

MODERNIDAD E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

MARIANO GONZÁLEZ PRESENCIO

En un reciente artículo, COLIN ROWE observaba inteligentemente que el término binómico arquitectura moderna encierra un doble significado en su difenición: «la palabra "arquitectura" ... está relacionada con un juicio sobre el construir; la palabra "moderno" con un veredicto sobre la historia; y la conjunción de estas palabras ... sugiere con claridad, cierta confluencia de ideas de significado histórico con ideales de valor artístico»¹.

Según esta afirmación la renuencia de la arquitectura moderna a definirse en términos meramente físicos y visuales y su insistencia en una valoración de su posición moral y de su integridad ética convierte a la cuestión histórica —íntimamente ligada, como veremos, al problema moral— en pieza clave para comprender no sólo la compleja y contradictoria trama en que consiste el Movimiento Moderno, sino también el por qué de su abocamiento final al callejón sin salida al que llegó en la pasada década. Porque, en el fondo, el asunto de la crítica reciente no es —o no es sólo— el Movimiento Moderno; no se cuestiona únicamente una particular manera de construir, sino que el auténtico objetivo de la disputa es el «proyecto de modernidad», es decir, la condición moderna como proyecto, a la que el Movimiento Moderno está íntimamente ligado; proyecto nacido siglo y medio atrás y al que la arquitectura moderna, y el arte moderno en general, confirieron una imagen mucho más acorde con su espíritu que los sucesivos intentos llevados a cabo en el siglo XIX.

1. C. ROWE, «¿Después de qué arquitectura moderna?», en *Arquitecturas Bis* n.º 48, 1984, p. 8.

Efectivamente el pluralismo estilístico que desarrolló el ochocientos se había revelado, en su revisionismo histórico, inoperante para resolver la nueva problemática surgida del «espíritu moderno», concepto en el que el término «moderno» tenía sentido precisamente de rechazo de la historia y en el que el sentido histórico era visto como enemigo de la autenticidad. «Este olvido de todo lo anterior, el rechazo de toda experiencia previa para permitir la acción —como ha dicho J. A. CORTÉS— corresponde al impulso más declaradamente vanguardista de la modernidad»². Es además esta urgencia por olvidar el pasado lo que distingue a esta idea de modernidad del s. XX de la versión renacentista de la misma, que se desarrolló bajo el magisterio de un pasado idealizado que se trataba, en lo posible, de emular. Urgencia que, por otra parte, adquiere su razón de ser en la reacción que las vanguardias artísticas del novecientos promovieron contra la identificación indiscriminada realizada por el XIX entre investigación histórica e investigación arquitectónica. La instrumentalización del pasado y su improductividad desarrolladas en el período precedente provocarían el alejamiento de la historia por parte de las vanguardias del s. XX.

Esta desestima de la capacidad docente de la historia tiene su representación canónica en la desaparición de la disciplina de historia del arte del programa de estudios de la Bauhaus propiciada por WALTER GROPIUS. Esta actitud era más tarde argumentada por el mismo GROPIUS en los siguientes términos: «Hoy en día, nuestra educación arquitectónica es demasiado tímida, subraya en demasía la disciplina erudita y se orienta casi exclusivamente hacia las llamadas «Bellas Artes» y hacia el pasado...: El arte creador y la historia del arte no debieran ser ya confundidos. «Crear un orden nuevo» es tarea del artista; la del historiador, redescubrir y explicar los órdenes del pasado... La enseñanza exitosa del diseño creador no puede por tanto ser impartida por historiadores, sino sólo por un artista creador que sea al mismo tiempo un «maestro innato»³.

La elección llevada a cabo por GROPIUS encuentra su analogía

2. J. A. CORTÉS, *Modernidad y arquitectura*, E.T.S.A.M., Madrid 1981, p. 37.

3. W. GROPIUS, *Alcances de la arquitectura integral*, E. La Isla, Buenos Aires 1963, p. 64.

en el culto del método empírico y en la alianza con el mundo tecnológico sobre el que debe modelarse la arquitectura hasta el punto de convertirse en una metáfora epistemológica. Si a esto añadimos la tendencia que se registra a convertir la arquitectura en pura realidad objetual, y además en puro objeto industrial, nos encontramos con que la cuestión de la historicidad queda vacía de contenido. De esta forma, el objeto, al quedar privado de su historicidad, encuentra el ciclo de su existencia dominado enteramente por la contingencia del presente.

Este antihistoricismo de las vanguardias novecentistas con respecto al pasado, factor común en sus distintos manifiestos, se apoya, sin embargo, en un ideario dual, conformado por dos concepciones de distinto orden —que no antitéticas— de difícil nexo dialéctico, al pertenecer a esferas de pensamiento heterogéneas entre sí. El aparato teórico de la arquitectura moderna presenta así, paradójicamente, profundamente entrelazados, un momento ahistórico y un momento historicista.

El problema surge, fundamentalmente, del conflicto entre el ideario racionalista —ahistórico— del siglo XVIII sobre el hombre universal y la ley natural y el historicismo idealista del siglo XIX que veía a todos los sistemas culturales con sus producciones correspondientes como relativos a su posición en la historia. Será esta mezcla entre la construcción lógica *ex-novo* propia de la Ilustración y la negación del libre albedrío heredada del «Zeitgeist» hegeliano lo que lleve a la arquitectura moderna a su callejón sin salida. COLIN ROWE ha definido el problema como: «un argumento positivista sobre lo substancial y lo clasificable aliado con un argumento historicista que insinúa subrepticamente el espíritu de la época y que no puede sino viciar una teoría estricta del construir como deducción lógica o empírica basada en hechos»⁴.

De los argumentos positivistas y racionalistas derivará el antiformalismo teórico de la vanguardia que aparecerá como una propuesta ética y estética basada en: función, tecnología y sociedad. Las máximas miesianas «Rechazamos reconocer problemas de forma, sólo problemas de construcción, la forma no es el objeto de nuestro trabajo, sino sólo el resultado. La forma por sí misma no existe. La

4. C. ROWE, *op. cit.*, p. 13.

forma como objetivo es formalismo y lo rechazamos. Nuestra tarea, en esencia, es liberar a la práctica constructiva del control de los especuladores estéticos y restituirla a aquello que debiera ser exclusivamente: construcción»⁵. Coinciden en sus planteamientos con los manifiestos del Grupo 7 italiano: «La nueva arquitectura, la verdadera arquitectura, debe ser resultado de una adecuación estricta a la lógica, a la racionalidad. Un constructivismo rígido debe dictar las reglas. Las nuevas formas de la arquitectura deberán recibir valor estético sólo del carácter de necesidad»⁶. Es, en definitiva, la confianza ciega en el proceso racional propia del Iluminismo, en la razón como único instrumento para construir la realidad, y en la inevitable adecuación de los resultados en base a su generación racional. En otro momento, MIES dirá: «No queremos juzgar tanto los resultados como el proceso creativo»⁷. Tomando como modelo al ingeniero y al científico el arquitecto, según esto, puede prescindir de la elección estética y subordinar toda su actividad a un procedimiento racional o empírico. Se había abierto una brecha —se decía— con la irracionalidad y el sentimiento mórbido. El arquitecto ya no está interesado en las formas, será un constructor iluminado, será el esforzado estudioso de la función⁸.

El funcionalismo, presente en la teoría arquitectónica desde VITRUBIO, aparece en las primeras décadas del novecientos en su mayor grado de enfatización. La máxima de L. SULLIVAN «la forma sigue a la función» se sitúa en el frontispicio de este movimiento que J. HABERMAS ha definido como «basado en la convicción de que las formas expresan los usos-funciones para los que un edificio es producido»⁹. Pero la consideración funcionalista de la arquitectura escapa de la esfera utilitaria para convertirse en condicionamiento moral y definirse en términos de verdad arquitectónica. La arquitectura verdadera debe responder sólo a su función. En 1929 MOHOLY

5. M. VAN DER ROHE, *Escritos, diálogos y discursos*, Ed. C. O. Aparejadores de Murcia, Murcia 1981, p. 27.

6. G. TERRAGNI, *Manifiestos, memorias, borradores y polémicas*, Ed. C. O. Aparejadores de Murcia, Murcia 1982, p. 44.

7. M. VAN DER ROHE, op. cit., p. 27.

8. Cfr. C. ROWE, op. cit., p. 9.

9. J. HABERMAS, «Arquitectura moderna y postmoderna», en *Revista de Occidente*, n.º 42, 1984, p. 102.

NAGY clamaba: «¡Qué ingenuo resulta el temor al 'frío intelectualismo', a la forma que exprese simplemente la función, apenas comprendemos que las formas de la naturaleza son significativas sólo en función de su función!»¹⁰.

El funcionalista, así entendido, se movía guiado por los imperativos morales de su conciencia. Se trataba de un puritanismo de conciencia que llevó directamente a un puritanismo de contenido: lo bueno y lo cierto llevaban a lo bello. El ornamento, inadecuado a la función, era visto como moralmente pernicioso e incluso delictivo. «La evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual»¹¹, diría A. LOOS en su conocido y emblemático artículo «Ornamento y delito» (1910).

El funcionalismo se adhiere, así, a un punto de vista básicamente idealista. Lejos de ser utilitario y pragmático, el funcionalismo aspira a espiritualizar el proceso mecánico y a destruir la dicotomía entre lo mecánico y lo espiritual, entre determinismo y libre voluntad. Es, de nuevo, la ecuación iluminista que sitúa a la razón como una simulación del significado de la verdad a través del mensaje de la ciencia. En palabras de P. EINSEMANN, «Se creía representar la verdad una vez que la arquitectura parecía racional, lo que es tanto como decir que representaba la racionalidad»¹².

La fe ciega en los avances técnicos, puesta de manifiesto por LE CORBUSIER en su visita a Nueva York¹³, revela, en su apasionamiento, que para el Movimiento Moderno la nueva tecnología era más una idea que un hecho. La excesiva devoción por el mito de la máquina llevaría, de hecho, años más tarde a MUMFORD, pasados los primeros ardores funcionalistas, a denunciar que «gran parte de lo enmascarado durante la última generación como estricto funcionalismo era en verdad una suerte de fetichismo psicológico, si no re-

10. S. MOHOLY NAGY, *La nueva visión*, Ed. Infinito, Buenos Aires 1963, p. 51.

11. A. LOOS, *Ornamento y delito y otros escritos*, Ed. C. Gili, Barcelona 1972, p. 44.

12. P. EINSEMANN, «El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin», en *Arquitecturas Bis*, n.º 48, 1984, p. 31.

13. Cfr. LE CORBUSIER, *Cuando las catedrales eran blancas*, Ed. Poseidón, Barcelona 1979.

ligioso: un intento... de hacer que la Dínamo sirviera de objeto de amor y devoción en lugar de serlo la Virgen»¹⁴.

Detrás de estos planteamientos subyace, en definitiva, el irresuelto diálogo entre racionalismo e idealismo, presente en el proyecto moderno desde sus inicios, a través del cual la razón pura y secular, que viene a desplazar al orden divino, propio de los objetivos cosmológicos de la composición renacentista, como factor productor de los objetos artísticos, deviene nueva deidad. Para la arquitectura moderna la tecnología trasciende su papel utilitario y pragmático para convertirse en símbolo; y de esta manera, subrepticamente, la forma antecede a la función. Y por ello, hoy en día, la arquitectura moderna despierta más admiración por su éxito formal-simbólico que por su capacidad para resolver los problemas técnicos.

«No se puede entender el significado del Movimiento Moderno —ha dicho ALAN COLQUHOM— a menos que se acepte que el papel que la expresión simbólica jugaba en él era, fundamentalmente, el mismo que en toda la arquitectura anterior. En la crítica arquitectónica se observa una tendencia a distinguir criterios morales y utilitarios por un lado y estéticos por otro. Según esta concepción la estética se ocuparía de la forma, mientras que los problemas lógicos, tecnológicos y sociológicos del construir pertenecerán al mundo de la acción empírica. Esta distinción es falsa, sigue diciendo COLQUHOM, porque ignora que la arquitectura pertenece a un mundo de formas simbólicas, en el que los aspectos específicos del «construir» se manifiestan de una manera metafórica, no literal»¹⁵.

La esperanza en los avances técnicos, la utilización emblemática de la máquina... no son sino manifestaciones del ideal de perfectibilidad nacido en el XVIII. La teoría del progreso indefinido —en la que el mito del ideal estético de la perfección se sustituye por el ideal científico de la perfectibilidad— es el rasgo más acusado de la modernidad y de la «estética artificial» del XIX; que sería asumido programáticamente por las vanguardias artísticas, relacionándose con el triunfo esperado de la libertad, con la liberación progre-

14. L. MUMFORD, *Arte y técnica*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires 1968, p. 123.

15. A. COLQUHOM, *Arquitectura moderna y cambio histórico*, Ed. G. Gili, Barcelona 1978, p. 30.

siva de la razón y con la creencia en un progreso determinista e ineludible.

La conciencia de movimiento progresivo del tiempo vino a explicar el proceso de cambio histórico. El siglo XIX aportó la idea del *Zeitgeist* entrelazada con la consideración dialéctica del proceso temporal, enraizándose causa y efecto en un presente que aspira por ello a la atemporalidad. Desde tal prisma, la historia tiende a ser leída en función de un futuro sólo reconocible a posteriori, concepción que, a su vez, estimula por igual el antihistoricismo de las vanguardias respecto del pasado como el futurismo histórico. El rechazo del pasado se liga, así, a la anticipación de futuro, constituyendo el componente futurista el momento utópico de la vanguardia histórica cuyo discurso no sólo se volcaba al futuro como referente, sino que se anunciaba profético.

La búsqueda del origen de la arquitectura, del «arqué» —manifestación primera del ansia por encontrar una fuente racional para el diseño— dejaba paso, impulsada por el *Zeitgeist*, a la búsqueda del «telos». Sobre este nuevo objetivo histórico el funcionalismo implantaría una secuencia lineal del pasado, presente y futura, característica de un entendimiento mecanicista del tiempo como causalidad histórica al cual el Futurismo y el Movimiento Moderno están ligados; de ello resultaría una modernidad encadenada, no sólo a la predicción de un futuro ideal, sino también a la invención de un pasado idealizado en substitución de la contingencia histórica. De donde se derivó una historiografía maniquea, fuertemente ideologizada, más preocupada por la legitimación y propaganda de la arquitectura moderna y su proyección futura que por la propia investigación histórica; en la que el pasado sólo adquiriría sentido como coartada para mitificar el presente.

Esta tendencia futurista, asociada con la negación del pasado y de la tradición, se convierte en característica fundamental de la arquitectura moderna, en la que el progreso científico y técnico es entendido como una manifestación de un espíritu de la época que todo lo abarca. En su urgencia por abandonar la historia resulta inserta en un proceso historicista ineludible que conduce a un futuro idealmente predicho. En vez de suprimir la historia el Movimiento Moderno invoca al *Zeitgeist*, con lo que se revela a sí mismo no como una ruptura con la historia, sino como un momento avanzado del mismo continuum, un nuevo episodio en la siempre cambiante evo-

lución del Zeitgeist, concepto que, en su contingencia del presente, suponía un valor distinto del natural o del divino. Es precisamente esta contingencia del presente la que —como ha señalado EINSENMANN— evitó que se vieran a sí mismos como un episodio más de aquella continuidad; porque la ideología del Zeitgeist les ligaba a su historia presente con la promesa de librarles de la historia pasada. «Estaban atrapados ideológicamente por la ilusión que significaba el creer en la eternidad de su propio tiempo»¹⁶.

Esta es, en definitiva, la condición dicotómica de la concepción histórica que presenta la modernidad en arquitectura; si la negación del pasado por el Movimiento Moderno desemboca en un historicismo determinista que sitúa su fin trascendente en el futuro, constituye, así mismo, una nueva versión del mito ahistórico en su declarada instauración de una arquitectura permanente y perfecta.

Y es en la contradicción inherente a este pensamiento dual donde hay que buscar una de las causas más determinantes —sino la más— de las crisis de la modernidad en arquitectura.

Una crisis cuya virulencia deriva precisamente de no ser producto de condiciones externas, sino del hecho de tener su origen en el mismo núcleo del ideario moderno.

16. P. EINSENMANN, op. cit., p. 32.