

# Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia

Kenneth Frampton

*Perspecta: The Yale Architectural Journal* 20, (1983).

*Si bien el fenómeno de la universalización es un avance de la humanidad, al mismo tiempo constituye una especie de destrucción sutil, no sólo de las culturas tradicionales, lo cual quizás no fuera una pérdida irreparable, sino también de lo que llamaré en lo sucesivo el núcleo creativo de las grandes culturas, ese núcleo sobre cuya base interpretamos la vida, lo que llamaré por anticipado el núcleo ético y mítico de la humanidad. De ahí brota el conflicto. Tenemos la sensación de que esta civilización única mundial ejerce al mismo tiempo una especie de desgaste a expensas de los recursos culturales que formaron las grandes civilizaciones del pasado. Esta amenaza se expresa, entre otros efectos perturbadores, por la extensión ante nuestros ojos de una civilización mediocre que es la contrapartida absurda de lo que llamaba yo cultura elemental. En todos los lugares del mundo uno encuentra la misma mala película, las mismas máquinas tragamonedas, las mismas atrocidades de plástico o aluminio, la misma deformación del lenguaje por la propaganda, etc. Parece como si la humanidad, al enfocarse en masse una cultura de consumo básico, se hubiera detenido también en masse en un nivel subcultural. Así llegamos al problema crucial con el que se encuentran las naciones que están saliendo del subdesarrollo. A fin de llegar a la ruta que conduce a la modernización, ¿es necesario desechar el viejo pasado cultural que ha sido la razón de ser de una nación? He aquí la paradoja. Por un lado tienen que arraigar en el suelo de su pasado, forjar un espíritu nacional y desplegar esta reivindicación espiritual y cultural ante la personalidad colonialista. Pero a fin de tomar parte en la civilización moderna, es necesario al mismo tiempo tomar parte en la racionalidad científica, técnica y política, algo que muy a menudo requiere el puro y simple abandono de todo un pasado cultural. Es un hecho: no toda cultura puede soportar y absorber el choque de la moderna civilización. Existe esta paradoja: cómo llegar a ser moderno y regresar a las fuentes,- cómo revivir una antigua y dormida civilización y tomar parte en la civilización universal.*

Paul Ricoeur, Historia y verdad<sup>1</sup>

## 1. Cultura y civilización

La construcción moderna está ahora tan condicionada universalmente por el perfeccionamiento de la tecnología que, la posibilidad de crear formas urbanas significativas, se ha visto en extremo limitada. Las restricciones impuestas conjuntamente por la distribución automotriz y el juego volátil de la especulación del terreno contribuyen a limitar el alcance del diseño urbano hasta tal punto que cualquier intervención tiende a reducirse a la manipulación de elementos predeterminados por los imperativos de la producción o a una clase de enmascaramiento superficial que el desarrollo moderno requiere para facilitar la comercialización y el mantenimiento del control social. Hoy la práctica de la arquitectura parece estar cada vez más polarizada entre un enfoque de la llamada «alta tecnología» basado exclusivamente en la producción y, por otro lado, la provisión de una «fachada compensatoria» para cubrir las ásperas realidades de este sistema universal. Vemos así edificios cuya estructura no guarda ninguna relación con la escenografía «representativa» que se aplica tanto en el interior como en el exterior de la construcción.

Hace veinte años, la interacción dialéctica entre civilización y cultura todavía proporcionaba la posibilidad de mantener cierto control general sobre la forma y la significación de la estructura urbana.

Pero en las dos última décadas se ha producido una transformación radical de los centros metropolitanos en el mundo desarrollado. Las estructuras de la ciudad, que a principios de los años 1960 seguían siendo esencialmente del siglo XIX, han sido cubiertas progresivamente por los dos elementos simbióticos del desarrollo megalopolitano: el edificio alto autosuficiente y la sinuosa autopista. El primero ha llegado a adquirir su plena significación como el principal instrumento para obtener los grandes beneficios por el aumento del valor de la tierra que propicia la segunda. El típico centro de la ciudad que, hasta hace veinte años todavía presentaba una mezcla de barrios residenciales con industria terciaria y secundaria, se ha convertido en poco más que *burolandschaft* - la victoria de la civilización universal sobre la cultura modulada localmente. La penosa situación planteada por Ricoeur -es decir, «cómo llegar a ser moderno y volver a las fuentes»<sup>2</sup>- parece circundada por el empuje apocalíptico de la modernización, mientras que la esfera donde el núcleo mítico-ético de una sociedad podría arraigar es erosionado por la rapacidad del desarrollo.

Desde los inicios de la Ilustración, la *civilización* se ha preocupado esencialmente de la razón instrumental, mientras que la *cultura* se ha dirigido a los detalles específicos de expresión, a la realización del ser y la evolución realidad psicosocial *colectiva*. Hoy la civilización tiende a estar cada vez más enredada en una interminable cadena de «medios y fines» en la que, según Hannah Arendt, «el a fin de se ha convertido en el contenido del 'por el bien de; la utilidad establecida como significado genera falta de sentido».<sup>3</sup>

## 2. Auge y caída de la vanguardia

La emergencia de la vanguardia es inseparable de la modernización de la sociedad y la arquitectura. Durante el último siglo y medio la cultura de vanguardia ha asumido diferentes papeles, unas veces facilitando el proceso de modernización y actuando como una forma progresista y liberadora, a veces oponiéndose virulentamente al positivismo de la cultura burguesa. En general, la arquitectura de vanguardia ha jugado un papel positivo con respecto a la trayectoria progresista de la Ilustración. Ejemplo de ello es el papel del neoclasicismo que, desde mediados del siglo XVIII en adelante, sirvió como símbolo y como instrumento para la propagación de la civilización universal. Sin embargo, a mediados del siglo XIX la vanguardia histórica asume una postura adversaria hacia los procesos industriales y la forma neoclásica. Es la primera reacción de la «tradición» al proceso de modernización, mientras el renacimiento gótico y los movimientos *arts & craft* adoptan una actitud categóricamente negativa hacia el utilitarismo y la división del trabajo. A pesar de esta crítica la modernización continúa y, durante la última mitad del XIX, el arte burgués se distancia de las ásperas realidades del colonialismo y la explotación paleotécnica. A fines de siglo, el Art Nouveau se refugia en la tesis compensatoria del «arte por el arte», retirándose a mundos de ensueño nostálgicos o fantasmagóricos inspirados por el hermetismo catártico de las óperas de Wagner.

Sin embargo, la vanguardia progresiva emerge poco después del inicio de siglo, con el advenimiento del futurismo. Esta crítica inequívoca al *ancien regime* da origen a las principales formaciones culturales de los años veinte: purismo, neoplasticismo y constructivismo. Son la última ocasión en que el vanguardismo radical es capaz de identificarse sinceramente en el proceso de modernización. Tras la primera conflagración mundial -«la guerra para poner fin a todas las guerras»- los triunfos de la ciencia, la medicina y la industria parecían conformar la promesa liberadora del proyecto moderno. Pero en los años treinta el atraso prevaleciente y la inseguridad crónica de las masas recién urbanizadas, los trastornos causados por la guerra, la revolución y la depresión económica, seguidos por una súbita y crucial necesidad de estabilidad psicosocial frente a las crisis globales políticas y económicas, induce a un estado de cosas en el que los intereses tanto del capitalismo monopolista como del Estado están, por primera vez en la historia moderna, divorciados de los impulsos liberadores de la modernización cultural. La civilización universal y la cultura mundial no pueden servir como base para sustentar el «mito del Estado», y una reacción-formación sucede a otra como los fundadores de vanguardia históricos sobre las piedras de la guerra civil española.

Entre estas reacciones, no es la menor la reafirmación de la estética neokantiana como sustituto del proyecto moderno culturalmente liberador. Confundidos por la intervención del estalinismo en la política y la cultura, los anteriores protagonistas de izquierda de la modernización sociocultural recomiendan una

retirada estratégica del proyecto de transformar totalmente la realidad existente. Esta renuncia se predica en la creencia de que mientras persista la lucha entre socialismo y capitalismo (con la política manipuladora de la cultura de masas que este conflicto comporta necesariamente), el mundo moderno no puede seguir acariciando la perspectiva de desarrollar una cultura marginal, liberadora, vanguardista que rompería (o hablaría del rompimiento) con la historia de la represión burguesa. Cercana a *l'art pour l'art*, esta posición fue propuesta primero en «La vanguardia y el kitsch», escrito por Clement Greenberg en 1939. Este ensayo concluye de una manera más bien ambigua: «Hoy nos volvemos al socialismo simplemente para la preservación de cualquier cultura viva a la que tengamos derecho ahora».<sup>4</sup> Greenberg volvió a formular esta posición en términos específicamente formalistas en su ensayo «Pintura moderna» de 1965:

*Habiéndoles negado la Ilustración todas las tareas que podían realizar seriamente, [las artes] parecen asimilarse al puro y simple entretenimiento, y éste parece ser asimilado, al igual que la religión, a la terapia. Las artes sólo podrían salvarse de esta igualación a un nivel más bajo si demostraran que la clase de experiencia que proporcionan es valiosa por derecho propio y no puede obtenerse de ninguna otra clase de actividad.*<sup>5</sup>

A pesar de esta postura intelectual defensiva las artes han seguido gravitando, si no hacia el entretenimiento, hacia la mercancía y -en el caso de lo que Charles Jencks ha calificado como arquitectura posmoderna<sup>6</sup>- hacia la pura técnica o la pura escenografía. Los llamados arquitectos posmodernos se limitan a alimentar a los medios de comunicación y la sociedad con imágenes gratuitas y quietistas, en lugar de proponer una llamada al orden creativa tras la supuestamente demostrada bancarrota del proyecto moderno liberador. Como ha escrito Andreas Huyssens, « la vanguardia norteamericana posmodernista, no es sólo el juego final del vanguardismo. También representa la fragmentación y el declive de la cultura crítica de oposición».

Es cierto que la modernización no puede considerarse de manera simplista como liberadora *in se*, en parte porque el dominio de la cultura de masas desde los medios de comunicación y la industria (sobre todo la televisión que, como nos recuerda Jerry Mander, expandió su poder persuasivo un millar de veces entre 1945 y 1975<sup>7</sup>) y en parte porque la trayectoria de la modernización nos ha llevado al umbral de la guerra nuclear y la aniquilación de toda la especie. Así el vanguardismo ya no puede mantenerse como un movimiento liberador, en parte porque su promesa utópica inicial ha sido desbancada por la racionalidad interna de la razón instrumental. Este «debate» ha sido bien formulado por Herbert Marcuse:

*El a priori tecnológico es un a priori político, en la medida en que la transformación de la naturaleza implica la del hombre, y que las creaciones del hombre salen de y vuelven a entrar en el conjunto social. Cabe insistir todavía en que la maquinaria del universo tecnológico es “como tal” indiferente a los fines políticos; puede revolucionar o retrasar una sociedad (...) Sin embargo cuando la técnica llega a ser la forma universal de la producción material, circunscribe toda una cultura y proyecta una totalidad histórica: un mundo*<sup>8</sup>.

### 3. El regionalismo crítico y la cultura del mundo

Hoy la arquitectura sólo puede mantenerse como una práctica crítica si adopta una posición de retaguardia, es decir, si se distancia igualmente del mito de progreso de la Ilustración y de un impulso irreal y reaccionario a regresar a las formas arquitectónicas del pasado preindustrial. Una retaguardia crítica tiene que separarse tanto del perfeccionamiento de la tecnología avanzada como de la omnipresente tendencia a regresar a un historicismo nostálgico o lo volublemente decorativo. Sólo una retaguardia tiene capacidad para cultivar una cultura resistente, dadora de identidad, teniendo al mismo tiempo la posibilidad de recurrir discretamente a la técnica universal.

Es necesario calificar el término retaguardia para separar su alcance crítico de políticas tan conservadoras como el populismo o el regionalismo sentimental con los que a menudo se la ha asociado. A fin de basar la retaguardia en una estrategia enraizada pero crítica, resulta útil apropiarse del término *regionalismo crítico* acuñado por Alex Tzonis y Liliane Lefaivre en «La cuadrícula y la senda» (1981); en este ensayo previenen contra la ambigüedad del reformismo regional tal como éste se ha manifestado ocasionalmente desde el último cuarto del siglo XIX:

El regionalismo ha dominado la arquitectura en casi todos los países en algún momento de los dos siglos y medio últimos. A modo de definición general, podemos decir que defiende los rasgos arquitectónicos

individuales y locales contra otros más universales y abstractos. Sin embargo, el regionalismo lleva la marca de la ambigüedad. Por un lado se le ha asociado con los movimientos de reforma y liberación; (...) por el otro, ha demostrado ser una poderosa herramienta de represión y chovinismo... Desde luego, el regionalismo crítico tiene sus limitaciones. La revuelta del movimiento populista -una forma más desarrollada de regionalismo- ha sacado a la luz esos puntos débiles. No puede surgir una nueva arquitectura sin una nueva clase de relaciones entre diseñador y usuario, sin nuevas clases de programas... A pesar de estas limitaciones críticas, el regionalismo es un puente sobre el que debe pasar toda arquitectura humanística del futuro<sup>9</sup>.

La estrategia fundamental del regionalismo crítico consiste en reconciliar el impacto de la civilización universal con elementos derivados *indirectamente* de las peculiaridades de un lugar concreto. De lo dicho resulta claro que el regionalismo crítico depende del mantenimiento de un alto nivel de autoconciencia crítica. Puede encontrar su inspiración directriz en cosas tales como el alcance y la calidad de la luz local, una *tectónica* derivada de un estilo estructural peculiar, o la topografía de un emplazamiento dado.

Pero, como ya he sugerido, es necesario distinguir el regionalismo crítico de ingenuos intentos de revivir las formas hipotéticas de los elementos locales perdidos. El principal vehículo del populismo, en contraste con el regionalismo crítico, es el *signo comunicativo o instrumental*. Este signo no trata de evocar una percepción crítica de la realidad, sino sublima un deseo de experiencia directa a través del suministro de información. Su objetivo táctico es conseguir, de la manera más económica posible, un nivel preconcebido de gratificación en términos de comportamiento. A este respecto, la fuerte atracción del populismo por las técnicas retóricas y la imaginaria de la publicidad no es en modo alguno accidental. A menos que uno se proteja contra semejante contingencia, es posible confundir la capacidad de resistencia de una práctica crítica con las tendencias demagógicas del populismo.

Puede argumentarse que el regionalismo crítico es portador tanto de la *cultura mundial* como vehículo de *civilización universal*. Resulta erróneo concebir nuestra cultura mundial del mismo modo en que nos sentimos herederos de la civilización universal, sin embargo, en la medida en que estamos en principio sujetos al impacto de ambas, no tenemos otra alternativa que considerar debidamente su interacción en la actualidad. En este sentido la práctica del regionalismo crítico depende de una doble mediación. Tiene que «deconstruir» esa cultura mundial que inevitablemente hereda y, a través de una contradicción sintética, tiene que manifestar una crítica a la civilización universal. Deconstruir la cultura mundial es apartarse de ese eclecticismo de *fin de siècle* que se apropió de formas extrañas, exóticas a fin de revitalizar la expresividad de una sociedad enervada. (Pensemos en la estética «forma-fuerza» de Henri van de Velde o los «arabescos-latigazos» de Victor Horta.) Por otro lado, la mediación de la técnica universal supone la imposición de límites al perfeccionamiento de la tecnología industrial y postindustrial. La necesidad futura de volver a sintetizar principios y elementos procedentes de orígenes diversos y tendencias ideológicas muy diferentes está presente en la afirmación de Ricoeur:

Nadie puede decir que será de nuestra civilización cuando se hayan conocido diferentes civilizaciones por medios distintos a la conmovición de la conquista y la dominación. Pero hemos de admitir que este encuentro aún no ha tenido lugar en el nivel de un auténtico diálogo. Esta es la razón de que nos encontremos en una especie de intervalo o interregno en el que ya no podemos practicar el dogmatismo de una sola verdad y no somos todavía capaces de conquistar el escepticismo en el que estamos inmersos.<sup>10</sup>

Aldo Van Eyck expresó un sentimiento paralelo cuando hacia la misma época escribió: “La civilización occidental se identifica generalmente con la civilización como tal, en la suposición dogmática de que lo que no es como ella es una desviación, menos avanzada, primitiva o, como mucho, exóticamente interesante a una distancia segura”.<sup>11</sup>

Que el regionalismo crítico no puede basarse simplemente en las formas autóctonas de una región específica fue bien expresado por el arquitecto californiano Hamilton Harwell Harris hace casi treinta años:

Opuesto al regionalismo de restricción hay otro tipo de regionalismo, el de liberación. Consiste en la manifestación de una región que está específicamente en armonía con el pensamiento emergente de la época. Llamamos a esa manifestación «regional» sólo porque aún no ha emergido en todas partes... Una región puede desarrollar ideas. Una región puede aceptar ideas. La imaginación y la inteligencia son necesarias para ambas cosas. En California, a fines de los años veinte y en los treinta, las ideas europeas modernas encuentran un regionalismo todavía en desarrollo. Por otro lado, en Nueva Inglaterra, el modernismo europeo

conoce un regionalismo rígido y restrictivo que primero presentó resistencia y luego se rindió. Nueva Inglaterra aceptó el conjunto del modernismo europeo porque su propio regionalismo se había reducido a una colección de restricciones.

La oportunidad para alcanzar una tímida síntesis entre civilización universal y cultura puede ilustrarse concretamente con la iglesia de Bagsvaerd, de Jorn Utzon construida cerca de Copenhague en 1976, una obra cuyo complejo significado surge directamente de la conjunción entre la *racionalidad* de la técnica normativa y la *irracionalidad* de la forma idiosincrásica. En tanto el edificio está organizado alrededor de una cuadrícula regular y se compone de módulos repetitivos de bloques de hormigón y unidades murales de hormigón premoldeado, podemos considerarlo justamente como resultante de la civilización occidental. Semejante sistema de construcción, que comprende una estructura de hormigón *in situ* con elementos de hormigón prefabricado, ha sido aplicado innumerables veces en todo el mundo desarrollado. No obstante, la universalidad de este método productivo (que en este ejemplo incluye la vidriería patentada del tejado) resulta abruptamente controvertida cuando uno pasa de la corteza modular externa a la bóveda de hormigón reforzado que cubre la nave. Se trata de un método de construcción relativamente antieconómico, seleccionado por su capacidad asociativa directa (la bóveda significa espacio sagrado) y sus múltiples referencias culturales cruzadas. Mientras que la bóveda de hormigón tiene desde hace mucho un lugar establecido dentro del canon tectónico admitido de la moderna arquitectura occidental, la sección adoptada en este caso resulta apenas familiar, y el único precedente en un contexto sagrado, es más oriental que occidental: el tejado de la pagoda china al que se refiere Utzon en su ensayo de 1963 Plataformas y mesetas.<sup>12</sup> Aunque la bóveda principal del templo de Bagsvaerd expresa espontáneamente su naturaleza religiosa, lo hace de una manera que impide una lectura exclusivamente occidental u oriental del código por el que se constituye el espacio público y sagrado. La intención es secularizar la forma sagrada evitando el juego habitual de referencias religiosas y la gama de respuestas automáticas que las acompañan. Resulta una manera más apropiada de construir un templo en una época altamente secular, en la que cualquier alusión simbólica a lo eclesiástico suele desembocar de inmediato en las vaguedades del *kitsch*. No obstante, en Bagsvaerd esta desacralización reconstituye sutilmente una base renovada para lo espiritual, fundada en una reafirmación regional y ofreciendo una base para algún modo de espiritualidad colectiva.

#### 4. La resistencia del lugar y la forma

La megalópolis -reconocida como tal por el geógrafo Jean Gottman en 1961<sup>13</sup>- continúa proliferando en tal extremo que, con la excepción de las ciudades que se levantaron antes del cambio de siglo, ya no podemos mantener formas urbanas definidas. En los últimos veinticinco años, el campo del diseño urbano ha degenerado en tema teórico con pocas relaciones con las realidades del desarrollo moderno. Incluso las disciplinas administrativas de la planificación urbana han entrado en crisis. El destino del plan que para la reconstrucción de Rotterdam promulgado después de la segunda Guerra Mundial es sintomático y atestigua la actual tendencia a reducir toda planificación a la asignación del uso de la tierra y la logística de distribución. Hasta hace unos años el plano de Rotterdam era revisado cada diez años teniendo en cuenta lo construido en el intervalo. En 1975 este procedimiento se abandonó inesperadamente sustituyéndolo por la publicación de un plan de infraestructura no físico concebido a escala regional que se interesa casi exclusivamente en la proyección logística de los cambios en el uso de la tierra y el aumento de los sistemas de distribución existentes.

En su ensayo de 1954 «Construcción, habitación pensamiento», Martín Heidegger nos proporciona una perspectiva crítica desde donde observar esta indeterminación universal de lugar. Contra el concepto *abstracto* latino del espacio como un continuo más o menos interminable de componentes igualmente subdividibles a los que denomina *spatium* y *extensio*, Heidegger opone la palabra alemana equivalente a lugar: *Raum*. Heidegger argumenta que la esencia fenomenológica de este espacio/lugar depende de la naturaleza *concreta* y claramente definida de sus límites, pues “un límite no es eso en lo que algo se detiene, como reconocían los griegos, sino que es aquello a partir de lo cual algo inicia su presencia” Aparte de confirmar que la razón abstracta occidental tiene sus orígenes en la cultura antigua del Mediterráneo, Heidegger demuestra que, etimológicamente, la palabra alemana correspondiente a *construcción* está estrechamente unida a las formas arcaicas de *ser*, *cultivar* y *habitar*, y que esta

condición de «habitar» y en última instancia la de «ser», sólo pueden tener lugar en un dominio que esté claramente limitado.

Si bien podemos mostrarnos escépticos en cuanto al mérito de basar nuestra práctica en un concepto tan herméticamente metafísico como el de “ser”, cuando nos enfrentamos con la falta de concreción espacial en nuestro entorno moderno, nos vemos impulsados a plantear la precondition absoluta de un dominio limitado a fin de crear una arquitectura de resistencia. Solamente un límite definido permitirá que la forma construida se yerga contra -y así resistir- el interminable flujo procedimental de la megalópolis.

El lugar-forma limitado es también esencial para lo que Hannah Arendt ha denominado «el espacio de la aparición humana», dado que la evolución del poder legítimo siempre se ha fundado en la existencia de la «polis» y en unidades comparables de forma institucional y física. Si bien la vida política de la polis griega no procedía directamente de la presencia y representación física de la ciudad-estado, exhibía en contraste con la megalópolis los atributos cantonales de la densidad urbana. Así Arendt escribe en *La condición humana*:

El único factor material indispensable en la generación de poder es la convivencia de la gente. Sólo cuando los hombres viven tan juntos que las potencialidades para la acción están siempre presentes, el poder permanecerá con ellos, y la fundación de ciudades, que como ciudades estado han seguido siendo paradigmáticas para toda la organización política occidental, es, en consecuencia, el requisito previo material más importante del poder.<sup>14</sup>

Nada podría estar más alejado de la esencia política de la ciudad-estado que las racionalizaciones de los planificadores urbanos positivistas tales como Melvin Webber, cuyos conceptos ideológicos de *comunidad sin proximidad* y de *ámbito urbano no localizado* no son más que eslóganes ideados para racionalizar la ausencia de todo ámbito público verdadero en la moderna motopía. El sesgo manipulador de tales utopías nunca se ha expresado más abiertamente que en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966) de Robert Venturi, el cual afirma que los norteamericanos no necesitan plazas, dado que están en casa viendo la televisión. Tales actitudes reaccionarias hacen hincapié en la impotencia de una población urbanizada que, paradójicamente, ha perdido el objeto de su urbanización.

Mientras que la estrategia del regionalismo crítico delineado más arriba se dirige principalmente al mantenimiento de una *densidad y resonancia expresivas* en una arquitectura de resistencia (una densidad cultural que bajo las condiciones actuales podría considerarse potencialmente liberadora en sí misma, puesto que posibilita al usuario *múltiples experiencias*), la provisión de un lugar-forma es igualmente esencial para la práctica crítica, puesto que una arquitectura de resistencia, en un sentido institucional, depende necesariamente de un dominio claramente definido. Tal vez el ejemplo más genérico de semejante forma urbana sea la manzana, aunque pueden citarse otros tipos relacionados, introspectivos, como la galería, el atrio, el patio o el laberinto. Y mientras que en la actualidad estos tipos se han convertido en los vehículos para acomodar ámbitos pseudo públicos (pensemos en recientes megaestructuras de viviendas, hoteles, centros de compras, etc.), ni siquiera en estos casos podemos descartar por entero el potencial latente político y resistente del lugar y la forma

## 5. Cultura contra naturaleza: topografía, contexto, clima, luz y forma tectónica

El regionalismo crítico implica necesariamente una relación dialéctica más directa con la naturaleza que las tradiciones más abstractas y formales que permite la arquitectura de la vanguardia moderna. Parece evidente que la tendencia a la *tabula rasa* de la modernización favorece uso óptimo de equipos de excavación, dado que un fundamento totalmente plano se considera como la matriz más económica sobre la que basar la racionalidad de la construcción. Nos encontramos de nuevo en términos concretos con esta oposición fundamental entre civilización universal y cultura autóctona. La excavación de una topografía irregular para convertirla en un solar llano es claramente un gesto tecnocrático que aspira a una condición de *falta localización* absoluta, mientras que, terraplenar el mismo solar para recibir la forma escalonada de un edificio es un compromiso con el acto de «cultivar» el solar.

Está claro que semejante manera de observar y actuar nos acerca de nuevo a la etimología de Heidegger; al mismo tiempo evoca el método al que alude Mario Botta llamándolo «construcción del solar». Es

posible argumentar que en este último caso la cultura específica de la región - su historia tanto en sentido geológico como agrícola- se inscribe en la forma de realizar un trabajo. Esta inscripción, que procede de la «incrustación» del edificio en el solar, tiene muchos niveles de significado, pues tiene la capacidad de encarnar en la forma construida, la prehistoria del lugar, su pasado arqueológico y su consiguiente cultivo y transformación a través del tiempo. A través de esta estratificación del solar, las idiosincrasias del emplazamiento encuentran su expresión sin caer en el sentimentalismo.

Lo que es evidente en el caso de la fotografía es también aplicable en un grado similar a la estructura urbana existente, y lo mismo puede afirmarse de las contingencias del clima y las calidades temporalmente moduladas de la luz local. Una vez más, la modulación juiciosa y la incorporación de tales factores deben ser, casi por definición, fundamentalmente opuestas al uso óptimo de la técnica universal. Esto quizá resulte más claro en el caso del control de la luz y el clima. La ventana genérica es con toda evidencia el punto más delicado en el que estas dos fuerzas naturales interfieren con la membrana exterior del edificio, pues el ventanaje tiene una capacidad innata para inscribir en la arquitectura el carácter de una región y por ende expresar e lugar en el que la obra está situado.

Hasta fecha reciente, los preceptos admitidos de la moderna práctica de los conservadores de museos favorecía el uso exclusivo de la luz artificial en todas las galerías de arte. Quizá no ha sido suficientemente reconocido que esta encapsulación tiende a reducir la obra de arte a una mercancía, dado que ese ambiente debe colaborar para despojar la obra de lugar. Esto se debe a que nunca se permite a espectro de la luz local iluminar su superficie. Vemos como la pérdida de aura, atribuida por Walter Benjamín a los procesos de la reproducción mecánica, surgen también de una aplicación relativamente estática de la tecnología universal. Lo contrario a esta práctica «sin lugar» sería hacer que las galerías de arte estuvieran iluminadas en lo alto mediante monitores cuidadosamente ingenizados, de modo que, mientras se evitan los efectos nefastos de la luz sola directa, la luz ambiente del volumen de exhibición cambie bajo el impacto del tiempo, la estación, la humedad, etc. Tales condiciones garantizan la aparición de una poética consciente del espacio, una forma de filtración compuesta por una interacción entre cultura y naturaleza, entre arte y luz. Este principio es claramente aplicable a todo ventanaje, al margen del tamaño y la localización. Una constante «modulación regional» de la forma surge directamente del hecho de que en ciertos climas la abertura vidriada está adelantada, mientras que en otros está retirada tras la fachada de mampostería (o, alternativamente, protegida por postigos graduables).

La manera en que tales aberturas proporcionan una ventilación apropiada también constituye un elemento poco sentimental que refleja la naturaleza de la cultura local. Aquí el principal antagonista de la cultura es el omnipresente acondicionador de aire, aplicado en todo tiempo y lugar, al margen de las condiciones climáticas locales que pueden expresar al lugar específico y las variaciones estacionales de su clima. Cada vez que estas variaciones tienen lugar, la ventana fija y el sistema de aire acondicionado accionado por control remoto son mutuamente indicadores de la dominación por la técnica universal.

A pesar de la importancia crítica de la topografía y la luz, el principio esencial de la autonomía arquitectónica reside en lo *tectónico* más que en lo *escenográfico*: es decir, que esta autonomía se encarna en los ligamientos revelados de la construcción y en la manera en que la forma sintáctica de la estructura resiste explícitamente la acción de la gravedad. Es evidente que este discurso de la carga soportada (la viga) y la carga que soporta (la columna) no puede existir cuando la estructura está enmascarada u oculta. Por otra parte, la tectónica no debe confundirse con lo puramente técnico, pues es más que la simple revelación de estereotomía o la expresión de la estructura esquelética. Su esencia fue definida en primer lugar por el esteta alemán Karl Bötticher en su libro *Die Tektonik der Hellenen* (1852); y tal vez lo resumió mejor el historiador de la arquitectura Stanford Anderson cuando escribió:

«*Tektonik*» referido no sólo a la actividad de hacer la materialmente necesaria construcción... sino más bien a la actividad que eleva esta construcción a la categoría de una forma artística. La forma funcionalmente adecuada debe adaptarse a fin de dar expresión a su función. La sensación de apoyo proporcionada por el éntasis de las columnas griegas se convirtió en la piedra de toque de este concepto de *Tektonik*.

Hoy la tectónica sigue siendo para nosotros un medio potencial para poner en relación los materiales, la obra y la gravedad, a fin de producir un compuesto que, de hecho, es una condensación de toda la estructura. Aquí podemos hablar de la presentación de una poética estructural más que de la representación de una fachada.

## 6. Lo visual contra lo táctil

La elasticidad táctil del lugar y la forma y la capacidad del cuerpo para interpretar el entorno con datos distintos a los aportados por la vista, sugieren una estrategia potencial para presentar resistencia a la dominación de la tecnología universal. Es sintomático de la prioridad dada a la vista que nos parezca necesario recordarnos que la dimensión táctil es importante para la percepción de la forma construida. Baste recordar toda una gama de percepciones sensoriales complementarias que son registradas por el cuerpo lábil: la intensidad de la luz, la oscuridad, el calor y el frío; la sensación de humedad; el aroma de los materiales; la presencia casi palpable de mampostería cuando el cuerpo percibe su propio confinamiento; el impulso de una marcha inducida y la relativa inercia del cuerpo cuando camina por el suelo; la resonancia de nuestras propias pisadas. Lucchino Visconti fue muy consciente de estos factores cuando rodó la película *Los condenados*, pues insistió en que el decorado principal de la mansión de Altona debería estar pavimentado con parquet de madera auténtico. Creía que sin un suelo sólido bajo los pies los actores serían incapaces de asumir posturas apropiadas y convincentes.

Una sensibilidad táctil similar resulta evidente en el acabado del espacio para la circulación pública del ayuntamiento de Saynatsalo, construido por Alvar Aalto en 1952. La ruta principal que conduce a la sala del consejo en el segundo piso está finalmente orquestada de una manera que es tan táctil como visual. La escalera de acceso no sólo está franqueada por paredes de ladrillo, sino que los escalones y montantes también están acabados en ladrillo. Así el ímpetu cinético del cuerpo al subir la escalera es frenado por la fricción de los escalones, que son «interpretados» poco después en contraste con el suelo de madera de la misma sala del consejo. Esta cámara afirma su condición honorífica por medio del sonido, el olor y la textura, por no mencionar la suave desviación del suelo (y una visible tendencia a perder el equilibrio en su superficie pulimentada). Este ejemplo deja claro que la importancia liberadora de lo táctil reside en el hecho de que sólo puede descodificarse según el punto de vista de la misma *experiencia*: no se puede reducir a mera información, representación o la simple evocación de un simulacro sustitutorio de presencias ausentes.

De esta manera, el regionalismo crítico trata de complementar nuestra experiencia visual normativa reorientando la gama táctil de las percepciones humanas. Al hacerlo así, se esfuerza por equilibrar la prioridad concedida a la imagen y contrarrestar la tendencia occidental a interpretar el medio ambiente en formas exclusivamente de perspectiva alejada. De acuerdo con su etimología, la perspectiva significa visión racionalizada o vista clara, y como tal presupone una supresión consciente de los sentidos del olfato, el oído y el gusto, y un distanciamiento consiguiente de una experiencia más directa del entorno. Esta limitación autoimpuesta se relaciona con lo que Heidegger ha llamado una «pérdida de proximidad». Al tratar de contrarrestar esta pérdida, lo táctil se opone a lo escenográfico y a correr velos sobre la superficie de la realidad. Su capacidad para despertar e impulso de tocar remite al arquitecto a la poética de la construcción y a la erección de obras en las que el valor tectónico de cada componente depende de la densidad de su objeto. La unión de lo táctil y lo tectónico tiene la capacidad de trascender el mero aspecto de lo técnico de modo muy parecido al potencial que tiene el lugar y la forma para resistir el ataque implacable de la modernización global.

---

<sup>1</sup> Paul Ricoeur, «Universal Civilization and National Culture» (1961), *History and Truth* (Evanston: Northwestern University Press, 1965), pp. 276/ 7.

<sup>2</sup> Ricoeur, p-277

<sup>3</sup> Hannah Arendt. *The Human Condition* (Chicago: University of Chicago Press, 1958), p. 154

<sup>4</sup> Clement Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch», en Gillo Dorfies, ed., *Kitsch* (Nueva York: Universe Books, 1969), p. 126

<sup>5</sup> Greenberg, «Modernist Painting», en Gregory Battcock, ed., *The New Art* (Nueva York: Dutton, 1966), pp. 101-2.

<sup>6</sup> Véase Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (Nueva York: Rizzoli, 1977).

<sup>7</sup> Jerry Mander, *Four Arguments for the Elimination of Television* (Nueva York: 1978), p. 134.

<sup>8</sup> Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional* (Barcelona: Seix y Barral, 1971), P. 181.



---

<sup>9</sup> Alex Tzonis y Liliane Lefaivre, «The Grid and the Pathway. An introduction to the Work of Dimitris Antonakakis, *Architecture in Greece*, 15 (Awnas: 1981), p. 178.

<sup>10</sup> Ricoeur, p. 283.

<sup>11</sup> Aldo Van Eyck, *Forum* (Amsterdam: 1962).

<sup>12</sup> Jorn Utzon, «Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect», *Zodiac*, 10 (Milán: Edizioni Comunita, 1963), pp. 112-14.

<sup>13</sup> Jean Gottman, *Megalopolis* (Cambridge: MIT Press, 1961).

<sup>14</sup> Arendt, p. 201.