

MANERA Y FORMA EN LA CRITICA DE LA MODERNIDAD

MIGUEL ANGEL ALONSO DEL VAL

La inflexión cultural producida por la conciencia de crisis de la Modernidad Arquitectónica en los años setenta, ha dejado traslucir una reacción no inspirada ya en la «destrucción» propuesta durante los años sesenta, sino en la «construcción» de una práctica arquitectónica a partir de la reconsideración teórica de una tradición vernácula y/o histórica. Tras la ruptura de la unidad operativa de la Modernidad, y después del mundo de las experiencias plurales a que se asiste en cuanto se declara la contradicción y la incertidumbre de una acción «inclusiva», aparece el retorno de lo particular.

Por tanto, existe un evidente cambio de sentido que afecta muy directamente a la posición de las vanguardias. Después de mayo del 68, la «Vanguardia» ya no ha sido sinónimo de Modernidad ni de progreso, la «Vanguardia» ya no ha propugnado la ruptura como objetivo prioritario: los futurismos, las utopías racionalistas, las visiones devolucionarias, etc., quedaron abandonadas.

En su lugar aparecieron posiciones defensivas, incluso ciertas actitudes anteriormente calificadas como reaccionarias, con lo que la superación de tan monumental contradicción, en gran medida una usurpación, exigió destruir la dialéctica «vanguardia-reacción» e «izquierda-derecha». Una dialéctica agotada por la involución antes descrita que obliga a fundamentar el discurso teórico sobre otras bases que para nada cuentan con «la imposible vanguardia» de que hablan todos los críticos, queriendo limpiar su memoria de cualquier resto de militancia.

Los años del «optimismo progresista» han cedido su puesto a una nueva conciencia que no afirma ya su fe sin dudas en los prin-

cipios modernos. El profundo recelo hacia el mundo de la razón racionalista se ha ido desvelando, palmaria o vergonzantemente, desde una primera reconsideración de la realidad vernácula y del anonimato del arquitecto no visionario, de la «Arquitectura sin Arquitectos» de RUDOLFSKY, hasta la recuperación culta de las imágenes arquetípicas de la historia. Frente al idealismo racional nace una actitud realista que no basa su acción en la «necesidad» moderna, ni cree en la definición de ella como estereotipo universal de los sentimientos y actitudes humanas.

Desde esta nueva ubicación espiritual, críticos como VENTURI (Robert) llegan a afirmar que el Movimiento Moderno fue más «un simbolismo funcional que un funcionalismo» y, por tanto, una interpretación teórica ideal más que una realidad experimentada.

Este REALISMO permite aceptar que nos encontramos al final de la aventura utópica que representó la arquitectura moderna y que tras veinticinco años de crisis más o menos encubierta estamos en un momento, *After-Modern* o *Post-Modern*, de superación histórica de la Modernidad.

Es también momento de aceptar que los estímulos de la realidad, frente a los del ideal, provocan una diversificación de las posiciones y, por tanto, una relativización de las formas que nacidas de la desarticulación analítica de la «revolución moderna», se han alojado en nuestra memoria colectiva.

La realidad positivista, tan admirada el siglo pasado, que destierra de la esfera real la teoría y la intuición, es igualmente cuestionada. En la actualidad vivimos una crisis de la conciencia del hombre y, sobre todo, de la conciencia racional como método de conocimiento y método de acción, por lo que nadie puede ahora proponer la objetividad como instancia de legitimación de su arquitectura. El hombre occidental hace suyo el pensamiento de PASCAL cuando dice que conocemos la verdad no sólo por la razón sino también por el corazón; como él sabe que es inútil que el razonamiento, que no tiene parte en ellos, trate de combatir los primeros principios.

Sin embargo, en los años veinte el Idealismo romántico coincidió con el Racionalismo moderno y su unión trató de llevar al centro del universo a un nuevo hombre racional, hasta el punto de que, en palabras de JUNG, «nuestra vida actual está dominada por la diosa Razón, que es nuestra mayor y más trágica ilusión».

Contra este idealismo racional, el nuevo realismo adopta una doble posición gnoseológica: Como *realismo ingenuo* o natural, o como *realismo empírico* o crítico, según la división de FERRETER MORA. Este último es el que nos interesa. Supone que no puede equipararse lo percibido y lo conocido, sino que existe la conciencia de que aparecen opciones —subjetivas— en la asunción de un modelo teórico de explicación de la realidad.

En el mundo específicamente disciplinar de la arquitectura, esta corriente realista ha producido varias líneas de acción que podrían sintetizarse en:

1.—*Una primera actitud que considera al funcionalismo como algo más rígido y teórico que real y fluidamente funcional.*

Es una suerte de *Neorracionalismo* que, en una de sus líneas, la cientificista, ha resultado ser más un epígono del Racionalismo que su superación. Sus defensores creen que al análisis racional del Movimiento Moderno hay que añadirle un método racional y científico basado en la sistematización computerizada, de tal forma que la imagen del «árbol» corbusierano sea transformada en una retícula, tal como propuso ALEXANDER (Christopher), de múltiples interacciones. No obstante, el fracaso en la síntesis racional hace tiempo que ha sido reconocido por los propios visionarios que pretendieron «humanizar» la máquina y consiguieron «mecanizar» al hombre.

Otra línea es aquella que cree en la urgencia de integrar los conceptos de necesidad con los de símbolo, puesto que para un hombre de hoy le es imposible conocer el significado amplio de las cosas debido a la codificación que las ha limitado en su ser.

2.—*Se rechazan los términos necesidad, adecuación objeto-uso y la idea del arquitecto como creador de un nuevo gusto.*

Desaparece el arquitecto o artista idealizado, capaz de un diseño total a partir de una determinación científica del problema. La complejidad y contradicción vital que rodea todo hecho arquitectónico, y la imposibilidad de aplicar reduccionismos al sistema creativo han relegado a los arquitectos a una posición de intérpretes de una disciplina alejada de cualquier visión iluminista.

3.—*La tercera concibe un abandono de la necesidad de establecer procesis racionales entre la producción y el objeto arquitectónico.*

Los sistemas científicos, los métodos cerrados, los determinamos, etc., todos están siendo rechazados por quienes consideran la intuición como uno de los medios de experimentación y proyección de nuestra conciencia, a la vez que se incentivan modos de pensar humanistas cercanos al pensar poético que, a la vez, explica e inventa la realidad.

Estamos ante lo que H. PIÑÓN llama «relativización de los procesos de determinación de la forma», situación desde la que es posible entender el «Orden» en el pensamiento de LOUIS KANT como un concepto apriorístico esencial en la definición formal del objeto y al cual se subordinan las funciones.

4.—*Se piensa, por fin, con OSCAR WILDE que es más importante lo (realmente) supérfluo que lo (teóricamente) necesario.*

Es la proposición de una arquitectura sin estilo, que se apoya constantemente en valores simbólicos, y que ha generado el movimiento «Pop» y las investigaciones sobre uso y comunicación, aceptando las «contaminaciones» de la razón.

Esta conciencia cercana a la frase «Dios está en los detalles» de MIES VAN DER ROHE, tiene un segundo sentido que reivindica la verdad de una forma, no por su pasado o por las razones a que debió su aparición, sino por su futuro, por la imagen que ella es capaz de provocar en el consumidor. Según RUBERT DE VENTÓS «hemos pasado de una norma formal aristocrática basada en la procedencia a una moral burguesa que busca y se legitima por su consecuencia».

Independientemente del sentido irónico o comercial que esta vuelta al realismo y a la forma relativa posee, no podemos dejar de señalar el cambio en la consideración del pasado, también de la historia, a la cual se concede beligerancia desde el momento en que se integra el mundo de los símbolos no determinados por análisis científico, sino por tradición. El realismo como conciencia ha traído, en gran medida, la posibilidad de coexistencia no excluyente de los opuestos y una amplitud de visión que los «autómatas de la Modernidad» habían perdido al plantear reduccionismos en los procesos creadores.

Las aporías metabolistas y tecnologistas no hicieron sino poner de manifiesto los fracasos de la «ortodoxia» moderna y eliminar toda confianza en sus posibilidades de futuro. Las prevenciones contra el funcionalismo, el internacionalismo, la zonificación, etc., se tornaron en agudas críticas deseosas de una moratoria para el camino sin retorno por el que evolucionaban los arquitectos modernos, a los que la anunciada crisis del Movimiento Moderno dejaba un cierto pesimismo o incapacidad objetiva de creación a finales de los años sesenta.

No es ajena a esta situación de desgaste la gran habilidad de los «ismos» sucedidos en pos de ser portadores de la única antorcha de la Modernidad. Las denominadas Vanguardias se debatían entre el consumismo y el antihistoricismo visceral mientras miradas cada vez más intensas iniciaban la recuperación de las «razones históricas» de la Modernidad, aplicándose incluso en el «revival» de las vanguardias de los años veinte-treinta, lo cual para Zevi no es sino el «precio que la generación intermedia paga por haber abrazado la ideología antihistórica de los maestros sin discutirla, y después por haberla refutado de golpe, sin una verdadera elaboración». Todo lo cual da sentido a una frase de PORTOGHESI, según la cual «la única posible utilización de esta gran aventura espiritual que ha sido la Arquitectura Moderna es la de servirse de ella como de la escalera de Wittgenstein, para mirar desde arriba lo que está alrededor y tirarla después rápidamente sin añoranzas, porque, aunque sea indispensable para subir, se convierte una vez arriba, en un estorbo inútil».

En esta situación de indigencia, agravada por la desaparición de los «maestros» del Movimiento Moderno, la reacción se ha orientado hacia un FORMALISMO que, motivado por la ensoñación y la nostalgia simultáneamente, actúe como argumento superador de la actitud en que nos dejó el derrumbamiento de la superestructura intelectual que sustentaba el mundo moderno y cuya contraposición con la historia ha resultado tan dramática para él.

Esta actitud formalista supone elevarse por encima de los posicionamientos ideológicos y de los puritanismos de la Modernidad, para acercarse al mundo de las imágenes sincrónicas, al de los arquetipos históricos o al elogio de las ruinas, cuando no se intenta reanimar el cadáver historicista que sólo el fracaso del Estilo Interna-

cional permite exhumar creyendo que en ello está la raíz de la continuidad en la historia.

El formalismo ha roto también la dialéctica *causa-efecto* que sustentaba el determinismo cientificista, al entender que el valor de un objeto no está en su adecuación a la idea, sino que posee una vida y una capacidad emotiva superior a la que se deduce de sus relaciones socio-temporales. Admitir una postura contraria al reduccionismo y abstinencia formal de los exégetas modernos es importante para legitimar todas las prospecciones que se realizan sobre el mundo onírico, simbólico e histórico de la forma.

Se vislumbra un momento antiestilístico y, por tanto, ecléctico que puede entenderse de una parte como utilización metodológica de los estilos históricos, incluidos los modernos, para usos diversos; y de otra, como mixtificación o deformación de los elementos arquitectónicos por encima de sus códigos ortodoxos para usarlos en la consecución de nuevas imágenes que satisfagan al hombre actual a la vez que le conectan con la memoria colectiva de su historia.

Difícilmente se puede estar a salvo de la ironía y de los símbolos fungibles de cartón-piedra, a veces nuestra conciencia arquitectónica se parece demasiado a la de los escenógrafos, pero hay que reconocer que el afán racionalizador de la Modernidad dejó la arquitectura limitada en su capacidad expresiva y aislada del entorno en que debía insertarse. La asepsia no es más un valor arquitectónico.

Todo el nuevo mundo formal que reflejan las arquitecturas críticas de la Modernidad puede agruparse en cuatro líneas:

1.—*Una actitud de recuperación histórica que trata de obtener de ella las formas puras o esenciales que en una nueva vía de ásis permitan obtener un lenguaje trans-histórico.*

Es el mundo de la evocación y de la analogía formal que posee como instrumento de control disciplinar «el principio generador» de la ciudad, dentro de la cual los aspectos figurativos deberían entenderse como intercambiables, por lo que la adscripción a un cierto número de formas no debe considerarse en ningún caso como estilismo, sino como devoción.

«Considerar la historia como un «acontecimiento», no como un «valor» que había que formular inalterado en el presente, exigía, evidentemente, un ánimo y una claridad de ideas fuera de lo común:

la indecisión en verificar este salto ha ocasionado, y sigue ocasionando, situaciones ambiguas e improductivas, que hacen comprensible el que se vuelva a proponer la necesidad de un nuevo salto en el vacío, de un nuevo, pero más radical, asesinato de la historia». Estas palabras de Tafuri se ajustan al fenómeno italiano y al debate cuasi-político entre las líneas de los históricos «rigurosos» como ARGAN y los «metafísicos» como ROSSI. Sin embargo, ponen de manifiesto la dificultad de las conexiones ambiguas con la historia y la falacia que puede existir en ellas.

2.—*Otro mundo es el de la recuperación de la historia como legitimación cultural de un lenguaje simbólico determinado, que luego se elabora dentro de unas normas internas que sólo atienden al experimento formal propuesto sin ninguna preocupación por su legitimación ideológica o temporal, pero dentro de un concepto aristocrático de la disciplina.*

Es el círculo de las propuestas estéticas parciales, de los «minima aesthetica» de que habla MARCHÁN FIZ, que no hacen sino incidir sobre la falta de orientaciones comunes del arte y la cultura actuales, y que en arquitectura se decanta hacia una recuperación del elitismo que un código privado o gremial confirió un día a sus creadores.

3.—*Un tercer capítulo lo constituyen los divulgadores de la arquitectura metafórica que permite la utilización de todos los estilos históricos, incluidos los contemporáneos, y la extracción de aquellos elementos formales más sugerentes y capaces de producir en el espectador asociaciones simbólicas independientemente de su pertenencia a códigos históricos legítimos.*

Opción que demuestra una influencia de los experimentos semióticos y una liberación de la ortodoxia pseudo-academicista del Movimiento Moderno a partir de la promulgación por VENTURI de los valores de complejidad y contradicción.

4.—*Una cuarta categoría la forman aquellos arquitectos que dedicados al cultivo formal se aíslan del mundo de la construcción dentro de la arquitectura del papel y, en una pretendida labor pro-*

fética e inmaculada, van cediendo al mundo profesional sus imágenes oníricas, poéticas, formales e incluso normativas, con el apoyo del culto que por la imagen visual es promovido desde todos los sectores sociales.

El panorama de las publicaciones arquitectónicas se convierte así en un muestrario de laboratorio, a partir de cuyas definiciones el arquitecto puede trabajar sin preocupación por descontextualizar o transgredir la diversidad de formas que se le presentan con la insistencia y seguridad de una academia de la imagen formalizada.

Tal vez el culto a la forma, su implantación en códigos numéricos y su disfrute en cenáculos iniciados esté respondiendo a un pretendido mandato «evangélico» no lejano al de los héroes de la Modernidad, que contiene también una conciencia milenarista de pertenecer a un momento histórico en el cual los arquitectos se creen, en palabras de JENCKS, «los primitivos de una nueva sensibilidad».

