

# UNA CUESTIÓN MORAL

Una cuestión moral

Fecha Recepción: 05 marzo 2014

*A moral issue*

Fecha Aceptación: 20 mayo 2014

## PALABRAS CLAVE

CIAM | Torre Velasca | moralidad | forma | Ernesto Rogers | Peter Smithson

## KEYWORDS

CIAM | Torre Velasca | morality | form | Ernesto Rogers | Peter Smithson

## **Daniel Concha**

**Universidad Diego Portales, Escuela de Arquitectura****Santiago de Chile****[info@danielconcha.com](mailto:info@danielconcha.com)**

### **Resumen\_**

La *Torre Velasca* (1958), un edificio en altura ubicado en Milán y realizado por la compañía de arquitectos BBPR, fue presentada por Ernesto Rogers, uno de los socios de la empresa, en el CIAM 59' celebrado en el Kröller-Muller Museum en Otterlo, Holanda. El edificio se convirtió en el centro de un debate internacional entre Rogers y el arquitecto inglés Peter Smithson, generando una discusión relativa a la continuación del proyecto de modernidad en la arquitectura. El artículo, a través de una recreación precisa de la discusión, demuestra que aún cuando las preocupaciones de los arquitectos difieren, encuentran un tema común en la "forma" arquitectónica.

### **Abstract\_**

The *Torre Velasca* (1958), a high-rise building located in Milan and developed by the Italian architectural firm BBPR, was presented by Ernesto Rogers, one of the firm partners, at CIAM 59' celebrated at the Kröller-Muller Museum in Otterlo, The Netherlands. The building became the centre of an international debate between Rogers and the English architect Peter Smithson, a discussion concerning the continuation of the project of modernity in architecture. The article, through a precise recreation of the discussion, demonstrates even though the architects preoccupations differ, they find a common ground in the question of architectural form.

No hace mucho tiempo, las discusiones entre arquitectos eran importantes —y no exclusivamente para los arquitectos—. En 1959, el italiano Ernesto Rogers y el inglés Peter Smithson sostuvieron un diálogo que se refiere a lo que Anthony Vidler, en un artículo reciente, define como “la gran división” en la teoría de la arquitectura, es decir, la arquitectura dividida entre la ciencia y la historia (Vidler, 2012). Pero, debido a que esta discusión no fue tan clara como para ser fácilmente polarizada, requiere una selectiva recreación para permitir que temas comunes emerjan, ya que después del debate —y una vez que el congreso terminó— el sentimiento general fue de disparidad y mal entendimiento. Como planteó Rogers tan elocuentemente en una editorial publicada en octubre, un mes después de la reunión en Otterlo: «nunca he visto un caso en que la disparidad ideológica y temperamental sea tan grande que sea imposible siquiera intentar una síntesis provisoria de la cual pudiera surgir una nueva dinámica de fuerza común» (1959a, pág. VII). Aun cuando debemos estar de acuerdo con Rogers en que después del diálogo ya no hubo un sentido de comunidad entre los participantes del congreso (y la evidencia de esto es que los congresos no continuaron), bajo todos los matices y complejidades de este diálogo se encuentra, de manera evidente, el tema de la “forma arquitectónica”. Aunque, para ser justos, la palabra “forma” raramente se usó (una o dos veces es empleada por Smithson y Rogers), su fantasma siempre está ahí, con su problemática pero inevitable presencia.

Podemos encontrar un antecedente de la discusión entre Rogers y Smithson en otro intercambio de opiniones sostenido ese mismo año. Fue en abril cuando el historiador y crítico inglés Reyner Banham publicó un artículo en *Architectural Review* declarando que la arquitectura italiana estaba pasando por una regresión infantil, abandonando la estética tecnológica de la modernidad por un renacimiento del *Stile Liberty*, una forma de *Art Nouveau* italiano (1959, pág. 232). Banham acusó de este ataque a la modernidad a un grupo de jóvenes arquitectos establecidos en Turín y Milán, a quienes conoció a través de publicaciones de sus trabajos en *Casabella Continuità*, editada por Ernesto Rogers. Dos meses más tarde, Banham recibió una severa respuesta desde Italia en un

artículo editorial de la misma publicación. En él, Rogers sostenía que, en efecto, esa supuesta “regresión infantil” era el intento de esos arquitectos italianos de experimentar «la posibilidad de re-lanzar la arquitectura moderna» (1959b, pág. 303), y así reformular el marco en la arquitectura —continuando con el trabajo de los maestros— podría relacionarse con su entorno, lo que él llamaba sus “*preesistenze ambientali*”.

Lo que sucedió más tarde ese año, durante la reunión del CIAM 59’ en Otterlo entre Rogers y Peter Smithson, no fue una sorpresa. Banham y Smithson no solo compartían una historia cultural común, sino también una afinidad intelectual, coincidiendo en la dirección que debía tomar el discurso arquitectónico moderno. Vale la pena analizar en detalle este intercambio porque los argumentos expresados en la reunión giran en torno a un edificio en particular, la *Torre Velasca*, de BBPR, una construcción en altura, paradigmática y controvertida, erigida en Milán en la intersección de Corso de Porta Romana y Piazza Velasca.

En Otterlo, Rogers presentó su proyecto al congreso describiéndolo, en sus palabras, de manera muy técnica. Comenzó diciendo a la audiencia que la altura de la torre era una consecuencia directa de la ley de construcción de Milán, que dictaba que cualquier construcción nueva no podría sobrepasar la altura de la *Madonnina* que está en la parte más alta del Duomo. Como consecuencia, la *Torre Velasca* es un edificio de ciento seis metros de altura<sup>(1)</sup>.

Según su arquitecto, la forma general del edificio, independiente de lo que creía la mayoría de los críticos de la época, correspondía a un «enfoque de diseño muy racional» (citado en Newman, 1961, pág. 92). Por lo tanto, su similitud con la figura de una torre medieval era, según Rogers, el resultado de la mejor distribución de un programa que tenía que mezclar, en la misma masa construida, oficinas y viviendas. Rogers justifica todos los aspectos fundamentales de la torre por medio de su narrativa racional: figura, estructura, material, color, instalaciones e interiores, declarando que era importante hablar técnicamente «porque la técnica requiere decisiones precisas

(1) N. del editor: La *Madonnina*, ubicada sobre la aguja mayor del Duomo en 1774, está a 108,5 metros del suelo. Fuentes: [www.duomomilano.it](http://www.duomomilano.it) y [www.it.wikipedia.org](http://www.it.wikipedia.org).

y no solo teóricas, mientras que la estética puede ser comunicativa o no» (citado en Newman, 1961, pág. 93). El tono de la descripción parece haber sido escogido estratégicamente para dejar claro a los críticos que lo acusaban de imitar una torre medieval, que el edificio no es el resultado de una “tradición de formas”, como lo explica:

«Durante la Edad Media se hizo necesario conquistar el cielo porque el espacio dentro de los muros fortificados de la ciudad era limitado; (...) Para mantener un área lo suficientemente grande en que vivir, los pisos superiores de las viviendas eran afirmados con vigas sobre las calles. Se puede ver, entonces, que es solo por coincidencia que nuestro edificio es similar a una torre medieval; una similitud que surgió de las mismas necesidades, pero para cosas diferentes» (citado en Newman, 1961, pág. 92).

Pero, sin importar lo que decía Rogers, para Smithson y otros la forma de la torre tenía cosas más significativas que decir que su arquitecto y, por lo tanto, en su opinión era imposible que la figura de la *Torre Velasca* correspondiera a una mera coincidencia, como Smithson sostuvo más adelante en la discusión. Defendiendo su posición, Rogers proponía que su principal objetivo «era dar a este edificio el valor íntimo de nuestra cultura —la esencia de la historia—» (citado en Newman, 1961, pág. 93). Y es en base a estas inefables explicaciones que Smithson determina que la *Torre Velasca* era «un mal modelo porque hay cosas que pueden ser tan fácilmente distorsionadas y llegar a ser no solo éticamente sino también estéticamente equivocadas» (citado en Newman, 1961, pág. 95).

La respuesta de Rogers a tales acusaciones —la *Torre Velasca* como un modelo no ético— acepta por lo menos, aún en un tono inefable, que las decisiones dentro de un proyecto deberían siempre ser de naturaleza moral: «nuestros actos son objetos, y objetos muy importantes en las obligaciones mismas de la vida. Por lo tanto, lo que hacemos puede ser para bien o para mal» (citado en Newman, 1961, pág. 95). Pero Rogers deja claro que para el arquitecto, la moralidad reside en «la consistencia de su pensamiento y sus acciones (...) en el modo de hacer algo; en la manera de darse cuenta de cómo hacer su trabajo y cuál es su objetivo —la moralidad

íntima de su objeto—» (citado en Newman, 1961, pág. 95).

Dar a la *Torre Velasca* la “esencia de la historia” era la obligación moral de Rogers, siendo el rol de la historia su preocupación más urgente. «La vida del hombre en su percepción consciente, es decir, en su uso de la vida, por lo tanto, en sus costumbres» es su definición de historia y, en relación a ella, la arquitectura es la representación de «este uso de la vida, esta costumbre de una manera específica y completamente extrínseca, de una manera donde todo es expresado y realizado» (Rogers & Semerini, 1999, pág. 59). La historia, para Rogers, es el resultado de una continua sucesión de tiempos presentes. En esta definición no hay vacíos que distingan un presente de otro, el tiempo es inevitablemente continuo y, por lo tanto, la supuesta “ruptura con el pasado”, lema de la arquitectura moderna, era para él otra forma de continuidad histórica.

Pero este sentido de la historia pone a la forma en una situación cómoda, dado que en esta inevitable continuidad, la arquitectura tiene pocas oportunidades de ser revolucionaria o siquiera reformadora, tanto dentro como fuera de la disciplina. La moralidad de la arquitectura está, según Rogers, en las manos del arquitecto, en ser capaz de transmitir a través de su trabajo lo que es contemporáneo en la cultura contemporánea, validándolo por el pasado inmediato, o en los términos de Rogers: la verdadera estructura del presente previo. En este sentido, lo que Rogers quería que vieran sus críticos en la *Torre Velasca* era el concepto del edificio, «un pensamiento fundamental moral y estético» (Newman, 1961, pág. 96), traducido en una forma arquitectónica precisa —que, casualmente, parece similar a una torre medieval—.

Smithson no daba crédito a los argumentos de Rogers; para él, la torre no refleja un método para componer un edificio, «sino que en realidad representa un vocabulario plástico formal» (citado en Newman, pág. 97), y si bien está de acuerdo en que el «programa conducía a la definición de las partes básicas del edificio», todos sus otros aspectos eran el resultado de un «sistema formal auto contenido» (citado en Newman, pág. 97). Para Smithson, este edificio no logra en absoluto establecer continuidad con su alrededor y carece de implicaciones más allá de sí

mismo, motivo por el cual lo considera «una declaración definitiva, una solución ofrecida en una estética cerrada» (citado en Newman, pág. 96). Esto agregaba otra dimensión a la discusión: Smithson argumenta que lo que se podía ver como una «“estética abierta” es la viva extensión del funcionalismo» (citado en Newman, pág. 96), por lo tanto, una verdadera expresión de la modernidad, mientras que «en una “estética cerrada”, la función no es más que la sirvienta de la forma» (citado en Newman, pág. 96), es decir, el formalismo aplicado como estilo. Según Smithson, la *Torre Velasca* es ejemplo de esta estética cerrada, inevitablemente destinada a recordar formas del pasado:

«No se puede menos que asociar esta particular forma de edificio cerrado con una sociedad de 1910. Es respecto de esa sociedad de la que estamos ahora en la más activa evolución. Siento que el único modelo que uno puede aceptar como moral es uno en el que la posibilidad de una liberación hacia una sociedad abierta encuentra su expresión» (citado en Newman, pág. 97).

Pero, ¿qué significaba para Smithson una estética abierta? Lo que Smithson insinuaba con el término era tanto el grado aceptable de transparencia del objeto arquitectónico —entre idea y forma— como la noción de que la arquitectura debería ser informada por leyes que existen fuera de ella, o como él mismo lo explica:

«“Estética abierta” es una correspondencia estricta de una situación tal como se revela a sí misma, con todas sus certezas y dudas. Esta arquitectura no tiene consonantes propias, sus lazos con el pasado son tan casuales como los de la gente que usará sus edificios, y tiene que ser así porque solo entonces en movimiento y cambio pueden hacerse aparentes sus secuencias de forma, sus implicaciones más allá de sus límites físicos» (citado en Newman, pág. 96).

Está claro que, si para Rogers el buen arquitecto debería intentar transmitir la historia a través del edificio, para Smithson era el edificio mismo el que se convierte en buen o mal modelo para el presente y el futuro. En su opinión, ya no era tolerable tomar una posición anti-histórica en arquitectura, como proponía Rogers, sino que era también necesario (y quizás más importante) asumir una

postura moral y artística. Una arquitectura responsable debería incluir la «agenda social de movilidad de clase y libertad personal» (citado en Newman, pág. 96) y cuando Smithson se refería a una “responsabilidad y moralidad en arquitectura”, lo quería decir de una manera muy tangible. Con este enfoque, cualquier cosa que significara la arquitectura debería claramente, de manera casi pedagógica, ser expresada a través de la forma. El rol operativo de la forma arquitectónica es, según Smithson, establecer un modelo en el que «la naturaleza de la historia, la naturaleza de la sociedad como es hoy» encontrara su expresión a través de la arquitectura (citado en Newman, pág. 96).

Ya sea un producto de una estética abierta o cerrada, moral o inmoral, la resolución de este conflicto puede no llegar nunca. La torre misma pudo haber proporcionado claves para un entendimiento, si no fuera por el hecho de que los edificios no tienen una voz propia. Esto quedó claro cuando Rogers presentó la “evidencia física” de la torre al congreso; era inevitable que surgieran malos entendidos, como dice el dicho, “la modernidad se encuentra en el ojo del observador” y, en este caso, eso es lo más cercano de una resolución que podemos tener. Porque la verdad es que ambos arquitectos intentaban continuar un proyecto trascendental de modernidad, aunque desde perspectivas distintas, como es evidente cuando Rogers, respondiendo a las acusaciones de Smithson, sostiene que es imposible demostrar que la *Torre Velasca* pertenecía a una “estética cerrada” solo por medio de un análisis formal. A su vez, la opinión de Rogers sobre la modernidad se fundamentaba en sus sistemas técnicos «tal como algunos ejemplos de Mies van der Rohe en los que la estructura está separada del edificio, permitiendo una completa flexibilidad en el interior» (citado en Newman, pág. 96).

Ya sea un medio o un fin, la forma arquitectónica es central en la polémica. “Forma”, en su definición superficial como “figura”, es la evidencia fundamental, el objeto que valida el discurso de Rogers; y en su definición profunda, es el recurso que permite incorporar, a una discusión sobre arquitectura, temas hasta entonces dejados fuera, tales como la historia y la movilidad. **m**

REFERENCIAS

- BANHAM, R. (1959). Neoliberty, the Italian retreat from modern architecture. *Architectural Review* (747), 231-235.
- NEWMAN, O. (1961). *CIAM 59' in Otterlo*. Londres: Alec Tiranti Ltd.
- ROGERS, E. (1959a, octubre). The CIAM at the museum. *Casabella Continuità* (232).
- ROGERS, E. (1959b). The evolution of architecture: reply to the custodian of Frigidaires. *Casabella Continuità* (228), 300-307.
- ROGERS, E., & SEMERINI, L. (1999). *The sense of history*. Milán: Edizioni Unicopi.
- VIDLER, A. (24 de julio de 2012). Troubles in theory part III: the great divide: technology vs tradition. Recuperado el 20 de mayo de 2014, de *Architectural Review*: <http://www.architectural-review.com/essays/troubles-in-theory-part-iii-the-great-divide-technology-vs-tradition/8633393.article>



Torre Velasca (1958). Una construcción en altura erigida en Milán en un sitio bombardeado, realizada por Ernesto Rogers y su firma BBPR. Las controversias sobre el futuro de la arquitectura moderna se discutieron en relación a la forma arquitectónica presentada por el edificio.

Fuente: Newman, O. (1961). *CIAM 59' in Otterlo*. Londres: Alec Tiranti Ltd., pág. 97.

***"El rol operativo de la forma arquitectónica es, según Smithson, establecer un modelo en el que «la naturaleza de la historia, la naturaleza de la sociedad como es hoy» encontrara su expresión a través de la arquitectura."***