

5. El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural

El fenómeno de la universalización, aun siendo un adelanto de la humanidad, constituye al mismo tiempo una suerte de sutil destrucción no sólo de las culturas tradicionales -lo que podría no ser un mal irreparable-, sino también de lo que llamaré de momento el núcleo creativo de las grandes civilizaciones y la gran cultura, ese núcleo sobre cuyo fundamento interpretamos la vida, y al que llamaré por anticipado el núcleo ético y mítico de la humanidad. El conflicto surge de ahí. Tenemos la sensación de que la sencilla palabra 'civilización' ejerce al mismo tiempo una especie de atrición o de erosión a expensas de los recursos culturales que han creado las grandes civilizaciones del pasado. Esta amenaza se expresa, entre otros efectos más inquietantes, en la extensión ante nuestros ojos de una civilización mediocre que es el absurdo equivalente de lo que estaba llamando cultura elemental. En todos los lugares del mundo se encuentra uno la misma película mala, las mismas máquinas tragaperras, las mismas atrocidades de plástico o aluminio, la misma tergiversación del lenguaje mediante la propaganda, etcétera. Es como si la humanidad, al acceder en masse a una cultura básica del consumo, también se hubiera detenido en masse en un nivel subcultural. Así llegamos al problema crucial que afrontan las naciones nada más salir del subdesarrollo. Con el fin de mantenerse en el camino hacia la modernización, ¿es necesario deshacerse del viejo pasado cultural que ha sido la raison d'être de una nación? (...) De aquí la paradoja: por un lado, (la nación) tiene que arraigarse en el terreno de su pasado, forjar un espíritu nacional y desplegar esta reivindicación espiritual y cultural ante la personalidad de los colonialistas. Pero para tomar parte en la civilización moderna es preciso al mismo tiempo participar en la racionalidad científica, técnica y política, algo que muy a

menudo requiere el abandono puro y simple de todo un pasado cultural. Es un hecho: no todas las culturas pueden resistir y absorber el impacto de la civilización moderna. Ésta es la paradoja: cómo hacerse modernos y volver a los orígenes; cómo revivir una vieja civilización aletargada y participar en la civilización universal. (...)

Nadie puede decir qué será de nuestra civilización cuando haya conocido civilizaciones diferentes por medios distintos al impacto de la conquista y la dominación. Pero hemos de admitir que este encuentro aún no ha tenido lugar en un plano de auténtico diálogo. Ésa es la razón por la que estamos en una especie de paréntesis o interregno en el que ya no podemos practicar el dogmatismo de una verdad única y en el que ya no somos capaces de conquistar el escepticismo en el que nos hemos instalado. Estamos en un túnel, en el crepúsculo del dogmatismo y en los albores de un auténtico diálogo.

Paul Ricoeur
'La civilización universal
y las culturas nacionales', 1961

El término 'regionalismo crítico' no pretende denotar la tradición vernácula tal como se produjo espontáneamente por la interacción combinada del clima, la cultura, el mito y la artesanía, sino más bien identificar esas 'escuelas' regionales relativamente recientes cuyo propósito primordial consistió en ser el reflejo y estar al servicio de las limitadas áreas en las que estaban radicadas. Entre los factores que contribuyeron a la aparición de un regionalismo de este orden estaba no sólo cierta prosperidad, sino también una clase de consenso anticentrista, una aspiración a alguna forma de independencia cultural, económica y política.

El concepto de una cultura local o nacional es un enunciado paradójico no sólo debido a la obvia antítesis actual entre la cultura arraigada y la civilización universal, sino también porque todas las culturas, tanto antiguas como modernas, parecen haber dependido para su desarrollo intrínseco de cierta fecundación cruzada con otras culturas. Como parece insinuar Ricoeur en el pasaje citado anteriormente, las culturas regionales o nacionales deben constituirse en última instancia, hoy más que nunca, como manifestaciones localmente conjugadas de la 'cultura mundial'. Seguramente no fue casual el hecho de que este paradójico enunciado surgiera en una época en la que la modernización global continuaba socavando, con una fuerza cada día mayor, todas las formas de cultura tradicional autóctona de origen agrario. Desde el punto de vista de la teoría crítica (véase la Introducción, página 9), hemos de considerar la cultura regional no como algo dado y relativamente inmutable, sino más bien como algo que, al menos hoy en día, ha de ser cultivado de manera consciente. Ricoeur sugiere que el mantenimiento de cualquier clase de cultura auténtica en el futuro dependerá en última instancia de nuestra capacidad para generar formas de cultura regional llenas de vitalidad al tiempo que se incorporan influencias ajenas, tanto en el terreno de la cultura como en el de la civilización.

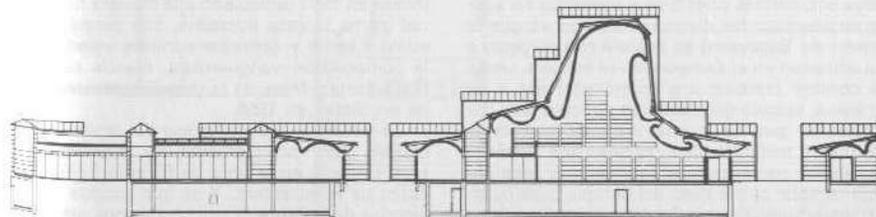
Ese proceso de asimilación y reinterpretación parece evidente en la obra del maestro danés Jørn Utzon, sobre todo en la iglesia de Bagsvaerd, construida en un barrio periférico

de Copenhague en 1976, y en la cual los elementos prefabricados de hormigón y de dimensiones normalizadas que forman el cerramiento se combinan de un modo particularmente articulado con bóvedas laminares de hormigón armado realizadas in situ que cubren los volúmenes públicos principales. Y aunque puede parecer a primera vista que esta combinación de montaje modular y moldeado in situ no es más que una adecuada integración de toda la gama de técnicas para el hormigón por entonces disponibles, puede decirse que el modo de combinar estas técnicas alude a una serie de valores opuestos de manera dialogística.

En un aspecto, se puede afirmar que el montaje modular prefabricado no sólo concuerda con los valores de la civilización universal, sino que también 'representa' su capacidad para la aplicación normativa, mientras que una bóveda laminar realizada in situ es una invención estructural 'excepcional' construida en un emplazamiento singular. Puede alegarse, siguiendo a Ricoeur, que mientras el primero ratifica las normas de la civilización universal, la segunda proclama los valores de la cultura idiosincrásica. De manera similar, podemos interpretar estas formas diferentes de construcción con hormigón como el enfrentamiento entre la racionalidad de la técnica normativa y la falta de racionalidad de la estructura simbólica.

Pero otro nuevo diálogo se evoca en cuanto pasamos del revestimiento modular económicamente óptimo del exterior (ya sean los paneles de hormigón o el acristalamiento patentado

320 Utzon, iglesia de Bagsvaerd, cerca de Copenhague, 1976. Sección longitudinal.



de la cubierta) a la estructura y la bóveda laminar que cubren la nave, realizadas in situ y nada óptimas. Estas bóvedas —un modo de construcción relativamente antieconómico si se compara, por ejemplo, con las cerchas metálicas— se seleccionaron deliberadamente por su capacidad simbólica: la bóveda significa lo sagrado en la cultura occidental. Y sin embargo, la sección sumamente elaborada adoptada en este caso difícilmente puede considerarse occidental. En realidad, el único antecedente de semejante sección en un contexto sagrado era oriental: la cubierta de las pagodas chinas, citada por Utzon en su trascendental artículo de 1962, 'Plataformas y planicies: ideas de un arquitecto danés'.

Las alusiones sutiles y contrarias incorporadas a esta cubierta laminar plegada de hormigón tienen consecuencias mucho mayores que la obstinación aparente de reinterpretar una forma oriental de madera con la tecnología occidental del hormigón; pues aunque la bóveda principal situada sobre la nave indica, por su escala y por su iluminación superior, la presencia de un espacio religioso, lo hace de tal manera que evita una lectura exclusivamente occidental u oriental de la forma mediante la cual queda definido. Una interpenetración occidental-oriental parecía tener lugar también en las ventanas de madera y los tabiques de listones, que parecen aludir tanto a la tradición vernácula nórdica de las iglesias de troncos como a las agitadas obras de madera tradicionales en China y Japón. Las intenciones que había detrás de estos procedimientos de deconstrucción y resíntesis parecían ser las siguientes: primero, revitalizar ciertas formas *devaluadas* occidentales mediante un remodelado oriental de su naturaleza esencial; y segundo, indicar la secularización de las instituciones representadas por estas formas. Ésta era posiblemente una manera muy adecuada de presentar una iglesia en una época secular en la que la iconografía eclesiástica tradicional siempre corría el riesgo de degenerar en el *kitsch*.

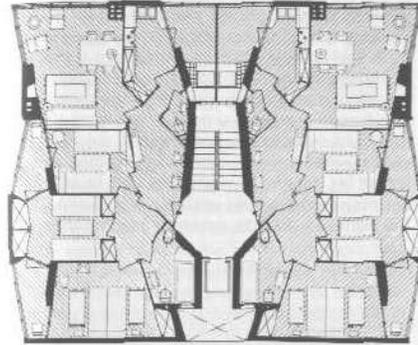
Esta revitalización de los elementos occidentales con perfiles orientales y viceversa no agota en absoluto las diversas maneras en que la iglesia de Bagsvaerd se articula con respecto a su situación en el tiempo y en el espacio. Utzon le confirió también una forma parecida a un granero, usando una metáfora agrícola para dar expresión pública a una institución sagrada. Pero esta metáfora algo críptica —que asociaba la religión con la cultura agraria— muy bien podría cambiar con el paso del tiempo, pues cuando los árboles jóvenes hayan crecido, la iglesia aparecerá por primera vez dentro de sus propios límites. Este *temenos* natural, constituido por una cortina de árboles, provocará sin duda

que en el futuro el edificio se entienda más como un templo que como un granero.

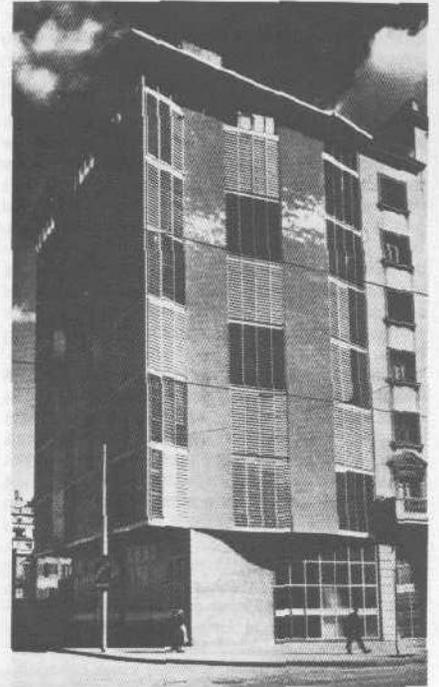
Un buen ejemplo de regionalismo explícitamente anticatalista fue el movimiento nacionalista catalán que surgió por primera vez con la fundación en 1952 del Grupo R en Barcelona. Este grupo, encabezado por J.M. Sostres y Oriol Bohigas, se encontró atrapado desde el principio en una situación cultural compleja. Por un lado, estaba obligado a reavivar los valores y los procedimientos racionalistas y antifascistas del GATEPAC (el ala española de los CIAM antes de la guerra); por otro, seguía siendo consciente de la responsabilidad política de evocar un regionalismo realista, accesible para la población en general. Este programa doble se anunció públicamente por primera vez en el artículo 'Posibilidades de una arquitectura barcelonesa' publicado por Bohigas en 1951. Los diversos impulsos culturales que configuraron este regionalismo heterogéneo tienden a confirmar la naturaleza inevitablemente híbrida de la cultura moderna auténtica. En primer lugar estaba la tradición catalana del ladrillo, que se remontaba al período del Modernismo; luego estaba la influencia de Neutra y del Neoplasticismo, la de este último estimulada indudablemente por el libro de Bruno Zevi *La poetica dell'architettura neoplasticista*, de 1953. A esto seguía el influyente estilo neorrealista del arquitecto italiano Ignazio Gardella, que empleó persianas tradicionales, ventanas estrechas y amplios aleros en voladizo en su casa Borsalino (1951-1953) en Alessandria, Italia. A esto debe añadirse, particularmente con respecto al estudio formado por Martorell, Bohigas y Mackay (MBM), la influencia del Nuevo Brutalismo británico (véanse las viviendas en el paseo de la Bonanova, Barcelona, de 1973).

La carrera del arquitecto barcelonés José Antonio Coderch fue típicamente *regionalista* en cuanto que osciló entre una tradición vernácula del ladrillo, mediterraneizada y moderna —formulada por primera vez en el bloque de ocho plantas de viviendas para pescadores, construido en el barrio barcelonés de la Barceloneta en 1951 (articulado a la manera 'tradicional' como la casa Borsalino, con persianas de suelo a techo y delgadas cornisas voladas)—, y la composición vanguardista, mezcla de Neoplasticismo y Mies, de la casa Catasús, terminada en Sitges en 1956.

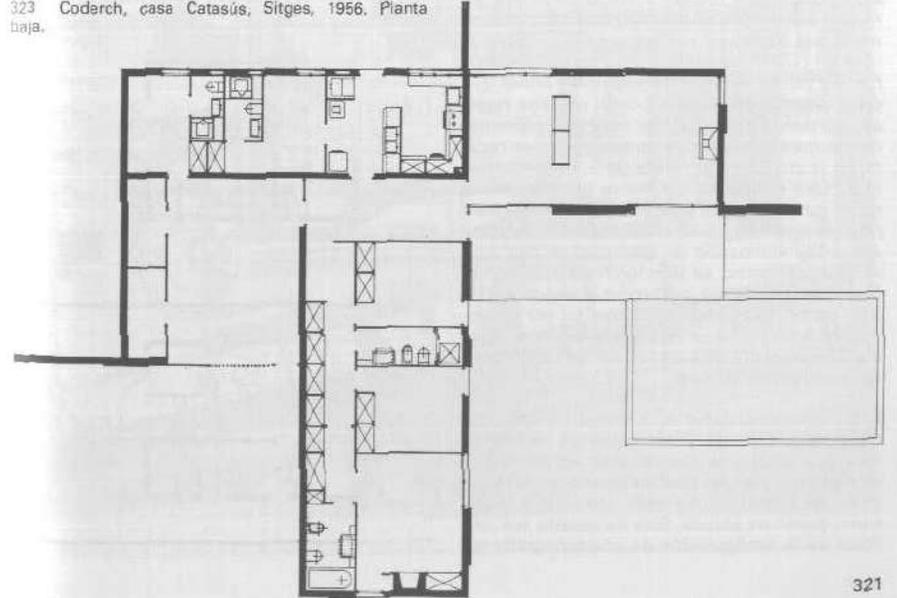
La posterior delicuescencia del regionalismo catalán tuvo posiblemente su manifestación más evidente en la obra de Ricardo Bofill y su Taller de Arquitectura. Y es que aunque las viviendas de Bofill en la calle Nicaragua, de 1964, exhibían una clara afinidad con la reinterpretación hecha por Coderch de la tradición vernácula del ladrillo, el Taller iba a adoptar a finales de



321, 322 Coderch, bloque de viviendas para pescadores en la Barceloneta, Barcelona, 1951. Vista y planta tipo.



323 Coderch, casa Catasús, Sitges, 1956. Planta baja.



zó a desprenderse, Walden 7 marcó un desafortunado límite donde lo que inicialmente era un impulso crítico degeneró en una escenografía sumamente fotogénica. Bien considerado, pese a su homenaje pasajero a Gaudí, Walden 7 muestra su preferencia por la seducción. Es la arquitectura del narcisismo por excelencia, ya que la retórica formal se orienta hacia la moda de prestigio y hacia la mística de la extravagante personalidad de Bofill. La utopía mediterránea y hedonista a la que aspiraba Walden 7 se viene abajo tras un examen más detenido, sobre todo en el nivel de la azotea, donde un entorno potencialmente sensual no llegó a hacerse realidad tras la ocupación del edificio (compárese con la Unité d'habitation de Le Corbusier en Marsella).

Nada más lejos de las intenciones de Bofill que la arquitectura del maestro portugués Álvaro Siza, cuya carrera —que comenzó con la piscina de la Quinta da Conceição, Matosinhos (1958-1965)—, ha sido cualquier cosa menos fotogénica. Esto puede deducirse no sólo de la naturaleza fragmentaria y evasiva de las imágenes publicadas, sino también de un texto escrito en 1979:

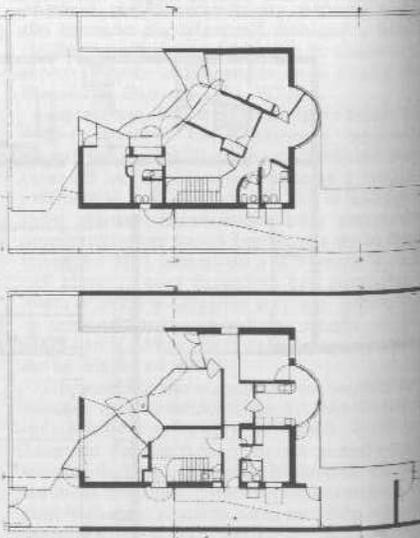
La mayoría de mis obras no se publicaron nunca; algunas de las cosas que hice sólo se llevaron a cabo en parte, otras se modificaron profundamente o se destruyeron. Era de esperar. Una formulación arquitectónica cuyo propósito es calar hondo... una formulación que pretende ser algo más que una materialización pasiva, se resiste a reducir esa misma realidad y analiza todos sus aspectos, uno por uno; esa formulación no puede encontrar apoyo en una imagen fija, no puede seguir una evolución lineal. (...) Cada diseño debe captar, con el máximo rigor, un momento preciso de la imagen palpante, con todos sus matices, y cuanto mejor se reconozca la cualidad palpante de la realidad, más claro será el diseño. (...) Puede que esa sea la razón por la que tan sólo las obras marginales (una vivienda tranquila, una casa de vacaciones a muchos kilómetros de distancia) se han conservado tal como se diseñaron originalmente. Pero algo queda. Se conservan pedazos aquí y allá, dentro de nosotros mismos, tal vez engendrados por otros, que dejan huellas en el espacio y en la gente, que se funden en un proceso de transformación total.

Esta hipersensibilidad a la transformación de una realidad fluida y sin embargo específica hace que la obra de Siza sea más estratificada y arraigada que las tendencias eclécticas de la escuela de Barcelona, ya que, al tomar a Aalto como punto de partida, Siza ha basado sus edificios en la configuración de una topografía es-

pacífica y en la textura menuda del tejido local. En este sentido, sus obras son respuestas estrictas al paisaje urbano, campestre y marítimo de la región de Oporto. Otros factores importantes son su respeto por los materiales del lugar, por la artesanía y por las sutilezas de la luz local; un respeto que se sostiene sin caer en el sentimentalismo de excluir las formas racionales y las técnicas modernas. Al igual que el ayuntamiento de Säynätsalo, de Aalto, todos los edificios de Siza están delicadamente situa-



324-326 Siza, casa Beires, Póvoa do Varzim, 1973-1977. Vista, planta primera y planta baja.

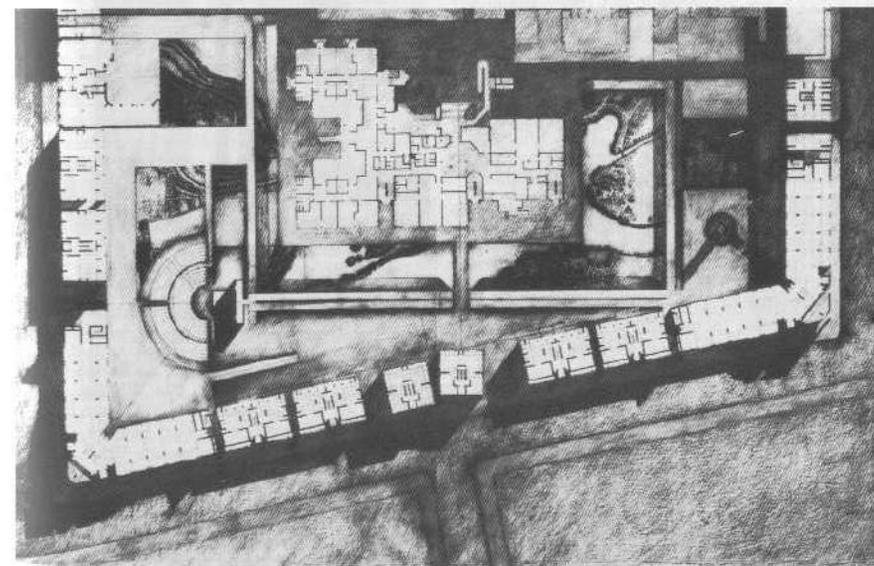


dos en la topografía de sus emplazamientos. Su planteamiento es marcadamente táctil y tectónico, más que visual y gráfico: desde la casa Beires, en Póvoa do Varzim, de 1973-1976, hasta las viviendas para la asociación de vecinos de Bouça, en Oporto, de 1973-1977. Incluso sus pequeños edificios urbanos —de los que el mejor es probablemente la sucursal del Banco Pinto e Sotto Mayor, construida en Oliveira de Azeméis en 1974— están estructurados de manera topográfica.

Los proyectos de Raimund Abraham, un arquitecto austriaco afincado en Nueva York, parecían inspirarse en preocupaciones similares, ya que siempre hacían hincapié en la creación de lugares y en los aspectos topográficos de la forma construida. La 'casa con tres muros' (1972) y la 'casa con muros de flores' (1973) son muestras típicas de su trabajo a principios de los años setenta, en las que el proyecto evoca una imagen onírica al tiempo que insiste en la ineludible materialidad del edificio. Este interés por la forma tectónica y por su capacidad para transformar la superficie de la tierra se trasladó a los diseños hechos por Abraham para la Exposición Internacional de Arquitectura de Berlín (IBA, en sus siglas alemanas), especialmente en su proyecto para Friedrichstadt sur, diseñado en 1981.

Una actitud igualmente táctil impera en la obra del arquitecto mexicano Luis Barragán, cuyas mejores casas (muchas de las cuales se levantaron en México capital, en el barrio del Pedregal) adoptan una forma topográfica. Lo mismo como diseñador de paisajes que como arquitecto, Barragán buscó siempre una arquitectura sensual y enraizada en la tierra; una arquitectura compuesta de recintos, estelas, fuentes y cursos de agua; una arquitectura situada entre rocas volcánicas y una vegetación exuberante; una arquitectura referida indirectamente a las 'estancias' coloniales mexicanas. Sobre el apricio de Barragán por los orígenes míticos y arraigados, basta con citar sus recuerdos del pueblo apócrifo de su juventud:

Mis primeros recuerdos infantiles se refieren a un rancho que mi familia poseía cerca de la población de Mazamitla. Era un 'pueblo' con colinas, formado por casas con cubiertas de teja e inmensos aleros para proteger a los transeúntes de las fuertes lluvias que caen en esa zona. Incluso el color de la tierra era interesante, porque era tierra roja. En ese pueblo, el sistema de abastecimiento de agua consistía en grandes troncos vaciados, con forma de abrevaderos, que corrían sobre una estructura de soporte, a



327 Abraham, proyecto para Friedrichstadt sur, Berlín, 1981. Detalle que muestra la mitad del solar.

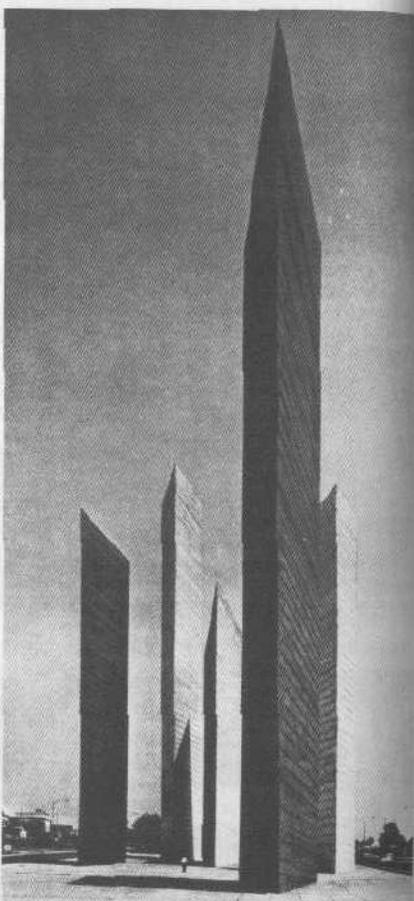
base de horquetas de árboles de cinco metros de altura, por encima de los tejados. Este acueducto cruzaba la ciudad y llegaba hasta los patios, donde había grandes fuentes de piedra para recoger el agua. Los patios albergaban los establos, con vacas y gallinas, todas juntas. Fuera, en la calle, había anillas de hierro para atar los caballos. Los troncos canalizados, cubiertos de musgo, rezumaban agua por toda la ciudad, por supuesto. Esto le daba al pueblo el ambiente de un cuento de hadas. No, no hay fotografías. Sólo me queda el recuerdo.

Esta remembranza seguramente estaba influida por la relación que Barragán mantuvo a lo largo de toda su vida con la arquitectura islámica. Sentimientos y preocupaciones similares son evidentes en su oposición a la invasión de la intimidad en el mundo moderno, y en su crítica a la sutil erosión de la naturaleza que acompañaba a la civilización de posguerra:

La vida cotidiana se está haciendo demasiado pública. La radio, la televisión, el teléfono: todo invade la intimidad. Por ello, los jardines deberían estar vallados, no abiertos a la mirada pública. (...) Los arquitectos están olvidando la necesidad que tienen los seres humanos de estar a media luz, la clase de luz que impone cierta tranquilidad, en los cuartos de estar así como en los dormitorios. Cerca de la mitad del vidrio que se usa en tantos edificios—casas y también oficinas—tendría que eliminarse con el fin de obtener la cualidad de la luz que nos permita vivir y trabajar de un modo más concentrado. (...)

Antes de la era de la máquina, incluso en medio de las ciudades, la naturaleza era la compañera leal de todo el mundo. (...) Hoy en día, la situación es la inversa. Los seres humanos no se encuentran con la naturaleza, ni siquiera cuando abandonan la ciudad para estar en comunión con ella. Encerrados en sus automóviles relucientes, con su espíritu marcado por el sello del mundo de donde surgió el automóvil, son, dentro de la naturaleza, cuerpos extraños. Un cartel publicitario basta para ahogar la voz de la naturaleza. La naturaleza se convierte en un retazo de naturaleza, y el hombre en un retazo de hombre.

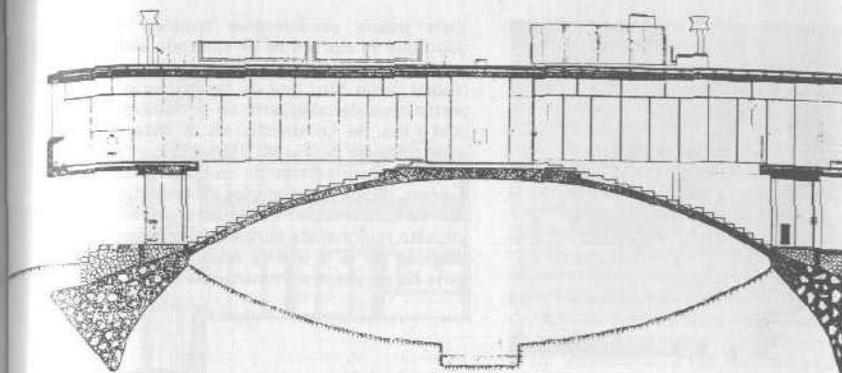
En la época de su primera casa con estudio—construida en torno a un patio vallado en Tacubaya, México D.F., en 1947—Barragán ya se había alejado de la sintaxis del Estilo Internacional. Y, sin embargo, su obra siempre ha mantenido su compromiso con esa forma abstracta que ha caracterizado el arte de nuestra era. La afición de Barragán por los grandes planos abstractos, casi inescrutables, colocados en el paisaje, tiene tal vez su exponente más intenso en



328 Barragán y Goeritz, Torres de Ciudad Satélite, México capital, 1957.

los jardines de los barrios residenciales de Las Arboledas (1958-1961) y Los Clubes (1961-1964), y en el monumento de autopista conocido como las Torres de Ciudad Satélite, diseñado junto con Mathias Goeritz en 1957.

El regionalismo se ha manifestado, por supuesto, en otros lugares de América: en Brasil, durante los años cuarenta, en las primeras obras de Oscar Niemeyer y Affonso Reidy; en Argentina, en la obra de Amancio Williams, sobre todo en su casa puente en Mar del Plata, de 1943-1945, y más adelante, en el Banco de Lot-



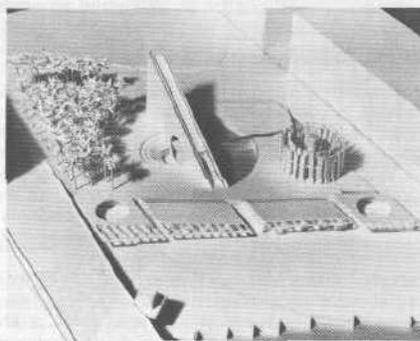
329 Williams, casa puente, Mar del Plata, 1943-1945.

dres y América del Sur (1959) en Buenos Aires, obra de Clorindo Testa; en Venezuela, en la Ciudad Universitaria de Caracas, construida entre 1945 y 1960 según el proyecto de Carlos Raúl Villanueva; en la costa oeste de los Estados Unidos, primero en Los Ángeles desde finales de los años veinte en la obra de Neutra, Schindler, Weber y Gill, y luego en la escuela de la Bay Area fundada por William Wurster, y en la obra de Harwell Hamilton Harris en el sur de California. Puede que nadie haya expresado la idea de un regionalismo crítico de forma más convincente que Harris, en su conferencia 'Regionalismo y nacionalismo', pronunciada ante el consejo regional del noroeste del American Institute of Architects (AIA), en Eugene, Oregón, en 1954. Fue en esta ocasión cuando expuso su acertada distinción entre regionalismo restringido y regionalismo liberado:

Al regionalismo de la restricción se opone otro tipo de regionalismo: el regionalismo de la liberación. Este es la manifestación de una región que sintoniza especialmente con el pensamiento surgido de la época. Calificamos a esta manifestación de 'regional' sólo porque aún no ha surgido en otro sitio. El mérito de esta región consiste en ser más consciente y más libre de lo habitual. Su virtud es que su manifestación tiene significación para el mundo exterior a ella. Para expresar este regionalismo de manera arquitectónica es necesario que se construya bastante—preferiblemente mucho—al mismo tiempo. Sólo así puede ser la expresión suficientemente general, suficientemente variada, suficientemente convincente para atraer la imaginación de la gente y proporcionar un clima favorable lo bastante largo como

para que se desarrolle una escuela de arquitectura. Maybeck hizo San Francisco. Greene & Hejlicner hicieron Pasadena. Ninguno de ellos ha dado lugar a otro lugar o momento. Todos ellos utilizaron los materiales del lugar; pero no son los materiales los que distinguen las obras. (...) Una región puede desarrollar ideas. Una región puede aceptarlas. La imaginación y la inteligencia son necesarias para ambas cosas. En California, a finales de los años veinte y treinta, las ideas más europeas se encontraron con un regionalismo rígido y restrictivo que al principio se resistió a que luego se rindió. Nueva Inglaterra adoptó el Movimiento Moderno europeo en su totalidad porque su propio regionalismo había sido reducido a una colección de restricciones.

A pesar de la aparente libertad de expresión, el nivel de regionalismo liberador era difícil de mantener en Norteamérica durante los años ochenta. Dentro de una proliferación de formas de expresión sumamente individualistas, el trabajo que con frecuencia era condescendiente e indulgente consigo mismo, en lugar de comprometido, sólo unos cuantos estudios mostraron un compromiso firme con el cultivo sin sesgos de los regionalismos de la cultura arraigada en Norteamérica. Un ejemplo atípico de ese trabajo 'regional' norteamericano son esas casas impensables con tanta sensibilidad por Andrew Mark Mack en la zona del Napa Valley, California; otro ejemplo es la obra del arquitecto Harry Wolf, cuya actividad estuvo en gran parte limitada a Carolina del Norte. El lenguaje metafórico que hace Wolf de la creación de lugares quedó de manifiesto de manera particular en su propuesta de 1982 para el centro



330 Wolf, maqueta para la Riverfront Plaza de Fort Lauderdale, 1982.

la Riverfront Plaza en Fort Lauderdale. Como señala su descripción, la intención era inscribir la historia de la ciudad en el emplazamiento mediante la incidencia de la luz.

El culto al sol y la medida del tiempo a partir de la luz se remontan a los primeros documentos de la historia del ser humano. Es interesante notar, en el caso de Fort Lauderdale, que si se sigue la línea de latitud 26° alrededor del globo terrestre, se encontraría a Fort Lauderdale en compañía de la antigua Tebas, trono del dios egipcio Ra, el sol. Más al este se encontraría Jaipur, en la India, donde se construyó el reloj de sol equinoccial más grande del mundo hasta el momento, 110 años antes de la fundación de Fort Lauderdale.

Conscientes de estos magníficos precedentes históricos, buscamos un símbolo que hablase del pasado, del presente y del futuro de Fort Lauderdale. (...) Para reproducir el sol como un símbolo se ha tallado un gran reloj de sol en el terreno de la plaza, y el gnomon de este reloj de sol corta en dos el emplazamiento siguiendo el eje norte-sur. El gnomon de doble hoja se eleva desde el sur con un ángulo de 26° 5', paralelo a la latitud de Fort Lauderdale. (...)

Cada una de las fechas significativas de la historia de Fort Lauderdale está marcada en la gran hoja del reloj de sol. Cuidadosamente calculados, los ángulos del sol se alinean perfectamente con perforaciones a través de las dos hojas para arrojar brillantes círculos de luz que aterrizan en el lado oscuro del reloj. Estos rayos de luz iluminan el indicador adecuado que sirve así como recordatorio histórico anual.

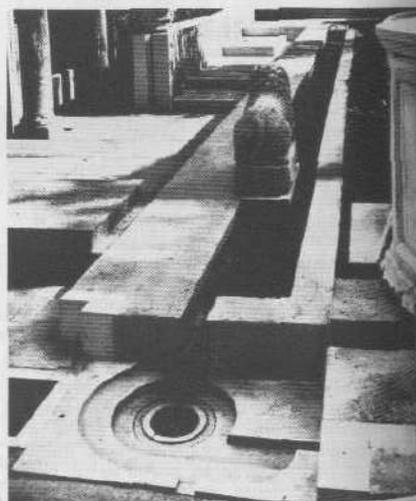
En Europa, la obra del arquitecto italiano Gino

Valle puede considerarse también regional, dado que su carrera se ha centrado siempre en la ciudad de Udine. Aparte de su interés por la ciudad, Valle hizo una de las primeras reinterpretaciones de posguerra de la tradición vernácula rural de Lombardía en la casa Quaglia, construida en Sutrio en 1954-1956.

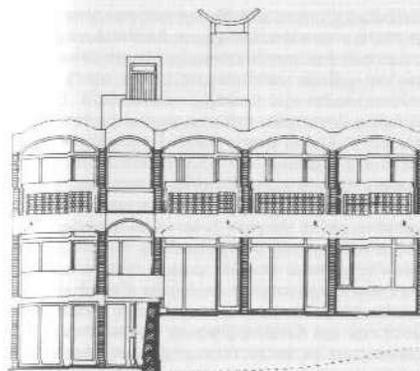
Resulta perfectamente comprensible que en Europa, donde los vestigios de la ciudad estado aún se conservaban con mucha vitalidad, este impulso regionalista surgiese espontáneamente después de la II Guerra Mundial, cuando una serie de arquitectos importantes fueron capaces



331 Valle, casa Quaglia, Sutrio, 1954-1956.



332 Scarpa, galería Querini Stampalia, Venecia, 1961-1963.



333 Schnebli, casa Castiolo, Campione d'Italia, 1960.

de contribuir a la cultura de sus ciudades natales. Entre los de la generación de posguerra que han seguido comprometidos con esta orientación regional se pueden contar Ernst Gisel en Zúrich, Jørn Utzon en Copenhague, Vittorio Gregotti en Milán, Sverre Fehn en Oslo, Aris Konstantinidis en Atenas, y en último lugar, pero en absoluto el menos importante, Carlo Scarpa en Venecia.

Suiza, con sus intrincadas fronteras lingüísticas y su tradición de cosmopolitismo, siempre ha mostrado fuertes tendencias regionalistas. El principio cantonal de admisión y exclusión siempre ha favorecido formas de expresión extremadamente densas; con este sistema, el cantón alienta la cultura local y la Confederación facilita la penetración y la asimilación de ideas procedentes del extranjero. La villa abovedada neocorbuseriana de Dolf Schnebli en Campione d'Italia (frontera italo-suiza, 1960) puede considerarse el inicio de la resistencia de la arquitectura del Ticino a la influencia de la modernidad comercializada. Esta resistencia tuvo eco inmediatamente en otras partes de Suiza: en la ya mencionada casa Rotalinti (1961) en Bellinzona, igualmente neocorbuseriana, de Aurelio Galfetti, y en la asunción por parte del Atelier 5 del estilo corbuseriano del *béton brut*, como apareció en la Siedlung Halen, construida en las afueras de Berna en 1960.

El regionalismo del Ticino tuvo su origen último en los protagonistas suizos del movimiento racionalista italiano anterior a la guerra, y sobre todo en la obra de Alberto Sartoris (nacido en Italia) y de Rino Tami (originario del Ticino). Las principales realizaciones de Sartoris se hicieron en la región del Valais, en especial una

iglesia en Lourtier (1932) y dos casitas con estructura de hormigón, relacionadas con la viticultura y construidas entre 1934 y 1939, de las cuales la más conocida es la residencia Morand-Pasteur (1935) en Saillon. Sobre la compatibilidad entre el Racionalismo y la arquitectura rural, Sartoris escribía: «La arquitectura rural, con sus rasgos esencialmente regionales, encaja perfectamente con el racionalismo actual. De hecho, encarna prácticamente todos esos criterios funcionales en los que se basan esencialmente los métodos constructivos modernos.» Mientras que Sartoris fue primordialmente un polemista que mantuvo vivos los preceptos racionalistas durante toda la II Guerra Mundial y en los años posteriores, Tami fue principalmente un constructor, y los arquitectos de los años sesenta en el Ticino pudieron tomar la Biblioteca Cantonal de Lugano (1936-1940) como una obra racionalista ejemplar.

A mediados de los años cincuenta, el trabajo de estos arquitectos, con la excepción de Galfetti, se orientaba más hacia la obra de Frank Lloyd Wright que hacia los racionalistas italianos de antes de la guerra. Sobre este período escribía Tita Carloni: «Nos fijamos ingenuamente el objetivo de lograr un Ticino 'orgánico' en el que los valores de la cultura moderna estuvieran entretejidos de un modo natural con la tradición local.» Y sobre el neorracionalismo de principios de los años setenta, observaba:

Los viejos esquemas de Wright quedaron superados; el capítulo de los 'grandes encargos' para el estado, con buenas intenciones reformistas, se cerró. Hubo que comenzar todo desde el principio, desde las mismas raíces -viviendas, escuelas, didácticas restauraciones menores, propuestas para concursos-, como una oportunidad para investigar y valorar con sentido crítico los contenidos y las formas de la arquitectura. Entre tanto, el enfrentamiento cultural en Italia, el compromiso político y la rigurosa confrontación con nuestros propios intelectuales autóctonos, en especial Virgilio Gilardoni, hicieron que los libros de historia empezasen a aparecer sobre la mesa y, sobre todo, nos pusieron ante el desafío de volver a evaluar críticamente toda la evolución de la arquitectura moderna, y muy especialmente la de los años veinte y treinta.

Como indica Carloni, la fuerza de la cultura provincial reside en su capacidad para condensar el potencial artístico y crítico de la región, al tiempo que se asimilan y reinterpretan las influencias externas. La obra de Mario Botta, principal discípulo de Carloni, es típica a este respecto, pues se concentra en aspectos relacionados directamente con un lugar especí-



334 Botta, casa en Riva San Vitale, 1972-1973.

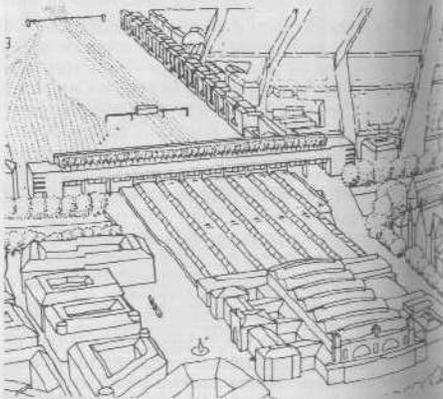
fico al tiempo que adapta métodos y enfoques procedentes del exterior. Formado oficialmente con Scarpa, Botta tuvo la suerte de trabajar, aunque brevemente, tanto para Kahn como para Le Corbusier durante el corto periodo en que proyectaron edificios públicos para Venecia. Claramente influenciado por estas dos figuras, Botta llegó a adoptar la metodología neorracionalista italiana como algo propio, al tiempo que conservaba, gracias a Scarpa, una inusitada capacidad para el enriquecimiento artesanal de la forma. Uno de los ejemplos más exóticos de todo ello se dio en la aplicación del *intonaco lucido* ('enlucido brillante') alrededor de la chimenea de una granja reformada en Ligrignano, de 1979.

Otros dos rasgos de la obra de Botta pueden considerarse críticos: por un lado, su preocupación constante por lo que llama 'construir el lugar'; y por otro, su convicción de que la pérdida de la ciudad histórica sólo puede compensarse con 'ciudades en miniatura'. Así, la escuela que construyó en Morbio Inferiore se interpreta como un ámbito microurbano, como una compensación cultural por la pérdida evidente de la vida cívica en Chiasso, la más próxima de las ciudades grandes de la zona. Botta también evoca las referencias primarias a la cultura del paisaje del Ticino en el plano tipológico, como en la casa de Riva San Vitale, relacionada indirectamente con las tradicionales casas campesinas de verano en forma de torre (*rocoli*) que antaño abundaban en la región.

Aparte de estas referencias, las casas de Botta sirven como hitos en el paisaje, como indicadores de límites o fronteras. La casa de Ligorretto, por ejemplo, establece la línea divisoria donde acaba el pueblo y empieza el sistema agrario: su abertura principal (un gran hueco

'recortado') se aparta de los campos y se orienta hacia el pueblo. Las casas de Botta están tratadas con frecuencia como búnkeres-belvederes en los que las ventanas se abren sobre vistas seleccionadas del paisaje, ocultando al tiempo el ávido desarrollo suburbano que ha tenido lugar en el Ticino desde 1960. En lugar de adaptarse al emplazamiento, lo 'construyen', según la tesis expuesta por Vittorio Gregotti en *Il territorio dell'architettura* (1966). Se presentan a sí mismas como formas primarias que destacan sobre el fondo de la topografía y el cielo. Su capacidad para armonizar con la naturaleza parcialmente agrícola de la región deriva directamente de su forma y su acabado *analógicos*; es decir, de los cálidos bloques de hormigón que componen la estructura y de las carcasas a modo de silos o graneros en las que se alojan, unas carcasas que aluden a las construcciones agrícolas tradicionales de las que proceden.

Pese a este aprecio por una sensibilidad doméstica que es al mismo tiempo moderna y tradicional, el aspecto más crítico de los logros de Botta se plasmó en sus proyectos públicos, en particular en las dos propuestas de gran escala que diseñó en colaboración con Luigi Snozzi. Las dos eran edificios 'viaducto' y como tales estaban en deuda con el proyecto de Kahn para el Palacio de Congresos de Venecia, de 1968, y con los primeros croquis de Rossi para el Gallaratese. El proyecto de Botta y Snozzi para el centro administrativo de Perugia, de 1971, se concibió como 'una ciudad dentro de otra ciu-



335 Botta y Snozzi, proyecto para la reforma de la estación de Zúrich, 1978. El edificio original de la estación (*abajo*) y el puente sobre las vías.

dad', y las mayores repercusiones de este diseño derivaron de las posibilidades de ser aplicado en muchas situaciones megalopolitanas por todo el mundo. Si se hubiera realizado, este centro, ideado como una 'megaestructura viaducto', podría haber implantado su presencia en la región urbana sin comprometer la ciudad histórica ni fundirse con el caos del desarrollo suburbano circundante. Una claridad y una adecuación comparables imperaban en la propuesta para la estación de Zúrich, de 1978, en la que un vestíbulo de varias plantas en forma de puente no sólo habría alojado tiendas, oficinas, restaurantes y estacionamientos, sino que también habría constituido un nuevo edificio de cabecera al tiempo que algunas de las funciones originales se dejaban en la estación terminal existente.

No es casual que Tadao Ando —que es uno de los arquitectos con más conciencia regionalista de Japón— esté afinado en Osaka y no en Tokio, y que sus escritos teóricos formulen más claramente que los de ningún otro arquitecto de su generación un conjunto de preceptos que se aproximan a la idea del regionalismo crítico. Donde más patente queda esto es en la tensión que percibe como algo dominante entre la modernización universal y la idiosincrasia de la cultura enraizada. Así, vemos que escribe en un artículo titulado 'De la arquitectura moderna autoencerrada hacia la universalidad':

Nacido y criado en Japón, aquí realizo mi trabajo arquitectónico. Y supongo que podría decirse que el método que he escogido es el de aplicar el vocabulario y las técnicas desarrolladas por un Movimiento Moderno abierto y universalista a un ámbito cerrado de estilos de vida individuales y diferenciación regional. Pero me parece difícil tratar de expresar las sensibilidades, las costumbres, la conciencia estética, la cultura distintiva y las tradiciones sociales de una determinada raza por medio del vocabulario abierto e internacionalista del Movimiento Moderno.

Por 'arquitectura moderna encerrada' Ando entiende la creación literal de enclaves vallados en virtud de los cuales el ser humano es capaz de recobrar y conservar algunos vestigios de su anterior intimidad tanto con la naturaleza como con la cultura. Y sobre ello escribe:

Tras la II Guerra Mundial, cuando Japón se lanzó por el camino de un rápido crecimiento económico, la escala de valores de la gente cambió. El viejo sistema familiar, fundamentalmente feudal, se derrumbó. Alteraciones sociales tales como la concentración de la información y los puestos de trabajo en las ciudades llevaron a la superpoblación de pueblos y al-

deas agrícolas y de pescadores (como ocurrió probablemente también en otras partes del mundo). Las densidades excesivas de población urbana y suburbana hacen imposible conservar un rasgo que anteriormente era el más característico de la arquitectura residencial japonesa: la relación íntima con la naturaleza y la apertura al mundo natural. A lo que me refiero cuando hablo de arquitectura moderna encerrada es a una restauración de esa unidad entre el hogar y la naturaleza que las casas japonesas han perdido en el proceso de modernización.

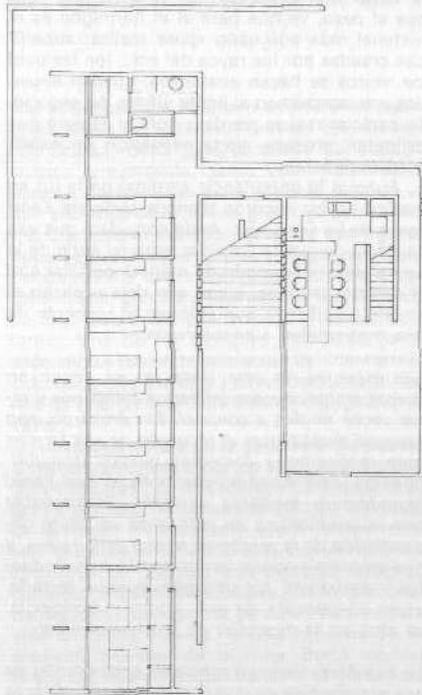
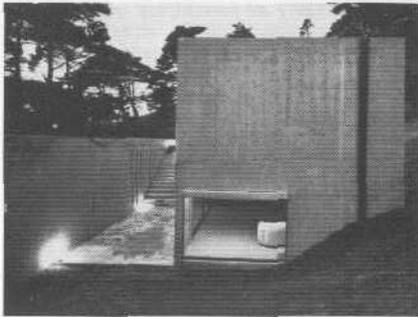
En sus pequeñas casas patio, a menudo situadas dentro de un denso tejido urbano, Ando emplea el hormigón de manera que se acentúe la tensa homogeneidad de la superficie más que el peso, ya que para él el hormigón es el material más adecuado «para realizar superficies creadas por los rayos del sol... [en las que] los muros se hacen abstractos, quedan anulados y se aproximan al límite último del espacio. Su carácter real se pierde, y sólo el espacio que delimitan produce cierta sensación de existir verdaderamente».

Aunque la importancia cardinal de la luz se recalca en los escritos teóricos tanto de Kahn como de Le Corbusier, Ando considera que esa paradoja de que la limpieza espacial surja de la luz es algo relacionado de manera peculiar con el carácter japonés, y con ello deja explícito el amplio significado que atribuye al concepto de una modernidad autoencerrada:

Los espacios de esta clase no se tienen en cuenta en los asuntos utilitarios cotidianos y raras veces se dan a conocer. Sin embargo, son capaces de provocar el recuerdo de sus formas más recónditas y fomentar nuevos descubrimientos. Éste es el propósito de lo que llamo 'arquitectura moderna cerrada'. Es probable que la arquitectura de esta clase se altere dependiendo de la región en la que eche raíces, y que crezca siguiendo varios caminos individuales y distintivos. No obstante, aunque cerrada, estoy convencido de que, como metodología, se abre en la dirección de la universalidad.

Lo que Ando tiene en mente es el desarrollo de una arquitectura en la que el carácter táctil de la obra trascienda la percepción inicial de su orden geométrico. La precisión y la densidad de los detalles resultan cruciales para la cualidad reveladora de sus formas bajo la luz. Así escribía sobre la casa Koshino, de 1981:

La luz cambia las expresiones con el tiempo. Creo que los materiales arquitectónicos no se acaban en la madera y el hormigón, que tienen formas tangibles, sino que van más allá, hasta



336, 337 Ando, casa Koshino, Osaka, 1981. Vista y planta baja.

Incluir la luz y el viento que atraen nuestros sentidos. (...) El detalle existe como el elemento más importante para expresar la identidad. (...) Así pues, para mí el detalle es el elemento que

logra la composición física de la arquitectura, pero al mismo tiempo es el generador de una imagen de la arquitectura.

En su artículo sobre el regionalismo crítico de los arquitectos griegos Dimitris y Susana Antonakakis, titulado 'La retícula y el sendero' (en *Architecture in Greece*, 1981), Alex Tzonis y Liane Lefaivre ponían de manifiesto el papel ambiguo desempeñado por los *Schinkelschüler* en la construcción de Atenas y en la fundación del estado griego:

En Grecia, el regionalismo historicista, en su versión neoclásica, ya había encontrado oposición antes de la llegada del estado del bienestar y de la arquitectura moderna. Se debió a una crisis muy peculiar que se desató hacia el final del siglo XIX. El regionalismo historicista había crecido en el país no sólo a partir de una guerra de liberación; había surgido del interés por desarrollar una élite urbana apartada del mundo campesino y de su 'atraso' rural, y para lograr el dominio de la ciudad sobre el campo: de ahí el atractivo especial del regionalismo historicista, basado más en los libros que en la experiencia, y con una monumentalidad que recordaba otra élite distante y desdichada. El regionalismo histórico había unido al pueblo, pero también lo había dividido.

Las distintas reacciones que siguieron a la proliferación del estilo neoclásico del nacionalismo griego del siglo XIX abarcaron desde el historicismo de la década de 1920 hasta el compromiso con la arquitectura moderna en los años treinta, tal como quedó patente en la obra de arquitectos como Stamo Papadaki y J.G. Despotopoulos. Como señala Tzonis, la arquitectura moderna conscientemente regionalista surgió en Grecia con las primeras obras de Aris Konstantinidis (la casa en Eleusis, de 1938), y la exposición de jardinería de Kifissia, de 1940), que en los años cincuenta profundizó en esa misma línea con varios conjuntos de viviendas de bajo coste y con los hoteles que diseñó para la organización nacional de turismo, Xenia, entre 1956 y 1966. En todos los edificios públicos de Konstantinidis aparece una tensión entre el carácter racional universal de la estructura adintelada de hormigón armado y la naturaleza táctil local de la piedra y los bloques autóctonos que se usan como relleno. Un espíritu regionalista mucho menos equívoco impregna el parque y el paseo que Dimitris Pikionis diseñó en 1957 para la colina de Filopapo, próxima a la Acrópolis de Atenas. En este paisaje arcaico, como señalan Tzonis y Lefaivre,

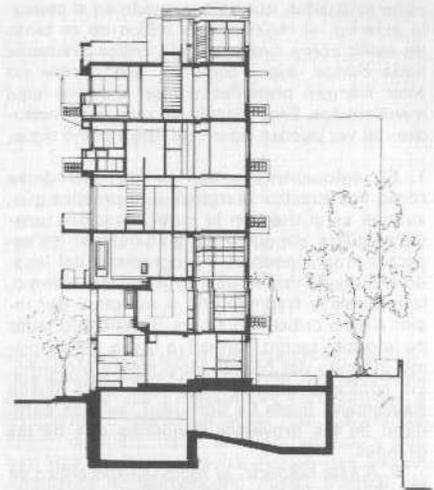
Pikionis decide hacer una obra de arquitectura



338 Pikionis, pavimentación del parque de la colina de Filopapo, Atenas, 1957.

libre de todo exhibicionismo tecnológico y de toda presunción compositiva (todo ello típico de la corriente dominante en la arquitectura de los años cincuenta), un objeto severo y desnudo casi desmaterializado, una ordenación de 'lugares hechos para la ocasión', que se despliegan en torno a la colina para dar pie a la contemplación solitaria, a la discusión íntima, a una pequeña reunión, a una vasta asamblea. (...) Para tejer esta extraordinaria trenza de nichos, pasadizos y situaciones, Pikionis identifica los componentes adecuados a partir de los espacios habitados de la arquitectura popular, pero en este proyecto el vínculo con lo regional no se hace a base de una emoción tierna. Con una actitud completamente distinta, estos receptáculos de acontecimientos concretos se estudian con un frío método empírico, como si estuvieran documentados por un arqueólogo. Ni su selección ni su colocación se hacen para despertar una fácil emoción superficial. Son plataformas para ser usadas en un sentido cotidiano, pero también para proporcionar todo eso que, en el contexto de la arquitectura contemporánea, no proporciona la vida cotidiana. La investigación de lo local es la condición para alcanzar lo concreto y lo real, y para rehumanizar la arquitectura.

Tzonis considera que la obra de los Antonakakis combina el sendero topográfico de Pikionis con la retícula universal de Konstantinidis. Esta oposición dialéctica parece reflejar una vez más esa escisión entre la cultura y la civilización comentada por Ricoeur. Tal vez ninguna obra exprese esta dualidad más directamente que las viviendas de la calle Benakis en Atenas, construidas por Antonakakis en 1975: una construcción estratificada en la que un recorrido laberíntico extraído de la tradición vernácula de las islas grie-



339, 340 Antonakakis, edificio de viviendas en la calle Benaki, Atenas, 1975. Sección transversal y vista.



gas se teje dentro de la retícula regular de la estructura portante de hormigón.

Como ocurre con las categorías, en gran parte solapadas, que se han usado en el capítulo anterior, el regionalismo crítico no es tanto un estilo como una categoría crítica orientada hacia ciertos rasgos comunes, que pueden no estar siempre presentes en los ejemplos aquí mencionados. Esos rasgos —o, más bien, actitudes— tal vez puedan resumirse mejor como sigue.

1. El regionalismo crítico ha de entenderse como una práctica marginal, una práctica que, aunque es crítica con la modernización, todavía se niega, sin embargo, a abandonar los aspectos emancipadores y progresistas del legado arquitectónico moderno. Al mismo tiempo, la naturaleza fragmentaria y marginal del regionalismo crítico sirve para distanciarlo tanto de la optimización normativa como del utopismo ingenuo del primer Movimiento Moderno. En contraste con la línea que lleva desde Haussmann hasta Le Corbusier, es más partidario de los proyectos pequeños que de los grandes.

2. A este respecto, el regionalismo crítico se manifiesta como una arquitectura conscientemente delimitada, una arquitectura que más que hacer hincapié en el edificio como objeto aislado, pone el acento en el territorio que ha de establecer la construcción levantada en el emplazamiento. Esta 'forma del lugar' significa que el arquitecto debe reconocer la frontera física de su trabajo como una especie de límite temporal, punto en el cual se detiene el acto de construir.

3. El regionalismo crítico es partidario de la realización de la arquitectura como un hecho tectónico más que como la reducción del entorno construido a una serie de episodios escenográficos variopintos.

4. Puede afirmarse que el regionalismo crítico es regional en la medida en que resalta invariablemente ciertos factores específicos del lugar, factores que abarcan desde la topografía —considerada como una matriz tridimensional en la que se encaja la construcción— hasta el juego variable de la luz local a través del edificio. La luz se entiende invariablemente como el factor primordial gracias al cual se revelan el volumen y el valor tectónico de la obra. Conse-

cuencia necesaria de todo esto es una respuesta adecuada a las condiciones climáticas. Por ello, el regionalismo crítico se opone a la tendencia de la 'civilización universal' a optimizar el uso del aire acondicionado, etcétera. Tiende a tratar todos los huecos como delicadas zonas de transición con capacidad para responder a las condiciones específicas impuestas por el emplazamiento, el clima y la luz.

5. El regionalismo crítico hace hincapié en lo táctil tanto como en lo visual. Es consciente de que el entorno se puede experimentar con otros sentidos además de la vista. Es sensible a percepciones complementarias tales como los niveles variables de iluminación, las sensaciones ambientales de calor, frío, humedad y movimiento del aire, los aromas y sonidos variables producidos por distintos materiales en distintos volúmenes, e incluso las diversas sensaciones provocadas por los acabados del suelo, que hacen que el cuerpo experimente cambios involuntarios de postura, modo de andar, etcétera. En una época dominada por los medios de comunicación, se opone a la tendencia a reemplazar la experiencia por la información.

6. Aunque es contrario a la simulación sentimental de la tradición vernácula local, el regionalismo crítico insertará, en ciertos casos, elementos vernáculos reinterpretados como episodios disyuntivos dentro de la totalidad. Más aún, ocasionalmente extraerá tales elementos de fuentes foráneas. En otras palabras, se esforzará por cultivar una cultura contemporánea orientada al lugar, sin llegar a hacerla excesivamente hermética, ni en el plano de las referencias formales ni en el de la tecnología. A este respecto, tiende hacia la paradójica creación de una 'cultura mundial' de base regional, casi como si esto fuera una condición previa para alcanzar una forma relevante de la práctica contemporánea.

7. El regionalismo crítico suele florecer en estos intersticios culturales que de un modo u otro son capaces de escapar del empuje optimizador de la civilización universal. Su aparición indica que esa noción heredada consistente en un centro cultural dominante rodeado por satélites dependientes y dominados es en última instancia un modelo inadecuado con el que valorar el estado actual de la arquitectura moderna.

6. La arquitectura mundial y la práctica reflexiva

La idea de la práctica reflexiva es una alternativa a la epistemología tradicional de la práctica. Esta idea conduce... a nuevas concepciones del contrato entre el profesional y el cliente, la asociación de investigación y práctica, y los sistemas de aprendizaje de las instituciones profesionales. Ahora me gustaría indicar cómo podría llevarnos también a pensar de un modo distinto sobre el papel de los profesionales en la política pública y sobre su lugar en la sociedad en general. La idea de la práctica reflexiva conduce —en un sentido similar a la crítica radical y, al mismo tiempo, diferente de ella— a una desmitificación de la pericia profesional. Nos lleva a reconocer que, tanto para el profesional como para el contraprofesional, los conocimientos especiales están insertos en marcos de evaluación que llevan el sello de los valores y los intereses humanos. También nos lleva a reconocer que el alcance de la pericia técnica está limitado por situaciones de incertidumbre, de inestabilidad, de singularidad y de conflicto. Cuando las teorías y las técnicas basadas en la investigación son inaplicables, el profesional no puede alegar legítimamente ser un experto, sino tan sólo estar especialmente bien preparado para reflexionar y entrar en acción.

Donald A. Schön
The Reflective Practitioner, 1983

Aunque se pueden encontrar arquitectos individuales de gran calibre en todos sitios, los años ochenta contaron con niveles muy diferentes de madurez arquitectónica general en naciones por lo demás igualmente avanzadas, y, sorprendentemente, con manifestaciones sofisticadas de creatividad tectónica en países que, en otros aspectos, podrían considerarse subdesarrollados. Puede citarse a este respecto el estado que por

entonces presentaba la arquitectura en los Estados Unidos, donde, pese a la tan cacareada destreza de sus profesionales consolidados e incipientes —personalidades tan diferentes como, digamos, Harry Wolf por un lado y Steven Holl por otro—, resulta dudoso que ningún arquitecto norteamericano pueda mostrar un conjunto de obras de los años ochenta que pueda compararse en cuanto a relevancia social con las realizaciones coetáneas de algunos destacados arquitectos indios: estoy pensando concretamente en Bal Krishna Doshi, con el plan ur-



341 Wolf, sede bancaria de NCB, Tampa, Florida, 1989.