáfora de la ciudad y sugiere avanzar sobre un sistema de referencias limitado. Porque en la búsqueda de una nueva urbanidad, cuya principal condicionante hoy sería ecológica, lo que

todavía faltan son categorías afines a la evolución que lo urbano necesita. La intuición ecosistémica que Patrick Geddes aprendió de Haeckel no ha configurado todavía una visión coherente, aunque se conozcan los componentes.

El eco que ha generado la idea de Foucault en el campo de la teoría de la arquitectura desde finales del siglo XX puede ser síntoma de sus carencias. No en vano algunos de los textos más influyentes en dicho campo pertenecen, como en el caso de Foucault, a incursiones de filósofos. Lo comprobamos en el éxito de *“Construir, habitar, pensar”*, conferencia que Martin Heidegger, pronunció en 1951 en un coloquio convocado en Darmstadt con el tema “El ser humano y el espacio”, al que asistió Ortega y Gasset (Heidegger, 2015). También ocurre con Jürgen Habermas, su conferencia de 1981 titulada *“Arquitectura moderna y postmoderna”*, pronunciada en Múnich como apertura de una exposición sobre arquitectura (Habermas, 1984). Mientras los textos de Heidegger y Foucault han sido clave para interpretar la arquitectura desde su arraigo en el lugar o desde la naturaleza fragmentaria del proyecto urbano, el texto de Habermas, fiel a su teoría de la acción comunicativa, ofreció una crítica lúcida del modelo urbano moderno en el que tanto la industria como la vivienda social, los dos grandes asuntos nuevos, carecían de inserción natural en la ciudad “normal”.

Sin pretensiones filosóficas, aunque afín a la heterotopía, la reflexión de Rem Koolhaas, lejana del enfoque de Lefebvre, da cuenta en el seno de la cultura arquitectónica, de la percepción de la crisis del concepto de ciudad. Al afirmar que la ciudad contemporánea es una realidad “genérica”, no solo hace referencia a una realidad multiforme y compleja que tiende a presentarse como un universal, sino que la desvela dotada de una regularidad sorprendente. ¿Es el triunfo a largo plazo del denominado estilo internacional? Uno pasea por cualquier periferia o conjunto residencial y no encuentra rasgos distintivos de identidad. El espacio urbano actual es fragmentario, está construido por añadidos, con técnicas de bricolaje, como indicaba Rowe. Pero ¿son o pueden ser estas ciudades pensadas como los aeropuertos? (Koolhaas, 1995). Esta maliciosa pregunta esconde la evidencia de la arquitectura de cualquier entorno construido contemporáneo, en los *downtowns* y suburbios de un mundo globalizado, sometido al culto a la velocidad, espacios de la publicidad y de la fuerza dinámica y cambiante del artefacto. Se acusa con frecuencia a Koolhaas de cinismo, pero ello puede ser sólo el efecto de su capacidad de vivir entre contradicciones. Es un rasgo contemporáneo, casi una exigencia. Koolhaas siempre ha mezclado provocativamente impresiones en un delirio por el caos urbano, entendiendo la arquitectura misma como una caótica aventura, cargada de incertidumbre. La incertidumbre puede ser útil si se asume, ironiza Koolhaas: *“...casi se trata de crear un estado artificial de inconsciencia. Yo siempre he creído en la incertidumbre. Para estar realmente convencido de algo, uno necesita sentir un profundo disgusto por casi todo lo demás. Así en determinados proyectos resulta decisivo explorar nuestras fobias para reforzar nuestras convicciones...”*. (Koolhaas, 1992). La capacidad de Koolhaas como escritor, arraigada en sus orígenes como publicista, le permite desarrollar una narrativa que no ha existido en arquitectura desde Le Corbusier. Como éste, es capaz de interesarse por el mundo que le rodea con una curiosidad desbordante, anticipando acontecimientos y detectando los rasgos de la sociedad contemporánea y de sus contradicciones con una naturalidad sorprendente. En sus publicaciones despliega un universo de imágenes que podrían constituir una verdadera enciclopedia del imaginario arquitectónico, y hacerlo hacia adentro, como en 2018 con sus *“Elements of Architecture”*, o hacia afuera, tal y como ocurría en *“Content”*, de 2004, donde el formato de fanzine alargado mezcla su obra con una visión efímera de todo lo que le rodea. Sin desplegar amargura en su crítica, es contundente. Lo es en

su rechazo de la utopía, con una razón sencilla, una sola persona no puede concebir el mundo, son ambiciones autoritarias. Algo hay de anticipatorio en su proyecto fin de carrera de 1972, *“Exodus”*, subtulado “los prisioneros voluntarios de la arquitectura”, donde el muro de Berlín le lleva a escribir: *“Una vez una ciudad fue dividida en dos partes. Una parte se convirtió en la ciudad buena, la otra en la ciudad mala. Los habitantes de la ciudad mala empezaron a acudir en masa a la parte buena de la ciudad ahora dividida, constituyendo rápidamente lo que fue un éxodo urbano. Si esta situación se hubiera prolongado, la población de la ciudad buena se hubiera duplicado, mientras la ciudad mala se hubiera convertido en un pueblo fantasma”*. Es difícil encontrar una reflexión tan sencilla y antitética del pensamiento de Lefebvre que, sin embargo, no impediría el paseo con una conversación útil entre los dos. El lugar idóneo para el paseo podría ser Singapur, una ciudad *“...regida por un régimen que ha excluido lo casual y lo aleatorio, donde incluso la naturaleza está completamente rehecha. Koolhaas presenta la ciudad-estado como una ecología de lo contemporáneo, un lugar más occidental que asiático, víctima de un proceso de modernización fuera de control”* (Koolhaas, 2010). Inmersa en un control político y normativo casi absoluto, la ventaja de la cultura asiática estaría en lo que Koolhaas considera su capacidad para concebir la ciudad como un organismo, no como una máquina. Sea o no una acumulación de heterotopías o una anticipación del futuro de la ciudad, Singapur representa la evolución de la ciudad genérica como espacio de repetición congestiva, donde el espacio público se neutraliza. Para hacerlo, la ciudad asiática es capaz de despojarse de su identidad, al menos en apariencia. No se puede pedir más sinceridad. La ciudad genérica se impone a la identidad cultural. Refiriéndose a ello en uno de sus grandes proyectos urbanos, Euralille, Koolhaas lo describía como el proyecto de una ciudad sintética, que no estaría engendrada por Lille, sino que habría “aterrizado allí”. Si en 1994 Koolhaas se preguntaba sobre el urbanismo en lo que consideraba una batalla perdida con la cantidad, su incapacidad de inventar y aplicar nada a la escala exigida, en 2002 identificaba el producto de la modernidad con un espacio basura, mosaico inconexo y confuso, fruto de una política dirigida por la comodidad y el placer (Koolhaas, 2014). Su prolífica narrativa no va dirigida a indicar cómo mejorar la realidad, sino a dar cuenta de ella, con la incomodidad que ello genera. Aborda de la “sustancia urbana” de la “ciudad de hoy”, desde que en sus primeros trabajos descubriera Nueva York como prototipo de la metrópolis moderna, construida en *“un único arrebató de imaginación y energía”* (Koolhaas, 2021: 93).

La ciudad genérica estaba presente en los “no-lugares” de Marc Augé (1993), en los espacios urbanos de flujos donde el paisaje apenas se vislumbra porque se capta en instantáneas apresuradas, que apenas se retienen en la memoria. Una ciudad de transeúntes. La percepción típica del viajero designa dos realidades complementarias pero distintas, escribió Augé, por un lado los espacios creados en relación con determinados fines (transporte, tránsito, comercio, ocio...), por otro, las relaciones que los individuos tienen con estos espacios. Un espacio apropiado por el movimiento y el intercambio en el que coexisten significados. La ciudad genérica ya no es objeto del proyecto arquitectónico, es su contexto, el campo de acción en el que la imagen de la ciudad ideal desaparece, porque cambia constantemente o porque es sólo un espejismo, como en la NEOM City que se proyecta Arabia Saudita. En su sugerente “Terrain Vague”, Ignasi Solà-Morales planteaba una poética diferente, ajena a los no lugares o los aeropuertos. Algunos espacios urbanos vacíos pero cargados de potencialidad parecen permanecer a la espera. Son lugares vacantes, sin aparente sentido, donde la carencia induce una peculiar necesidad de transformación, más lenta y reflexiva, en diálogo con la ciudad existente (Solà-Morales, 1995). En su raíz latina el término utilizado remite a “vago” (vagus), donde lo vacío es también indeterminado, la ausencia es también

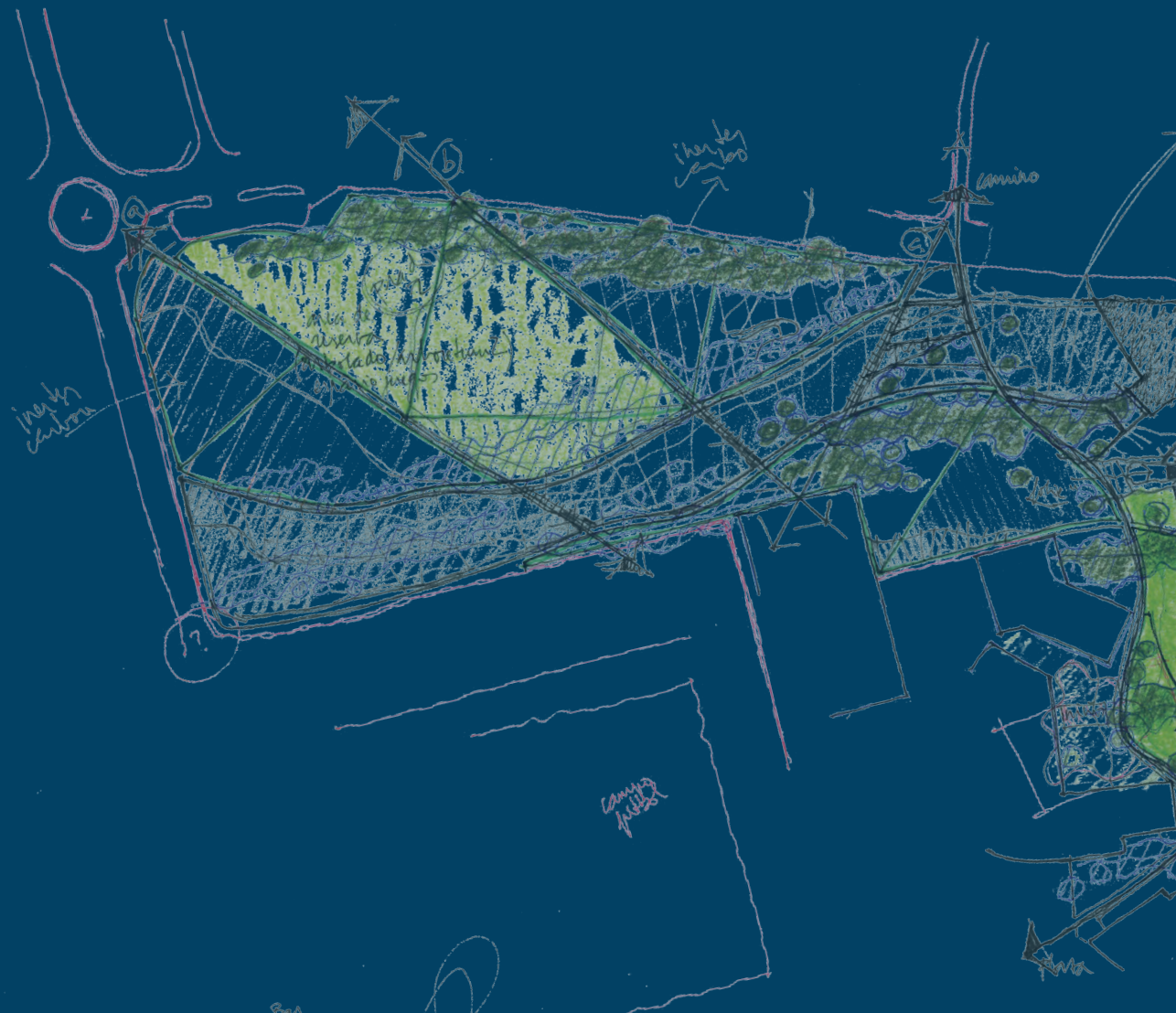
promesa. Estos “espacios de lo posible” dotan de libertad a la espera de un uso idóneo, allí donde lo que todavía es impreciso, borroso e incierto en la ciudad puede encontrar una oportunidad de ser algo mejor, otra cosa. Solá-Morales recordaba la sugerencia de Robert Smithson, comprender los vacíos urbanos como “futuros abandonados”. Michel de Certeau incitaba al paseo: “*El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar, una experiencia, es cierto, pulverizada en desviaciones innumerables e ínfimas (desplazamientos y andares), compensada por las relaciones sociales y los cruzamientos de esos éxodos que forman entrelazamientos, al crear un tejido urbano, y colocada bajo el signo de lo que debería ser, en fin, el lugar, pero que apenas es un nombre, la Ciudad.*” (De Certeau, 1997: 116). El potencial proyectual que acompaña a la arquitectura de la ciudad comienza en ese vagabundeo, también paseo por las ideas de unos y otros, paseo hacia un urbanismo exigente, de creatividad abierta tanto al imaginario social como a las contradicciones de la modernización propias de la ciudad genérica. Un caminar como fuente que achica en el tiempo y en el espacio las decisiones que necesita la ciudad que habitamos.

Referencias Bibliográficas.

- Augé, Marc, 1993, “*Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología de la sobre-modernidad*”. Barcelona: Gedisa (1ª ed. 1992)
- De Certeau, Michel, 1997, “*La invención de lo cotidiano. 1 Artes del hacer*”, México DF: Universidad Iberoamericana (1ª ed, 1980, “L’Invention du quotidien”)
- Foucault, Michel, 1984, “*Des Espaces Autres*”, Architecture, Mouvement, Continuité nº 5: 46-49 (texto publicado en la revista Astrágalo nº.7, 1997)
- Habermas, Jürgen, 1984, “*Arquitectura moderna y postmoderna*”, Revista de Occidente, nº 42.
- Heidegger, Martin, 2015, “*Construir, habitar, pensar*”, Madrid: La Oficina (original de 1951, “Bauen, wohnen denken”)
- Koolhaas, Rem, 1995. “*The Generic City*”, en “S,M,L,XL”, de OMA - R. Koolhaas & B. Mau. Rotterdam: 010 Publishers.
 - 2010, “*Sendas oníricas de Singapur. Retrato de una metrópolis potemkin... o treinta años de tabla rasa*”, Barcelona: Gustavo Gili.
 - 2014, “*Acerca de la ciudad*”. Barcelona: Gustavo Gili (incluye “La ciudad genérica”).
 - 2021, “*Estudios sobre (lo que en su memento se llamó) la ciudad*”. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lefebvre, Henri, 1969. “*El Derecho a la Ciudad*”. Barcelona: Ed. Península (edición original en 1968)
 - 1972a, “*La revolución urbana*”, Madrid: Alianza editorial (1ª ed. de 1970)
 - 1972b, “*La vida cotidiana en el mundo moderno*”. Madrid: Alianza Editorial.
 - 1974. “*La production de l’espace*”, Paris: Anthropos (edición en castellano de 2013, Madrid: Capitán Swing Libros sl).
 - 2018, “*Hacia una arquitectura del placer*”. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas.
- Soja, Edward. W., 2008, “*Postmetrópolis. estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*”. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Solà-Morales Rubió, Ignasi, 1995, “*Terrain Vague*”, Anyplace, MIT Press, Cambridge:118-123.

Procedencia de las imágenes.

La finalidad de este libro es académica y docente. Las imágenes que se incluyen, una en cada capítulo, cumplen exclusivamente una función introductoria. Tienen la naturaleza de citas breves destinadas a facilitar la lectura del texto y a fomentar la curiosidad hacia un imaginario más amplio. Se trata de ilustraciones sin gran definición, conocidas y, en su mayoría, obtenidas de fuentes abiertas. La fuente se indica en cada caso en el pie de la imagen a modo de referencia bibliográfica, con el fin de que el lector conozca correctamente su procedencia, pueda encontrarla con facilidad y acceder a ella. Sin fines lucrativos, este trabajo de investigación divulgativa aspira a que el lector indague en las referencias recogidas y, con ello, en la documentación que acompañe a las imágenes en sus fuentes de origen.



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid