

ARQUITECTURA Y POSMODERNIDAD: LOS ORÍGENES DE UN DEBATE

POR VICTORIANO SAINZ GUTIÉRREZ

Las disputas en torno a la condición posmoderna han rebasado los reducidos límites de cualquier aspecto parcial del quehacer humano y se extienden ya a todos los ámbitos de la cultura. Además, es cada vez más frecuente hablar de la posmodernidad para referirse no sólo a los cambios culturales, sino también a los cambios sociales; y es que, de hecho, unos y otros son inseparables¹. Como es sabido, la polémica afecta también –y de modo particularmente relevante– a la arquitectura, precisamente porque en la posmodernidad lo estético adquiere un valor paradigmático². En este sentido, cabe señalar que lo que la sensibilidad *post* busca poner en crisis no son sólo unas determinadas opciones figurativas –las del llamado Movimiento Moderno, en el caso de la arquitectura–, sino todo un proyecto socio-cultural: la modernidad misma como proyecto³.

En cierta medida, el debate sobre el *post* tuvo su origen en el ámbito arquitectónico y desde ahí se ha ido extendiendo luego a otras disciplinas. El propio Lyotard ha manifestado haber tomado el término de la crítica arquitectónica para aplicarlo la condición contemporánea del saber⁴. Se podría decir, pues, que la posmodernidad ha tenido una punta de lanza para su avance en el posmodernismo. La aparición de

1. Una visión de conjunto de esta cuestión puede encontrarse en David LYON, *Postmodernidad* (1994), Madrid 1996.

2. «Las experiencias estéticas –ha escrito al respecto Solà-Morales– son el modelo más sólido, más *fuente* de, valga la paradoja, una construcción *débil* de lo real y, por tanto, adquieren una posición privilegiada en el sistema de referencias y valores de la cultura contemporánea» (Ignasi de SOLÀ-MORALES, «Arquitectura débil» (1987), en *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona 1995, pp. 68-69).

3. Para un sugerente análisis del significado de la modernidad en arquitectura, que no ignora la interrelación entre el discurso interno a la disciplina arquitectónica y el contexto cultural, cfr. Juan Miguel OTXOTORENA, *Arquitectura y proyecto moderno. La pregunta por la modernidad*, Barcelona 1991.

4. Jean-François LYOTARD, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber* (1979), Madrid 1984.

las obras de Jencks⁵, en la segunda mitad de la década de los 70, marcó el comienzo de la generalización de la disputa sobre el posmodernismo en arquitectura, que alcanzaría uno de sus puntos álgidos con motivo de la muestra de arquitectura de la Bienal de Venecia de 1980, titulada *La presencia del pasado*⁶.

Planteamientos como los de Jencks, que se han venido moviendo con cierta superficialidad – muy americana, por lo demás – en lo que Frampton ha denominado “cultura del espectáculo”, han propiciado quizá el consumo indiscriminado de sucesivas figuraciones, lenguajes y estilos, ampliamente difundidos mediante una multitud de fotografías a todo color publicadas en preciosas monografías o en vistosas revistas; pero también han contribuido decisivamente al definitivo abandono de la defensa a ultranza de los planteamientos del Estilo Internacional, tan insistentemente aireados por aquella historiografía que se ocupó de consagrar el mito del universalismo internacionalista del Movimiento Moderno⁷, facilitando el desarrollo de un nuevo eclecticismo, sin inhibiciones aparentes, cargado de contaminaciones figurativas, del que encontramos un buen exponente en la *Strada Novissima* de la ya citada Bienal de 1980.

A pesar de lo aparentemente encontrado de las posiciones de muchos de los defensores del *post*, hay algo en lo que todos parecen estar de acuerdo: la crítica al Movimiento Moderno. Esta actitud crítica aparece, sin embargo, más que como un programa, como una discusión sobre la formación intelectual del presente. De tal modo que la genérica oposición a lo moderno, como ha señalado entre otros Marchán Fiz⁸, cristalizó entre ellos en dos núcleos de cuestiones: el rechazo de las opciones estilísticas propuestas por las vanguardias, por un lado, y la liquidación del funcionalismo como categoría legitimadora de la arquitectura moderna, por otro.

Como ha puesto de relieve la historiografía más reciente⁹, en el interior del propio Movimiento Moderno se había venido desarrollando un proceso de continua revisión –muy especialmente entre los arquitectos de la llamada “tercera generación”¹⁰–, pero junto al impulso de una cierta renovación, permaneció siempre una clara voluntad de continuidad con los presupuestos iniciales de fondo, que no llegaron en ningún momento

5. Charles JENCKS, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (1977), Barcelona³1984; *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos* (1980), Barcelona 1982.

6. Cfr. AA. VV., *La presenza del passato*, Venecia 1980. Véase también el número extraordinario de la revista *Controspazio* (nº 1-6, 1980), dedicado a la muestra.

7. Me refiero a las obras de Giedion, Pevsner, Banham, Richards, etc.

8. Cfr. Simón MARCHÁN FIZ, «Entre el orden y la diseminación», en *Arquitectura*, nº 238, 1982, p. 17. Para un tratamiento más amplio de algunos aspectos tratados en ese artículo, cfr. S. MARCHÁN FIZ, *La condición posmoderna de la arquitectura*, Valladolid 1981. En esos escritos Marchán ha intentado sistematizar ideas que, por lo demás, ya se habían repetido en diferentes ocasiones a lo largo del debate sobre el *post*: véanse, por ejemplo, los artículos publicados en el número de la revista *Arquitecturas bis* (nº 22, 1978), dedicada al tema *After Modern Architecture*.

9. Las historias de la arquitectura moderna de autores como Tafuri, Frampton, Jencks y De Fusco, entre otros, se han ocupado de poner de manifiesto con suficiente claridad la complejidad y diversidad de planteamientos que se esconden tras el aparente monolitismo del Movimiento Moderno.

10. Sobre la “tercera generación”, cfr. Josep M. MONTANER, *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Barcelona 1993, pp. 36-108.

a ser puestos en crisis de modo radical, aunque comenzasen a vislumbrarse vías alternativas en las obras de arquitectos como Louis I. Kahn. Esos nuevos caminos son los que serán recorridos por la generación siguiente, la de Aldo Rossi y Robert Venturi.

La crítica ha insistido en repetidas ocasiones sobre el papel determinante desarrollado por Kahn¹¹ en relación con la nueva situación de la arquitectura tanto americana como europea, y especialmente en su influencia en Rossi y Venturi, hasta el punto de que Moneo le ha llamado, con expresión muy gráfica, el “padre común”: «La obra de Louis Kahn –son sus palabras– ilustraba lo que la arquitectura podía ser si se atrevía a seguir los caminos sugeridos por quienes con mayor mordiente sometieron a dura crítica el modo en que se había institucionalizado la noción de *lo moderno* en arquitectura. De ahí que los arquitectos que más definitivamente contribuyeron a establecer las posiciones de lo que iba a ser la arquitectura de los años 70, Venturi y Rossi, estén en deuda con Kahn, si bien esto no sea para uno y otro sobre la base de la misma moneda»¹². Más allá de las diversas interpretaciones que haya podido recibir el pensamiento kahniano o de los diferentes ecos que su obra proyectual haya suscitado, resulta evidente que muchas de las cuestiones por las que Kahn se interesó (la historia, la forma, el monumento, la arquitectura iluminista) han ejercido un notable influjo en los debates posteriores.

Aunque no sea fácil indicar con exactitud el momento histórico en que se produce el paso de lo moderno a lo posmoderno en arquitectura, se puede señalar un claro punto de inflexión en los años 60. En todo caso, me parece posible aplicar a la posmodernidad unas palabras que Frampton refiere a la modernidad: «Cuanto más rigurosa es nuestra búsqueda de su origen, más remoto se nos aparece»¹³. Ya en la década de los 60 es posible encontrar, pues, unos planteamientos abiertamente críticos respecto al Movimiento Moderno; en esos años se lleva a cabo la publicación de una serie de escritos en los que se dejan entrever cambios importantes. Los efectos de los planteamientos contenidos en algunas de esas obras no fueron, sin embargo, perceptibles inmediatamente, ni tuvieron todos el mismo alcance, como se ha podido ir comprobando con el transcurso del tiempo.

De todas ellas hay dos, aparecidas en 1966, que ya han sido señaladas en innumerables ocasiones como fundamentales por su influencia en el desarrollo posterior de los acontecimientos y respecto a las que, con una perspectiva de treinta años, querría aquí hacer algunas consideraciones que espero ayuden a encuadrar el debate que,

11. Véase, por ejemplo, Ignasi de SOLÀ-MORALES, «Una conferencia en San Sebastián», en *Arquitecturas bis*, nº 41-42, 1982, pp. 14-21; o también la opinión manifestada por De Fusco: «La figura y la obra de Louis I. Kahn constituyen el fenómeno más significativo del período intermedio entre moderno y posmoderno» (Renato DE FUSCO & Cettina LENZA, *Le nuove idee di architettura. Storia de la critica da Rogers a Jencks*, Milán 1991, p. 53).

12. Rafael MONEO, «Padre común», en *Arquitecturas bis*, nº 41-42, 1982, p. 50.

13. Keneth FRAMPTON, *Historia crítica de la arquitectura moderna* (1980), Barcelona⁷ 1994, p. 8. A este respecto se puede consultar también el artículo de Simón MARCHÁN FIZ, «*Le bateau ivre*: para una genealogía de la sensibilidad posmoderna», en *Revista de Occidente*, nº 42, 1984, pp. 7-28.

en cierto sentido, esas obras han abierto; me refiero, como no es difícil suponer, a *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de Venturi¹⁴ y *La arquitectura de la ciudad* de Rossi¹⁵. A ambos textos se les pueden sin duda aplicar estas palabras de Colquhoun: «Por primera vez vemos el proyecto de revisar el Movimiento Moderno desde una perspectiva que ya no está dentro del propio Movimiento Moderno»¹⁶. Esta afirmación ha de ser comprendida adecuadamente: como es obvio, no hay que entenderla en el sentido de que Rossi y Venturi a mediados de los 60 se autoproclamen posmodernos, sencillamente porque no es cierto.

En realidad, ambos aprecian la mayor parte de las lecciones de los maestros del Movimiento Moderno; ahora bien, lo que ni Rossi ni Venturi están dispuestos a seguir admitiendo es que no se puedan encontrar otras lecciones igualmente valiosas en la arquitectura anterior. son plenamente conscientes de que el Movimiento Moderno es una etapa más en la historia de la arquitectura y que como tal ha de ser valorada. Por eso escribirá Rossi en el prefacio a la segunda edición italiana de su libro: «Actualmente la teoría del Movimiento Moderno como salto cualitativo de la arquitectura o como movimiento político-moral ha sido abandonada por casi todos. (...) En este libro se ha ofrecido una primera valoración de esta herencia, intentando ver los términos dentro de los cuales su aceptación es positiva»¹⁷.

Partiendo de presupuestos culturales muy diferentes entre sí, Venturi en el contexto americano y Rossi en el europeo apuestan por centrar el trabajo del arquitecto en el terreno específico de la arquitectura-lo que para ambos es tanto como decir en el campo de la forma y abandonar el discurso ideologizante, típicamente moderno, que pretendía una legitimación de la arquitectura desde parámetros externos a la propia disciplina, únicamente atentos a encarnar el *Zeitgeist*¹⁸. Así Rossi, en la línea del pensamiento gramsciano, reivindicará una y otra vez, en el seno de la cultura marxista de la segunda posguerra, la relativa autonomía de la arquitectura respecto de la

14. Robert VENTURI, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966), Barcelona⁷1992. Esta obra fue presentada por Scully con estas palabras: «Probablemente es el libro más importante sobre arquitectura desde *Vers une architecture*, escrito por Le Corbusier en 1923» (Vincent SCULLY, «Introducción», en *ibid.*, p. 9).

15. Aldo ROSSI, *La arquitectura de la ciudad* (1966), Barcelona⁵1981. Incluyo dentro de la sensibilidad posmoderna esta obra de Rossi por el influjo que ha tenido en la arquitectura posterior, a sabiendas de que el propio Rossi quizá no lo admitiría; en una entrevista de finales de los 80 afirmaba: «En el fondo hoy no reconozco que mi obra sea circunscrible en el término "posmoderno", precisamente porque encuentro que cuanto ha ocurrido en Italia tiene raíces históricamente mucho más complejas» (Paolo ZERMANI, *L'architettura delle differenze*, Roma 1988, p. 113). He examinado detalladamente esas raíces históricas en mi tesis doctoral *La posmodernidad y el nacimiento de una nueva cultura urbana: las aportaciones de Aldo Rossi*, Universidad de Sevilla, Sevilla 1997.

16. Alan COLQUHOUN, «Postmodernidad y estructuralismo: una mirada retrospectiva» (1988), en *Modernidad y tradición clásica*, Madrid 1991, p. 296.

17. Aldo ROSSI, «Prefacio a la segunda edición italiana» (1969), en *La arquitectura de la ciudad*, cit., p. 42.

18. De ahí que se haya dicho que sus obras son «complementarias» (Antón CAPITEL, «Venturi & Rossi, 1966-1988. Historia, disciplina y eclecticismo» (1988), en *Artículos y ensayos breves*, Madrid 1993, p. 327).

economía y la política; en este sentido hay que entender, por ejemplo, estas palabras suyas: «Para la mala arquitectura no hay ninguna justificación ideológica como no la hay para un puente que se hunde»¹⁹. Venturi, por su parte, afirmará con toda rotundidad al comienzo del libro citado: «Yo no tengo especial intención de relacionar la arquitectura con otras cosas. (...) Intento hablar de la arquitectura y no de lo que rodea a la arquitectura»²⁰.

Como ya señalara Marchán Fiz, en la sensibilidad posmoderna resulta claro que «lo formal ha sido reivindicado como una necesidad radical para la arquitectura, desde la *Tendenza* y el neoformalismo americano hasta las actuales versiones clasicistas; pero lo que les une por encima de todo es ese ver en términos de arquitectura, es decir, ese buscar los recursos figurativos en el seno de la tradición arquitectónica y sus materiales, a diferencia de lo que acontecía en el Movimiento Moderno y su dependencia respecto a las vanguardias artísticas, la psicología de la forma y la racionalidad de la producción industrial, y desconfiando asimismo de los auxilios de los sistemas secundarios de signos más propios de la comunicación visual y los *mass-media* que de la misma arquitectura»²¹.

Esto no quiere decir necesariamente que se haya olvidado el papel de la función; lo que ha sucedido es más bien que ésta ha dejado de ser interpretada en clave ideológica, como aquello en virtud de lo cual todo adquiere una justificación en el proyecto. Resulta significativo a este respecto que Rossi no haya dejado de realizar en su libro una crítica a lo que él denomina el “funcionalismo ingenuo”²². En relación con los planteamientos de Venturi sobre este punto concreto, ha escrito agudamente Moneo: «De la lectura de Venturi no se desprende tanto un ataque al funcionalismo cuanto a la interpretación que del funcionalismo el Movimiento Moderno ha dado»²³. La reivindicación de la forma no lleva, pues, a ignorar sin más la función, sino que pretende contribuir a redimensionar su importancia en el proyecto de arquitectura.

De cualquier modo que se interprete²⁴, este cambio de actitud significó indudablemente un vuelco respecto a los planteamientos de las vanguardias arquitectónicas de entreguerras, toda vez que iba acompañado de una explícita voluntad de acabar con el olvido de la historia postulado por el Movimiento Moderno, tanto para la arquitectura como para la ciudad. Analizando el pensamiento de Venturi resulta evidente que no se trata simplemente de abandonar un estilo (el racionalismo, el estilo internacional o como se le quiera llamar), sino de abrirse al repertorio de soluciones posibles ofrecidas por la historia, que se encuentran disponibles para ser utilizadas según las tradiciones del lugar o las exigencias del proyecto, y de las que siempre

19. Aldo ROSSI, «Introducción», en AA. VV., *Arquitectura racional* (1973), Madrid 1979, p. 11.

20. R. VENTURI, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, cit., p. 22.

21. S. MARCHÁN FIZ, «Entre el orden y la diseminación», cit., p. 19.

22. Cfr. A. ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, cit., pp. 81-84.

23. Rafael MONEO, «Entrados ya en el último cuarto de siglo», en *Arquitecturas bis*, nº 22, 1978, p. 2.

24. Véase, por ejemplo, Helio PIÑÓN, «El *pathos* de la autonomía y la esperanza disciplinar» (1978), En *Reflexión histórica de la arquitectura moderna*, Barcelona 1981, pp. 91-108.

es posible aprender. Rossi, por su parte, se ha ocupado de recalcar repetidamente el significado para la proyectación arquitectónica de las formas que la historia nos ofrece, y desde esta perspectiva ha advertido: «Somos insensibles a las acusaciones de historicismo»²⁵. A su entender, las formas históricas, también las que proporciona el Movimiento Moderno, han de ser consideradas como la materia prima para la actual práctica de la arquitectura y no como algo que ha quedado relegado a un pasado que nos resulta ajeno porque ya ha sido superado.

También es posible observar, tanto en los planteamientos de Rossi como en los de Venturi, una decidida apuesta por el realismo, aunque ya va dicho, pero conviene insistir en este punto desde posiciones culturales muy dispares. Para Venturi, que considera que el Movimiento Moderno no había conseguido conectar con las necesidades e intereses de los usuarios, el realismo está sobre todo en atender a valores simbólicos de la arquitectura que sean accesibles al gran público, buscando garantizar así que ésta se convierta en un lenguaje realmente comunicativo. En Rossi, la cuestión del realismo es mucho más compleja y tiene un sentido diferente, pero está indudablemente presente, porque para él «la fuerza de las ideas crece solamente si está basada en la realidad»²⁶.

Más allá de los puntos comunes que acabo de señalar, las diferencias entre los planteamientos de uno y otro son, por lo demás, extremadamente acusadas, como se puede comprobar también si se examinan con un poco de detalle las diversas corrientes a que han dado lugar dentro del posmodernismo. «Por encima de cualquier estrategia formal –ha escrito Marchán Fiz–, la condición posmoderna está atravesada por la tensión que se instaura entre la *añoranza de un orden* y la *diseminación ecléctica*»²⁷. La referencia al orden tiene que ver con Rossi y la *Tendenza*, mientras que el eclecticismo hay que ponerlo en relación con Venturi y sus epígonos. En el fondo, esa doble orientación está relacionada con dos modos distintos de entender la forma, que a su vez remiten a dos conocidas posiciones de honda raigambre en el pensamiento estético occidental.

Los que añoran el orden aspiran a refundar la disciplina desde la racionalidad, es decir, asumen la forma como *eidós*, como principio racional y subyacente de orden como “estructura”, diría Rossi–, que se concreta en los principios tipológicos; entre ellos tendríamos a arquitectos como Aymonino, Grassi o el propio Rossi, pero también a otros como Ungers o Moneo, por citar algunos. Los partidarios de la dispersión ecléctica entienden la forma como *morphé*, es decir, la interpretan de modo preferente y casi exclusivo a partir de sus aspectos visuales, de su configuración más epidérmica: entienden, pues, la arquitectura como un “lenguaje”; aquí podríamos encuadrar a la mayor parte de los arquitectos americanos, como Graves, Moore o Stern, a japoneses como Isozaki y a algunos europeos como Stirling o Hollein.

25. A. ROSSI, «Introducción», en AA. VV., *Arquitectura racional*, cit., p. 18.

26. Aldo ROSSI, «Mi exposición con arquitectos españoles», en *2C Construcción de la Ciudad*, nº 8, 1977, p. 23.

27. S. MARCHÁN FIZ, «Entre el orden y la diseminación», cit., p. 19.

Esta diferente orientación, o, al menos, las consecuencias más evidentes que de ella se derivan no ha pasado desapercibida a sus protagonistas y, aunque las dos corrientes señaladas hayan ido evolucionando hacia un eclecticismo más o menos radical según los casos, este hecho parece estar en la base de que los partidarios del orden –se les ha acusado también de “fundamentalismo”– hayan rechazado su inclusión entre los posmodernistas, a los que consideran representantes de un formalismo manierista, superficial y estéril, que se limita a fabricar decorados aptos para su inmediato consumo y que en modo alguno es capaz de producir arquitectura ni de ordenar la ciudad. Ellos, en cambio, han preferido agruparse bajo otras denominaciones, como las de *tendenza* o arquitectura análoga²⁸ no son equivalentes esas denominaciones, aunque también aquí los nombres sean lo de menos.

La cuestión más problemática que se plantea en torno al debate iniciado en los años 60 por los libros de Rossi y Venturi es otra, y no puede ser abordada aquí con la profundidad que requiere, ya que su análisis rebasa las posibilidades de este artículo. Voy, no obstante, a dejarla esbozada, dejando para otra ocasión su discusión pormenorizada. Se trataría de dilucidar hasta qué punto es posible sostener que el discurso crítico que ambos inauguraron y que se ha prolongado primero en el posmodernismo y luego en la deconstrucción ha llegado a situarse más allá de la dialéctica moderna, pues en último término su justificación se ha buscado en la capacidad de disenso respecto a determinados planteamientos y actitudes del Movimiento Moderno, de los que vendría a constituir en cierto modo su imagen refleja. En ese sentido podría resultar adecuada la denominación de “neovanguardias” que Piñón ha acuñado para referirse a ambos: «Las neovanguardias –ha sostenido el arquitecto catalán– establecen la continuidad con la vanguardia histórica por el hecho de tomarla como tema de reflexión»²⁹.

Si esto fuera así, resultaría que paradójicamente el intento de superar el Movimiento Moderno por la vía de la reacción y del repliegue disciplinar no haría sino

28. Además de las palabras de Rossi sobre esta cuestión ya citadas en la nota 15, puede consultarse, a título de ejemplo, el artículo de M. Sik sobre la reciente arquitectura suiza, donde entre otras cosas dice: «Aunque me he decidido a hablarles acerca de una nueva corriente en la arquitectura suiza, me remuerde la conciencia al dar el mismo trato a una arquitectura poética que a los triviales *collages* de Venturi y Stirling» (Miroslav SIK, «Arquitectura análoga», en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº 175, 1987, p. 60).

29. Helio PIÑÓN, *Arquitectura de las neovanguardias* (1984), Madrid 1989, p. 19. La tesis de fondo de ese estudio ha sido discutida por Montaner, que en un artículo reciente se preguntaba: «¿Quién es más moderno: el que continúa acríticamente los patrones de la modernidad establecida o el que pone el énfasis en la crisis de esta modernidad y para afrontarla introduce referencias a la tradición?» Y añadía: «En este sentido, la interpretación que algunos autores han hecho de Aldo Rossi y Robert Venturi dentro de las neovanguardias arquitectónicas es errónea, ya que lo que en ellos predomina es la voluntad de recuperación de la tradición, la insistencia en la permanencia de las formas, la recreación de las convenciones, en definitiva, el enfrentamiento abierto con el ansia insaciable de novedad y originalidad por parte de las vanguardias. Precisamente los planteamientos de Aldo Rossi y Robert Venturi arrancan de la voluntad antivanguardista de reconstruir ese puente comunicativo entre la arquitectura y la colectividad a partir de la memoria (Rossi) y de los lenguajes convencionales (Venturi)» (Josep M. MONTANER, «Modernidad, vanguardias y neovanguardias» (1995), en *La modernidad superada. Arte, arquitectura y pensamiento del siglo XX*, Barcelona 1997, pp. 148-149).

prolongar el discurso moderno, convirtiéndolo en un episodio más del mismo justamente en la medida en que pretendía ponerlo en crisis, y tendríamos que dar la razón a Otxotorena cuando señala que «el espacio histórico de la modernidad no está diseñado según la secuencia *innovación/estabilidad/ crisis*, sino como un *juego de espejos* permanente en el que la idea de la crisis de la modernidad funciona como condición de posibilidad y hasta de legitimación, la de aquello mismo que entre en crisis»³⁰.

30. Juan Miguel OTXOTORENA, *La lógica del "post". Arquitectura y cultura de la crisis*, Valladolid 1992, p. 79.