

Editorial

REINO UNIDO CONTRA ITALIA

El adamismo de Reyner Banham frente al culteranismo de Ernesto N. Rogers

Anton Capitel

La revista, dispuesta a obtener fruto intelectual de importantes desconocidos, o casi, y de personajes olvidados, ha decidido dedicar la parte temática de este número al (relativo) enfrentamiento que se dio entre británicos e italianos en los años 50, y, muy concretamente, entre el liderazgo 'vanguardista' de Reyner Banham y el 'culturalista' de Ernesto N. Rogers, del estudio B.B.P.R. (y, por cierto, de ascendencia inglesa). Una historia algo olvidada y no muy conocida, y, por lo tanto, muy poco tratada y, así, insuficientemente aclarada.

Después de acabada la Segunda Guerra Mundial, la arquitectura nueva, el Estilo Internacional, fue declarado, casi oficialmente y por parte de Estados Unidos, la arquitectura de los aliados. De las democracias, podría decirse incluso. Ello a pesar de que no había sido así, en absoluto, y antes de la guerra, cuando la arquitectura oficial de Washington era mayoritariamente tardoneoclásica, y cuando la del Reino Unido aparecía todavía refugiada, oficialmente al menos, en el ya crepuscular prestigio de Lutyens. Puede decirse así que los arquitectos modernos alemanes exiliados a Estados Unidos (Gropius, Mies, Breuer.. ;y, también, algún español: Sert) habían ganado la contienda y que la arquitectura clásica la había perdido. Acabado el terrible conflicto, ser clásico no era ya posible, pues significaba pertenecer al viejo enemigo: ser nazi; o al moderno (y tan poco tiempo antes aliado): ser rojo.

A despecho del mote de 'Estilo Internacional', en lo que quedaba de década y en las dos posteriores, el mundo occidental tuvo algunos grupos de arquitectura significativos que fueron nacionales, y bien puede decirse que las cosas se habían desplazado, en buena medida y en el aspecto geográfico. Pero también en el estilístico y en el plano de los contenidos. Puede decirse que el grupo más prestigioso era el nórdico, con Aalto como figura estelar, y es bien conocido como la obra de éste orilló la ortodoxia moderna que antes había practicado en muy buena medida, para protagonizar una drástica revisión que, sin dejar de ser moderna, se alejaba de los criterios del 'Estilo Internacional.' El tan famoso Ayuntamiento de Säynatsälo sirve de expresivo emblema de este cambio, entre otras cosas, desde luego. Pero puede recordarse también el giro de buena parte de la carrera de Jacobsen y el inicio de la de Utzon. Los arquitectos nórdicos fueron una de las más importantes referencias de aquellos años, pero es preciso reconocer que no querían ser ya, en realidad, del todo modernos. En Estados Unidos, hasta entonces reducido el panorama en lo que de influencia tenía al gran prestigio de Wright y al fenómeno de los rascacielos, la fidelidad de Mies al 'Estilo Internacional' se vería compensada enseguida no sólo por la carrera tardía de Frank Lloyd Wright, sino también, y sobre todo, por las emergentes carreras de Roche, Johnson, Saarinen y Kahn, entre algunos otros, lejos todos ellos de las viejas ortodoxias, pero sin que se pueda decir que llegaron a formar una verdadera Escuela.

Los que sí podría decirse que la formaron en muy buena medida eran los italianos de la generación de Terragni, trágicamente desaparecido éste en la contienda. Nacidos de 1901 a 1908, Samoná, Albini, Gardella, Ernesto N. Rogers (y sus otros compañeros del estudio BBPR, Banfi, Belgiojoso y Peresutti), Quaroni, Muratori, Libera, Ridolfi, Moretti e, incluso, Michelucci, Scarpa o Vagnetti, constituyeron un grupo relativamente ecléctico o variado, pero también notablemente compacto en bastantes de sus aspectos.

Casi todos ellos habían ejercido la arquitectura racionalista (el Estilo Internacional, si se prefiere) en los años anteriores a la guerra y ello bajo el régimen fascista, pues éste, muy contrariamente a otros regímenes dictatoriales, como el alemán o el soviético, promovió la arquitectura moderna, combinándola y compensándola con el llamado 'novecentismo', de arquitectura clásica, pero bastantes veces intencionadamente renovada. Por eso casi todos los miembros de la generación de Rogers y de Albini pensaron que el Estilo Internacional se había contaminado gravemente con el fascismo, y que además no tenía una capacidad demasiado realista ni tampoco suficiente adecuación ante las necesidades de la gran cantidad de ciudades italianas, grandes y pequeñas, caracterizadas casi todas ellas por la permanencia de su legado histórico.

Así, pues, el abandono del Estilo Internacional fue casi absoluto por parte de esta generación que lideró la escena italiana, y gran parte de la europea, hasta final de los años 60. En el grupo de Milán-Venecia surgió la conocida teoría de las *preexistencias ambientales*, protagonizada y promovida por Rogers y sus compañeros de estudio, pero seguida también, al menos, por Albini, Gardella, Samoná, Muratori y Scarpa. En el grupo de Roma surgió la idea del *neo-realismo*, relativamente enlazada, aunque sólo analógicamente, con el fenómeno cinematográfico, y cuyos protagonistas fueron sobre todo Quaroni y Ridolfi. Moretti, como Libera, tuvo perfiles más propios. Lo cierto es que la obra conjunta de todos ellos, constituyó a mi entender una de las aventuras colectivas más brillantes y atractivas de la arquitectura occidental en las décadas de posguerra, sino la que más.

Después de la guerra emergió también, en alguna medida, la arquitectura británica, balbuceante y algo errática en el primer tercio del siglo. Antes de la guerra, en el Reino Unido había 3 tendencias principales. La primera y más tradicional era el clasicismo tardío, presidido por su líder natural, Edwin L. Lutyens, y con la contribución de algunos otros, como Cooper o Baker. Aunque todavía contaba con el beneplácito oficial, esta tendencia se batía en retirada ante la importancia de los que podemos llamar moderados, esto es, situados entre el tradicionalismo y la modernidad, y representados por gentes de arquitectura muy atractiva, como John Burnet, Charles Holden o Giles Gilbert Scott, entre otros, tendencia ecléctica y hegemónica en la modernización de la edificación británica y, muy concretamente, londinense. Finalmente existía una tendencia más vanguardista y minoritaria, alineada con el Estilo Internacional, y sustentada sobre todo por extranjeros (Goldfinger, Lutbenkin y el grupo Tecton,..) y también por alguna gente conspicua, como fue el brillante ingeniero Owen Williams.

Bien es verdad que el que luego sería el arquitecto quizá más brillante de la posguerra británica, Denys Lasdun, educado en la AA, había iniciado ya su carrera en los años de anteguerra. Sea como fuere, producto de las nuevas circunstancias y del tiempo, la arquitectura británica emergió en la posguerra, y originó arquitecturas muy diversificadas. Esto es, desde las de Donal McMorran, empeñado en una modernidad todavía capaz de salvaguardar valores clásicos, hasta posturas vanguardistas, como las continuadas por los ya citados Goldfinger y Lasdun, y casos tan significativos como los brillantísimos Stirling y Gowan, ya en los años 60, pasando por Powell & Moya, Spence (autor de la nueva catedral de Coventry), Robert Mathew, Leslie Martin y Collin StJohn Wilson, Alison y Peter Smithson, u otros autores todavía,

como fueron los de las New Towns o las modernas experiencias de vivienda. Es necesario tener en cuenta también que seguían activos algunos de los arquitectos importantes de anteguerra, como eran, por ejemplo, Charles Holden o Giles Gilbert Scott.

Pero la posguerra fue también un tiempo propicio para la crítica y para la historia, entendida ésta, incluso, como una orientación del presente. En Italia hemos de recordar, sobre todo, la enorme influencia de Bruno Zevi, el gran propagandista de la arquitectura orgánica (y, así, de la revisión del Estilo Internacional) y defensor de la arquitectura entendida, en general, como un valor de espacio y de forma. Figuras importantes fueron también Benévolo y Giulio Carlo Argan, y, más adelante, Manfredo Tafuri y Aldo Rossi. No puede olvidarse tampoco la actividad crítica de algunos arquitectos activos, como fue el importante caso de Ernesto N. Rogers.

En el Reino Unido la historia y la crítica fueron practicadas, muy a menudo, por personajes foráneos, afincados allí debido a las convulsiones del siglo, tales como Witkower o Pevsner, aunque hubo otros muy importantes y británicos, tales como Summerson o Peter Collins. Más modernamente es preciso considerar a Collin Rowe y a Reyner Banham, este último, curiosamente, un ingeniero dedicado a la Historia del Arte.

Ambos frentes críticos, los más importantes de la arquitectura occidental en aquellas décadas, fueron muy diversos. El mundo recibió de modo muy intenso las influyentes opiniones de Bruno Zevi, que, desde la cátedra, los libros y desde su constante tribuna en la revista *L'Architettura, Cronache e Storia*, habló al mundo de unos nuevos ideales, los de la arquitectura orgánica, apoyados en la obra de Wright y de algunos arquitectos nórdicos, y que buscaba, de un modo casi militante, superar la hegemonía del Estilo Internacional, proclamando lo que él consideraba la verdadera y, definitivamente madura, arquitectura moderna. Su interpretación dejaba claro, de un lado, el papel que para él tenía la historia como guía de una modernidad que debería de estar, sin embargo, en permanente progreso; y, de otro lado, la forma, entendida como un valor denso y complejo y como sustancia misma de la arquitectura. Y expresada fundamentalmente en la idea del espacio, recogida ésta de Gideon, pero elevada por Zevi al estatuto de esencia de la disciplina arquitectónica.

Gentes como Benevolo o Argan, y muchos otros, completaron con distintos matices el papel de la crítica y la historia desempeñada por Zevi. Ernesto N. Rogers, por su parte, hizo valer críticamente, en las páginas de *Casabella-Continuità* y en algunos libros, el ideal de arquitectura que sus obras llevaban adelante al trabajar en un brillante ambientalismo proclive a una interpretación contemporánea del eco de la historia; esto es, tan alejado del purismo racionalista como pretendidamente fiel al mensaje moderno.

En el Reino Unido, el gran historiador Rudolf Wittkower, allí exiliado y afincado, influyó notablemente en los arquitectos modernos a través sus estudios acerca del renacimiento, siendo el origen primero de una nueva interpretación palladiana, secular costumbre británica, algo tediosa, que tomó en este caso unos perfiles muy abstractos y a menudo vanguardistas. Nicolaus Pevsner, igualmente exiliado y afincado allí, representó tanto un inteligente ejercicio de la historia como un modo rígidamente ortodoxo del pensamiento crítico (generalmente desde las páginas de *Architectural Review*), lo que equivale a decir un modo excesivamente comprometido con la creencia en el nacimiento de una Buena Nueva y, así, con un pensamiento moderno algo doctrinario que veía en lo nuevo y en su continua trascendencia la inevitable expresión de un mundo completamente distinto, tal y como si la historia hubiera empezado otra vez.

Dos personajes británicos, Summerson y Collins, contrarrestaron en buena medida las rígidas posiciones de Pevsner, que podrían tenerse como lo ingenuas que eran si no se hubieran presentado y aceptado con el ácido perfil de los que creen tener siempre de su lado tanto la razón como el verdadero progreso. John Summerson, como gran historiador capaz de comprender cualquiera que pudiera ser la manifestación

histórica, tanto británica como universal, manifestó un talante ecléctico y exento de prejuicios en el que tuvieron cabida admiraciones tan distintas como la de Lutyens y la de Stirling. Peter Collins fue el autor del magnífico libro *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución. 1750-1950*, uno de los ensayos más profundos y brillantes de la literatura arquitectónica reciente, que investigó los diversos caminos de pensamiento analógico en la formación de la mentalidad proyectual moderna. Pero resulta necesario advertir que es muy probable que su contribución haya sido más decisiva fuera del Reino Unido que dentro. A estas posiciones más ricas y matizadas podemos sumar también la de Collin Rowe, discípulo de Wittkower y valedor de Stirling. Reyner Banham fue un personaje muy conspicuo. Titulado como ingeniero, se dedicó a la historia del arte y de la arquitectura y fue discípulo de Nicolaus Pevsner, ejerciendo la crítica (de la que luego nos ocuparemos) en el *Architectural Review*. Fue conocido por un libro sobre el New Brutalism, y, sobre todo, por el que fue su tesis doctoral, *Theory and Design in the First Machine Age*. Publicado en los años 60 (incluso en castellano) fue internacionalmente conocido y ha de convenirse que es un gran libro, investigador de las raíces academicistas de la modernidad, descubridor, para fuera de Italia, del Futurismo, y observador agudo, en fin, de lo que fue el largo y variado desarrollo de la arquitectura moderna antes de la segunda guerra mundial. En sus hallazgos fuimos educados algunos.

No era fácil, sin embargo, esperar el final del libro, en el que Banham acusa de formalismo a los maestros modernos que ha analizado (sobre todo a Gropius, a Mies y a Le Corbusier), a los que también acusa de traición a sus propias ideas, y declara sus preferencias por su compañero de formación, el ingeniero estadounidense Buckminster Fuller, representante para él de la mejor y progresiva arquitectura moderna.

Nada que oponer a esto si se considerara un simple juicio crítico. A la postre, cada uno tiene su 'corazoncito'. Lo malo fue que esta acusación suponía pensar, y promover, que la arquitectura no es un problema de forma, sino de función y de tecnología. Se entendía así que con el ejercicio de la arquitectura moderna se abriría un nuevo mundo, distinto de todos los que antes habían sido. Banham sublimó la posición de su maestro Pevsner hasta una llamativa postura adamita (con nosotros empieza un mundo nuevo) y estableciendo un ingenuo equívoco, cuyas consecuencias siguen aún vivas en el pensamiento de algunos, a los que en principio tendríamos por más avisados. Cosas de ingenieros, en fin, y de aquellos a quienes también gusta su esquemática mentalidad.

Que la arquitectura es un problema de uso (no de 'función') y de técnica (no de 'tecnología') no tiene ninguna duda. Lejos del adamismo banhamiano, no reconozco aquí otra cosa que a la más vetusta tradición, al viejo Vitrubio, en fin. Pero que tal uso y tal técnica no toman cuerpo alguno sin un pensamiento formal (no estético, cuidado, sino formal, en su más denso, profundo y amplio sentido) es tan obvio tanto en la teoría como en la práctica que no me molestaré en demostrarlo. Sin una idea de forma, la arquitectura no ocurre.

Ahora bien, este tipo de pensamiento mítico (la arquitectura se produce por la inteligente y progresiva aplicación de función y de tecnología) si bien fue, a mi entender, equívoco y profundamente negativo para el mundo, para la arquitectura británica fue sencillamente fatal. Con la colaboración entre Banham y el reaccionario grupo Archigram, disfrazado de vanguardia, más algunas otras ayudas, a veces muy estimadas por los incautos, la brillante y variada generación británica antes citada se disolvió y desapareció sin descendencia, víctimas de la cruel disyuntiva entre el High Tech y el Post-Modern, a la que las cosas fueron a parar. Recuérdese al respecto la trágica decadencia de James Stirling, el benjamín y el más brillante y avanzado de los modernos.

Y repárese el cruel desierto arquitectónico británico desde los años 70 hasta nuestros días.

Pero vayamos al 'The Architectural Review', y, en él, al momento, no exento de excitación, en que el ingeniero Banham atacó crítica y ácidamente a la arquitectura italiana, personificada en su caso en una obra de Vagnetti, algo cargada de más de historia y de composición, desde luego, pero también bastante interesante, verdaderamente, al menos a juicio de quien esto escribe. Los artículos e intervenciones de Banham sobre estos temas fueron varios, pero el más significativo es el denominado 'Neoliberty. The Italian retreat from modern architecture', publicado en el número de abril de 1959 de la citada revista (núm. 747, pp. 231-35). La acusación consistía, en síntesis, en estar traicionando los principios de la modernidad al acudir a la historia como fuente de inspiración.

Varios arquitectos conocidos respondieron a este artículo en cartas al director, que la revista publicó. Algunos de ellos indignados, como fue el barcelonés Federico Correa, tan anglófilo como pro italiano, afeando duramente a Banham su postura. No obstante, la respuesta realmente significativa fue, lógicamente, la de Ernesto N. Rogers, entonces director de *Casabella-Continuità*, en un editorial de su revista (núm. 228, junio de 1959, pp. 2-4) y con el título *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires*.

En el mismo año de 1959, y en el CIAM de Otterlo, Peter Smithson se enfrentó a Ernesto Rogers a propósito de la *Torre Velasca*. Dijo que este edificio suponía un camino *peligroso e irresponsable*(sic), y ello desde el punto de vista ético y estético, pues, según él, la obra de la torre milanesa no derivaba de una *metodología correcta del proyecto*, sino que era fruto de una *opción formal apriorística*, la recuperación figurativa de las torres fortificadas medievales de la Italia septentrional. Añadía Smithson que el edificio era producto de una *estética cerrada*, y no de una *estética abierta*, propia y *moralmente buena para una sociedad abierta*.

La crítica, además de sumamente impertinente y excesivamente agresiva para dirigirse a una persona de tan alto valor en cualquiera que sea el aspecto, era en extremo moralista y prejuiciada; es decir, alejada por completo de los términos propiamente arquitectónicos, que es lo que, en definitiva, realmente interesa. Pero era, además, muy superficial, al querer ver en la obra milanesa la evocación de las torres medievales como algo primordial, pero no sólo: también como algo que parece impedir ir más allá. Mas allá hubiera sido, por ejemplo, percibir la altísima calidad del edificio, su originalidad y su poderosa fuerza crítica, y ello por encima de puntos de vista particulares. Más allá (aunque fuera también más tarde) sería percibir igualmente las similitudes metodológicas proyectuales y figurativas que acercaron precisamente el futuro conjunto de los edificios *The Economist*, en Londres, a *Torre Velasca*, y a otras obras italianas, al menos si se sabe percibir la arquitectura algo más allá de lo absolutamente inmediato.

¿O es que los Smithson, algunos años después, admitieron la influencia del edificio de Milán, o de la obra del estudio B.B.P.R. y de otros personajes afines? Quizá se tratara de eso.

En Casabella, Rogers contestó a Banham reivindicando la posición de la arquitectura italiana (y citando a los que consideraba ya maestros, como Ridolfi, Gardella, Albini, Samoná, Michelucci,..) como coherente con una investigación que, en continuidad con el método del Movimiento Moderno, había sabido, al menos mucho más que otras, evitar el conformismo y el formalismo modernos. Y habiendo llevado adelante una experiencia '*tan útil, que bien podría decirse que la crítica y la producción arquitectónica italiana han dado, mal a quien pese, algunos pasos importantes que en muchos países todavía están por intentar.*'

A Smithson, por su parte, le contestó diciendo que *La esencia moral de una arquitectura consiste en la claridad y en la sinceridad de la estructura, y en el buen conocimiento de los diversos componentes requeridos por su realización. Pero hay muchas otras cosas, desde luego, en la consideración de una obra artística; y no necesitamos hacer ni decir nada ofensivo, pues puede ocurrir que la obra sea bella, y resulta que la belleza es moral en sí misma. Pero cierto es que se podría continuar discutiendo muy largamente sobre la moralidad, aunque sin llegar a ningún juicio común.* Algo más crípticamente, se refirió después a los que tanto se obsesionaron por copiar a Palladio. Y a los que se obsesionaban igualmente, y ya en su tiempo, por copiar a Mies, a Le Corbusier y a Gropius. Se trataba de una referencia, algo elíptica y cortés, pero también con cierta elegante perfidia, y dedicada directamente a los británicos en su casi enfermiza obsesión por el arquitecto vicentino, y en general, y a la propia pareja de los Smithson en particular.

Acabó diciéndole: *lo que pasa es que, simplemente, la obra no le gusta. Cosa completamente legítima, pero que no tiene nada que ver con la pretendida generalidad de las cuestiones tratadas, que, por el contrario, me parece que son fruto tan sólo de un juicio subjetivo.* Puede decirse, para acabar, que lo que más consoló a Roger acerca de su torre fue el juicio de Alvar Aalto, que inmediatamente que vio Torre Velasca, dijo: '*It is very Milanese*'. Veniendo de quien venía, eso le bastó.

Demasiada soberbia por parte de los británicos, de un lado. Y sin muchas razones, teniendo como tenían una cultura extremadamente conservadora antes de la Segunda guerra mundial, como ya se había dicho. Y, de otro, mucha confusión por parte de aquellos que, como Banham, creían que la tecnología debería conducir a un nuevo paraíso; que éste debía de ser el destino moderno.

A la postre, la posición banhamiana –como la de los Smithson y la de algunos otros- no era más que una torpe negativa a valorar verdaderamente la arquitectura británica más valiosa, que de la mano de McMorran, Spence, Mathew, Martin, Lasdun,..., había emprendido un camino, simultáneamente continuista y revisionista, que no se diferenciaba tanto del que había emprendido igualmente la arquitectura italiana. Si bien ésta desconfiaba de una posición de pseudo vanguardia, pues había sido cómplice del fascismo; y algunos de los británicos, en cambio, añoraban un vanguardismo que fuera capaz de liberarles, de hacer olvidar, sus *pecados* conservadores.

Pero es bien sabido que la vida es muy cruel, y así, después de entrados los años 70, todo cambió. Ni en Italia ni en el Reino Unido permaneció la hegemonía cultural de la arquitectura. Todo se fue hacia otros pagos, más insólitos, y algo más cercanos, curiosamente, de los que ahora observamos estos sucesos.

Confiamos, por otro lado, en que la colección de trabajos que hemos podido reunir en torno a estos temas, sea tan clarificadora como atractiva.