

A vuelo de pájaro entre el modernismo y el posmodernismo, entre el constructivismo y el deconstructivismo

Víctor Manuel Ortiz*

...porque en realidad vivimos en las figuras
Rainer María Rilke

Carlos Reynoso, en la introducción que escribe a “El surgimiento de la antropología posmoderna”,¹ explica que el término *posmodernismo* “parece haberse acuñado a propósito de cierto giro paradigmático ocurrido en el seno de las tendencias internas de la arquitectura, en la que se comenzó a poner en tela de juicio el concepto de vanguardia”. Me ha parecido pertinente por ello, y porque el término se ha empleado indiscriminadamente como caballito de batalla en muchas disciplinas, el rastrear un poco, aunque sea a vuelo de pájaro, la evolución de esa serie aparentemente ininterrumpida de vanguardias que en la arquitectura llega en nuestros días a relacionarse con otro concepto al que también se refiere Reynoso: la *desconstrucción*,² que supondría la crítica del mismo posmodernismo.

Aunque varios autores, con alarmante frecuencia han acabado por identificar lo que se conoce como movimiento moderno con el “periodo heroico de la vanguardia del siglo XX” que iría de 1919, en que Walter Gropius funda en Weimar la Bauhaus, y 1930, en que el estalinismo empieza a detener la inercia de las vanguardias

* CIESAS, Universidad de Guadalajara, Área de Antropología e Historia.

ruso-soviéticas en nombre del "realismo", la verdad es que el asunto es mucho más complejo.

A Nikolaus Pevsner, cuando publica su obra "Pioneros del Diseño Moderno"³ en una fecha tan temprana como 1936, ya le parece esencial entender el movimiento moderno como una síntesis del movimiento de Morris ("Arts and Crafts") del desarrollo de la construcción en hierro y del *art nouveau*.

Sin embargo, serán dos italianos, Bruno Zevi⁴ y Leonardo Benévolo⁵ quienes propongan una evolución más dilatada en el tiempo y cargada con más ingredientes que los que sintetizaba Pevsner. Dicho de una manera muy apretada, a la pregunta de ¿en qué momento comienza la arquitectura moderna?, responden que nace en virtud de los cambios técnicos, sociales y culturales ligados a la revolución industrial, lo que nos remite, de entrada, a la agonía del barroco, cuando empiezan a definirse las consecuencias constructivas y urbanísticas de la revolución industrial, es decir, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Zevi llega a precisar la fecha: para él la arquitectura moderna comienza cuando Morris inicia su actividad práctica, esto es, en 1852, año en que se establece en Londres la firma Morris, Faulkner, Marshall & Co.⁶ William Morris, cargado una y otra vez con la paternidad del "movimiento moderno" tiene su propia historia, tan apasionante como una buena novela y de la que hablaré un poco más adelante, pero detrás de él están los acontecimientos que lo hacen posible.

Visto desde nuestros días, el periodo entre 1760 y 1830, que para los historiadores de la economía es el de la revolución industrial, y que corresponde, en los libros de historia del arte, al neoclasicismo, aparece como una enorme contradicción: ¿cómo era posible que a la era de la máquina correspondiera en un primer momento la exhumación de los órdenes clásicos? Y sin embargo así sucedió: para entonces habían progresado

enormemente los estudios arqueológicos. Con los ojos de la Ilustración se ve de otra manera la antigüedad clásica: se le reconocen motivos de validez, aunque deja de ser una mítica edad de oro, situada en los confines del tiempo. Muchos arquitectos se dedican a especular sobre la contradicción, mientras que los ingenieros, espoleados por la urgencia de las demandas, toman del repertorio clásico lo que necesitan, incorporando al mismo tiempo las posibilidades constructivas de las nuevas técnicas. Así, los ingenieros se convierten, sin proponérselo, en una primera vanguardia que si bien arrastra una pesada hipoteca cultural al tener que usar estilos del pasado, hace evolucionar los medios constructivos de que se servirá el movimiento moderno y que permitirán materializarlo.

Se comienza a asistir a la crisis que supone la traza medieval de la mayoría de las ciudades europeas impactada por los efectos de la industrialización. Las utopías de Owen, Fourier y Cabet encuentran una justificación transitoria, que pronto es cuestionada en el *Manifiesto* de Marx y Engels (1848) y también por la realidad, cuando la distancia entre la teoría y la práctica de los sueños se revela demasiado grande para pensar en una reforma inmediata del ambiente urbano. Se mantienen intactos, por lo mismo, los motivos que llevarían a la revisión radical del concepto de ciudad en el siglo siguiente.

Al tiempo que se agiganta el descontento de la cultura del XIX por la ciudad contemporánea, la producción industrial empieza a permear, para mal, todos los órdenes de la objetualidad de la vida cotidiana: muebles, utensilios, tejidos, vestidos, que son producidos en serie con criterios eminentemente mercantiles, molestan a una capa cada vez más amplia de la población que los encuentra como expresión de desorden y vulgaridad. Nace en consecuencia un movimiento que se propone mejorar la forma y el carácter de

estos objetos. Movimiento que no se explica sin el surgimiento paralelo de un intento por resucitar el repertorio formal del gótico, que después fue calificado por los críticos como neogótico, y en el que se inscribe un personaje clave en este acercamiento: el inglés John Ruskin, quien al mismo tiempo que coincide con la crítica que se hace de las artes aplicadas, comprende que sus causas hay que buscarlas en las condiciones económicas y sociales en que se mueve el arte y no en el arte mismo. Sin embargo se le pasa la mano: se convierte en adversario total de toda forma de vida introducida por la industria y, explicando que “en ciertas épocas del pasado se han desarrollado armónicamente los procesos de producción —en la Baja Edad Media, por ejemplo—” propone como solución volver a las fórmulas del siglo XIII. Por poner un ejemplo, a la fabricación de piezas de hierro colado (en moldes), que imita elementos de hierro forjado, Ruskin responde, en un capítulo de sus *Seven Lamps of Architecture* (1849), lo siguiente: “Usas algo que pretende tener un valor que no tiene, que pretende tener un corte y una consistencia de los que carece; es una superchería, una vulgaridad, una impertinencia, un pecado.”

Volvemos así a nuestro personaje William Morris, quien al estudiar en Oxford forma, con un grupo de jóvenes artistas, la asociación llamada The Brotherhood, que se reúne para leer teología, literatura medieval, a Ruskin y a Tennyson. Metido en el ambiente medievalista, cuando más tarde conoce a Dante Gabriele Rossetti, comienza a pintar y a escribir poesía, se casa con la hermosísima Jane Burden (musa de todo el grupo, amante de Rossetti y modelo de muchos cuadros pintados por ellos) y le encarga al arquitecto Philip Webb la famosa Red House en Upton, en la que plasma sus propios ideales artísticos que se complementan con el diseño y la ejecución de la decoración, decide finalmente fundar un taller de artes decorativas

que, como ya se dijo, se traslada a Londres en 1865. La idea, al producir tapices, tejidos, papel pintado para empapelar, muebles y emplomados, es promover un “arte del pueblo para el pueblo” a partir de la definición del arte como “la forma con que el hombre expresa la alegría de su trabajo”, y de la intención de recuperar la noción de “oficio” y oponerse a la máquina que “destruye la alegría del trabajo y mata la posibilidad misma del arte”. Los objetos resultaron, como es evidente, caros y exclusivos. Benévolo señala, y cualquiera lo puede constatar, que al pasar en las galerías del “Victoria and Albert Museum” de las salas medievales a la dedicada a Morris, “no se advierte diferencia sensible ni sensación de mayor proximidad a nuestro tiempo”.⁷ La pregunta es entonces dónde reside la cuestión de la paternidad de Morris en relación con el movimiento moderno, a lo que responden los autores clásicos (Pevsner, Zevi, Giedion, Benévolo) diciendo que Morris es el primero, en arquitectura, que ve la relación entre cultura y vida en el sentido moderno al establecer conscientemente un puente entre teoría y práctica y al intentar poner “el arte al alcance de todos”.⁸ Autores más recientes como Mario Manieri Elia⁹ han buscado probar que la supuesta continuidad histórica entre Morris y Gropius es un mito que hay que desentrañar. Pero para las intenciones de este trabajo es una discusión a la que no es posible entrar en este momento.

Otro elemento importante en esta serie de grandes saltos en el tiempo tiene que ver con el espacio. Si Haussmann en París va a inaugurar una nueva manera de transformar la ciudad, rompiendo los antiguos centros de la traza medieval y replanteando todo lo que tiene que ver con higiene y vialidad, pero dejando fuera las expectativas de transformación social que habían incorporado los utopistas, no va a ser menos importante lo que ocurre en los Estados Unidos con lo que se conoce como “vanguardia americana”. Con los ante-

cedentes notables del plan de Washington elaborado por Pierre Charles L'Enfant en 1791 y el Plan de Nueva York de 1811, esta vanguardia se identifica fundamentalmente con lo que se conoce como Escuela de Chicago, que se va integrando después del incendio de 1871, cuando ya la ciudad contaba con 300 000 habitantes, hecho que compromete a ingenieros de gran valía, muchos de los cuales se habían formado como ingenieros militares durante la guerra de secesión. Se construye aquí el primer edificio alto con estructura metálica (*Le Baron Jenney*, 1879). En tal contexto surge la figura de Louis Sullivan, quien había estudiado en París y que, asociado con Adler, resume con su obra lo más notable de este periodo: lleva al nivel de virtuosismo el trabajo de fundición aplicado a edificios verticales con estructura de acero. En este despacho entró a trabajar a los 18 años Frank Lloyd Wright, quien después, trabajando ya por su cuenta, se va a convertir en la figura central de la arquitectura norteamericana, a partir, entre otras cosas, de la aplicación del adjetivo "orgánico" a la sociedad y a la arquitectura. Lo "orgánico", que tiene que ver con la forma, pero también con la manera de concebir a la sociedad, lo llevó a establecer una conceptualización decisiva que expresó por primera vez en una conferencia que tuvo lugar en Chicago en 1901, titulada "Arte y oficio de la máquina", en la que ya no rechazó la máquina ni la producción industrial como un mal, sino que las consideró como un instrumento y un elemento importante en el proceso de diseño.¹⁰

Volviendo a Europa, se debe subrayar la relación tan directa que se da en ese momento entre pintura y arquitectura. En pintura se declara la guerra al vocabulario figurativo tradicional. Los pintores impresionistas "descubren" que las cosas "están vivas, inmersas en la luz, vibrando en un reflejo inacabable". Luego están personajes que son centro en sí mismos, como

Van Gogh y Toulouse-Lautrec con búsquedas que ponen en entredicho el sentido mismo del color y sus connotaciones sensibles. Y el cubismo, que "provoca en la sintaxis figurativa moderna una subversión no inferior a la concitada por el descubrimiento de la perspectiva, a principios del siglo XV, en el arte del Renacimiento":¹¹ se agrega, a las tres dimensiones de la perspectiva, una cuarta, que es el tiempo, al sustituir una visión inmóvil del espacio por una dinámica, intentando inclusive proyectarse en la constitución interna de la trama pictórica. Aquí es necesario introducir la palabra *modernismo*, que ayuda posteriormente a los críticos a designar este tiempo como tiempo moderno, pero que entonces tuvo diferentes denominaciones y que no representó lo mismo en los distintos países en que fue interpretado entre 1890 y 1910. Conocido en Inglaterra como *modern style*, en Alemania como *jugendstil*, en Austria como *sezeession*, en España como *modernismo* y en Francia como *art nouveau* a partir de una tienda que Henri van de Velde decoró en París y que llevaba ese nombre, acabó designándose universalmente como "estilo 1900". De una cierta manera operó como un último coletazo esteticista en contra de la civilización industrial basado en las ideas del simbolismo, de acuerdo con las cuales "el arte no trata en absoluto de imitar la naturaleza, sino que es una creación imaginativa que busca en ella sus símbolos".¹² Tuvo representantes notables en cada uno de los países, tanto en pintura como en arquitectura y especialmente en artes decorativas. A quien no se puede dejar de mencionar es al catalán Antonio Gaudí, que es sólo uno de los nombres de un amplio movimiento que prendió extraordinariamente en esa región y cuyos mejores ejemplos, de Gaudí y de otros, los tenemos asentados en el famoso ensanche de Barcelona que había sido trazado por Ildefonso Cerdá en 1859.

Caso contrario es el del austriaco Adolf Loos, quien viajar por Estados Unidos recién terminados sus estudios, conoció a Sullivan. Al volver a Viena escribió su famoso ensayo "Ornamento y delito" y más tarde proyectó un edificio que resultó toda una provocación al evitar totalmente la ornamentación y al ser construido a espaldas del palacio imperial: la tienda Goldman & Salatsch. Se contraponen así, explícitamente, a los secesionistas vieneses: en la llamada wagneriana para la libertad del artista y en la inspiración ornamental de Oblich y de Hoffmann, Loos no ve más que una especie de disipación cultural.¹³

Con toda la cantidad de excepciones locales, en términos generales los historiadores coinciden en que el centro de la cultura arquitectónica desde 1900 es Alemania, que poco a poco desplaza a Bruselas, Viena y Barcelona.¹⁴ Hermann Muthesius se opone desde principios de siglo a la arquitectura decimonónica de estilo "en nombre de las nuevas connotaciones del espíritu de la época, de la estética de la máquina", y afirma que "el rasgo fundamental del espíritu moderno debe ser buscado en lo funcional, en la utilidad o cosalidad estricta".¹⁵ En 1907, como respuesta a las demandas de los industriales alemanes para racionalizar la producción y de promover "la buena forma", Muthesius funda la Deutsche Werkbund. Ocurre todavía un enfrentamiento entre Muthesius y Van de Velde, en el que este último se opone (1914), en nombre del artista, de su individualidad a toda ley, a la normatividad y estandarización, abogando por la habilidad del trabajo manual. Se logró conciliar, como resultado de la disputa, las bondades de la artesanía con las de la industria, creando el concepto de "trabajo de calidad".

Quedan establecidas de esa manera las condiciones reales para que pueda prender la mecha que enciende Walter Gropius al fundar en 1919 la Bauhaus. Hay toda una historia detrás de esta escuela (que, entre otras

cosas, proporciona un plan de estudios que luego fue caricaturescamente copiado/ en México e instrumentado hasta la fecha). Como he comentado, para muchos autores con esta fundación se cierra el círculo que había comenzado a trazar Morris en Londres. Al plantear el programa de la escuela, Gropius señala lo siguiente:

La Bauhaus procura unir todos los esfuerzos creativos en uno solo, reunificar todas las disciplinas de las artes prácticas —escultura, pintura, oficios manuales y artesanía— como componentes inseparables de una arquitectura nueva. El objetivo último, aunque distante, de la Bauhaus es la obra artística unificada —la gran construcción—, en la que no haya distinción entre el arte monumental y el decorativo.¹⁶

Dentro del programa concreto para la formación de los alumnos, cuya base se hacía constituir en la enseñanza de un oficio, seguía apareciendo la historia, pero ya no "como la historia de los estilos artísticos, sino de modo que ayude a comprender los métodos históricos y las técnicas de trabajo".¹⁷ La guerra todo lo complicó y todo lo disolvió. Ya antes Hannes Mayer, quien sucedió a Gropius en la dirección de la escuela, había trabajado en Rusia (lo que nos conecta con el constructivismo) y luego en México (lo que nos conecta con el Instituto Politécnico Nacional, con Cárdenas, y con la historia del movimiento moderno entre nosotros). Mies van der Rohe, quien fue el último director, emigró primero a Inglaterra y luego a Estados Unidos, lo que conecta de una manera directa a esta versión del movimiento con Harvard y con la formación de toda una generación de arquitectos norteamericanos. Antes de su salida, Mies alcanzó a realizar el Pabellón de Barcelona, que representó a Alemania en la exhibición internacional de 1929 y que ha sido reconstruido recientemente, y la casa Tugendhat en

Brno, en 1930, obras que suponen la incorporación de un lenguaje que sintetizaba buena parte de lo que había pretendido la Bauhaus en términos formales.

En Italia el "futurismo" de Marinetti encontró su mejor ilustrador en Antonio Sant'Elia. Éste murió tan joven que no alcanzó a ver edificado ninguno de sus dibujos, pero ahora, a la distancia, algunas de sus ideas pueden ser interpretadas como el principio de ciertas tendencias contemporáneas contra las cuales los defensores de la ecología tienen que luchar: por ejemplo, veía la ciudad moderna como una máquina gigantesca y ruidosa que tenía que ser construida por los arquitectos:

debemos inventar y reconstruir la ciudad futurista: debe ser como un lugar inmenso, tumultuoso, lleno de vida, dinámico en todas sus partes; la casa futurista debe ser como una enorme máquina.¹⁷

A 75 años de distancia de nuestros días, se veía como algo apetecible lo que hoy resulta un infierno. La penetración de la vida urbana con la industria, las fábricas, las estaciones eléctricas, el ruido y la contaminación se imaginaban como algo que expresaba las nuevas necesidades de la ideología del dinamismo y de la máquina.

En Rusia, que es el otro caso que interesa aquí de manera particular, se debe decir que antes de la Primera Guerra y antes de la revolución se había dado también un gran debate sobre la responsabilidad social de la era tecnológica. Hay un libro que en la actualidad resulta profético con respecto a las teorías de la vanguardia: *Los cometidos estéticos de la tecnología*, de Pavel Strajov,¹⁸ donde se hacía una descripción del "estilo" de las máquinas. También se conoció una versión nacional del *art nouveau*. Y se había formulado ya en 1913, por Malevich, lo que se conoce como "suprematismo". El mismo Malevich publicó, dos

años después, junto con Mayakowsky, *Del cubismo al suprematismo*, que era una teoría de "la pura an-objetualidad: aplicación de formas puras y absolutas, eliminado lo expresivo y anecdótico".¹⁹ Para El Lissitzky, el espacio viene definido por la tensión entre los objetos suspendidos en el vacío: multitud de ejes de proyección expulsan al espectador desde el centro de la tela hasta el infinito mediante sucesivas destrucciones del cono perspectivo original. Existía pues un caldo de cultivo adecuado tal que en 1918, durante la guerra civil, fue acogido con gran entusiasmo el Plan de Propaganda Monumental elaborado por Lenin. En él decía que "el arte debía ser empleado para agitar a las masas, y habrían de levantarse monumentos a las figuras más destacadas de la revolución y de la cultura conforme a las demandas de las masas revolucionarias". Proponía asimismo "que la intelectualidad creativa se comprometiera en la producción de un arte de 'agitación' con un nuevo contenido". "Las calles son nuestros pinceles; las plazas nuestras paletas", declaraba Mayakovsky respondiendo a la solicitud de Lenin.²⁰ Más tarde, después de la victoria de los bolcheviques, en 1922, estas cuestiones recibieron una nueva formulación con la publicación de un libro muy polémico, de inspiración marxista, llamado *Constructivismo*, escrito por Alexéi Gan.²¹ Gan resaltaba lo "inadaptado" que era el entorno construido heredado del régimen prerrevolucionario para la sociedad que el nuevo gobierno bolchevique aspiraba construir y proponía la nueva serie de disciplinas que habían de ser contempladas en la tarea del diseño. Sus argumentos eran resultado de los debates mantenidos entre los jóvenes artistas moscovitas, que rechazaban la antigua noción de "composición" como base de su trabajo para centrarse en la otra cara de la moneda, "la construcción": "la *kompozitsiia* dependía de criterios externamente definidos y, por consiguiente, estaba condenada

a la esterilidad. La *konstruktivna* era mucho más fuerte porque desarrollaba la obra desde dentro y era socialmente abierta porque el principio generativo era por necesidad explícito.²² Se generó una vanguardia verdadera que desde sus primeras creaciones logró una nueva imagen del objeto construido. El Monumento a la Tercera Internacional (1920), de Vladimir Tatlin, y el cuadro llamado la Tribuna de Lenin, de El Lissitzky, se convirtieron rápidamente en símbolos de la revolucionaria arquitectura constructivista. Entre 1925 y

1927 la reconstrucción se encontraba en apogeo: nuevas plantas industriales, se planificaron ciudades, se proyectaron y realizaron nuevos conjuntos de viviendas urbanas, incluyendo las comunas, y se erigieron los primeros grandes edificios públicos. Fueron llamados a colaborar brillantes arquitectos extranjeros y hasta se dieron el lujo, los soviéticos, de participar con un pabellón en la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925, realizado por Melnikov, que fue la presentación internacional de la complejidad expresi-



va de las vanguardias constructivistas. Pero poco duró el gusto. El poema de despedida que escribió Mayakovsky dos días antes de su muerte supuso algo así como el epitafio colectivo de quienes se vieron involucrados, según Ton Salvadó,²³ en un suicidio premeditado. El inicio de la década de los treinta trajo consigo una evidente involución de las propuestas formales constructivistas. Aunque tradicionalmente se ha achacado este cambio de rumbo a las imposiciones de la cultura "oficial", concretamente a la irrupción del estalinismo, Ton Salvadó defiende la tesis de que, más que un asesinato, se trató de un suicidio. Trazando un paralelismo con la muerte de Mayakovsky, este autor entiende que los artistas rusos eran conscientes de la imposibilidad de sus utopías. El estalinismo va a terminar acabando con las esperanzas de la vanguardia: el parteaguas se define cuando ganan los tradicionalistas el concurso para el proyecto del Palacio de los Soviet (1933). Se corta, de paso, como ha señalado Benévolo, "una de las investigaciones más extraordinarias y audaces para definir el carácter de la ciudad moderna".²⁴ Poquísimos historiadores se habían ocupado de las cenizas de este movimiento, hasta llegar la *perestroika*, que ha permitido exhumar todo un bagaje de documentos y testimonios materiales que ha sido tomado de una cierta manera por los arquitectos contemporáneos, como veremos más adelante cuando lleguemos al desconstruccionismo.

En Francia ocurre una experiencia que no es posible dejar de mencionar. También hay una historia larga, Perret y Garnier realizan el último intento de ampliar la poética del clasicismo. Pero la llegada del suizo Charles-Edouard Jeanneret, llamado Le Corbusier, es tan significativa que logra convertirse en un mediador entre el movimiento moderno y la tradición francesa. Escritor y pintor, además de arquitecto, su obra es tan extensa y tiene un impacto tan universal

que es difícil de resumir. Su obra como diseñador de edificios influyó en la evolución de la arquitectura cuando menos hasta su muerte en 1965. Es famosa su definición tan controvertida de "la casa como una máquina para habitar" y la elaboración de "los cinco puntos de una nueva arquitectura" que van a marcar el rostro de buena parte de las ciudades de todo el mundo; ellos son: los pilotis, las terrazas-jardín, la planta libre, la ventana apaisada y la fachada libre. Pero es todavía más dramático el efecto de la conceptualización que hizo de la ciudad en el documento que se conoce como *La carta de Atenas*, elaborada en 1933 durante la reunión de uno de los famosos CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) y que recoge las conclusiones del análisis de 33 ciudades. Influyó en buena parte de las propuestas para ciudades que se hicieron posteriormente, influyó en su propuesta para Chandigarh y en la de Lucio Costa para Brasilia y en la de La Plata para Argentina. El efecto en México es motivo de un trabajo completo. Hoy, a la distancia, las medidas son vistas con enorme desencanto. Son vistas como la encarnación de un funcionalismo simplificador en el urbanismo al plantear la ubicación absolutamente independiente de los lugares para habitar, para trabajar y para recrearse, pero ignorando toda la complejidad de la estructura social para la que se estaba trabajando. No se había encontrado (y por lo visto sigue sin encontrarse) la conexión con el trabajo de los científicos sociales y se era consecuente con la advertencia del mismo Le Corbusier cuando refería los problemas urbanísticos a los sociales y políticos:

Estemos al corriente de las formas que adopta la actual evolución, pero, por favor, no nos ocupemos aquí de política y sociología. Estos dos fenómenos son infinitamente complejos, además existe el aspecto económico y no estamos calificados para discutir en el Congreso estos arduos problemas.

Así, buena parte de la crítica que hoy se hace al movimiento moderno arranca de la evaluación de lo que ha pasado con la llevada a la práctica de las teorías urbanísticas del maestro y de sus continuadores, así como de las propuestas de Wright concretadas en el proyecto de Broadacre city. Ni la ciudad vertical, hecha con rascacielos aislados, en medio de grandes espacios verdes recorridos por autopistas (Le Corbusier), ni la extendida mancha urbana en la que cada familia tuviese a su disposición un acre de tierra para cultivar, una "no ciudad" hecha de casas unifamiliares dispuestas armónicamente sobre una parrilla ortogonal infinita, lograron materializarse adecuadamente o probar su capacidad para crear un hábitat con mejor calidad de vida.

A partir de 1933 se "oficializa" el movimiento moderno sobre la base de la enorme simplificación que se hizo del mismo y tiene una evolución marcada por la autocomplacencia en casi todos los casos. Ocurre una mitificación y canonización de los "maestros" que facilita la incorporación comercial del nuevo repertorio formal. Un poco antes, en 1932, con la publicación del libro *El estilo internacional*, de H. R. Hitchcock y P. C. Johnson, se adopta esta designación (arquitectura internacional) para nombrar lo que también se conoce como arquitectura funcionalista ("la forma sigue la función"), que logra, en términos generales, a lo largo de aproximadamente 30 años, reducir la secuela del Movimiento a un fenómeno utilitario falto de contradicciones profundas, cuya única misión histórica, en palabras de Paolo Portoghesi, parecía ser "el separar a la arquitectura de su tradición material (inmensamente articulada en las situaciones geográficas diferenciadas), garantizando como único y definitivo vínculo con el hombre una explosiva mezcla de genialidad individual y tecnología en su estado puro".²⁵

Los cincuenta, que había sido una década poco estudiada, ha despertado un profundo interés entre los críticos a partir de una exposición que se organizó en el Centro Pompidou de París en 1988. En ella se recreó con gran éxito el contexto de aquellos años en los que aparece la televisión, la baquelita y el nailon, en que De Sica y Rosellini consolidan el neorrealismo italiano o en que Stockhausen, John Cage y Xenakis revolucionan la música. Pero se recordó, sobre todo, que fue el tiempo en que Mies resucitaba, como un ave fénix, con su brillantísima etapa americana (es el momento en que se construye el famoso Seagram Building de Park Avenue), y lo mismo Gropius, convertido tras la Segunda Guerra en un verdadero santón de la arquitectura norteamericana. El viejo Wright, profeta al fin en su tierra, pudo ver cómo sus ideas sobre el organicismo se divulgaban hasta la saciedad, construía todo lo que quería, incluyendo ese hito de la quinta avenida neoyorquina que se conoce como el museo Guggenheim. Le Corbusier, tan popular como siempre, y tan polémico como nunca antes, construyó entre 1950 y 1954 un edificio que contradecía radicalmente sus "cinco puntos", pero que es asumido ahora como uno de los edificios más alucinantes del siglo XX: su capilla de Ronchamp.²⁶

Como sea, colocados en uno o en otro extremo de la constelación, los modernos triunfaban en toda la línea: lo moderno a nadie le parecía ya un estilo, sino una manera inevitable de hacer arquitectura. Este irresistible ascenso del estatuto funcionalista duró hasta finales de los sesenta, en un clima de euforia y agresividad del poder económico y burocrático. Comenzaba a ser evidente la falta de compromiso con la cultura de masas que estaba en la base de la preocupación de los padres fundadores. El barco estaba ya haciendo agua cuando en 1961 Philip Johnson le echa en cara a Jurgen Joedicke, después de leer su *Historia de la arquitectu-*

ra moderna, su preocupación por la vuelta de los eclecticismos. Le dice:

el peligro que usted ve de un estéril eclecticismo académico no es tan peligroso. El peligro está, por el contrario, en la esterilidad de su Academia del movimiento moderno.²⁷

Como ha señalado Portoghesi, la cultura del 68, a pesar de sus concepciones idealizadas de muchas cosas, "su empuje vital puso en movimiento los mecanismos de verificación de los tabúes tras de los cuales se atrincheraba la tradición del arte moderno".²⁸ Se desprende de aquí una corriente cuestionadora que con la contribución del psicoanálisis y de la semiología, y más en general de la teoría de la información, empieza a elaborar herramientas para una evaluación a fondo de las últimas vanguardias: se comienza a desmontar la pirámide del movimiento moderno y a sustituirla por una multitud de pequeñas pirámides. Entre otras conclusiones, los historiadores de inspiración marxista, llegaron a que, después de esta apertura, de que la ciudad moderna, hija de la ciudad industrial, es la forma histórica, hecha tangible, de la alienación social.²⁹

En 1960, Peter Blake, ex director de Architectural Forum, escribió un libro que es visto en nuestros días como un ingrediente muy importante del corte que va a ocurrir. El libro, *Form Follows Fiasco*, se plantea como una irónica renovación del principio "la forma sigue la función", considerado universalmente como el primer mandamiento del catecismo moderno y anuncia el ocaso del movimiento moderno. Hace un análisis de los fundamentos del movimiento y no deja títtere con cabeza. 17 años después, Charles Jencks, un inglés que comienza a analizar los últimos acontecimientos con los instrumentos de la lingüística, opinó, en su libro *El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna*,³⁰ que el ocaso del movimiento ya se había consumado y, "con

lúcida ironía" fija la fecha exacta de "la muerte de la arquitectura moderna": la hace coincidir —a las 15:32 horas del 15 de julio de 1972— con la destrucción, por obra de la dinamita, del complejo residencial Pruitt-Igoe, construido en 1951 según los "ideales más progresistas del CIAM" y premiado entonces por el Instituto de los arquitectos americanos.

Este barrio, a pesar del verde público, las zonas peatonales, los servicios colectivos, es decir, el respeto a las normas prescritas por la moderna ciencia urbana, en virtud de sus edificios-colmena de once plantas, de interminables hileras de ventanas todas iguales, de pasillos sin fin, de su estructura espacial desmesurada y repetitiva, se había convertido para sus habitantes en una especie de prisión y al mismo tiempo en un símbolo materializado de su condición de explotados. Esta identificación entre arquitectura y calidad de vida urbana produjo en sus habitantes, en su mayoría gente de color, una reacción conflictiva manifestada en una serie de actos de violencia y vandalismo.³²

La mayor acusación que hizo Jencks a la "arquitectura moderna" es "su carácter intelectual y abstracto, su basarse en axiomas nunca verificados ni confrontados con las exigencias reales de los hombres: nació como un vestido hecho para un mítico hombre moderno, que ha existido tan sólo en la mente de los arquitectos y que coincide cada vez menos con la identidad de los ciudadanos de carne y hueso.

Hay muchos autores, y también arquitectos, que alrededor de estas preguntas comenzaron a hacer explícita una nueva actitud, a la que se llamó precisamente posmoderna. Hasta donde sé el término fue acuñado por Jencks. Si bien es cierto que habría que revisar la advertencia de Foucault sobre la linealidad de la periodización histórica de ciertas corrientes contemporáneas, el caso es que para esta gente su posición se define más o menos en estos términos:

Antes que nada el Post-Modern es evolucionista más que revolucionario: no niega la tradición moderna, pero la interpreta libremente, la integra, recorre críticamente sus glorias y sus errores. Contra los dogmas de la univalencia, de la coherencia estilística personal, del equilibrio estático o dinámico, contra la pureza y la ausencia de todo elemento "vulgar", la arquitectura posmoderna revaloriza la ambigüedad y la ironía, la pluralidad de estilos, el doble código que le permite dirigirse por una parte al gusto popular, por medio de citas históricas o vernáculas, y por otra a los profesionales, por medio de la claridad del método compositivo y por lo que definimos como 'el juego de ajedrez' aplicado a la composición y descomposición del objeto arquitectónico. Contra el dogmático alejamiento de las formas de la historia que ha privado a la arquitectura moderna del principal instrumento de comprensión popular, o sea, de la referencia a la memoria colectiva, las nuevas tendencias sostienen la necesidad del contacto entre memorias históricas y tradicionales nuevas y, sobre todo, de la 'recontextualización' de la arquitectura, es decir, de la institución de una relación precisa, de naturaleza coloquial, entre los nuevos edificios y el ambiente en que nacen, tanto si es el ambiente de la periferia como si es de los centros históricos.³³

Para Jencks, los inscritos en el posmoderno son los primitivos de una nueva sensibilidad. En la práctica, después de 10 años de la emergencia de esta tendencia, el posmodernismo se ha expresado en todas partes, incluyendo los nuevos edificios para Disneylandia, pero se ha puesto en crisis en sus lugares de origen. Se ha convertido en un estilo, en otra moda. En Estados Unidos fue calificada como la arquitectura del "reaganismo". Se le ha visto como equivalente cultural del posestructuralismo. Se le critica su objetivo primordialmente formal y artístico y su rechazo del "compromiso social" del movimiento moderno (el valor de la arquitectura ya no residía en su poder de redención social o de transformación de los procesos evolutivos,

sino más bien en su poder de comunicación como objeto cultural): el significado y no la reforma de las instituciones era ahora el objetivo.³⁴ El posmoderno se convirtió en el nuevo estilo de las multinacionales, sobre todo a partir del edificio de Johnson para la AT&T en Nueva York, lo que ha llevado a muchos teóricos a decir que, en términos gruesos, en los años ochenta "la arquitectura posmoderna abandonó mayoritariamente sus dimensiones críticas y transgresoras para crear una cultura ecléctica y ampliamente ratificatoria, una cultura asombrosamente concordante con el tono de la vida política contemporánea".³⁵

Ha surgido así una tendencia nueva, relacionada tanto con la teoría posestructuralista como con las formas del constructivismo ruso, como una reacción contra lo posmoderno y contra lo que se entiende como sus dimensiones conservadoras, sus imágenes historicistas, sus propiedades conciliadoras y ratificadoras, su humanismo, su rechazo de las imágenes tecnológicas y su represión de lo nuevo. Por en medio de un ambiente salpicado por las ideas del "regionalismo crítico" de Frampton y las obras deslumbrantes de la "high tech" (Foster, Rogers, Piano, Nouvel) se ha empezado a abrir paso esta tendencia que, como en otras ocasiones, tomó fuerza a partir de una exposición: en este caso, la que organizó —otra vez— Johnson en el MoMA de Nueva York en junio de 1988. En esta exposición, en la que se mostraron obras de seis arquitectos junto a pinturas y esculturas constructivistas de los fondos del Museo, según los organizadores se trataba de probar que los proyectos continuaban las experiencias estructurales iniciadas por los constructivistas soviéticos, pero subvirtiendo el ideal de perfección de los años veinte:

las virtudes tradicionales de armonía, unidad y claridad se sustituyen por desarmonía, fractura y misterio. Los archi-

tectos reconocen el carácter imperfecto del mundo moderno y persiguen expresar, en palabras de Johnson, "los placeres de la incomodidad".³⁶

Hoy por hoy no hay revista de arquitectura que no muestre una parte de la gama de los proyectos deconstructivistas. Frank Gehry, el californiano que se considera como de los más representativos de esta escuela, ha sido distinguido con el Premio Pritzker, la versión del Nobel en arquitectura. Muy pocos de estos arquitectos han leído a Derrida. Para Fernández-Galiano el fenómeno obedece más bien a la fascinación con la insólita popularidad del *posestructuralismo* en las universidades norteamericanas "que a una operación crítica e intelectual de gran calado. Si los arquitectos difundieron el concepto de lo posmoderno a otras disciplinas, en esta ocasión son ellos los que toman prestado el rótulo de la desconstrucción a la filosofía y la crítica literaria, con ánimo de entrar en sintonía con los minimalismos, neo-geos y conceptualismos que hoy ocupan el lugar preferente en la escena de la plástica."³⁷ La teoría de la desconstrucción, que defiende que el significado se posterga indefinidamente y que no existe ni un principio ni un fin extralingüístico, ha sido ampliamente utilizada por los críticos para explicar las bases de la nueva tendencia. Por ejemplo, Eisenman y Tschumi han proclamado la idea de acentuar el proceso por encima de la forma, y han usado el concepto posestructuralista de "intertextualidad" para defender una nueva contaminación que desafía la autonomía del objeto diseñado. Pero para los nostálgicos trasnochados como yo no deja de resultar enormemente irónico que sea el constructivismo ruso, con sus tan ambiciosos programas políticos y sociales, la fuente primordial de esta vertiente que, como dijo Tschumi para sus obras del parque de La Villette... "aspira a una arquitectura que no significa nada, una arquitectura de

significante más que de significado, una arquitectura que es un puro indicio o un juego de lenguaje".³⁸ Se está al borde de inscribirse en el territorio del arte por el arte, ante lo que de pronto todos los indicadores parecen señalar como "el fracaso de todo compromiso". Aunque, como trata de rescatar Mary McLeod, "cualquiera que sea la desesperación que estos proyectos puedan transmitir finalmente al campo social, el hecho es que proyectan un vigoroso optimismo sobre el campo artístico".³⁹

Al final de este recorrido resultará evidente para muchos que el contenido de los términos, al menos en antropología, nos lleva por territorios de significado bastante distintos. Por ejemplo, al hablar de *posmodernidad*, se parte de la caracterización de la *modernidad* "como una forma de pensamiento dominada por la idea de una historia del pensamiento, entendida como progresiva 'iluminación' que se desarrolla mediante una apropiación cada vez más plena de los 'fundamentos'".⁴⁰ Desde esta perspectiva de la posmodernidad las categorías de lo *nuevo* y de la superación ya no tienen vigencia:

lo posmoderno no sólo se caracteriza como novedad con respecto a lo moderno, sino también como disolución de la categoría de lo nuevo, como experiencia del 'fin de la historia', la cual no se representa, por lo tanto, como una etapa superior de la historia misma".⁴¹

Para quienes se ubican en esta posición, la historia ha terminado porque la idea de una historia como proceso unitario ya no es convincente.

En el caso de la *desconstrucción* sucede algo semejante. El término se emplea en antropología, y en general en los textos literarios, de manera diferente. Dicho de una manera sintética, se sustituye la palabra "criticar" por la palabra "desconstruir". Se hacen equi-

valentes. Mientras que en arquitectura el *deconstruccionismo* se opone radicalmente a las imágenes historicistas del *posmodernismo*, a su rechazo de las imágenes tecnológicas y a su represión de lo nuevo, en antropología “se atacan y se des-sedimentan ya no las afirmaciones parciales, las hipótesis específicas, o los errores de inferencia, sino las premisas, los supuestos ocultos, los supuestos desde los cuales se habla”.⁴² El deconstructor, según Derrida, no razona, sino que finge hacerlo. Así, “la estrategia de la desconstrucción es algo que permite hablar cuando todo el discurso se ha consumado, cuando no hay nada que decir. Permite razonar sin reconocer la primacía de la razón, y hallar argumentaciones ‘razonables’ para abolirla”.⁴³

En la relación que posmodernismo y deconstruccionismo según se usan en arquitectura tienen con el empleo que se da a los términos en las ciencias sociales parece haber sólo una coincidencia fundamental: como no ocurría desde hace mucho, *el tiempo está maduro para toda forma de escepticismo*.

NOTAS

- ¹ Reynoso, Carlos, *El surgimiento de la antropología posmoderna*, Gedisa, México, 1991.
- ² Reynoso, Carlos, *op. cit.*
- ³ Pevsner, Nikolaus, *Pioneros del diseño moderno*, Infinito, Buenos Aires, 1963.
- ⁴ Zevi, Bruno, *Historia de la arquitectura moderna*, Emecé, Buenos Aires, 1959.
- ⁵ Benévolo, Leonardo, *Historia de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1977.
- ⁶ Benévolo, Leonardo, *op. cit.*
- ⁷ Benévolo, Leonardo, *op. cit.*
- ⁸ Pevsner, Nikolaus, *op. cit.*
- ⁹ Manieri Elia, Mario, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, S.A., Colección Punto y Línea, Barcelona, 1977.
- ¹⁰ Kultermann, Udo, *Arquitectura del siglo XX*, Historia del Arte, Salvat, t. 12, México, 1979.
- ¹¹ Zevi, Bruno, *op. cit.*
- ¹² Cirici, Alexander, *Modernismo*, Historia del arte, Salvat, t. 10, México, 1979.
- ¹³ Benévolo, Leonardo, *op. cit.*
- ¹⁴ Marchan Fiz, Simón, *La arquitectura del siglo XX - Textos*, Alberto Corazón, Madrid, 1974.
- ¹⁵ Citado por Marchan Fiz, Simón, *op. cit.*
- ¹⁶ Transcrito por Marchan Fiz, Simón, *op. cit.*
- ¹⁷ Transcrito por Cirici, Alexander, *op. cit.*
- ¹⁸ Citado por Cooke, Catherine, “Raíces de un método, el pensamiento arquitectónico, prerrevolucionario”, en *Monografías de Arquitectura y Vivienda, Constructivismo*, núm. 29, Madrid, 1991.
- ¹⁹ *Diccionario Enciclopédico Grijalbo*, Grijalbo, Barcelona, 1988.
- ²⁰ Citado por Jan-Magodev, Selin, “De Lenin a Stalin”, en *Monografías de arquitectura y vivienda, constructivismo*, núm. 29, Madrid, 1991.
- ²¹ Citado por Cooke, Catherine, *op. cit.*
- ²² Citado por Cooke, Catherine, *op. cit.*
- ²³ Salvadó, Ton, “Un suicidio premeditado, el caso de las vanguardias soviéticas”, en *Monografías de arquitectura y vivienda, constructivismo*, núm. 29, Madrid, 1991.
- ²⁴ Benévolo, Leonardo, *op. cit.*
- ²⁵ Portoghesi, Paolo, *Después de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1981.

- ²⁶ Ramírez, Juan Antonio, "Versiones de lo moderno", en *Mono-grafías de arquitectura y vivienda*, núm. 5, Madrid, marzo 1989.
- ²⁷ Citado por Portoghesi, Paolo, *op. cit.*
- ²⁸ Portoghesi, Paolo, *op. cit.*
- ²⁹ Portoghesi, Paolo, *op. cit.*
- ³⁰ Blake, Peter, *Forms Follows Fiasco*, Boston-Toronto, 1974.
- ³¹ Jencks, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1980.
- ³² Jencks, Charles, *op. cit.*
- ³³ Portoghesi, Paolo, *op. cit.*
- ³⁴ McLeod Mary, "La era de Reagan: del posmoderno a la desconstrucción", *Revista arquitectura viva*, núm. 8, Madrid, octubre de 1989.
- ³⁵ McLeod, Mary, *op. cit.*
- ³⁶ Fernández-Galiano, Luis, "Deconstrucción en el MoMA, de la repostería a la papiroflexia", *Revista arquitectura viva*, núm. 1, Madrid, junio de 1988.
- ³⁷ Fernández-Galiano, Luis, *op. cit.*
- ³⁸ McLeod, Mary, *op. cit.*
- ³⁹ McLeod, Mary, *op. cit.*
- ⁴⁰ Reynoso, Carlos, *op. cit.*
- ⁴¹ Reynoso, Carlos, *op. cit.*
- ⁴² Reynoso, Carlos, *op. cit.*
- ⁴³ Reynoso, Carlos, *op. cit.*