

## LAS DISTANCIAS INVISIBLES. ALDO ROSSI Y WALTER BENJAMIN

Victoriano Sainz Gutiérrez. Universidad de Sevilla

**Resumen:** En el prólogo a sus Escritos escogidos, Aldo Rossi sugería que las páginas de Walter Benjamin podrían explicar su pensamiento mejor que las suyas propias, y son verdaderamente numerosos los rasgos comunes de sus respectivas trayectorias intelectuales. Este artículo quiere reflexionar sobre el singular paso del espíritu sistemático de sus primeros escritos a un espíritu fragmentario en las obras de madurez.

**Abstract:** In the preface to his Selected Writings, Aldo Rossi suggested that the pages of Walter Benjamin would have explained his thought better than he could have done, and there are many common traits in their intellectual paths. This paper aims to reflect on the unique transition from the systematic spirit of his early writings to a fragmentary spirit in his mature works.

En 1989, cuando Aldo Rossi rondaba los sesenta años de edad y ya se había convertido en un arquitecto de renombre internacional, con numerosos encargos en todo el mundo, publicó un breve escrito de circunstancias titulado precisamente así: *Las distancias invisibles*<sup>1</sup>. Se trata de un texto que cabría calificar de poético –como lo son casi todos los que han seguido a la *Autobiografía científica*–, en el que sintetiza su personal punto de vista sobre un tema que atraviesa toda la ambigua y compleja trayectoria rossiana; me refiero a la relación entre arquitectura y vida, que le ha llevado, por un lado, a considerar la experiencia humana como referente último de toda construcción y, por otro, a reivindicar la dimensión civil del oficio de arquitecto. Es un tema recurrente en sus escritos que, por eso mismo, permite interpretar el conjunto de la obra de Rossi, mostrando a la vez la continuidad de su discurso en el tiempo.

El arquitecto milanés parte en ese texto de un pasaje del *Werther* de Goethe, en el que el joven protagonista, al volver a su ciudad y ver los cambios que ésta ha experimentado, evoca «con la serena lucidez de los suicidas» el sinsentido de la propia vida. Y es que la imposibilidad de su amor por Lotte le hace mirar todo lo que le rodea como un engaño, «como si el mundo –dice Rossi– fuese

---

<sup>1</sup> A. ROSSI, «Le distanze invisibili», en G. CIUCCI (ed.), *L'architettura italiana oggi. Racconto di una generazione*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 237-246. Conviene no perder de vista a este respecto que, para Rossi, «incluso el artículo ocasional, la reseña, una breve intervención, representan un momento en el curso de una construcción más general» (A. ROSSI, *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, G. Gili, Barcelona 1977, p. 2).

un intento de hacernos olvidar lo que no podemos poseer»<sup>2</sup>. Rossi recurre al héroe romántico –tan centrado en sí mismo y en su fracaso vital que llega a ver el mundo, es decir, la arquitectura, como un simple decorado– para expresar la tensión irresuelta entre conocimiento y sentimiento que recorre toda su obra; de hecho, la clave de ese pasaje se encuentra en la frase final que, significativamente, el texto rossiano omite: «¡Ah!, lo que yo sé puede saberlo cualquiera, pero mi corazón no es más que mío», exclama Werther<sup>3</sup>.

Significativamente porque no es sólo su experiencia personal como arquitecto lo que Rossi está invocando aquí, sino en cierto sentido la experiencia de toda sociedad, la de cada cultura: una experiencia que se hace presente, de un modo si se quiere extraño pero muy real, en *la* arquitectura y no sólo en *su* arquitectura. Es precisamente al intentar explicar este punto en el breve ensayo que vengo comentando, cuando Rossi acude a un pasaje del filósofo alemán Walter Benjamin ya citado por él en otras ocasiones. «Cada vez más –escribe–, trabajando en diferentes lugares, entre gentes diversas, debemos salir de nosotros mismos para escuchar el sonido del mundo». Y enseguida añade: «Este salir de nuestra concha para escuchar el sonido del mundo, o de nuestro siglo –una de las más hermosas imágenes de Walter Benjamin–, forma parte de mis últimos proyectos»<sup>4</sup>. Desde 1972, en que aparece por vez primera su nombre en los escritos de Rossi, casi siempre que el arquitecto italiano se ha referido al insigne pensador alemán lo ha hecho citando ese fragmento de *Infancia berlinesa*, donde Benjamin manifiesta sentirse deformado por los vínculos que le unen con lo que le rodea<sup>5</sup>.

Cada vez que he releído esa afirmación rossiana según la cual los escritos de este intelectual judío explicarían su pensamiento mejor de lo que él mismo era capaz de hacerlo, me he preguntado por la relación que existe entre sus respectivos modos de ver las cosas; sin embargo, hasta ahora no me había decidido a plantear una respuesta a esa pregunta. Cuando hace una década estudié los posibles *maîtres à penser* del arquitecto milanés, excluí a Benjamin –y lo hice deliberadamente– para centrarme en Gramsci, Lukács, Adorno y Lévi-Strauss, que fueron referentes inexcusables de la cultura de izquierdas en los años 50 y 60<sup>6</sup>. Aún hoy sigo creyendo que no es posible situar a Benjamin entre las fuentes

<sup>2</sup> A. ROSSI, «Le distanze invisibili», cit., p. 240.

<sup>3</sup> J. W. GOETHE, *Las desventuras del joven Werther*, Cátedra, Madrid 142003, p. 129.

<sup>4</sup> A. ROSSI, «Le distanze invisibili», cit., pp. 244-245.

<sup>5</sup> He aquí el pasaje al que Rossi se refiere: «Yo, en cambio, estoy desfigurado por la uniformidad con todo lo que me rodea. Como un molusco vive en la concha, vivo en el siglo XIX que está delante de mí, hueco como una concha vacía. La coloco al oído. ¿Qué es lo que oigo?» (W. BENJAMIN, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Alfaguara, Madrid 1982, p. 66). La primera mención de ese texto se encuentra en la introducción escrita por el arquitecto milanés para sus *Escritos escogidos*, que finaliza con estas palabras: «Hasta hace pocos años no había leído a Walter Benjamin, pero creo que sus páginas explican muy bien lo que yo no consigo aclarar. Al principio y al final de este libro podría escribirse: ‘Es que me deforman los vínculos con todo lo que me rodea’» (A. ROSSI, *Para una arquitectura de tendencia*, cit., p. 2).

<sup>6</sup> Cfr. V. SAINZ GUTIÉRREZ, «La batalla de las ideas. Ciudad, arquitectura y pensamiento

intelectuales del pensamiento rossiano, pero reconozco que las asonancias entre las trayectorias de ambos son numerosas, fruto de una sensibilidad común que explicaría unos modos de trabajar en cierta medida semejantes. Pienso, por ejemplo, en el uso que uno y otro han hecho en sus respectivas obras de la experiencia personal, del dato biográfico; así, si es cierto que «detrás de muchos de los escritos de Benjamin hay experiencias personales, muy personales, que desaparecieron al proyectarse en sus objetos de trabajo o fueron totalmente cifradas de tal modo que el profano no pueda reconocerlas o ni siquiera pueda sospechar su presencia»<sup>7</sup>, lo mismo cabría afirmar de la arquitectura de Rossi, para quien «no existe arte que no sea autobiográfico»<sup>8</sup>.

Por eso, las que median entre el arquitecto italiano y el filósofo berlinés bien pueden ser calificadas de «distancias invisibles». Como el lejano confín evocado en el relato goetheano, son distancias que, en vez de separar, unen, poniendo así de manifiesto la profunda sintonía de dos intelectuales situados ante la crisis de su propia época, de la que sólo alcanzan a retener fragmentos de incierto significado: fragmentos urbanos, por cierto, que representan bien las antinomias de una cultura como la moderna, cuya génesis y desarrollo se encuentran tan estrechamente ligados a la ciudad. En las páginas que siguen, teniendo esa cultura urbana como telón de fondo, intentaré adentrarme en el examen de los cuantiosos paralelismos que cabe establecer entre dos trayectorias vitales aparentemente distantes, en el análisis de las múltiples similitudes existentes entre los respectivos modos de plantear las cuestiones que preocupan a ambos; todo ello con el fin de precisar en qué sentido el pensamiento de Benjamin puede –si es que puede– facilitar una comprensión más amplia, más honda y, por eso mismo, más cabal, de la proverbial ambigüedad rossiana. Al final de este recorrido, necesariamente sintético, espero estar en condiciones de ofrecer una visión renovada del alcance de algunas de las aportaciones de Aldo Rossi como arquitecto.

### ***El compromiso con las ideas: historia civil y autobiografía***

Cuando a comienzos de los años 30, en las notas autobiográficas recogidas en su *Crónica berlinesa*, Walter Benjamin se define con un dejo de disgusto y de rechazo como «un honorable niño burgués», es porque el intelectual marxista en que supuestamente se había convertido estaba ajustando cuentas con la formación recibida en el entorno familiar. No se puede afirmar, sin embargo, que el compromiso civil del pensador alemán tuviera como punto de partida su tardía

---

en los escritos de Aldo Rossi», en *Thémata*, nº 19 (1998), pp. 153-186.

<sup>7</sup> G. SCHOLEM, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, Trotta, Madrid 2004, p. 55.

<sup>8</sup> Y a renglón seguido agrega: «En el artista, el nexo es tan natural que parece determinar los dos momentos [el de la experiencia personal y el de la experiencia artística], si es que hay dos momentos; y estamos convencidos de que es también este nexo [...] lo que distingue el mundo del artista del mundo académico o formalista, que no añade ninguna experiencia propia» (A. ROSSI, «Introducción a Boullée», en ID., *Para una arquitectura de tendencia*, cit., p. 222).

iniciación al marxismo de la mano de la joven comunista letona Asja Lacis. Ese compromiso resulta patente en sus escritos juveniles en defensa de la reforma escolar y en su temprana adhesión a la Jugendbewegung, y ya entonces, a juzgar por lo que dejó apuntado en la citada *Crónica*, su condición urbana aparece como una referencia ineludible, como la clave que le permite objetivar las experiencias de aquellos años. No en vano ese escrito autobiográfico comienza con estas elocuentes palabras: «Quiero recordar aquí a aquellos que me han iniciado en el conocimiento de la ciudad». Y unas páginas más adelante, al recordar la trágica muerte de su amigo Fritz Heinle, anota: «En ningún momento posterior la ciudad de Berlín he entrado con tanta fuerza a formar parte de mi existencia como en aquella época en que pensábamos que podíamos dejarla intacta para mejorar tan sólo sus escuelas, para quebrantar tan sólo la inhumanidad de los padres de los alumnos y poner en su lugar las palabras de Hölderlin o de George. Fue un intento heroico y extremo de transformar el comportamiento de los hombres sin atacar sus circunstancias»<sup>9</sup>.

Ese compromiso civil benjaminiano es el de un hombre de letras que desea participar activamente en lo que Rossi denominará la «batalla de las ideas», es decir, en el debate cultural de su tiempo, y que lo hace con un espíritu radicalmente libre, sin dejarse condicionar por posiciones de partido. Como ha dejado escrito uno de sus biógrafos, «a pesar de su rebelión contra el medio burgués de sus orígenes, Benjamin se negó siempre a concebir su propia acción como puramente social o política. [...] Su negativa a actuar políticamente en el sionismo o en el socialismo, actitud con la cual Benjamin creía permanecer fiel al 'espíritu de la juventud', tenía sobre todo el sentido de fundar teóricamente el deber del individuo que tenía que actuar y pensar según su propia responsabilidad»<sup>10</sup>. Fueron numerosas las incomprensiones que se derivaron para él de este modo de proceder, pero se esforzó por mantenerlo contra viento y marea hasta el final de su vida. Así, tuvo que afrontar con resignación que en la Unión Soviética rechazaran categóricamente sus textos de los años 30 cuando intentó publicarlos en las revistas culturales estalinistas o hubo de reelaborar diversos ensayos de esa época –duramente criticados por Adorno y Horkheimer, que no los consideraban suficientemente dialécticos– para que pudieran ver la luz en la *Zeitschrift für Sozialforschung* que el Instituto para la Investigación Social de Francfort editaba desde su exilio americano; por no hablar de la airada reacción de Brecht cuando leyó el estudio dedicado a Kafka, en el que Benjamin, al exponer su propia visión del escritor checo, estaba en gran parte hablando de sí mismo. Y es que, como ya hizo notar Adorno al preparar la edición póstuma de sus escritos, «del materialismo dialéctico le atraía menos su contenido teórico que la esperanza en un discurso reforzado y acreditado de forma colectiva»<sup>11</sup>.

De ahí que la heterodoxia benjaminiana –o, si se prefiere, su singularidad como filósofo– no pueda ser separada de su aguda conciencia de la contradic-

<sup>9</sup> W. BENJAMIN, *Escritos autobiográficos*, Alianza, Madrid 1996, pp. 188 y 202.

<sup>10</sup> B. WITTE, *Walter Benjamin. Una biografía*, Gedisa, Barcelona 2002, pp. 30-31.

<sup>11</sup> Th. W. ADORNO, *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid 1995, p. 48.

toria situación en que se encontraba como intelectual de izquierdas, pues éste no dejaba de ser «alguien que abandona su clase sin pertenecer a otra»<sup>12</sup>; de ahí también que «fuera consciente de la imposibilidad de su integración y, sin embargo, nunca negara su aspiración a ella»<sup>13</sup>. Puede servir como ilustración de lo paradójico de esas vacilaciones el hecho de que viajara a Moscú en 1926 y, en cambio, no lo hiciera a Jerusalén, a pesar de la continua insistencia de Scholem<sup>14</sup>. Paradójico en la medida en que, mientras su marxismo no pasó de ser bastante superficial, el judaísmo constituyó una referencia constante para su pensamiento, el cual nunca abandonó las categorías teológicas aunque las secularizara por completo: «movilizar la experiencia teológica en el mundo profano» podría ser la divisa de toda su aventura intelectual. Y, sin embargo, la paradoja se desvanece cuando reparamos en la idea que Benjamin tenía del papel que el judaísmo había jugado –y debía seguir jugando– en la cultura europea, particularmente en la alemana. La estrecha vinculación entre judaísmo y europeidad que el filósofo había establecido ya en 1913, cuando escribía que «las cosas irían muy mal en Europa si la abandonaran las energías culturales de los judíos»<sup>15</sup>, la vemos reaparecer en aquella selección de cartas escritas entre 1783 y 1883 que, bajo el título *Personajes alemanes*, publicó en 1936 para reivindicar simultáneamente su condición de germano y de judío en el difícil contexto del nacionalsocialismo prebélico. Ya en los años 20 había afirmado: «Nunca pierdo de vista el hecho de que estoy ligado a la nación alemana, ni la profundidad de este vínculo»<sup>16</sup>; es ahí donde él siempre consideró que estaba su frente de batalla.

Pero si, más allá de sus circunstancias personales y de los grandes temas en los que habitualmente se han venido centrando los estudios sobre su pensamiento –el lenguaje, el arte, la historia–, nos preguntamos por el ámbito en que el pensador alemán se propuso desarrollar ese compromiso civil como hombre de letras, creo que se podría afirmar que la ciudad moderna fue el lugar de su combate intelectual. Tanto la moderna experiencia urbana como el espacio físico en que ésta se desarrolla se encuentran en el corazón mismo de aquellos trabajos que, al menos desde 1927, estuvieron orientados a la elaboración de unos fundamentos teóricos y metodológicos para la que debía haber sido su obra magna: los *Pasajes*, luego titulada *París, capital del siglo XIX*. En este sentido Philippe Simay ha podido decir que «la ciudad constituye el centro de gravedad, y no una

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 48. En un texto publicado en 1934, Benjamin advertía: «Que [el intelectual] haya abandonado su propia clase para hacer suya la clase proletaria, no quiere decir que esta última lo haya acogido en sí. No lo ha hecho» (W. BENJAMIN, «Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente», en ID., *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Taurus, Madrid 1990, p. 98).

<sup>13</sup> Th. W. ADORNO, *op. cit.*, p. 49.

<sup>14</sup> Para el viaje a la capital soviética, cfr. W. BENJAMIN, *Diario de Moscú*, Taurus, Madrid 1990; sobre el proyecto siempre diferido de marchar a Israel, cfr. G. SCHOLEM, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Península, Barcelona 1987, pp. 130 y ss.

<sup>15</sup> Citado por B. WITTE, *op. cit.*, p. 29.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 85.

simple variable, de la lectura benjaminiana de la modernidad»<sup>17</sup>. Ahora bien, como se puede comprobar repasando las anotaciones para los *Pasajes* que han llegado hasta nosotros, el método con el que el filósofo alemán abordó esa lectura del significado de la historia de la ciudad moderna debe más al surrealismo que al marxismo, al menos en su formulación más convencional y dogmática. El suyo será un intento de construir un modo de hacer historia enraizado en la interpretación freudiana de los sueños, por cuanto el espacio urbano del París decimonónico se le presenta como un espacio hecho de imágenes oníricas, impostadas sobre la fantasmagoría de los objetos. Se trataba de «pasar con la intensidad de los sueños por lo que ha sido, para experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que se refieren los sueños»<sup>18</sup>, donde el contenido del sueño aparece como la *expresión* de las condiciones de vida en la ciudad moderna y el despertar como su *interpretación*<sup>19</sup>.

Hay un apunte de los *Pasajes* donde Benjamin precisa aún más lo que él mismo denomina el «giro dialéctico y copernicano de la rememoración»; dice así: «El giro copernicano en la visión histórica es éste: se tomó por punto fijo 'lo que ha sido', y se vio el presente esforzándose tentativamente por dirigir el conocimiento hasta ese punto estable. Pero ahora debe invertirse esa relación, y 'lo que ha sido' debe recibir su fijación dialéctica de la síntesis que lleva a cabo el despertar con las imágenes oníricas contrapuestas. La política obtiene el primado sobre la historia. Y, ciertamente, los 'hechos' históricos pasan a ser lo que ahora mismo nos sobrevino: constatarlos es la tarea del recuerdo. El despertar es el caso ejemplar del recordar. [...] Hay un saber-aún-no-consciente de 'lo que ha sido', y su afloramiento tiene la estructura del despertar»<sup>20</sup>. Despertar es, pues, tanto como llevar a cabo ese «giro dialéctico y copernicano de la rememoración», cuya última formulación se encuentra en las *Tesis sobre el concepto de historia* redactadas en 1940. El contexto en el que Benjamin sitúa este nuevo modo de concebir la historia supone entender «el despertar como un proceso gradual, que se impone tanto en la vida del individuo como en la de las generaciones»<sup>21</sup>. Así, en el uso benjaminiano de la memoria –que, por lo demás, tiene como referente a Proust tanto o más que a Freud– se establece una estrecha relación, a través del imaginario

<sup>17</sup> Ph. SIMAY, «Walter Benjamin, d'une ville à l'autre», en ID. (ed.), *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, L'Éclat, París-Tel Aviv 2005, p. 8.

<sup>18</sup> W. BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid 2005, p. 835.

<sup>19</sup> Cfr. *ibid.*, p. 397. Esa anotación de los *Pasajes* [K 2, 5] es clave para entender cómo concebía Benjamin la relación entre la base socio-económica y la superestructura cultural. Para el pensador berlinés, la superestructura es la *expresión* de la base y no un simple *reflejo* de la misma: «Es lo mismo –escribe en ese texto– que el que se duerme con el estómago demasiado lleno: su estómago encontrará su expresión en el contenido de lo soñado, pero no su reflejo, aunque el estómago pueda 'condicionar' causalmente este contenido»; sobre este mismo punto vuelve en [N 1 a, 6 y 7], p. 462.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 875; cito aquí según la redacción de un proyecto inicial. Ese mismo texto trasladado a los apuntes y materiales –y ligeramente modificado en su tenor literal– puede verse en [K 1, 2], p. 394.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 393.

colectivo, entre individuo y sociedad, entre la historia personal de ese sujeto que es el historiador y la de la época que está historiando; de ahí la correlación entre ‘prehistoria’ de la modernidad –el siglo XIX– e infancia, que en último término remitiría al modo en que el propio Benjamin reconstruyó la suya en *Infancia berlinesa*. Este singular modo de articular autobiografía e historia civil, que impregna todo el pensamiento del filósofo alemán, explica también que Adorno pudiera señalar, a propósito del alcance teórico que habrían podido tener los *Pasajes* de haberse convertido en una obra acabada, que «para mí, igual que para el surrealista, [hubiera podido ser] más revolucionario que la simple penetración en la no clarificada esencia social del urbanismo»<sup>22</sup>.

Un itinerario en cierto modo paralelo al que acabo de presentar, aunque de sentido inverso –por cuanto el filósofo se dirigía hacia el marxismo y el arquitecto, en cambio, venía de él–, caracteriza la peripecia vital y profesional de Aldo Rossi. Desde sus años de estudiante en el Politécnico de Milán procuró participar activamente en los vivos debates de su época, y lo hizo desde la reivindicación de la relevancia cultural de la arquitectura como disciplina y de la componente civil del oficio de arquitecto, lo cual le condujo a rechazar la reducción del ejercicio de la arquitectura a lo que no tardaría en denominar despectivamente el ‘profesionalismo’<sup>23</sup>. Esa temprana voluntad de implicarse, desde una inequívoca posición de izquierdas, en la «batalla de las ideas» hizo que definiera muy pronto una actitud que iría perfilando a lo largo de la segunda mitad de los años 50. En este sentido, Rossi atribuyó una especial relevancia a su participación en un congreso de estudiantes de arquitectura, celebrado en Roma en 1954, y en particular a una comunicación presentada por Francesco Tentori, «que recogió el asentimiento unánime, [en la cual] habló de una manera verdaderamente nueva de arquitectura y de cuestiones ideológicas, del significado de la ciudad y de la transformación del urbanismo sobre la base de textos de Gramsci, de la evolución política de la posguerra, del compromiso para una nueva política cultural»<sup>24</sup>. En esta escueta enumeración de temas estaban ya esbozadas las principales cuestiones que un amplio sector de la cultura arquitectónica italiana iba a debatir durante al menos una década.

Al año siguiente de la celebración de ese congreso, Rossi realizó también su viaje a la Rusia soviética y, como Benjamin, pudo visitar Moscú. Ese viaje le marcaría profundamente: «Alrededor de mis veinte años –ha dejado escrito en la *Autobiografía científica*– fui invitado a la Unión Soviética. Era un tiempo particularmente feliz, en el que se unía la juventud con una experiencia entonces singu-

<sup>22</sup> Carta de Adorno a Benjamin, Oxford 20.V.1935, en Th. W. ADORNO & W. BENJAMIN, *Correspondencia (1928-1940)*, Trotta, Madrid 1998, p. 94. Para la referencia que Adorno hace a los surrealistas, cfr. W. BENJAMIN, «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», en ID., *Obras*, vol. II-1, Abada, Madrid 2007, pp. 301-316.

<sup>23</sup> «Por profesionalismo entiendo yo esa producción que ha perdido el interés por la arquitectura y siempre utiliza como mercancía los mismos modelos» (A. ROSSI, «Presupuestos de mi trabajo», en *Común*, n° 1 (1979), p. 39).

<sup>24</sup> A. ROSSI, L. SEMERANI & S. TINTORI, «Respuesta a seis preguntas», en A. ROSSI, *Para una arquitectura de tendencia*, cit., p. 91.

lar. Todo lo ruso me gustaba [...]. La atención que presté al realismo socialista me sirvió para desembarazarme de toda la cultura pequeño-burguesa de la arquitectura moderna. Prefería, frente a ella, la alternativa de las grandes calles moscovitas, la dulce y provocadora arquitectura del metro y de la universidad, en las colinas de Lenin. Veía cómo el sentimiento se mezclaba con la voluntad de construir un mundo nuevo: esto es lo que respondo ahora a los muchos que me preguntan por el significado que tuvo para mí aquel periodo»<sup>25</sup>. Aun cuando las afirmaciones que Rossi hace en este texto necesitarían ser matizadas, no cabe duda de que aquella experiencia le confirmó –al igual que a muchos intelectuales coetáneos– en la ilusión de que el futuro estaba en el comunismo; de ahí que en esos años leyera con asiduidad a autores filomarxistas y que, animado por Fredi Drugman, se afiliara en 1956 al Partido Comunista Italiano. El primer escrito rossiano documentado apareció publicado precisamente en la revista semanal de la federación milanesa del PCI y no estaba referido a la arquitectura, sino al cine: era un comentario sobre la película *Michurin* del director soviético Alexander Dovjenko<sup>26</sup>. Rossi lo menciona en su *Autobiografía* justamente por estar referido –dice– «a la historia de una época, a la historia civil».

Ese compromiso civil conscientemente asumido hizo que pronto viera la arquitectura como su frente de combate intelectual en aquella «batalla de las ideas» que se estaba librando, y en la que él deseaba participar. En este contexto, no tardaría en preguntarse por el sentido de la arquitectura en la sociedad de masas. Como recordaba Gianugo Polesello, que conoció a Rossi a finales de los 50, ambos habían hablado sobre cuál sería el punto de partida adecuado en aquellos momentos en que se enfrentaban al comienzo de su vida profesional, y «una pregunta que nos hacíamos, dado el tipo de cultura que teníamos, era ésta: ¿es la arquitectura una disciplina en sí misma o es una práctica que se puede aprender, en sentido figurativo, o bien existe una arquitectura como lugar del reflejo? Recordaréis que la teoría del reflejo era una teoría marxista. Precisamente en aquellos años, se impulsó en Italia la traducción [de autores que la sostenían] y la gran empresa editorial de la publicación de las obras completas de Gramsci, que era entonces casi un desconocido»<sup>27</sup>. Es sabido que sería la lectura de Gramsci, calificada por Rossi como «el hecho más importante de la arquitectura de posguerra», lo que le sirviera de soporte conceptual para construir su propio discurso sobre la autonomía disciplinar de la arquitectura. Pero antes de llegar a una definición precisa del mismo o, más bien, como camino para llegar a definirlo, el arquitecto milanés se interesaría por la ciudad, entendida como fundamento de la arquitectura.

El interés por la ciudad, por lo urbano, por el urbanismo incluso, lo com-

<sup>25</sup> A. ROSSI, *Autobiografía científica*, G. Gili, Barcelona 1984, p. 51.

<sup>26</sup> Cfr. A. ROSSI, «La coscienza di poter 'dirigere la natura'», en *Voce Comunista*, n° 31 (1954), p. 5.

<sup>27</sup> G. POLESSELLO, «*Ab initio, indagatio initiorum. Ricordi e confessioni*», en P. POSOC-CO, G. RADICCHIO & G. RAKOWITZ (eds.), '*Care architetture*'. *Scritti su Aldo Rossi*, U. Allemandi, Turín 2002, p. 20.



partiría Rossi con los amigos y los colegas de entonces: no sólo con Polesello, que sería quien le iniciara en el conocimiento de los estudios morfotipológicos de Saverio Muratori que él había aprendido en Venecia, o con Drugman, a quien acompañó en sus múltiples viajes 'urbanísticos' por la periferia metropolitana de Milán<sup>28</sup>, sino también con los que fueron sus compañeros de redacción en *Casabella*. De hecho, no tardaría en hacerse notar la presencia de aquellos jóvenes arquitectos que Rogers había llamado para colaborar con la revista. A partir de 1959 comenzaron a publicar «toda una serie de artículos de carácter general sobre las ciudades y sobre Italia, sobre las costas italianas, [con] el uso de fotografías que, por primera vez, ya no se referían a edificios singulares y a edificios de calidad, sino a conjuntos urbanos (tanto que Julia Banfi, polémicamente, decía que nosotros habíamos transformado 'Casabella' en 'Ala-bella'), privilegiando aquellas visiones aéreas que daban el sentido del tejido urbano de las periferias desgarradas, carentes de consistencia e inconexas»<sup>29</sup>. Fue Rossi quien finalmente acertó a dar forma a todas aquellas inquietudes en un libro que supondría un verdadero punto de inflexión en el modo de afrontar y entender los problemas urbanos: «El hecho de que su libro *La arquitectura de la ciudad* fuera una revolución en el panorama de la cultura arquitectónica deriva también de esa claridad, de esa fuerza en el planteamiento de un discurso que tenía precedentes, e incluso en muchos de nosotros formulaciones contemporáneas a las suyas, pero que en él adquirían la perentoriedad, la seguridad y el espesor propios de las personas destinadas a incidir en la cultura de su época»<sup>30</sup>.

Si la lectura de Gramsci ya le había convertido en un marxista atípico, en la línea de los numerosos revisionismos de posguerra que habían sustituido el análisis de la estructura socioeconómica por el de los fenómenos culturales, Rossi pasaría a ser un completo heterodoxo cuando, a comienzos de la década de 1960, incorporara a los surrealistas a su acervo intelectual. Se hicieron así operativas en su pensamiento muchas de las lecciones aprendidas en la lectura del que, junto a Marx, había sido su otro gran maestro de juventud: Freud<sup>31</sup>. Y es que la afirmación rossiana de la ciudad como «lugar de la memoria colectiva», la reivindicación de un «racionalismo exaltado, emocional y metafórico» o la propuesta de una «ciudad análoga» han de ser puestas en relación con un filón cultural que en

---

<sup>28</sup> «Uno de los aspectos inolvidables de los viajes en coche con Aldo, que me acompañaba preparando así sus exámenes de urbanística, era aquel tomar conciencia juntos, aprendiendo de las construcciones, de las tesis de Giuseppe Samonà sobre la ciudad-región, de los signos materiales del poder en el territorio» (F. DRUGMAN, «Ricordi», en P. POSOCCO, G. RADICCHIO & G. RAKOWITZ (eds.), *op. cit.*, p. 45).

<sup>29</sup> F. TENTORI, «Dall'officina di *Quadrante*», en M. MONTUORI (ed.), *Lezioni di progettazione. 10 maestri dell'architettura*, Electa, Milán 1988, p. 231.

<sup>30</sup> L. SEMERANI, «Alcune cose che dovete ancora sapere su Aldo Rossi», en P. POSOCCO, G. RADICCHIO & G. RAKOWITZ (eds.), *op. cit.*, p. 57.

<sup>31</sup> «Freud y Marx constituían el punto de partida. Puede parecer curioso dicho hoy, quizás incluso incomprensible, sin embargo éstos eran nuestros dos autores de referencia» (G. POLESSELLO, *op. cit.*, p. 20).

último término, como ya advirtiera contrariado Tafuri <sup>32</sup>, remite al padre del psicoanálisis. En cierto sentido, esa atracción ejercida por el surrealismo parece arrancar del descubrimiento de la obra de Raymond Roussel, que debió tener lugar en torno a 1961 con la lectura de algunas de sus novelas y, sobre todo, de un texto titulado *Cómo escribí algunos de mis libros*, al que Rossi ha atribuido una especial relevancia en relación con su propio modo de entenderse a sí mismo como arquitecto. «Raymond Roussel –ha dicho Polesello– era un poco nuestro lugar común, nuestra meta» <sup>33</sup>. La importancia que la imaginación y el lenguaje – las ‘correspondencias’ entre palabras homófonas– tienen en la literatura rousse- liana, tan admirada por André Breton, servirían a Rossi para ir precisando el papel que la fantasía, mediante numerosas y complejas asociaciones mentales que no son explicables racionalmente, desempeña en el proceso del proyecto ar- quitectónico. Ya en el ensayo sobre Boullée, aparecido en 1967, había escrito que «en el origen del proyecto hay un punto de referencia emocional que escapa al análisis» <sup>34</sup>, sin que por ello abandonase su interés por conciliar la claridad y la racionalidad de los principios teóricos del corpus disciplinar con esa singularidad de la experiencia personal. En eso se distinguían justamente el racionalismo *exaltado* invocado por Rossi en ese escrito y el racionalismo *convencional* enton- ces al uso.

Con ese recurso a la imaginación se abriría paso en la obra rossiana aquel pensar mediante figuras y símbolos cuya raíz hay que buscarla en su for- mación católica. Comenzaba así a explicitarse un modo de afrontar los problemas de la arquitectura y la ciudad que se irá afirmando progresivamente a lo largo de la década de los 60, hasta acabar desplazando por completo el anhelo científico que parecía presidir el discurso de *La arquitectura de la ciudad*, presentado como el «bosquejo de una teoría urbana fundamentada» <sup>35</sup>. Un paso decisivo en esa línea fue su propuesta de la ciudad análoga, que Rossi ha relacionado con la lectura de la novela póstuma de René Daumal, *El monte análogo*, de la que parece provenir el empleo de este término por parte del arquitecto milanés. Pero, a la vez, ese monte análogo remitía a los *sacri monti* lombardos de su infancia y a los dibujos del monte místico que san Juan de la Cruz colocara al comienzo de la *Subida del Monte Carmelo*. La analogía, como «ciencia de las correspondencias» que permite entender en qué medida el presente se puede encontrar en el pasado, se acabó convirtiendo en la clave de un nuevo discurso de carácter proyectual, fruto de lo que el propio Rossi consideró un profundo cambio en su modo de pen- sar: «Debió ser alrededor de 1968 cuando, de una manera extraña, al retomar de ella aspectos que me pertenecían y que había dejado escapar, se hizo patente en mi educación mental una subversión total de la cultura» <sup>36</sup>. La contraposición

<sup>32</sup> Cfr. M. TAFURI, «Ceci n'est pas une ville», en *Lotus*, n° 13 (1976), pp. 10-13.

<sup>33</sup> G. POLESSELLO, *op. cit.*, p. 25.

<sup>34</sup> A. ROSSI, «Introducción a Boullée», *cit.*, p. 220.

<sup>35</sup> A. ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, G. Gili, Barcelona <sup>10</sup>1999, p. 69.

<sup>36</sup> A. ROSSI, *Autobiografía científica*, *cit.*, p. 97. Esa subversión debió llevar consigo una especie de tránsito «del reino lógico de los conceptos al reino mágico de las palabras» (W. BENJAMIN, «El surrealismo», *cit.*, p. 308); en el caso de Rossi cabría decir que fue un paso

entre el pensamiento lógico y el analógico, que Rossi tomó de una carta de Jung a Freud citada en un artículo suyo de mediados de los años 70 <sup>37</sup>, puede ilustrar el sentido de ese cambio, aun cuando uno y otro no habían de resultar modos excluyentes de pensar, sino que constituían más bien una *estructura mental* que daba entrada al subconsciente en la producción de la síntesis proyectual, entendida como experiencia creativa. Cabría, pues, establecer un cierto paralelismo entre el significado atribuido por Benjamin a la lectura de *El campesino de París* de Aragon y *Nadja* de Breton en la génesis de los *Pasajes* y el que Rossi atribuye a *Impresiones de África* de Roussel y *El monte análogo* de Daumal en relación con *La ciudad análoga*: una obra que –como la del filósofo berlinés– quedaría inconclusa, a pesar de que su publicación hubiera sido anunciada repetidas veces.

Por lo demás, Rossi se cuidaría de señalar que ese aparente giro en su trayectoria intelectual, aquel oscilar entre Stalin y Borges, para decirlo con una expresión de Pasquale Lovero <sup>38</sup>, no suponía abandonar el combate de las ideas para refugiarse en la intimidad de las emociones: «Porque me parece importante –afirmaba– que la realidad y la imaginación constituyan los dos términos de un progreso civil o, al menos, de una mejora de la ciudad. [...] Situada entre pasado y presente, entre realidad e imaginación, la ciudad análoga es quizá simplemente la ciudad que hay que proyectar día a día, afrontando los problemas, superándolos, con una discreta certeza de que al final las cosas serán mejores» <sup>39</sup>. De hecho, los textos mediante los cuales Rossi había ido definiendo su teoría sobre la ciudad análoga, desde el ensayo sobre Boullée de 1967 hasta el artículo sobre la arquitectura análoga de 1975, pasando por el estudio sobre las ciudades vénetas, el ensayo sobre la arquitectura de la razón como arquitectura de tendencia o la introducción a la versión portuguesa de *La arquitectura de la ciudad*, eran contemporáneos de aquellos otros en los que, en un intento de dar forma al movimiento colectivo conocido como la *Tendenza*, no tuvo reparos en emplear un discurso más combativo e ideológicamente más comprometido; por ejemplo, en la lección sobre la idea de ciudad socialista en arquitectura, en su airada respuesta a Carlo Melograni o en la entrevista publicada en el primer número de la revista catalana *2C*. En cualquier caso, la posición de Rossi era neta y deseaba permanecer dentro de los límites estrictamente disciplinares de la arquitectura, por ser ése el ámbito que había elegido para participar en lo que denominó la «batalla de las ideas». Y es que, como dejó escrito en uno de sus escritos más brillantemente polémicos, «para la mala arquitectura no hay ninguna justificación ideológica,

---

de la racionalidad de los principios a la poética de los objetos.

<sup>37</sup> Nuevamente en ese artículo Rossi retoma la referencia benjaminiana: «La cita de Walter Benjamin: ‘Sin embargo estoy deformado por los nexos con las cosas que me rodean’, podría ser el fundamento que iniciase este escrito y acompañase hoy a mi arquitectura» (A. ROSSI, «La arquitectura análoga», en *2C Construcción de la Ciudad*, n° 2 (1975), p. 8).

<sup>38</sup> P. LOVERO, «Seconda relazione introduttiva alla prospettiva didattica», A. SAMONÀ (ed.), *Architettura e politica. Relazioni tra idee sull'architettura e didattica dell'architettura*, Il Mulino, Bologna 1974, p. 257.

<sup>39</sup> A. ROSSI, «La città analoga: tavola», en *Lotus*, n° 13 (1976), p. 8.

como no la hay para un puente que se hunde»<sup>40</sup>.

### ***Del esprit de système al montaje de fragmentos***

Otro aspecto que une a Rossi con Benjamin –además de ese ser capaces de encontrar siempre «puntos de unión llenos de significado entre la historia personal y la historia civil»<sup>41</sup>– tiene que ver con la similitud existente entre las trayectorias de sus respectivas obras. No me refiero sólo al hecho de que ambas, tras los primeros escauceos juveniles, tuvieran una primera etapa más o menos vinculada al ámbito académico, para luego acabar desembocando en una segunda más ligada al oficio (de arquitecto o de escritor, según el caso); pienso ahora en algo más profundo que se podría formular diciendo que tanto la filosofía de Benjamin como la arquitectura de Rossi parecen estar regidas por una misma ley, que ambos irán descubriendo paulatinamente y que les conducirá a tomar conciencia de una realidad que el arquitecto milanés, con frase lacónica, expresaría así: «si bien sabemos, y es evidente, lo que queremos decir, no sabemos si solamente decimos aquello»<sup>42</sup>. Esta ambigüedad rossiana constituye en cierta manera un trasunto de la ambigüedad que también envuelve toda la filosofía benjaminiana, manteniéndola abierta a una multiplicidad de interpretaciones. Por eso no tiene nada de extraño que el mayor legado de ambos esté formado por un conjunto de fragmentos susceptibles de ser ensamblados de modos diversos y leídos con diferentes claves, como sucedía con la figura en la alfombra del relato de Henry James que Rossi citaba en su introducción a la edición americana de *La arquitectura de la ciudad*<sup>43</sup>.

Ciertamente, los escritos del primer Benjamin no estaban exentos de una cierta voluntad de construir un pensamiento que, a su modo, aspiraba a ser sistemático<sup>44</sup>. O, cuando menos, pretendía enmarcarse dentro de un cuadro de refe-

<sup>40</sup> A. ROSSI, «Introducción», en AA. VV., *Arquitectura racional*, Alianza, Madrid 1979, p. 11. Para una lúcida interpretación de la posición de Rossi, cfr. V. SAVI, «Fortuna de Aldo Rossi», en *2C Construcción de la ciudad*, n.º 5 (1976), pp. 6-11.

<sup>41</sup> A. ROSSI, *Autobiografía científica*, cit., p. 77.

<sup>42</sup> A. ROSSI, «La arquitectura de la razón como arquitectura de tendencia», en ID., *Para una arquitectura de tendencia*, cit., p. 231; esa afirmación ha reaparecido luego en otros escritos de Rossi.

<sup>43</sup> «Como una pintura, una construcción o una novela, un libro se convierte en una obra colectiva que cada uno puede interpretar a su manera más allá de las intenciones del autor. El sentido de la construcción está claro, pero como en *La figura en la alfombra* de Henry James, cada uno puede identificar la misma figura en un dibujo diferente» (A. ROSSI, «Introduction to the First American Edition», en ID., *The Architecture of the City*, MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres 1982, p. 13).

<sup>44</sup> Ésta es la opinión de Scholem, que le trató de cerca y lo conoció bien: «Durante casi diez años, Benjamin se aferró a la forma sistemática como forma verdaderamente filosófica, hacia la que quería avanzar» (G. SCHOLEM, *Los nombres secretos de Walter Benjamin*, cit., p. 23).

rencia claramente delimitado y con unos objetivos precisos, que prolongaban y corregían a la vez los grandes temas de la filosofía moderna. Considero que un texto como el titulado *Sobre el programa de la filosofía venidera*, escrito cuando el pensador berlinés tenía veintiséis años y publicado póstumamente, recoge bien cuáles eran sus intereses en esa época. Los caminos de la filosofía benjaminiana se orientaban entonces a clarificar la relación entre conocimiento y experiencia, entre las 'ideas', en sentido platónico, y los 'objetos de este mundo'; una relación entre dos polos cuya mediación se lleva a cabo *en* el lenguaje, «porque una existencia que carezca por completo de relación con el lenguaje –dirá en otro escrito de la misma época– es de hecho una idea; pero una idea a la cual no se le puede sacar ningún partido ni siquiera en el ámbito de las ideas», ya que al margen del lenguaje no puede haber comunicación alguna <sup>45</sup>. En ese contexto y deseando permanecer dentro de una sustancial continuidad con la tradición del pensamiento occidental, de Platón a Kant, Benjamin señalaba que la tarea que la filosofía tenía por delante era la de habilitar un concepto diferente de conocimiento, que permitiera alcanzar tanto un concepto superior de experiencia como una nueva metafísica: «una experiencia más profunda, llena justamente de metafísica», escribe <sup>46</sup>.

Así, en palabras del propio Benjamin, «la tarea de la filosofía venidera puede ser definida como el encontrar o el crear el concepto de conocimiento que, al poner el concepto de experiencia *exclusivamente* en relación con la conciencia trascendental, no sólo hace posible la experiencia mecánica, sino también la experiencia religiosa. Lo cual no significa que el conocimiento haga posible a Dios, pero sí desde luego que el conocimiento hace posible lo que son su conocimiento y su doctrina. [...] La gran transformación y corrección que hay que llevar a cabo en el concepto de conocimiento de unilateral orientación matemático-mecánica sólo se puede obtener al ponerse el conocimiento en relación con el lenguaje, como en vida de Kant ya intentó Hamann. La conciencia de que el conocimiento filosófico es absolutamente apriorístico y seguro, la conciencia de estos aspectos de la filosofía comparables a la matemática, hizo que Kant olvidara que todo conocimiento filosófico tiene su única expresión en el lenguaje y no en las fórmulas ni en los números [...] Un concepto de conocimiento adquirido en la reflexión sobre la esencia lingüística del conocimiento debe crear sin duda un concepto correspondiente de experiencia que incluirá ámbitos que Kant no consiguió integrar en el sistema, siendo el supremo de esos ámbitos el que respecta a la religión. Y así se puede formular por fin la exigencia a la filosofía venidera con las palabras siguientes: crear, sobre la base del sistema kantiano, un concepto de conocimiento al que corresponda el concepto de una experiencia de la que el conocimiento sea la teoría» <sup>47</sup>.

De algún modo, los primeros escritos de cierta entidad publicados por Benjamin, como su tesis doctoral o su trabajo de habilitación para la libre docen-

<sup>45</sup> W. BENJAMIN, «Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre», en ID., *Obras*, vol. II-1, cit., p. 145.

<sup>46</sup> W. BENJAMIN, «Sobre el programa de la filosofía venidera», en *ibid.*, p. 165.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pp. 168 y 172.

cia, pertenecen al universo conceptual bosquejado en ese ensayo de 1917 acerca de la filosofía venidera, del que en gran medida son contemporáneos. Es quizá en el «prólogo epistemocrítico» de su *Origen del drama barroco alemán* donde esa relación se hace más evidente, aunque puede ser rastreada igualmente sin mucha dificultad en la primera parte de *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Sin embargo, es obvio que estos trabajos no se agotaban en desarrollar esas perspectivas que podríamos denominar sistematicas, sino que se abrían a una temática extraordinariamente más rica y compleja, en la que el lenguaje jugaba también un papel de primer orden. Y así, cuando Benjamin se ocupó del *Trauerspiel*, lo hizo por considerarlo «la sede de la auténtica concepción de la palabra y del lenguaje en el seno del arte»<sup>48</sup>; como también su interés por el momento cognoscitivo de la crítica de arte en el romanticismo temprano, representado por Friedrich Schlegel y Novalis, remitía en el fondo a la misma cuestión, por cuanto para Benjamin el arte no dejaba de ser un lenguaje. «Toda manifestación de la vida espiritual humana –había escrito– puede ser entendida en tanto que un tipo de lenguaje, idea que descubre por doquier (actuando a la manera de un auténtico método) planteamientos nuevos. [...] En este contexto, ‘lenguaje’ significa el principio dirigido a la comunicación de contenidos espirituales en los correspondientes objetos: en la técnica o el arte, la religión o la justicia»<sup>49</sup>.

En esa apertura a temáticas más amplias y plurales comenzaba ya a insinuarse algo que no tardaría en tomar cuerpo y que acabaría dando un sesgo del todo particular a la obra del filósofo berlinés. Me refiero a su renuncia a escribir un tratado sistemático de filosofía para centrarse, en cambio, en la producción de aforismos, fragmentos y comentarios. Se trata de una cuestión crucial para comprender el pensamiento benjaminiano, sobre la que no me puedo extender aquí, aunque sí debo señalar que, como ya advirtiera Adorno, no es algo que surgiera como simple fruto de las circunstancias, sino que se encontraba enraizado desde el principio en su modo de pensar. Más aún, ya sus primeros escritos testimonian que Benjamin no veía oposición entre un cierto *esprit de système* y su personal tendencia a lo fragmentario; así, por ejemplo, refiriéndose al menor de los hermanos Schlegel, no duda en afirmar que «el hecho de que un autor se exprese en aforismos nadie podrá aducirlo a fin de cuentas como prueba en contra de su intención sistemática»<sup>50</sup>. En este sentido, la idea schlegeliana de sistema le resultaba particularmente afín, no sólo por encontrarse expuesta mediante fragmentos<sup>51</sup>, sino sobre todo porque concebía la filosofía como un todo que sólo puede ser conocido a través de un camino circular, cuyo centro está sujeto a un cons-

<sup>48</sup> W. BENJAMIN, «El significado del lenguaje en el *Trauerspiel* y en la tragedia», en *ibid.*, vol. II-1, cit., p. 144.

<sup>49</sup> W. BENJAMIN, «Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre», cit., p. 144.

<sup>50</sup> W. BENJAMIN, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, en ID., *Obras*, vol. I-1, Abada, Madrid 2006, p. 44.

<sup>51</sup> A propósito de una cita de F. Schlegel –«todo fragmento es crítico»–, escribe Benjamin: «Pues un fragmento –éste también es un término místico– es para él, como todo lo espiritual, un medio para la reflexión» (*ibid.*, p. 52).

tante movimiento: si ese centro pudiese fijarse de una vez por todas, la figura del círculo resultaría vana. El hondo significado que Benjamin atribuía a la perpetua tensión existente entre lo que podríamos llamar el todo y las partes, simbolizada por ese continuo movimiento del centro, se encuentra bellamente expuesto con la imagen del mosaico empleada en el prólogo de su libro sobre el drama barroco alemán: «Tenazmente comienza el pensamiento siempre una vez más, minuciosamente regresa a la cosa misma. Pues al seguir los diferentes niveles de sentido en la consideración de uno y el mismo objeto, recibe el impulso para aplicarse siempre de nuevo tanto como la justificación de lo intermitente de su ritmo. Así como la majestad de los mosaicos perdura pese a su troceamiento en caprichosas partículas, tampoco la misma consideración filosófica teme perder su empuje. Ambos se componen de lo individual y disparejo, y nada podría enseñar más poderosamente la trascendente pujanza, sea de la imagen sagrada, sea de la verdad. El valor de los fragmentos de pensamiento es tanto más decisivo cuanto menos se puedan medir inmediatamente por la concepción fundamental, y de él depende el brillo de la exposición en la misma medida en que depende el del mosaico de la calidad que tenga el esmalte»<sup>52</sup>.

Entender los fragmentos como teselas de un mosaico con las que construir su pensamiento será una constante en la escritura benjaminiana, que el filósofo berlinés no abandonaría en su etapa materialista<sup>53</sup>. Es más, precisamente entonces recurrirá a ellos con mayor profusión, ya sea en forma de aforismos o de citas, para no perder esos «diferentes niveles de sentido» que se esconden en la realidad y que con facilidad podrían haber quedado soslayados al adoptar las categorías marxistas. De hecho, el primer ejemplo de empleo del fragmento con esa precisa intención metodológica es *Dirección única*: un libro de aforismos que recoge una serie de aquellas «iluminaciones profanas», de inspiración materialista, de las que habla, bajo el influjo de Aragon, en el ensayo sobre el surrealismo. Con ese libro se abría todo un ciclo en la producción benjaminiana, cuya culminación habían de ser los inacabados *Pasajes*, de los que se ha conservado una impresionante colección de fichas, con numerosos fragmentos y citas recogidos para su redacción. Entre ellos, se encuentra la siguiente anotación: «Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarlos alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos». Y también esta otra: «Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje»<sup>54</sup>. Son estas dos notas las que probablemente indujeron a Adorno a pensar que ese trabajo de

<sup>52</sup> W. BENJAMIN, *El origen del Trauerspiel alemán*, en ID., *Obras*, vol. I-1, cit., pp. 224-225. El trasfondo cabalístico del texto citado me parece evidente, y es que tanto el romanticismo como el judaísmo marcaron profundamente a Benjamin, quizá por resultarle congeniales.

<sup>53</sup> Cfr. R. ROBIN, «L'écriture flâneuse», en Ph. SIMAY (ed.), *op. cit.*, pp. 47-57.

<sup>54</sup> W. BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, cit., pp. 462 y 460.

Benjamin «solamente debía consistir en citas»<sup>55</sup>, aunque parece obvio que no era eso lo que el berlinés pretendía.

En este contexto, la técnica del montaje remite indudablemente al cine, del que ya se había ocupado ampliamente Benjamin en su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. El «arte de citar sin comillas» haría, pues, referencia a un modo de presentar el mundo objetual ligado a la vida urbana de los «pasajes», las primeras galerías comerciales parisinas; un modo tal que le permitiera, a través de sucesivas iluminaciones, construir una interpretación de la superestructura cultural del siglo XIX, no tanto mediante la formulación de un discurso conceptual y abstracto como gracias a la elucidación en el París decimonónico –mirado con los ojos de Baudelaire– del carácter expresivo de los primeros productos industriales, de los primeros edificios industriales, de las primeras máquinas, pero también de los primeros grandes almacenes, de los anuncios publicitarios, etc. Conviene además no perder de vista que, en último término, la investigación subyacente a los *Pasajes* tenía una finalidad histórica: iluminar el pasado con el presente, con objeto de «despertar del siglo XIX»<sup>56</sup>. Pero, para Benjamin, «articular históricamente el pasado no significa reconocerlo ‘tal y como propiamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro». De ahí que las iluminaciones profanas se le presenten como el medio idóneo para alcanzar el objetivo mencionado: no decir, sino mostrar; sólo así se puede alcanzar aquella «auténtica imagen histórica que relampaguea fugazmente»<sup>57</sup>. En todo caso, esa imagen que ilumina el pasado y lo salva –de nuevo aparece aquí el recurso benjaminiano al «despertar de un saber-aún-no-consciente de lo que ha sido»– se muestra en lo que el pensador judeoalemán denomina el *Jetztzeit*, el tiempo presente, que constituye una categoría central en su modo de concebir la historia: una categoría que, por cierto, es teológica<sup>58</sup>.

En el segundo *exposé* de los *Pasajes*, como ya ha sido puesto de relieve en numerosos estudios, Benjamin intentará de modo harto problemático articular la imagen resultante del montaje de los fragmentos con una nueva comprensión marxista de la historia. He aquí cómo lo explicaba él mismo: «Un problema cen-

<sup>55</sup> Th. W. ADORNO, *Sobre Walter Benjamin*, cit., p. 24.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 467.

<sup>57</sup> W. BENJAMIN, «Sobre el concepto de historia», en *ID.*, *Obras*, vol. I-2, Abada, Madrid 2008, pp. 307 y 308; véase también la siguiente anotación: «En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba» (W. BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, cit., p. 459).

<sup>58</sup> «La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no lo configura el tiempo homogéneo y vacío, sino el cargado por el tiempo-ahora (*Jetztzeit*)» (W. BENJAMIN, «Sobre el concepto de historia», cit., p. 315). La idea benjaminiana según la cual la salvación –es decir, la redención obrada por el Mesías– sólo se puede producir en el presente está ya formulada en el que Adorno tituló *Fragmento teológico-político*, que es muy anterior a la redacción de las *Tesis sobre el concepto de historia*; éstas son de 1940 y el *Fragmento* fue redactado hacia 1920. En ambos textos queda de manifiesto cómo una de las claves de la filosofía de la historia de Benjamin está en la relación entre profanidad y mesianismo.



tral del materialismo histórico, que finalmente tendrá que ser abordado: ¿se tiene que adquirir forzosamente la comprensión marxista de la historia al precio de su captación plástica? O: ¿de qué modo es posible unir la mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y constante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total»<sup>59</sup>. Volvemos a encontrar la idea, ya esbozada en la introducción de su libro sobre el *Trauerspiel*, de los fragmentos como partes de un todo, como telas de un mosaico que es posible reconstruir a la luz de ese instante en el que, como fruto de un «despertar», pasado y presente quedan unificados en la imagen dialéctica de un recuerdo. Así, la tarea del historiador, tal como Benjamin la concibe, no resulta muy distinta de la del Mesías, que al final de los tiempos muestra la verdadera significación a los acontecimientos históricos: una tarea que en la formulación benjaminiana se encuentra más cerca de la interpretación freudiana de los sueños que del análisis histórico marxista. Parece cuando menos dudoso que en su obra ambos enfoques pudieran haber llegado a hacerse compatibles; por eso, resulta casi obligado concluir que el carácter fragmentario del trabajo de Benjamin sobre los *Pasajes* no es atribuible sólo a su trágica muerte, que lo dejó inacabado, sino a la estructura misma de su modo de pensar, abocado como estaba a captar el todo sólo en las partes<sup>60</sup>.

Algo semejante cabe afirmar del itinerario intelectual de Aldo Rossi. Tras haber pretendido alumbrar una ambiciosa teoría sobre la ciudad como hecho físico en *La arquitectura de la ciudad*, uno de los libros más influyentes de la cultura arquitectónica de la segunda mitad del siglo XX, se vio luego obligado a reconocer que «los grandes hechos habían prescrito históricamente» y que, en consecuencia, ya sólo cabía limitarse a ejercer el oficio y, en el mejor de los casos, a dar una explicación de la génesis de la propia obra: «A partir de un determinado momento de la vida –dejó escrito en esa fascinante colección de fragmentos titulada *Autobiografía científica*– empecé a considerar el oficio o el arte como descripción de las cosas y de nosotros mismos»<sup>61</sup>. Es claro que esa trayectoria pudo responder en gran medida al devenir histórico del que Hobsbawm ha llamado ‘siglo breve’, pero a mi juicio hay que ver en ella sobre todo el paulatino despliegue de la singular *forma mentis* del arquitecto milanés; ahí tuvo su origen el proceso que le conduciría del neorracionalismo inicial a los procedimientos analógicos que caracterizaron su obra teórica y proyectual a partir de los años 70. Como en Benjamin, en quien las intenciones sistemáticas de la época juvenil se vieron reconducidas al «arte de citar sin comillas», al montaje de fragmentos, sin que por ello

<sup>59</sup> W. BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, cit., p. 463.

<sup>60</sup> Téngase en cuenta que, para el filósofo berlinés, lo propio de la escritura sería «detenerse y comenzar de nuevo en cada frase» (W. BENJAMIN, *El origen del Trauerspiel alemán*, cit., p. 225).

<sup>61</sup> A. ROSSI, *Autobiografía científica*, cit., p. 9. En ese sentido escribió también: «Creo que la mayor contribución de un artista, en sentido amplio, es la descripción de su obra» (A. ROSSI, «Un'oscura inocenza», en A. FERLENGA, *Aldo Rossi: opera completa 1993-1996*, Electa, Milán 1996, p. 9).

se produjera ruptura alguna en su pensamiento, así también entre el intento rossiano de refundación disciplinar emprendido durante sus años venecianos y la disolución de la disciplina a la que se vio abocado a comienzos de los años 80 «existen estrechos vínculos»<sup>62</sup>. Unos vínculos que hunden sus raíces en el humus cultural del surrealismo, que jugó un relevante papel tanto en Rossi como en Benjamin, al ayudarles a encauzar un modo de pensar que a ambos les resultaba afín y que les permitió verter en clave profana numerosas ideas de las tradiciones católica y judía que, respectivamente, permeaban todo su pensamiento<sup>63</sup>.

En la primera mitad de la década de los 60, coincidiendo con sus años de docencia en el IUAV como ayudante del curso dirigido por Aymonino, el espíritu sistemático parecía orientar por completo el trabajo de Rossi. La meta común a ambos arquitectos era entonces la construcción de una 'ciencia urbana' que pudiera servir de base para una proyectación arquitectónica racionalmente fundada<sup>64</sup>. De hecho, esa búsqueda de la racionalidad de los principios, llamados como estaban a afirmar la transmisibilidad del corpus disciplinar, se encontraba en la base de las tesis sostenidas en *La arquitectura de la ciudad*, que no tardarían en ser interpretadas, contra la intención originaria de su autor, de un modo puramente escolástico. Y, sin embargo, algo había en ese libro que invitaba a un empleo militante del mismo, quizá debido al contexto polémico en que pronto se vio situado; en todo caso, refiriéndose a los motivos por los que lo escribió, Rossi ha señalado: «Quería escribir un libro definitivo: me parecía que, una vez aclarado, todo iba a quedar definido. El tratado renacentista debía convertirse en una herramienta con traducción en las cosas. Desestimaba los recuerdos y, al mismo tiempo, me servía de mis impresiones urbanas; buscaba, tras los sentimientos, leyes inmóviles de una tipología situada fuera del tiempo. Los patios, las galerías, la morfología urbana, cristalizaban en la ciudad con la perfección de un mineral. Leía los libros de geografía o de historia urbana con la actitud del general que desea conocer todos los posibles escenarios de una guerra; las montañas, los pasos, los bosques. Recorría a pie las ciudades de Europa para comprender su diseño y poder referirlo a un tipo. Como en un amor vivido con egoísmo, ignoraba a menudo sus sentimientos secretos y tenía bastante con el sistema que las gobernaba»<sup>65</sup>.

Ese 'sistema' que gobernaba la forma de cada ciudad, el 'tipo' urbano al que podía ser referida, se correspondía de algún modo con su 'estructura', para cuya lectura Aymonino y Rossi, siguiendo a Muratori, recurrieron al análisis de la relación existente en cada caso entre la morfología urbana y la tipología edificatoria. En las lecciones impartidas en Venecia entre 1964 y 1966, el arquitecto

<sup>62</sup> A. ROSSI, *Autobiografía científica*, cit., p. 98.

<sup>63</sup> «Siempre he agradecido a mi formación católica que me haya permitido elegir entre tipos extremadamente diferentes de lógica y de belleza en cuanto referidos a algún elemento que los supera» (A. ROSSI, «Note autobiografiche sulla formazione», en A. FERLENGA, *Aldo Rossi: tutte le opere*, Electa, Milán 1999, p. 23).

<sup>64</sup> Cfr. M. SCOLARI, «Un contributo per la fondazione di una scienza urbana», en *Controspazio*, nº 7-8 (1971), pp. 40-47.

<sup>65</sup> A. ROSSI, *Autobiografía científica*, cit., p. 27.

milanés se ocupó de indagar el significado de esa relación, llegando a plantear que: «a) entre estos dos hechos, tipología edificatoria y morfología urbana, existe una relación binaria y el poner en claro esta relación puede llevar a resultados interesantes; b) estos resultados son extremadamente útiles para el conocimiento de la estructura de los hechos urbanos, estructura que no se identifica con la relación antedicha, pero que en buena parte es aclarada por el conocimiento de esta relación»<sup>66</sup>. A partir del estudio de esa relación intentó profundizar en el análisis urbano como instrumento de conocimiento capaz de proporcionar una base racional al proyecto, pero a medida que esos estudios comenzaron a convertirse en una herramienta autónoma y autorreferencial, sin relación inmediata con la arquitectura, el arquitecto milanés se fue distanciando de ellos, justamente al advertir que en aquel libro suyo de 1966 «latían motivaciones mucho más complejas»<sup>67</sup>, que no se dejaban encerrar en algo parecido a un sistema. Así, la ciencia urbana, cuya definición parecía ser el objetivo fundamental de *La arquitectura de la ciudad*, dejó paso en los años 70 a los proyectos de arquitectura, sin que mediara explicación alguna de aquel cambio de rumbo, más allá del ambiguo y benjaminiano «sentirse deformado por los vínculos con lo que le rodeaba». Esa retirada de lo que podríamos denominar el ‘frente urbanístico’, con la consiguiente renuncia a desarrollar los principios enunciados en su libro programático, marcaba de un modo neto en la trayectoria del arquitecto milanés la transición del *esprit de système* al montaje de fragmentos, que ha caracterizado su arquitectura desde entonces.

Pero no hay que llamarse a engaño. Si bien es cierto que Rossi sostuvo siempre que el fundamento de la arquitectura se encontraba en su relación con la ciudad, entendida como hecho social por excelencia, nunca pensó en la ciudad como un sistema global gobernado por leyes susceptibles de ser definidas científicamente, sino más bien como una realidad física compuesta de partes, cada una de las cuales podía –y debía– ser objeto de un proyecto de transformación en función de las necesidades del presente. En este sentido, en una conferencia impartida en Santiago de Compostela a mediados de los años 70, afirmaba: «Hablar de la ciudad por partes, como he dicho otras veces, significa simplemente considerar la inutilidad de un diseño global de la ciudad como si fuese la proyección sobre un plano horizontal de una forma geométrica abstracta»<sup>68</sup>, donde ‘abstracto’ quería decir ajeno a la dialéctica de lo concreto y, por tanto, concebido al margen de las exigencias sociales. La ciudad por partes, retomando ideas puestas en circulación por la cultura ilustrada<sup>69</sup>, remitía a un todo construido mediante fragmentos que podían ser considerados como ‘hechos urbanos’, en el sentido dado a

<sup>66</sup> A. ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, cit., p. 113. La correspondencia entre las lecciones venecianas y el texto del libro se puede encontrar en J. LUQUE VALDIVIA, *La ciudad de la arquitectura. Una relectura de Aldo Rossi*, Oikos-Tau, Barcelona 1996, pp. 394-395.

<sup>67</sup> A. ROSSI, *Autobiografía científica*, cit., p. 9.

<sup>68</sup> A. ROSSI, «Ciudad y proyecto», en AA. VV., *Proyecto y ciudad histórica*, COAG, Santiago de Compostela 1976, p. 20.

<sup>69</sup> Cfr. A. CORBOZ, «Una rete di irregolarità e frammenti. Genesi di una nuova articolazione urbana nel XVIII secolo», en ID., *Ordine sparso*, F. Angeli, Milán 1998, pp. 205-213.

este término en *La arquitectura de la ciudad*. De ahí que no tuviera nada de extraño que, sin haber modificado siquiera una línea del texto de 1966, Rossi escribiese en el epílogo para la edición alemana de 1973 que «este libro es un proyecto de arquitectura»<sup>70</sup>. Para el arquitecto milanés, buscar en la historia de la ciudad por medio de la analogía las referencias para el proyecto arquitectónico era su modo de hacer arquitectura urbana, es decir, una arquitectura digna de tal nombre y no un mero producto de consumo; bien entendido que la de Rossi no es en ningún sentido una arquitectura historicista, sino justamente una arquitectura del presente<sup>71</sup>, por cuanto, como en el *Jetztzeit* benjaminiano, «la confrontación con la historia se entiende en función de las luchas presentes, y la misma historia es parte del presente»<sup>72</sup>.

Existe, pues, un cierto paralelismo entre el procedimiento analógico rossiano y la iluminación profana teorizada por Benjamin en su ensayo sobre el surrealismo y luego desarrollada más ampliamente en las notas sobre teoría del conocimiento de los *Pasajes* y en las tesis sobre el concepto de historia. Según Rossi, la analogía es «un modo de entender de manera directa el mundo de las formas y de las cosas, en cierto modo de los objetos, hasta convertirse en algo inexpresable si no es a través de nuevas cosas»<sup>73</sup>. Pero ese pensamiento que no se expresa mediante palabras o ideas, sino a través de nuevas cosas, no nace de la nada, sino que se funda en imágenes del pasado, en recuerdos que son captados bajo una nueva luz con ocasión de una fulguración instantánea, fruto de «acercamientos imprevisibles» como los que buscaba Breton en sus paseos por París<sup>74</sup>. Por eso, Rossi pudo afirmar que en esa definición de la analogía creía encontrar un sentido de la historia distinto del habitual: la historia «vista no como cita, sino como una serie de cosas, de *objetos de afecto* de los que se sirven el proyecto o la memoria»<sup>75</sup>. ¿Cómo no ver aquí de algún modo un trasunto de aquella imagen, de la que habla Benjamin, «leída en el ahora de su cognoscibilidad»<sup>76</sup>? De modo semejante a como la historia, según el filósofo berlinés, no se fragmenta en historias o relatos, sino en imágenes, y estas imágenes, alcanzadas mediante un recuerdo imprevisto, sólo son reconocibles como destellos que brillan en el ahora de

<sup>70</sup> A. ROSSI, «Nachwort zur deutschen Ausgabe», en ID., *Die Architektur der Stadt*, Bertelsmann, Dusseldorf 1973, p. 173.

<sup>71</sup> Cfr. T. DÍAZ, «Aldo Rossi: la arquitectura del presente», en *Block*, n° 3 (1998), pp. 58-67.

<sup>72</sup> A. ROSSI, «Introducción», en AA. VV., *Proyecto y ciudad histórica*, cit., p. 15. Conviene quizá recordar que, para Benjamin, «el ahora es la imagen más íntima de lo que ha sido» (W. BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, cit., p. 857).

<sup>73</sup> A. ROSSI, «La arquitectura análoga», cit., p. 8.

<sup>74</sup> Cfr. A. ROSSI, «Ciudad y proyecto», cit., p. 18. No en vano Breton consideraba la calle como «el único campo de experiencia válido» (citado por W. BENJAMIN, *Cuadros de un pensamiento*, Imago Mundi, Buenos Aires 1992, p. 76).

<sup>75</sup> A. ROSSI, «La arquitectura análoga», cit., p. 8.

<sup>76</sup> W. BENJAMIN, *Libro de los pasajes*, cit., p. 465. «El pasado sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea [...] en el instante de su cognoscibilidad» (W. BENJAMIN, «Sobre el concepto de historia», cit., p. 307).

la remembranza, así también la arquitectura de Rossi encuentra en los fragmentos de arquitecturas del pasado el material con el que construir sus proyectos, por medio de una operación analógica basada en la memoria involuntaria. No se trata, por tanto, de considerar esas imágenes como una referencia culta o un añadido ornamental que acompañaría a los dibujos mediante los que se va definiendo el proyecto, sino de aceptar las resonancias que esas imágenes despiertan en nosotros precisamente como punto de partida del proyecto, como fuente de nuevos e imprevistos significados, cuyo origen no puede ser expresado completamente a través de un procedimiento racional.

Como Benjamin, también Rossi practicó el «arte de citar sin comillas» en sus dibujos y proyectos, montando una y otra vez de un modo relativamente arbitrario fragmentos de arquitecturas u objetos cotidianos, a los que se siente particularmente ligado y que repite a menudo de manera obsesiva, porque —ha dicho— «es difícil pensar sin obsesiones»<sup>77</sup>. Ese montaje de fragmentos se acabaría convirtiendo en el nuevo principio formal de la ciudad análoga rossiana, como lo habría sido del trabajo benjaminiano sobre los pasajes parisinos si éste hubiese llegado a culminar. El interés del filósofo berlinés por el cine, de donde procede la idea del montaje como mecanismo que permite construir nuevas unidades semánticas con fragmentos diversos, fue compartido por el arquitecto milanés, quien en su presentación del panel titulado *La ciudad análoga* ya hizo notar que «había pensado hacer algo similar en el film *Ornamento y delito*, hecho para la Trienal de Milán»<sup>78</sup>. Y es que si Benjamin había visto en el montaje cinematográfico un medio capaz de unificar de un modo nuevo la fragmentación de la experiencia provocada por la modernidad urbano-industrial —y de ahí el entusiasmo manifestado por el cine como forma no aurática del arte en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*—, algo semejante le ocurría a Rossi con esos *oggetti d'affezione* empleados en sus proyectos, tal vez porque tampoco a él le pasaba desapercibido que «allí donde impera la experiencia en su sentido estricto, ciertos contenidos que son propios de nuestro pasado individual entran finalmente en conjunción con los del colectivo en la memoria»<sup>79</sup>. O, cuando menos, a eso aspiraba con el procedimiento analógico que comenzó a emplear en los años 70, ya que estaba convencido de que una arquitectura sólo podría ser considerada verdaderamente urbana en la medida en que recibiera su significado último de la sociedad. Por eso dejó escrito en la *Autobiografía científica*: «Siempre, incluso formalmente, me ha interesado esta posibilidad de utilizar pedazos de mecanismos cuyo sentido general en parte ya se ha perdido. Pienso en una unidad o en un

<sup>77</sup> A. ROSSI, *Autobiografía científica*, cit., p. 47.

<sup>78</sup> A. ROSSI, «La città analoga: tavola», cit., p. 7. «Mi única experiencia en el campo del cine la tuve en la Trienal de Milán de 1973; pusimos al film el título del hermoso ensayo de Adolf Loos *Ornamento y delito*. Era un *collage* de obras arquitectónicas y de fragmentos de films, en un intento de introducir el discurso de la arquitectura en la vida» (A. ROSSI, *Autobiografía científica*, cit., p. 88). En todo caso, Rossi afirmó en más de una ocasión que personalmente hubiera preferido hacer cine en vez de arquitectura, porque le parecía que en aquellos momentos, desde el punto de vista de su incidencia social, el cine era una técnica o un arte más decisivo que la arquitectura.

<sup>79</sup> W. BENJAMIN, «Sobre algunos temas en Baudelaire», en ID., *Obras*, vol. I-2, cit., p. 213.

sistema construido exclusivamente a base de fragmentos reunidos: quizá tan sólo un gran impulso popular podría darles el sentido de un diseño de conjunto»<sup>80</sup>.

En un mundo como el nuestro, en el que «los grandes hechos han prescrito históricamente», en el que la sociedad es cada vez más una sociedad de minorías, la arquitectura de Rossi se resiste a renunciar a la construcción de un nuevo sentido común. Y es justamente en esa tarea donde los fragmentos adquieren todo su valor, al convertirse en material de la arquitectura; fragmentos que «la fantasía usará e inventará [...] como partes visibles de la unidad que busca» y que, en esa medida, «expresan todavía una esperanza»<sup>81</sup>, la esperanza en una posible recomposición dentro de «un diseño de conjunto». A este propósito ha señalado Alberto Ferlenga que los proyectos rossianos «nos dejan entrever, sin imposiciones, la posibilidad de un ‘sentido general del mundo urbano’ expresado con una arquitectura no necesariamente constituida por construcciones grandiosas o por homologaciones conmovedoras»<sup>82</sup>. Porque en Rossi los fragmentos (*frammenti*) no son una simple amalgama de cosas rotas (*rottami*), sino que de algún modo postulan un cierto orden, están abiertos a una posible redención; los fragmentos lo son siempre de algo, remiten a un todo quizá perdido, pero cuya forma aún se recuerda. Reaparece así la idea benjaminiana según la cual el todo está en el fragmento, ya que a fin de cuentas sólo por lo que tiene de fragmentario es susceptible el lenguaje de ser hablado. Ese todo que es la ciudad está también hecho de fragmentos, de partes, y no es reducible a una única idea, como pretendieron algunas versiones del Movimiento Moderno y una cierta cultura del planeamiento urbanístico; sin embargo, esos fragmentos, las partes que componen la ciudad, tienden a componer un diseño global: «Es éste quizá el sueño de la gran arquitectura civil: no la concordancia de lo discorde, sino la ciudad bella y ordenada por la increíble riqueza y variedad de sus lugares. Por esto —afirma Rossi— creo aún en la ciudad futura como aquella donde se recomponen los fragmentos de algo roto en el origen y, por tanto, de una ciudad libre, en la vida personal y también en el estilo»<sup>83</sup>.

### ***Olvidar la arquitectura para afirmar la vida***

Esa ciudad futura de la que habla Rossi, «donde se recomponen los fragmentos de algo roto en el origen», guarda una estrecha relación con el pasado y, por tanto, con la memoria. Y es que la ya citada distinción rossiana entre *frammento* y *rottame* convierte de algún modo los fragmentos en recuerdos, que deben ser olvidados para que puedan luego reencontrar su sitio en la ciudad análoga. Si de esos fragmentos se espera que desencadenen proustianamente la memoria

---

<sup>80</sup> A. ROSSI, *Autobiografía científica*, cit., p. 18.

<sup>81</sup> A. ROSSI, «Frammenti», en A. FERLENGA, *Aldo Rossi: architetture 1959-1987*, Electa, Milán 1987, p. 7.

<sup>82</sup> A. FERLENGA, «Le stagioni del progetto», en ID., *Aldo Rossi: architetture 1988-1992*, Electa, Milán 1992, p. 14.

<sup>83</sup> A. ROSSI, «Frammenti», cit., p. 8.

involuntaria, no es menos cierto que para que esa memoria se constituya es preciso un previo olvido voluntario, pues ésta se encuentra, como ya advirtiera Benjamin, «más cerca del olvido que de lo que se suele denominar ‘recuerdo’»<sup>84</sup>. El proyecto arquitectónico tiene que ver, por tanto, no sólo con el recuerdo, sino sobre todo con el olvido; de ahí que para saber proyectar resulte imprescindible aprender a olvidar, por cuanto la memoria necesita seleccionar los recuerdos para construir esa imagen análoga que se halla en la base de cada una de las ‘partes de ciudad’ llamadas a construir la ciudad futura mencionada por Rossi. También en este sentido el procedimiento proyectual utilizado por el arquitecto milanés se asemeja al empleado por Benjamin para escribir sobre Berlín. El filósofo conocía su ciudad natal como la palma de la mano y, justamente por eso, le hace falta aprender a perderse en ella con el fin de poder recrearla en sus textos: «Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje», escribía al comienzo de *Infancia berlinesa*<sup>85</sup>. La experiencia vivida adquiere así la forma de un laberinto y aprender a perderse en una ciudad conocida, como lo era Berlín para Benjamin, significa ser capaz de encontrar las huellas de las imágenes de la propia experiencia en los subterráneos de la memoria, en el contexto de lo que Adorno denominó «una teoría dialéctica del olvido»<sup>86</sup>.

Pero el arquitecto milanés no se detiene en la mera consideración de lo que podría ser un modo personal de proyectar: aspira a entroncar con la memoria colectiva, porque es consciente de que las arquitecturas urbanas no pertenecen tanto a su autor como a la ciudad de la que forman parte; tienen, en consecuencia, una vida más allá de la intención o la voluntad de quien las ha proyectado. Justamente por eso Rossi no desperdició ninguna ocasión para hacer el elogio de aquella arquitectura urbana que gustaba llamar ‘arquitectura civil’, es decir, la de los grandes edificios comunitarios que cotidianamente hacen posible la vida urbana para quienes viven en una ciudad o la visitan —«de la ciudad vivimos la arquitectura civil», señaló<sup>87</sup>—, unas arquitecturas de las que importa, más que quién haya sido su autor, su adecuación a las necesidades y al carácter de la ciudad en que se encuentran situadas. Y es que únicamente partiendo de esa racionalidad de lo útil es posible que la creatividad se desarrolle y la poética dé sus frutos: en lo inútil «no hay sólo una falta de placer, sino una imposibilidad para la inteligencia, porque ésta piensa sólo lo que es —o podría ser—, en ciertas condiciones, posible»<sup>88</sup>. Para Rossi, renunciar a ser original a toda costa o saber desprenderse de los estereotipos que impone la moda, con el fin de aprender de tantas arquitecturas anónimas, es un modo de contribuir a que la arquitectura

<sup>84</sup> W. BENJAMIN, «Hacia la imagen de Proust», en ID., *Obras*, vol. II-1, cit., pp. 317-318.

<sup>85</sup> W. BENJAMIN, *Infancia en Berlín hacia 1900*, cit., p. 15.

<sup>86</sup> Carta de Adorno a Benjamin, Nueva York 29.II.1940, en Th. W. ADORNO & W. BENJAMIN, *Correspondencia (1928-1940)*, cit., p. 307.

<sup>87</sup> A. ROSSI, «Elogio dell’architettura civile», en A. FERLENGA, *Aldo Rossi: architetture 1959-1987*, cit., p. 237.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 238.

siga siendo lo que siempre ha sido: una obra colectiva, la escena fija de las vicisitudes de la vida humana. Porque, en última instancia, «para alcanzar su grandeza la arquitectura debe ser olvidada o constituir tan sólo una imagen de referencia confundida con los recuerdos»<sup>89</sup>. Con la arquitectura sucede como con la vida, que el verdadero éxito o la felicidad sólo se alcanzan cuando no se convierten en aquello que se busca por encima de cualquier otra cosa. De ahí que la repetición no haya de conducir necesariamente a la monotonía, ni tenga que ser vista como un mero ejercicio ascético para aprendices de arquitecto: ya advirtió el arquitecto milanés que «rehacer siempre lo mismo para que resulte diferente es algo más que un ejercicio: es la única libertad que pueda encontrarse»<sup>90</sup>.

La referencia al tipo arquitectónico, en torno a la cual giró su investigación teórica en los años 60, encuentra aquí una nueva clave interpretativa, si la examinamos teniendo presente aquel «racionalismo exaltado» del que Rossi habló a propósito de Boullée. Como enunciado lógico de la forma, el tipo constituye el único punto de partida posible para una proyectación arquitectónica racionalmente fundada, pero no por ello ha de renunciar al elemento creativo; lo que ocurre es que, para tener sentido, éste necesita incardinarse dentro del sistema de referencias que le proporciona el corpus disciplinar de la arquitectura. A mi entender, ese juego dialéctico entre racionalidad e invención, introducido por Rossi en un entorno docente caracterizado por la necesidad de formar arquitectos en una universidad progresivamente masificada<sup>91</sup>, no resultaba ajeno a la problemática de la pérdida del aura planteada por Benjamin en su ensayo de 1936 sobre la reproducibilidad de la obra de arte, donde el filósofo berlinés ya señalaba que «la reproducibilidad técnica de la obra de arte altera la relación entre éste y la masa»<sup>92</sup>. El recurso a la tipología edificatoria actúa en el proceso de proyecto de un modo tal que, partiendo de ese inicial troceamiento y simplificación de la realidad que significa el tipo, permite finalmente alcanzar una síntesis abierta y plural, que habría de llevar consigo la aparición de un nuevo ‘realismo’ en arquitectura. Así, parafraseando a Benjamin, podríamos decir que la representación tipológica de la realidad es importante para el arquitecto porque garantiza, en razón de su intensa compenetración con las formas de la historia, esa inserción en la realidad, ajena a todo formalismo, que el usuario tiene derecho a exigir a la arquitectura. El arquitecto milanés estaría reivindicando con ello una arquitectura no aurática, en la que la vida se pudiera desarrollar con el menor número

<sup>89</sup> A. ROSSI, *Autobiografía científica*, cit., p. 57.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>91</sup> Cfr. A. ROSSI, «L’obiettivo della nostra ricerca», en AA. VV., *L’analisi urbana e la progettazione architettonica*, CLUP, Milán 1970, pp. 13-20.

<sup>92</sup> W. BENJAMIN, «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica», en ID., *Obras*, vol. I-2, cit., p. 74. Ese ensayo me ha resultado siempre particularmente afin al discurso de Rossi, quien a menudo manifestó también su interés por el cine: «El cine es un arte paralelo a la arquitectura en más de un motivo, porque si alguno de vosotros es un gran director pero no encuentra un productor y no tiene la técnica a su alcance, no puede realizar el film» (GRUPO 2C, «Conversación con Aldo Rossi», en *2C Construcción de la Ciudad*, n° 1 (1975), p. 11).



posible de restricciones para sus usuarios. No niego que en este punto el discurso rossiano sobre la arquitectura no haya podido caer en la misma ostensible contradicción que tantas veces se ha recriminado a Benjamin a propósito de su ingenua visión acerca de las posibilidades revolucionarias del cine –en todo caso, ello no haría más que reforzar la notable semejanza entre sus respectivos planteamientos–, pero lo que ahora me interesa subrayar es precisamente la primacía que la vida asume en su teoría de la arquitectura: en la *Autobiografía científica* afirma que, cuando escribió el ensayo sobre Boullée, «aún no me había dado cuenta de que la vida misma es racionalismo exaltado»<sup>93</sup>.

Es, pues, la propia arquitectura la que necesita ser olvidada para que en su interior pueda desarrollarse la vida, porque no se trata de imponer mediante la arquitectura un modo de vida, sino de «permitir todo lo que de imprevisible hay en la vida»<sup>94</sup>. Tal vez por eso a Rossi no le preocupaba tanto la exacta ejecución de sus proyectos como acertar en el planteamiento; porque no ignoraba que a fin de cuentas en el combate librado contra el tiempo la derrota de la forma resulta inevitable. «Toda esta magnífica armonía de cosas tan hermosas, una vez colmada su medida, está destinada a pasar. Tendrá su mañana y su tarde»: la cita es de las *Confesiones* (libro XIII, capítulo XXXV, 50) de san Agustín, pero el arquitecto milanés la emplea para ilustrar su propio pensamiento<sup>95</sup>. ¿No es acaso la disolución de la forma en la vida el objetivo último que parece perseguir toda su obra? En este sentido, a la arquitectura sólo le cabría intentar disponer el escenario en el que se puedan desarrollar los acontecimientos; la misión del arquitecto podría compararse entonces a la de quien pone la mesa para que en ella tenga lugar el almuerzo o la cena: «En algunos de mis últimos proyectos e ideas he intentado ante todo captar el acontecimiento antes de que se produzca, como si el arquitecto pudiese prever, cosa que en cierto modo ocurre, el desenvolvimiento de la vida en la casa»<sup>96</sup>. En esa subordinación de la arquitectura a la vida se encierra, a mi juicio, el núcleo fundamental de la enseñanza rossiana, la entraña ‘urbana’ de su arquitectura, por cuanto ésta nunca es entendida sólo como una realidad espacial, objetual, cerrada sobre sí misma en tanto que forma acabada, sino que es vista sobre todo en relación con el tiempo, con el periplo vital de sus usuarios, con la experiencia de la historia: como forma capaz de soportar los cambios y, en cierto modo, de posibilitarlos; de resolver no una única función, sino muchas. Ése era el sentido de la crítica al «funcionalismo ingenuo» planteada en *La arquitectura de la ciudad* o a lo que en otro lugar denominó «la parte regres-

<sup>93</sup> A. ROSSI, *Autobiografía científica*, cit., p. 59.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 93. Daniele Vitale ha apuntado un aspecto a menudo soslayado de la personalidad rossiana: su carácter, tan atractivo a veces, por su capacidad persuasiva y por la clarividencia de sus ideas, y tan profundamente melancólico otras, «atravesado por un sentido trágico de la vida, en ocasiones autodestructivo, [...] que, de un modo difícil de explicar, a la fuerza imaginativa y a la capacidad constructiva unía una conciencia alucinada de la desolación y la descomposición de las cosas» (D. VITALE, «Aldo Rossi. Ricordo e verità», en P. POSOCCO, G. RADICCHIO & G. RAKOWITZ (eds.), *op. cit.*, pp. 147-148).

<sup>96</sup> A. ROSSI, *Autobiografía científica*, cit., p. 16.

va del Movimiento Moderno».

Haber captado esa relación entre la arquitectura y su componente temporal, a menudo ignorada por los arquitectos, tiene en Rossi una especial importancia y ha supuesto en su obra una transición de las ideas a las cosas no siempre bien comprendida. Ha sido frecuente, de hecho, ver en él a una especie de arquitecto platonizante, más interesado por los dibujos, es decir, por la idea, que por su materialización a través del proceso constructivo; sin embargo, es la conciencia de que los edificios, como las ciudades, tienen una historia, independiente de la intención particular de quien los proyectó, lo que en último término debió llevarle a reivindicar la dimensión civil del oficio de arquitecto. Pero además de esa 'historia civil', cada arquitectura tiene también una 'historia natural'; se trata de una historia doble que se corresponde con los dos sentidos del tiempo sobre los que Rossi reflexiona al comienzo de la *Autobiografía científica*. «El doble significado, atmosférico y cronológico, del *tiempo* es el principio de toda construcción [...] Fue precisamente visitando San Andrés de Mantua –escribe– cuando tuve, por vez primera, la sensación de esa correspondencia que existe entre el tiempo, en su doble sentido atmosférico y cronológico, y la arquitectura; veía la niebla penetrar en la basílica tal como a menudo me gustaba observarla en la Galería de Milán, como algo imprevisible, que modifica y altera, como luz y como sombra, como las piedras gastadas y pulidas por los pies y manos de generaciones de hombres. Tal vez era eso lo único que me interesaba de la arquitectura, porque sabía que era el resultado de una lucha entre el tiempo y una forma que iba a ser, finalmente, derrotada en el combate»<sup>97</sup>. Así, mientras la historia civil vincula la arquitectura con la ciudad en cuanto realidad social, eso que –con una expresión de Adorno<sup>98</sup>– he llamado 'historia natural' acabaría convirtiendo la arquitectura como hecho físico, construido, en 'naturaleza'.

El deseo de liberar a la arquitectura del principio de autor, para facilitar su transformación en vehículo de experiencia y su inserción en el curso de la vida, conduce a Rossi no sólo a reivindicar el valor de la arquitectura anónima, sino a comprender que toda arquitectura, en su relación con el tiempo, está abocada a sufrir cambios y, en el caso de no consiga que la vida arraigue en ella, al abandono o incluso a la desaparición: «La obra del hombre siempre es efímera, tanto si es destruida por el capricho y la arbitrariedad de los políticos como si se vuelve naturaleza a través del tiempo, y amamos aquellas columnas y aquellos arcos transformados en cal, los edificios abandonados y transfigurados, los monumentos mutilados»<sup>99</sup>. Por eso, la arquitectura sólo llega a alcanzar toda su grandeza cuando puede ser olvidada, cuando se limita a ser el instrumento apto para que «ocurra la posible y decisiva acción»<sup>100</sup>, ésa que la libertad posibilita, al margen

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>98</sup> Cfr. Th. W. ADORNO, «La idea de historia natural», en ID., *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona 1991, pp. 103-194.

<sup>99</sup> A. ROSSI, «Introducción a la primera edición», en G. BRAGHIERI, *Aldo Rossi: obras y proyectos*, G. Gili, Barcelona 1991, p. 10.

<sup>100</sup> A. ROSSI, *Autobiografía científica*, cit., p. 43.

de todo determinismo de carácter ideológico. Se entiende, pues, por qué el arquitecto milanés pudo escribir, a propósito de su *Autobiografía científica*, que «este libro habría podido llevar por título *Olvidar la arquitectura*, porque puedo hablar de una escuela, de un cementerio, de un teatro, pero siempre será más exacto decir: la vida, la muerte, la imaginación»<sup>101</sup>; se entiende también que sea esa estrechísima relación entre arquitectura y experiencia, entre lo construido y lo vivido, la que mueva a Rossi a recurrir al citado pasaje del *Werther* de Goethe para mostrar cómo con frecuencia el hombre se ve envuelto en una reflexión «sobre el sentido del vivir, refiriéndose al ambiente que le rodea y, en cierto sentido, a la arquitectura»<sup>102</sup>. Así, de un modo quizá inesperado, las «distancias invisibles» invocadas en ese texto parecen converger hacia el concepto benjaminiano de aura, que había sido definido precisamente como «el entretenerse siempre extraño del espacio y el tiempo; la irreplicable aparición de una lejanía, y esto por más cerca que se halle»<sup>103</sup>.

Esa lejanía del confín goetheano, con la que arrancaba Rossi en el escrito citado, es evocada por Werther al recorrer los lugares de su infancia: «No daba un paso –afirma– que no me trajese algo a la memoria»<sup>104</sup>; y conviene recordar a este respecto que, según Benjamin, «lo distintivo de las imágenes que emergen de la *mémoire involontaire* se ve en el hecho de que tienen aura»<sup>105</sup>. De ahí que el valor de esas imágenes no pueda quedar reducido al conocimiento más o menos objetivo que aportan, sino que haya de ser puesto en relación, al mismo tiempo, con su capacidad de evocar ese algo que se encuentra más allá del dato puramente científico porque se refiere al significado, el cual siempre necesitará ser captado por alguien. Y el significado se capta justamente, como explica el arquitecto milanés a propósito del templo japonés de Ise<sup>106</sup>, cuando ese alguien ‘reconoce’ la imagen, aunque no la haya ‘vivido’. «Este reconocimiento me parece el sentido del templo de Ise: su capacidad de ser reconocido ya no está en la materia, antigua o nueva, en el objeto en sí, sino puramente en la imagen, en un acontecimiento que una vez reconocido se reproduce casi sin preguntarse por el sentido»<sup>107</sup>: un reconocimiento involuntario, por tanto. Así, llegamos de nuevo al concepto benjaminiano de aura, como parece confirmarlo lo que a continuación señala Rossi sobre

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>102</sup> A. ROSSI, «Le distanze invisibili», cit., p. 239.

<sup>103</sup> W. BENJAMIN, «Pequeña historia de la fotografía», en ID., *Obras*, vol. II-1, cit., p. 394.

<sup>104</sup> J. W. GOETHE, *Las desventuras del joven Werther*, cit., p. 128.

<sup>105</sup> W. BENJAMIN, «Sobre algunos temas en Baudelaire», cit., p. 252.

<sup>106</sup> «En este lugar casi incontaminado hay dos templos cercanos, iguales y antiquísimos. Sólo que su antigüedad existe únicamente en la continua reconstrucción de uno de los dos. Cada veinticinco años el templo precedente es destruido definitivamente cuando está acabado el de al lado. [...] Creo que existen pocos ejemplos de esta repetición de la construcción y de la idea de la arquitectura, y al mismo tiempo de la indiferencia por la arquitectura» (A. ROSSI, «Le distanze invisibili», cit., p. 240).

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 240.

la correspondencia de todo ello con la idea occidental de rito <sup>108</sup>. Y es que captar lo que he llamado el ‘significado’ de esa imagen sólo resulta posible a unos ojos que no hayan perdido la capacidad de mirar, para decirlo con una expresión utilizada por el filósofo berlinés <sup>109</sup>; tal vez por eso escribe Rossi que «sólo una nueva *école du regard* podría salvarnos de los detalles inútiles y profundizar en el significado de las construcciones» <sup>110</sup>.

Las «distancias invisibles» acaban, pues, convirtiéndose en una cifra del aura. Y si, ante tan inusitada conclusión, algún prudente y avisado lector que haya tenido la paciencia de acompañarme hasta aquí se sintiera, como Adorno, movido a preguntar: «¿No es acaso el aura siempre la huella de lo humano olvidado en la cosa y no está en relación precisamente a través de este tipo de olvido con lo que usted llama experiencia?» <sup>111</sup>, me vería obligado a responderle con Benjamin: «No cabe duda de que el olvido, que introduce usted en la discusión sobre el aura, es de gran importancia. [...] Pero si en el aura hubiera de entrar en juego realmente algo ‘humano olvidado’, no sería necesariamente lo que representa el trabajo. Tiene que haber, pues, algo humano en las cosas que *no* es fundado por el trabajo. Quiero reafirmarme en ello» <sup>112</sup>. Pienso que Rossi estaría de acuerdo; no obstante, si a alguien le quedara todavía alguna duda, le recomendaría que lea las líneas finales del texto del arquitecto milanés aquí repetidamente citado y que transcribo a continuación: «Las distancias invisibles, como dice [Werther], comportan una pasión que sobrepasa la lógica cotidiana, y a la cual no le basta saber que la tierra es redonda para experimentar alguna emoción científica y personal» <sup>113</sup>. ¿Qué hacer entonces? «Tal vez intentar cambiar el mundo, aunque sea mediante fragmentos, para hacernos olvidar lo que no podemos poseer» <sup>114</sup>. La propuesta rossiana –como la del propio Benjamin– puede quizá resultar ambigua, pero es que sin ambigüedad es imposible hablar de nada que merezca la pena.

---

<sup>108</sup> Recuérdese la relación del aura con el culto, ya señalada por Benjamin cuando escribía: «Es de importancia decisiva el que este modo aurático de existencia de la obra de arte nunca quede del todo desligado de su función ritual»; y en nota a pie de página precisaba: «Al definirse el aura como ‘la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que pueda hallarse’ no se está suponiendo nada más que la formulación del valor de culto de la obra de arte en categorías de percepción espacio-temporal» (W. BENJAMIN, «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica», cit., p. 58).

<sup>109</sup> Cfr. W. BENJAMIN, «Sobre algunos temas en Baudelaire», cit., p. 254.

<sup>110</sup> A. ROSSI, «Le distanze invisibili», cit., p. 245.

<sup>111</sup> Carta de Adorno a Benjamin, Nueva York 29.II.1940, en Th. W. ADORNO & W. BENJAMIN, *Correspondencia (1928-1940)*, cit., p. 308.

<sup>112</sup> Carta de Benjamin a Adorno, París 7.V.1940, en *ibid.*, p. 312.

<sup>113</sup> En el texto de Goethe, Werther se preguntaba qué utilidad tenía entonces lo aprendido en la escuela –«poder decir como un colegial cualquiera que la tierra es redonda»– para resolver sus problemas vitales.

<sup>114</sup> A. ROSSI, «Le distanze invisibili», cit., p. 246.