

Disc. Apert. Valladolid 1981-82

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

SIMON MARCHAN FIZ

CATEDRATICO DE ESTETICA Y COMPOSICION

LA "CONDICION
POSMODERNA"
DE LA
ARQUITECTURA

LECCION INAUGURAL DEL CURSO 1981-82
DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

LA "CONDICION POSMODERNA" DE LA ARQUITECTURA

LECCION INAUGURAL DEL CURSO 1981-82 DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Disc. Apert. UVA 81/82 BiCe



5>0 0 0 0 4 0 7 1 0 9



COPIA 407109

R. 12592A

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

SIMON MARCHAN FIZ
CATEDRATICO DE ESTETICA Y COMPOSICION

LA "CONDICION
POSMODERNA"
DE LA
ARQUITECTURA

LECCION INAUGURAL DEL CURSO 1981-82
DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Des. Apest. Valladolid 1981-82



VALLADOLID
1981



SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
PALACIO DE SANTA CRUZ, S/N
VALLADOLID (ESPAÑA)

DEPOSITO LEGAL: VA. 46 - 1982



IMPRESO EN LOS TALLERES DE LA EDITORIAL SEVER-CUESTA. PRADO: 10 Y 12. VALLADOLID, 1982

Indice

	Págs.
Preámbulo	7
I. Lo «posmoderno»: ¿moda o condición?	9
II. En oposición a lo Moderno (M. M.)	17
III. La reacción disciplinar o incursión para enterados	25
IV. Nostalgia de un orden perdido y diseminación	31
V. El contextualismo, las arquitecturas de la ciudad y la tipología.	43
Bibliografía	53

Excelentísimo y Magnífico Señor Rector,

Excelentísimas Autoridades,

Señores Claustales,

Estudiantes de esta Universidad,

Señoras y Señores:

Desde que tuve conocimiento oficial de que debía impartir la lección inaugural del curso académico 1981-1982 *, me inquietó la elección de un tema que fuese capaz de suscitar interés o, al menos, despertar curiosidad entre este auditorio tan distinguido como heterogéneo. Entre las opciones que me deparan el papel gozne interdisciplinar de la materia que enseño: *Estética y Composición*, así como mis propias preocupaciones plurales, me decidí a abordar una temática, «*La condición posmoderna de la arquitectura*», que, dejando a un lado su reconocida actualidad, tiene en consideración las siguientes providencias. En primer lugar, que llame la atención en nuestra Universidad sobre la presencia de una Facultad nueva, en vías de consolidación, cual sea la E. T. S. de Arquitectura, un tanto inédita en las llamadas universidades clásicas, adscrita, como suele estarlo, a las Universidades Politécnicas; de una Escuela, por tanto, que precisa de tanta comprensión como no menor apoyo. Desde esta angulación, opté por un tema propiamente arquitectónico, aunque inserto, como veremos, en la situación más global de nuestra cultura. En segundo lugar, desde su acotación más apurada, no disimula la presunción de ofrecer atractivos no sólo para quienes, for-

* El presente texto, redactado con este motivo, fue dictado de un modo resumido durante treinta y cinco minutos el día 2 de octubre de 1981.

mativa o profesionalmente, nos sentimos afectados por el mismo, sino también para aquellos —y en primera instancia para este auditorio— que, como ciudadanos, son pacientes de la construcción de la arquitectura y de la ciudad.

La presente lección si, por un lado, tiende a informar sobre los cambios que despuntan en la idea de arquitectura y en la arquitectura misma, por otro, pretende ser académica pero no académica, es decir, no se apaga, por la misma índole de la temática, en una reflexión aséptica. Insinúa con ello cuán gratificante sería que, disculpando esta precipitada exposición, contribuya a iluminar sobre la condición de la arquitectura en los momentos actuales e, incluso, a desvelar algunas trampas de las ideas más afianzadas sobre su propia legitimación. Asimismo, invita a reparar en la *dimensión arquitectónica* más acá y más allá de la necesidad. En efecto, como una especie de la dimensión estética en general, tiene mucho que ver con lo que hoy día conocemos bajo la rúbrica de «necesidades radicales», es decir, de las que, sin renunciar a la satisfacción de las perentorias —algo evidente en el caso de la arquitectura—, rebasan sus utilidades inmediatas y participan de un exceso antropológico al que ni el singular ni la sociedad civil pueden renunciar, so pena que, desde la indiferencia o la insensibilidad, aceptemos los infortunios que los intereses imperantes reservan, a menudo, a la arquitectura y a la ciudad.

I. Lo "posmoderno": ¿moda o condición?

Tras este breve exordio, trataré de fijar el sentido de lo que entiendo por la «*condición posmoderna*» de la arquitectura. En efecto, el propio calificativo «posmoderno» es objeto desde hace algún tiempo de diversas interpretaciones, si es que no entraña equívocos abundantes cuyo esclarecimiento se nos impone como primera tarea a deslindar. Si ya de por sí el término es confuso en el debate cultural o sociológico, no digamos cuando lo extrapolamos al ámbito de las ideas arquitectónicas y de ciertas arquitecturas que se han producido en los años más recientes. La condición posmoderna, por supuesto, no denota un estado exclusivo de nuestro campo, sino que es una invocación frecuente en varios dominios y niveles de nuestra realidad contemporánea.

En la acepción más alejada de nuestras inquietudes disciplinares, los sociólogos y teóricos del saber y de la legitimación social vienen refiriendo el término al supuesto de que nuestras sociedades han traspasado los umbrales de la edad, así llamada, posmoderna. La *condición posmoderna*, en consecuencia, opera como una categoría que tiñe a nuestra actual coyuntura histórica, aliada al concepto más divulgado de *sociedad posindustrial*, ya sea que ésta sea reducida a su contraria, esto es, a la sociedad antiindustrial y se propugnen modelos neoconservadores, bien se propugne el crecimiento cero, o ya sea que la noción posindustrial atribuya un papel sobresaliente a la telemática y a las ciencias informacionales. En esta dirección no es arriesgado aventurar que el *posmodernismo*, en el círculo más envolvente de nuestra cultura, se está manifestando en dos tendencias contrapuestas, a saber, como *premodernismo*, es decir, en cuanto exaltación nostálgica del mundo tradicional, o como *supermodernismo*, esto es, en cuanto fe en las posibilidades ilimitadas que, vía una «revolución» tecnológica y tecnocrática, puedan

cambiar las sociedades dejando intactas y legitimadas las actuales estructuras de dominación. En ambos casos, desde esta consideración sociológica, el posmodernismo actúa como ideología neoconservadora de legitimación social¹.

Desde luego, estas interpretaciones de lo posmoderno, emanadas de las diferentes ópticas con las que se mira la sociedad industrial, salpican en ocasiones el entendimiento del término en el debate arquitectónico². En consecuencia, lo posmoderno participa también de estas actitudes. Ello podría detectarse, por ejemplo, en el recurso a las técnicas «pobres», preindustriales en la construcción, o, mirándolo desde el polo opuesto, en la alta sofisticación tecnológica de ciertas arquitecturas, ya sean los rascacielos más recientes o las abundantes metáforas tecnológicas como las del conocido Centro Pompidou de París. Sin embargo, pienso que tales ejemplos merecen lecturas más plurales y que, por consiguiente, las actitudes posmodernas en arquitectura solamente rozan de un modo tangencial estas reducciones y seducciones sociológicas. En todo caso, una experiencia como sea la de rascacielos, que nos ofrece unos resultados espectaculares en el contexto americano, parece más bien una manifestación tardomoderna cuyas raíces se hunden en las propuestas más tecnológicas de los años veinte cuales sean la estética de la técnica universal de un Mies van der Rohe o de L. Hilberseimer. Y, desde luego, esta tipología, preocupada por una recuperación disciplinar vinculada a la producción, debe ser objeto de lecturas más ambiciosas, que desbordan la interpretación exclusiva desde la tecnología para adentrarnos en las regiones de la forma, de la imagen e, incluso, del símbolo arquitectónico.

En un segundo círculo o momento, lo posmoderno se aplica a los variados dominios de nuestra cultura artística. No es inusual tropezar con expresiones tales como «cultura artística posmoderna», «literatura posmoderna», «posvanguardia» y similares, todas las cuales parecen denunciar un fenómeno común a las diversas

¹ Cfr. D. BELL: *The Coming of post-industrial society*, New York, Basic Books, 1973; A. TOURAINE: *La société postindustrielle*, Paris, Denoël, 1969; M. MARIEN: *The two visions of postindustrial society*, *Futures* IX, 5 (1977), pp. 415-31; A. TOFFLER: *The third wave*, London, Collin, 1980; J. F. LYOTARD: *La condition postmoderne*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

² Cfr. T. MALDONADO: *Il Movimento Moderno è la questione «post»*; *Casabella*, n.º 463-64 (1980), pp. 10-14; P. POTOGHESI: *La fine del proibizionismo*, LA BIENNALE: *La presenza del passato*, p. 9 ss.

actividades artísticas³. Sin detenerme ahora en ello; debo reseñar, no obstante, una sensación que se deja sentir en las diversas artes, a saber: la bancarrota de la vanguardia, bien sea en la noción próxima a las versiones originarias de los años veinte o en las banalizaciones vanguardistas de los sesenta. En este clima se detecta una proliferación de actitudes lúcidamente resignadas; de renuncia a los optimismos artísticos desbordantes que todavía hace muy pocos años se remitían a las vanguardias heroicas o al Movimiento Moderno, expresión sinónima reservada a las aspiraciones de las vanguardias arquitectónicas. No entrando a valorar estas sospechas —hoy ya constatadas y que, incluso, ya muchos ni se las plantean—, sí me importa destacar que ello ha tenido y continúa teniendo como secuela un reciclaje hacia el interior de las prácticas artísticas, a lo que podríamos llamar, a veces como salud y en otras ocasiones como síndrome, la *recuperación disciplinar*. Justamente, la conciencia extendida de la crisis de las vanguardias, en el sentido grandilocuente de sus orígenes, o la vacua de contenido que pueda resultar semejante categoría cuando todavía es invocada, esto, digo, ha sido uno de los detonantes que ha hecho saltar el final de las utopías artísticas y arquitectónicas —casi siempre de ascendencia tecnocrática— y está favoreciendo la teorización sobre la posvanguardia, sobre lo posmoderno.

Pienso, por tanto, que la condición posmoderna de la arquitectura, cualquiera que sea su sentido, no se desentiende de un arco tan extenso y comprensivo cual es el de *nuestra modernidad*. Esta, en efecto, no se ciñe a las tendencias triunfantes de nuestro siglo y comienza a ser leída tanto desde su anverso más consagrado, es decir, el que reflejan las propias vanguardias o la historia lineal de un Movimiento Moderno en arquitectura codificado según determinadas ópticas, como desde su reverso, esto es, aquél que si no se refleja sí se refracta en las manifestaciones dispersas que no encajaban en el proyecto ideológico de un progreso lineal de la modernidad, llámense éstas «revivals», historicismos, eclecticismos,

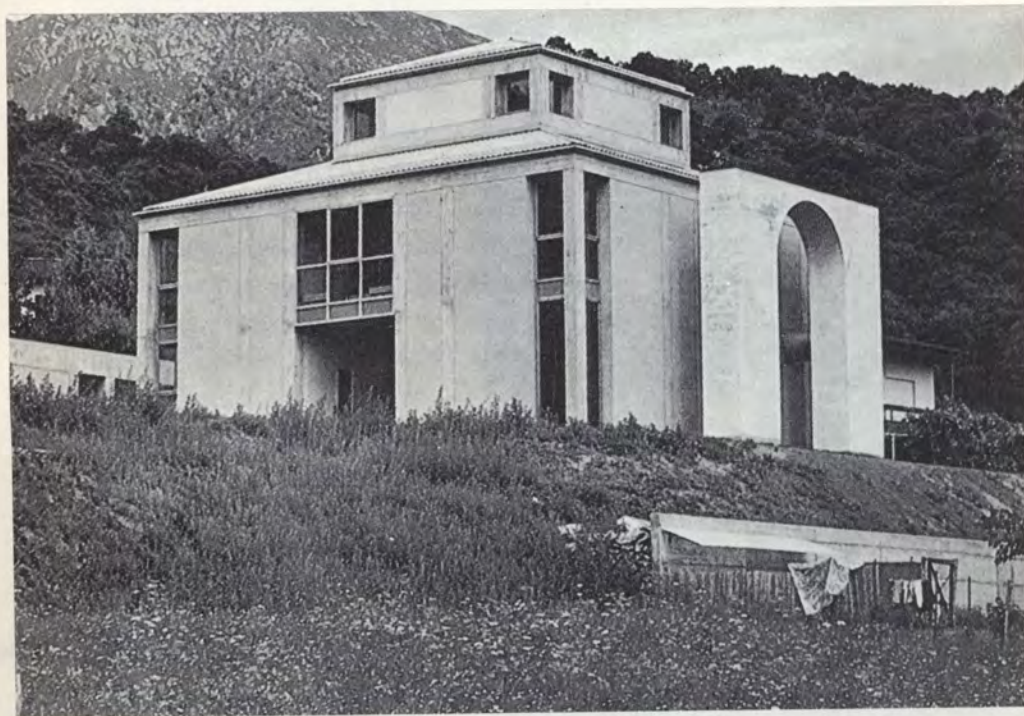
³ Cfr. I. HASSAN: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a postmodern literature*, New York, Oxford U. P., 1971; M. BENAMOU and Ch. CARAMELLO, edit.: *Performance in postmodern culture*, Wisconsin, Center for XXth. Century Studies and Coda Press, 1977; AA. VV.: *Fine delle avanguardie?*, en *I problemi di Ulisse*, Firenze, Sansoni, 1978; V. COMBALÍA, editor: *El descrédito de las vanguardias*, Barcelona, Blume, 1980.

corrientes y figuras marginadas, heterodoxias y otros capítulos ignorados o reprimidos por la historiografía artística y arquitectónica hasta fechas bien recientes. Y, sin embargo, la mejor atalaya para otear la difusa panorámica posmoderna es no descuidar que el *proyecto moderno*, al cual nos sentimos vinculados desde hace dos siglos, está jalonado de acontecimientos, tanto en la teoría estética, artística y arquitectónica como en sus manifestaciones plurales, que una y otra vez despiertan las ilusiones más irrealizables, avivan la llama utópica o nos sumergen en los más negros presagios, aconsejando prudentes retiradas. Tal vez por ello, los optimismos recientes en arquitectura, hipotecados a lo científico, lo tecnológico o lo social de un modo con frecuencia mecanicista, se han ido derrumbando desde mediados de los años setenta, apremiados por presiones confluyentes, ya sean *internas*, es decir, gestadas en el interior de los diferentes campos artísticos o desatadas desde el *exterior*, como puedan ser las ejercidas por las grandes conmociones que todos tenemos en mente: crisis energética, crisis económica, la quiebra de los modelos sociales existentes, la agudización de las contradicciones de todo tipo, etc.

Sin embargo, a decir verdad, en el campo de la arquitectura las presiones externas nunca producen efectos lineales. E incluso, con anterioridad a los eventos insinuados, venía perfilándose un cambio de posiciones. Ello no obsta para que la actitud posmoderna en arquitectura se colorea también de un realismo de lo posible que, por un lado, favorece una meditación disciplinar —a veces de dudosos resultados pero, en todo caso, ineludible tras tantos atropellos e hipotecas a legitimaciones foráneas que le forzaban a perder su densidad o a renegar de su propia identidad— y, por otro, sintoniza no sólo con las grietas del Movimiento Moderno, sino también con la historia anterior, sea ésta la de la Ilustración, la historicista o ecléctica, la arquitectura de la Ecole de Beaux-Arts o la arquitectura vernácula. Aun renunciando a proyectar mis reflexiones en este marco envolvente, sí deseo matizar que la hipotética «condición posmoderna» de la arquitectura, aunque se trasluzca en atención a sus peculiaridades inconfundibles, no se sustrae a los avatares recién sugeridos. Incluso, no está de más reseñar cómo parece haber tomado una iniciativa respecto a las artes plásticas, las cuales, hasta poco ha, solían llevar la voz cantante.



1

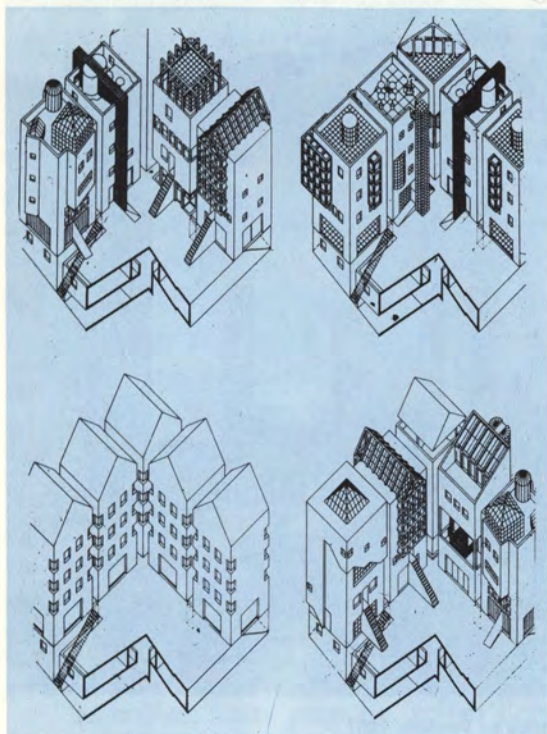


2

1. I. Gardella: *Viviendas a la Zattere en Venecia*. 1957.
2. B. Reichlin y F. Reinhardt: *Casa Tonini en Torricella (Suiza)*. 1972-74.



3



4

3. R. Moneo y R. Bescós: *Bankinter*. Madrid, 1976.

4. M. Ungers: *Tipologías de viviendas para Marburgo*. 1976.

Ahora bien, la pregunta crucial es la siguiente: ¿cómo se decanta lo posmoderno en arquitectura y a qué realidades responde o atañe? Desde unos años a esta parte, viene hablándose de un «after», de un «después», del *movimiento posmoderno*, del *posmodernismo*, del lenguaje de la *arquitectura posmoderna*, como rezaba en 1977 la exitosa e influyente obra de Ch. Jencks, celoso propagandista y casi monopolizador de todo lo que se sospecha que gira en esta órbita. Precisamente, en febrero de ese mismo año la revista *Oppositions* convocaba a una reunión en Nueva York para discutir con representantes de las revistas europeas más acreditadas —entre ellas la *Arquitecturas bis* de Barcelona— sobre lo acontecido en los últimos veinticinco años. La divulgación masiva a través de semanarios como el *Newsweek* y periódicos como el *New York Times* o el *Sunday Times* se encargaron de consagrar la etiqueta a nivel popular. Con todo, las dudas que suscitan la extensión y comprensión en la crítica anglosajona y americana, su actual uso indiscriminado, etc., fuerzan a lanzar un interrogante sobre el contenido y las implicaciones de un término convertido muy pronto en un «slogan» de moda y propaganda.

Posiblemente, el primer equívoco a despejar sería la acepción cronológica de sus orígenes, es decir, la legitimación nominal y facilona de ser leída como mera sucesión enfrentada al llamado Movimiento Moderno. Tal imagen provoca, una vez más, la añeja querrela entre los antiguos y los modernos, sólo que ahora, en aparente paradoja, los antiguos serían los del Movimiento Moderno y los modernos estarían representados por los posmodernos. Desde que lo posmoderno es vinculado al movimiento precedente y es acogido como una dualidad, como una especie de estar a medio camino entre lo ya pasado, lo finiquitado, y lo incierto, lo que está por desflorar, no podemos pasar por alto algo que con frecuencia se olvida: el carácter equívoco que el primer término, lo Moderno, posee para la actual crítica arquitectónica. Es tanta la alegría con la que se manejan muchas categorías críticas y teóricas, que lo que se gana en comodidad de lectura y fácil asimilación está descompensado por una enorme ambigüedad, si es que no suscita un abierto confusiónismo. Si lo posmoderno, por tanto, es interpretado como una contestación a lo Moderno— y esto parece un aspecto sobre el cual existe consenso—, primero habría que clarificar

o alcanzar un acuerdo sobre los contenidos del referente rechazado. De cualquier manera, según las premisas epistemológicas de las que se parta, se obtendrán comprensiones diversas y hasta contrapuestas de lo que se entienda por posmoderno, se multiplicará la confusión o se aportarán materiales para el esclarecimiento de nuestra situación.

Ante el aluvión posmoderno, que inunda a las publicaciones especializadas y es convertido en palabra de orden a través de los «mass media», teniendo presente el impacto que ejerce sobre nuestras escuelas de arquitectura, su recepción suscita un interrogante doble: ¿Puede ser leído como una nueva moda, como una mera tendencia figurativa en el campo de la innovación arquitectónica, en otras palabras, presenciamos una treta más a las que el vanguardismo mortecino nos tiene acostumbrados?, o, por el contrario, sin ignorar que se confirmen sospechas de lo anterior, ¿contemplamos la floración de una actitud no tan marchitable que, pasando por encima de las etiquetas más o menos oportunistas, nos reenvía a fenómenos más complejos, a cambios verificables o, por lo menos, presumibles? Por supuesto, la constatación de que, como un tópico más de las desgastadas modas neovanguardistas, invada los «mass-media», penetre en los cenáculos profesionales, impacte a los estudiantes, etc., nos inclina a estimarlo como un residuo vanguardista más. En tal supuesto, merecería escasa atención. Como una moda más, circunscrita a una arbitrariedad enorme en su aplicación, ha sido ya objeto de agudas críticas⁴ que excuso en esta ocasión, sin tampoco ignorar que la moda es un acontecimiento paralelo a la caída de los órdenes estables de la representación, una conducta epistemológica que disfraza ideales, intereses intelectuales, estados de cosas y otras vivencias compartidas. No obstante, mantengo en pie la pregunta incoada en este epígrafe: lo posmoderno, ¿moda o condición, estados de cosas, modos de sentir, en una palabra, sensibilidad?

En este sentido, desde luego, no considero satisfactoria la difundida interpretación, sostenida por Ch. Jencks y por otros críticos afines, que reducen la problemática posmoderna a una mera cuestión lingüística: «El término posmoderno, escribe, tiene que clarificarse, restringiendo su uso para designar sólo a aquellos dise-

⁴ Cfr. J. D. FULLAONDO: *Ensalada mixta, Arquitectura*, n.º 224 (1980), pp. 17-29.

ñadores que utilizan conscientemente la *arquitectura como un lenguaje*⁵; también me parecen restrictivas las interpretaciones que caracterizan la arquitectura posmoderna por la *predominancia de la imagen*, por la tendencia a permitir que la imagen determine a la forma o por la reintroducción de la *dimensión simbólica*. No es que estos factores carezcan de interés o no estén actuando en muchas manifestaciones, sino que son excesivamente reduccionistas y excluyentes. En realidad, todas estas definiciones, si como tales son aceptadas, reconducen la arquitectura posmoderna a una supuesta investigación semiótica, en cuyo ámbito las cuestiones arquitectónicas quedan circunscritas a las operaciones más diversas de descodificación promovidas por los usuarios y regidas arbitrariamente por el gusto, o a los diferentes modos de una comunicación arquitectónica tan rica en metáforas como gratuita; la Opera de Sidney en Australia es asociada alternativamente con las conchas marítimas, con los veleros de la bahía o simboliza una flor abriéndose; la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier puede evocar tanto un barco como una toca de monja, por no mencionar las imágenes y metáforas de unas socorridas especialidades alimentarias cuales sean la salchicha y la hamburguesa, encumbradas a categorías inaprehensibles de una semiótica arquitectónica.

Semejante interpretación, apegada en lo fundamental a la cultura «pop» de la imagen popular y los «mass-media», proclama un triunfo de la semiótica después de muerta, en el preciso momento en que los análisis sesudos de los U. Eco y los más crípticos de los E. Garroni⁶ y quienquiera hubiera sentido sus atractivos arrinconaban la comprensión unilateral del hecho arquitectónico desde la semiótica. No descuidemos a este respecto que el instigador más reconocido de esta lectura, Ch. Jencks, ha sido un aficionado tardío al «significado de la arquitectura» y, por lo que parece, las banalizaciones del mismo revierten sobre el lenguaje posmoderno de la arquitectura. Desde esta perspectiva, lo posmoderno se resuelve en una reedición de las cuestiones de «estilo» y de lenguaje, en una conflictividad entre las figuratividades rivales,

⁵ Ch. JENCKS: *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, p. 6; Cfr. P. GOLDBERGER: *Postmodernism, an introduction, Architectural design Profiles* (A. D.), n.º 4 (1977), p. 260; M. GALDESONAS: *Neofuncionalismo, Arquitecturas bis*, n.º 22 (1978), p. 4.

⁶ Cfr. E. GARRONI: *Ricognizione della semiotica*, Roma, Officina, 1977; M. L. SCALVINI: *Architettura: la «rimozione del nuovo»*, Revista *Op. cit.*, n.º 44 (1979), p. 11 ss.

en una nueva especie de «*voluntad artística*», si nos creemos, aceptando los esquemas del pensamiento artístico «visibilista», que está a punto de convertirse en un «nuevo estilo». Desde un «visibilismo» epidérmico similar, parecen entenderla e incorporar a su acervo quienes, en el marco de lugares y situaciones tan distintas, se entregan a copiar los nuevos modelos figurativos reproducidos en las revistas o en los libros, sin ahondar más allá de unas voluptuosas apariencias lo que sea la realidad compleja de la arquitectura.

Procurando, pues, contestar al interrogante más arriba planteado, me permitiría sugerir que el estado presente de la arquitectura bascula entre esa vaga «*voluntad estilística*», esa *voluntad figurativa* posmoderna y la *condición posmoderna* en cuanto actitud que desborda esa consideración figurativa y lingüística. Si desde la primera óptica la operación posmoderna aspira a vertebrar un nuevo estilo que ocupara el vacío dejado por el Movimiento Moderno o el «estilo internacional», estimo, además, que la arquitectura se zambulle, con títulos propios, en las aguas turbias de nuestra condición posmoderna. Recordemos que la polémica posmoderna se suscitó sobre todo en América y que, en cuanto alternativa a lo Moderno, ha sido frecuente que decantara en la señalada «voluntad estilística». La condición posmoderna, en cambio, puede extenderse a las más diversas actitudes que jalonan los episodios de una ruptura paulatina con el Movimiento Moderno o con muchos de sus presupuestos. En consecuencia, lo posmoderno en arquitectura, sin ignorar la tradición lingüística o comunicativa tan característica de ciertas culturas arquitectónicas, abarca también otras inquietudes, en general no cobijadas bajo esa rúbrica. Siendo obvio, por tanto, que el lenguaje de la arquitectura posmoderna premia la voluntad figurativa, no lo es menos que lo acogido por la condición posmoderna puede ser registrado como todo un síntoma de cambios reales que están sobreviviendo en la idea de arquitectura y en la arquitectura misma, a medio camino entre las teorías, las arquitecturas dibujadas y las realidades construídas; algo que, en definitiva, desborda el entendimiento de la arquitectura desde el angosto campo del «lenguaje» o desde bizantinas discusiones terminológicas y, desde otras perspectivas, sincroniza con otras permutas epistemológicas y estéticas que están acaeciendo en la revisión de nuestra modernidad.

II. En oposición a lo Moderno (M. M.)

En el debate citado, organizado por la revista *Oppositions* —título por otra parte nada ingenuo— se cosechó el consenso de que el llamado *Movimiento Moderno* (M. M.) podía darse por cancelado, cuando no por liquidado. Por supuesto, abundan por doquier manifestaciones tardomodernas, estribaciones de unos filones a punto de agotarse, pero, por un camino o por otro, se proclama el acabamiento de una fase en la historia de la arquitectura. El propio adverbio «*after*», después, era la primera resultancia de una hipótesis sobre cuyo contenido, no obstante, se estaba y se está lejos de haber logrado un acuerdo.

La condición posmoderna, a pesar de presentar un espectro de posiciones encontradas o incompatibles entre sí, ha emergido desde los años sesenta teniendo como uno de sus aglutinantes el cambio generalizado de actitud hacia el mítico Movimiento Moderno. Las críticas al mismo eran tímidas en un principio, pero despiadadas y liquidacionistas en su ocaso y aún mucho más en sus estertores vía el funcionalismo tecnológico. Este rechazo generalizado aproxima por vía negativa a los propósitos y despropósitos más dispares. Poco importa que no se alcance un acuerdo sobre la laxitud y la ambigüedad que destila el referente cuestionado, como tampoco reparan las críticas más radicales en los datos que una historiografía arquitectónica renovada nos está proporcionando, a saber, que semejante categoría, la del Movimiento Moderno —cuya existencia histórica es incluso puesta en entredicho por algunos—, dista mucho de haber sido algo unitario y homogéneo a partir de lo cual los dardos pudieran dar siempre en su diana. En efecto sí, por un lado, hace referencia a una serie de modelos y propuestas esparcidas por la arquitectura a partir de 1910 y, sobre todo, entre 1920 y 1930, por otro, ya es hora de arrumar su fábula y desvelar

el mito como lo que es, a saber, como una variedad de opciones cruzadas entre sí por unas líneas de fuerza paralelas, oblicuas y tangentes en poco parecidas a las versiones canónicas heredadas; ya es tiempo, en fin, de admitir que fuera del mismo también han sucedido ciertas cosas y de que pierda, para su propio bien, el monopolio sobre la historia de la arquitectura de nuestro siglo. En todo caso, cuando nos unamos en la oposición a lo Moderno, habría que dejar caer una pregunta así de inocente: ¿De qué Movimiento Moderno se trata? Para profundizar en nuestra condición posmoderna es insoslayable abordar una revisión de aquél, tanto de sus filones ortodoxos como de los heterodoxos y marginados, de sus logros y frustraciones, ya que toda *superación* del mismo será *dialéctica o maniquea*.

En realidad, las críticas y la oposición a lo Moderno se han centrado en dos núcleos de cuestiones que, a modo negativo y cual reverso, revelan las interpretaciones dominantes del mismo y son coherentes con lo que cada cual entienda por arquitectura posmoderna. Para un grupo numeroso lo «Moderno» se plasma en una problemática morfológica y, para ser más exactos, en un *estilo figurativo más*. En el ámbito americano abundan los ataques frontales al mismo desde una visión lingüística, fiel a la tradición puesta en circulación por las definiciones diversas del denominado «*estilo internacional*» en los años treinta⁷. Al tratar de sintetizar los rasgos de ciertas arquitecturas modernas, de las más ortodoxas y acordes con la línea de un Gropius, la Bauhaus o Mies van der Rohe, ciertos intérpretes redujeron su problemática a unos cuantos principios estilísticos: la arquitectura como volumen, la regularidad, el evitar por todos los medios la decoración aplicada, sustentados por una ideología de base, el funcionalismo. Precisamente, sobre esta interpretación «estilística» versan las críticas habituales, desde las primeras acusaciones de exclusivista lanzadas contra su lenguaje purista por el influyente R. Venturi hasta las críticas más recientes, que también son deudoras a esta lectura lingüística.

Un segundo bloque de críticas apuntan, por un lado, a su entendimiento *en base tecnológica* desde la no menos canónica inter-

⁷ Cfr. H. R. HITCHCOCK y Ph. JOHNSON: *The international style, Architecture since 1922* (1932), New York, Norton Library, 1966; N. PEVSNER: *Pioneers of the Modern Movement, from W. Morris to W. Gropius* (1936) (versión castellana: *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, Barcelona, G. Gili, 1968).

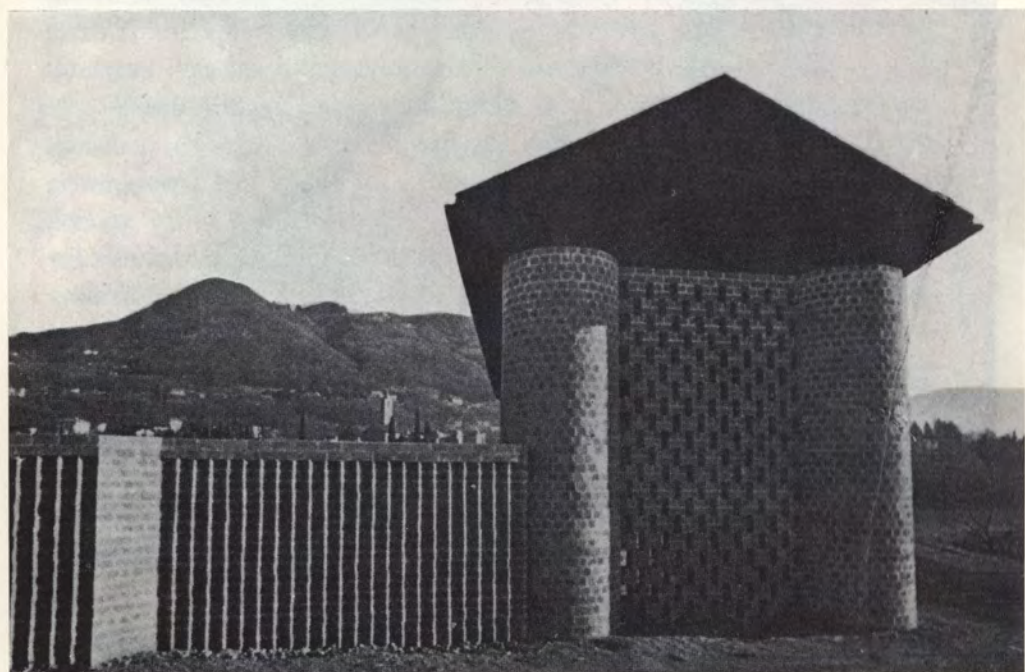
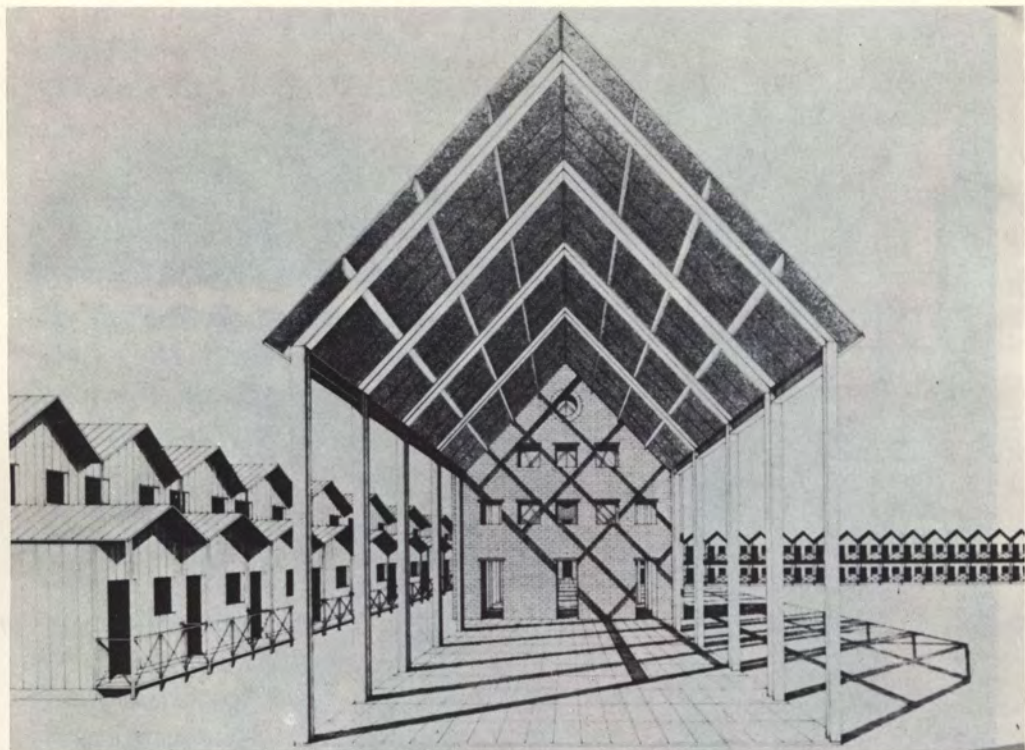
pretación de S. Giedion, y, por otro, a la versión *funcionalista*. En el fondo, se trata de una censura global a los aspectos diversos de una misma matriz: el funcionalismo como línea de fuerza dominante desde los albores de siglo, que atraviesa los años veinte y culmina en los funcionalismos tardíos y degradados hasta lo inverosímil de nuestros días, la coartada ideológica que ha legitimado los «profesionalismos» y especulaciones más desaprensivas. Incluso, sin cargar las tintas sobre tenebrosos designios, el funcionalismo se ha impuesto como la visión más ortodoxa del Movimiento Moderno, siendo encumbrado a la ideología arquitectónica, legitimada y a la vez legitimadora, que ha penetrado en la estimación más difundida sobre lo moderno. Se trata de una idea de arquitectura y de unas realidades arquitectónicas con las que convivimos a diario, aunque confiemos que en el futuro ya no convivamos.

En sus orígenes, el funcionalismo se remonta a los esfuerzos desplegados por la burguesía liberal y progresista para insertar la arquitectura en la dinámica de la revolución industrial y trasvasar a la misma las exigencias dictadas por la *función*, los *nuevos materiales* y la *tecnología* como ciencia de la construcción, auténticas matrices de la forma arquitectónica en la edad de la máquina. Con el discurrir del tiempo, se impondrán como los *parámetros por antonomasia de lo moderno*, acaparando una ortodoxia que acaba por sedimentarse en una alianza estrecha entre la *funcionalidad*, cada vez más arrinconada a lo estrictamente utilitario, y la *técnica industrial*. Por otro lado, no habría que descuidar cómo se gesta el purismo tan criticado de su lenguaje, de un lenguaje que plasma la forma arquitectónica con el auxilio de una estética clasicista, adaptada por la Werkbund alemana a las necesidades de la industria, y se sirve de los mecanismos perceptivos puestos a disposición del diseñador por la teoría de la «Gestalt», por la psicología de la forma y por los movimientos figurativos de las vanguardias artísticas.

Ahora bien, y procurando profundizar en las razones de su crisis: ¿cuál era, a fin de cuentas, el objetivo de la arquitectura moderna si no el insertarse a toda costa en los procesos de la racionalidad productiva, aceptando gozosamente las secuelas que se desprendiesen para la arquitectura de los procedimientos de la producción industrial y de la racionalidad subyacente? Mientras no se

pierdan la carga ética y la dosis utópica del mesianismo social y revolucionario que nutrían al Movimiento Moderno, como a las demás vanguardias heroicas, aún se mantienen las esperanzas de poner condiciones a esta misma racionalidad, la arquitectura confiará todavía en cumplir los papeles de guía y avanzadilla en el interior del cuerpo social correspondiente. Pero cuando la cruda realidad va haciendo ver cuán vanos eran tales optimismos, se inicia el dismantelamiento de todo el simulacro figurativo e ideológico, llámese funcionalismo o Movimiento Moderno, empiezan a comparecer y a proliferar las actitudes realistas que no esperan cometidos imposibles de la arquitectura, arrecian las críticas a su mesianismo y a tantas otras cosas que, al menos en Europa, hunden sus raíces en esa experiencia histórica llamada Movimiento Moderno, en esa aventura que hoy parece sucediera en ningún lugar. En mi opinión, éstos son algunos de los presupuestos, no menos decisivos que la superficial crítica purovisibilista, para comprender el por qué de muchas de las actitudes de la condición posmoderna, en particular de aquéllas, como la italiana temprana o la belga más tardía, donde el retorno a la disciplina aparece aún entreverado con el compromiso civil.

Respecto a lo que acabo de esbozar, me permito aportar una conclusión reveladora, proporcionada por las revisiones historiográficas más lúcidas. A estas alturas ya no puede sostenerse que el triunfo de los totalitarismos políticos de los años treinta sea la causa única y exclusiva, como ingenuamente se venía creyendo, que desencadenó la crisis del Movimiento Moderno, deudora, como es, a una complicada red de mediaciones de todo el proceso, muchas de las cuales no han sido esclarecidas aún. Pocos discutirán que la precipitó, aunque las botas de los nazis irrumpiendo en la Bauhaus de Berlín evitó, tal vez, a este paradigma de lo Moderno el tener que avergonzarse de sus propias desnudeces; y algo similar ocurriría al constructivismo ruso respecto al stalinismo. Cuando por razones encontradas y diametralmente opuestas se reprime la arquitectura moderna, ya hacía algún tiempo que ésta se torturaba con sus propias angustias. En efecto, circunscribiéndonos a nuestra área sociopolítica, suele darse como un hecho que la crisis del Movimiento Moderno comienza a sentirse a finales de los años veinte y es una realidad en los treinta en los centros neurálgicos donde había



5. A. Rossi: *Proyecto para Casa del estudiante*. Chietti, 1977.

6. M. Botta y R. Leuzinger: *Transformación y reutilización de la fábrica de Ligrignano en Morbio Inferiore*. Ticino, 1977-78.



7. L. Krier: *Acuarela*. 1978?

alcanzado un desarrollo mayor. Es decir, la crisis parece producirse cuando está a punto de despegar y propagarse el llamado «estilo internacional». Si, como anteriormente he insinuado, la arquitectura moderna anhela una racionalización, anticipa al mismo tiempo ciertas líneas rectoras del Plan; pero a medida que es aceptada y gana sus batallas, pierde el vigor que la alimentaba como vanguardia, se ponen al descubierto sus contradicciones larvadas, fracasa en sus pretensiones desmedidas e ingenuas de controlar y reorganizar globalmente el territorio productivo y, sobre todo, se percata de que los aspectos contradictorios de la ciudad moderna del capital quedan al margen de la racionalización perseguida. A lo sumo, se le reservan papeles secundarios en la ordenación de colonias, de *Siedlungen* obreras, marginadas respecto a la propia ciudad. No es casual que los autores hagan coincidir esta situación con la crisis económica del 29 y la reorganización del capital a base de los sistemas de planificación anticíclica. La crisis de la arquitectura moderna, señala M. Tafuri, «se inicia en el preciso momento en que su destinatario natural —el gran capital— haga suya la ideología de fondo, dejando al lado la superestructura»⁸. El Movimiento Moderno se vaciaba de los contenidos más agresivos de sus utopías a medida en que eran asumidos parcialmente, hasta alimentar en nuestros días las integraciones más miserables.

Desde luego, no es obligado que las críticas posmodernas escarben en estas y otras causas, aunque creo que la condición posmoderna ha emergido como respuesta a muchas de sus sospechas. Ante todo, las actitudes posmodernas más diversas sí han sido sensibles a los efectos de las alianzas de un funcionalismo elevado a categoría legitimadora de tantos atropellos en nombre de lo «moderno»: la función, lo tecnológico, lo social. Lo cuestionable, en suma, no es que semejantes parámetros intervengan en la arquitectura —siempre han estado presentes—, sino que condicionen en exclusiva, de un modo reductor su complejidad. Sin entrar en la genealogía de nuestra presente condición, lo cierto es que las críticas a lo moderno se han extendido tanto a la tecnología como a las funciones utilitarias, pivotes de lo más ortodoxo, blanco de las

⁸ M. TAFURI: *Para una crítica de la ideología arquitectónica*, en AA. VV.: *De la vanguardia a la metrópoli*, Barcelona, G. Gili, 1972, p. 70; Cfr. pp. 59, 70.

iras posmodernas. A finales de los años cuarenta ya surgen tímidas críticas primerizas a la dictadura de la Carta de Atenas, la carta magna de las concepciones modernas sobre la ciudad. No obstante, el momento de inflexión teórica se produce en los sesenta con las aportaciones decisivas de R. Venturi en América, de A. Rossi y del grupo «Tendenza» en Europa. La crítica se realiza tanto desde las posiciones neorrealistas del primero, al reivindicar el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, como desde las actitudes neorracionalistas de la escuela italiana y del neoformalismo americano de los setenta, defensores de una autonomía cada vez más decidida de la forma arquitectónica. La crítica al funcionalismo —que no a las funciones— ha devenido un tópico que suele traducirse con términos como *neofuncionalismo*, *posfuncionalismo*, *posmetabolismo* —en Japón—, etc., los cuales procuran revisar las relaciones consabidas entre la forma y la función o reinciden en las escaramuzas entre la forma y el símbolo, el funcionalismo y el racionalismo, es decir, en problemáticas que perforan el núcleo de la ideología moderna en arquitectura.

Resumiendo, la condición posmoderna, en su abanico de actitudes, se perfila y consolida por vía negativa en esta oposición a lo Moderno. Y, desde luego, ha importado menos que las críticas a la categoría censurada o repudiada respondieran a su propia realidad histórica que la imagen que ella ha proyectado o de ella hemos obtenido. Ahora bien, la oposición a lo moderno admite matizaciones. Si en las primeras escaramuzas se pensaba que podría salvaguardarse una *continuidad ideal* —episodio de la Escuela de Ulm respecto a la continuidad de la Bauhaus, actitudes italianas de «continuità» respecto a la tradición racionalista, el neoformalismo americano y sus seguidores en relación a los diversos filones figurativos de lo moderno, etc.—, hoy las actitudes se aglutinan en torno a dos posiciones. Pertenecen a la primera quienes no tienen inconveniente en asumir la herencia del Movimiento Moderno a partir de una relectura nada dogmática ni simplista, plural, que se detiene en parámetros desatendidos, como puedan ser las investigaciones tipológicas, las figuras heterodoxas, los grupos o países marginados: el expresionismo alemán y holandés, la arquitectura soviética de los años veinte, los B. Taut, Tessenov, Fahrenkamp, la arquitectura berlinesa, la ciudad radical, etc., procurando no reducirlo a una

mera operación figurativa ⁹. En suma, los que no cultivan un maniqueísmo simplista de los buenos y los malos.

Para una segunda posición el único malo y causante de todos los infortunios es el Movimiento Moderno, privado de toda posibilidad de apelación ni defensa, sin distingos. No es solamente criticado, sino rechazado en bloque como algo inservible, de nefasta memoria, que más vale olvidar. Las negaciones radicales traslucen, sin duda, rasgos voluntaristas, cuando la realidad cotidiana de ciertas permanencias sugieren las matizaciones. En general, parten de la hipótesis del fracaso total de la arquitectura moderna y de su muerte natural o violenta. De creer a algunos, se lo debemos al vandalismo de los negros que no podían soportar su lenguaje purista, ya que no concordaba con sus códigos arquitectónicos ¹⁰.

Desde nuestra óptica, tan injustificado es el antihistoricismo, es decir, el rechazo de la historia anterior de la arquitectura por el Movimiento Moderno —su propia historia nos demuestra que ha tenido más filtraciones que las que sus mentores podían imaginar— como gratuita la ignorancia de lo moderno en una condición que se reclama a toda la historia. La circunstancia de que los ataques se hayan encarnizado con los episodios más banales del «estilo internacional» ya es de por sí todo un indicativo. Sólo quien aún depende del padre pero secretamente quiere matarlo, puede adoptar actitudes tan extremas, teñidas de arrogancia, complicidad o, incluso, de ignorancia. Quien esté dotado de receptividad, de sensibilidad, para gozar de toda la arquitectura, no puede urdir un maniqueísmo tan falso como torpe. Por supuesto, no se trata de entonar un cántico ante su evidente naufragio, pero sí de conservar una lucidez para vislumbrar que no todo es blanco ni negro, para comprender toda la arquitectura desde sus lecciones y errores.

⁹ Cfr. A. ROSSI: Introducción a AA. VV.: *La arquitectura racional*, pp. 14, 18, 16; R. BONICALZI: *Herencia del Movimiento Moderno*, ibid., pp. 67-83; M. SCOLARI: *Vanguardia y nueva arquitectura*, ibid., p. 170.

¹⁰ Cfr. B. C. BROLIN: *The failure of Modern Architecture*, London, Studio Vista, 1976; Ch. JENCKS: *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, p. 9 ss.



8



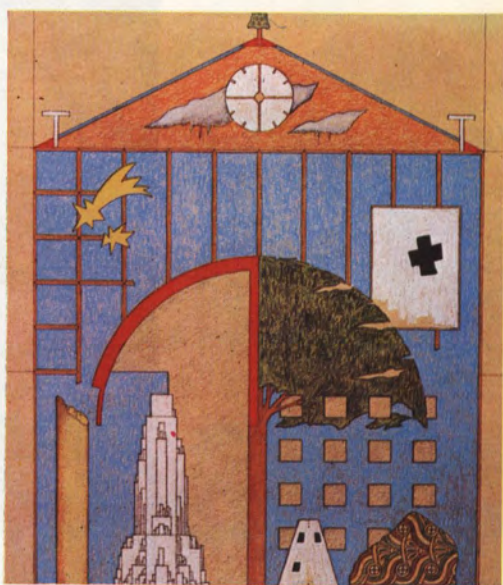
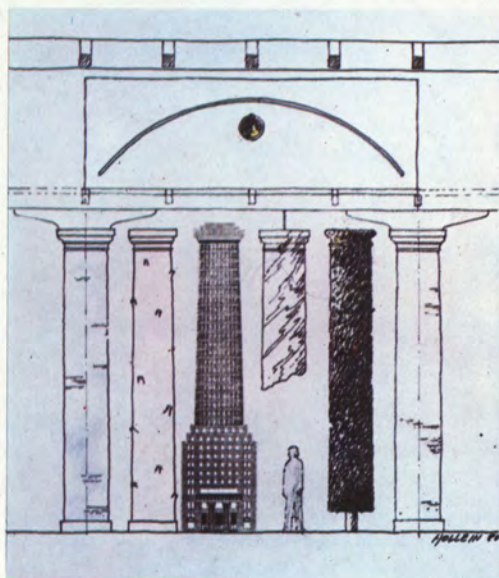
9

8. J. P. Kleihues: *Proyecto para un Museo*. Blankenheim (Alemania Occidental), 1976-79.

9. M. Culot: *Propuesta de reestructuración urbana en Bruselas*. 1979.



10



11

10. A. Rossi: *Il Teatro del Mondo*. Venecia, 1980.

11. H. Hollein y J. P. Kleihues: *Strada Novissima*. Bienal de Venecia, 1980.

III. La reacción disciplinar o incursión para enterados

Antes de abordar ciertos rasgos de la condición posmoderna, permítanme algunas reflexiones, si se desea, de carácter más interno al campo de la arquitectura. Sirva esta incursión para registrar algunas concomitancias del cambio que también se observa en las instituciones académicas. Es sabido que, todavía en los primeros años setenta, se vivían los momentos eufóricos de las metodologías del diseño que invadían tanto el ámbito estricto del diseño industrial como a la arquitectura, recluida como una de sus ramas. La teoría del diseño científico y sistemático, vía Chr. Alexander, la cibernética, la estética de la información, el estructuralismo, etcétera, parecían ofrecer una nueva panacea. Los programas de las asignaturas en las Escuelas de Arquitectura traslucían estas preocupaciones, aunque en nuestro país no fraguaron nunca con la radicalidad de otras latitudes.

La seducción ejercida por las metodologías científicas, precisas, objetivas, descuidaba, por inútil y retrógrada, las referencias habituales a la arquitectura y a su historia así como a los propios contenidos disciplinares. Los ejes interdisciplinares —paradigma omnipresente— giraban en torno a las relaciones nunca bien definidas entre la arquitectura y las ciencias —orientación que, por otra parte, sintonizaba con los entusiasmos coetáneos hacia todas las clases de metodologías científicas— o entre las existentes entre la arquitectura y las ciencias humanas, particularmente la sociología. El resultado era que se desatendían los intereses vitales del quehacer arquitectónico o éste era entendido en unos términos ideológicos tales, que pronto provocarían grandes desencantos ante la desmesura de sus pretensiones y la parvidez de sus resultados disci-

plinares. La proyectación, la composición, la forma y similares eran postergadas en favor del diseño todopoderoso, donde lo interdisciplinar abarcaba por igual, sin reconocer las dimensiones propias y específicas, a la cuchara, la vivienda, la ciudad o el territorio.

Desde hace algunos años, la situación a nivel nacional e internacional ha dado un giro espectacular. Se ha reaccionado, por un lado, contra los residuos interdisciplinares en el diseño arquitectónico —no es casual que el propio término se ha visto sustituido por el de proyectación y composición— y, por otro, contra aquellas propuestas que patrocinaban una disolución de la propia arquitectura, como los utopismos tardíos, exponentes de una disolución de lo específicamente arquitectónico en direcciones varias, ya sean éstas su diluirse en la teconología —urbanismo espacial y similares— o su autodisolverse en el antidiseño —Archizoom, Archigram, Superstudio, etc.—. Asimismo, son rechazados los dictados metodológicos del supuesto diseño científico y de los sociologismos difusos. Si antes predominaban las adjetivaciones, ahora se busca lo sustantivo, es decir, lo que a través de la década de los años setenta se irá conociendo como la *especificidad de la arquitectura*. La reacción disciplinar posterior a las metodologías mira hacia el interior de la propia práctica arquitectónica, del oficio de arquitecto, antes que oír los cantos de sirena de un exterior interdisciplinar. Desde los primeros momentos, las actitudes posmodernas parten de una reivindicación sin equívocos de la disciplina —piénsese en los que inicialmente más contribuyeron a este cambio de rumbo, me refiero a la conocida «Tendenza» italiano, pero también a R. Venturi y a otros—, enfrentada a las pretensiones interdisciplinares, por un lado, y, por otro, a las actitudes que, como el «antidiseño», abogaban por una retirada, por una abdicación, en suma, por el silencio. Con posterioridad, estas inquietudes se trasplantan a otros círculos en Europa y América, recibiendo los contenidos más diversos. Desde luego, la recuperación disciplinar no ha sido impulsada exclusivamente por los italianos, aunque se les reconoce una gran deuda. Sintetizando y a sabiendas de que se desbordan las intenciones primerizas, la recuperación se está llevando a cabo a través de varias líneas de fuerza que bien pueden ser las siguientes:

Tropezamos, en primer lugar, con la *recuperación de la disci-*

plina en el sentido más estricto y originario de una vinculación a la «autonomía» disciplinar, ya sea en la interpretación más dialéctica de los italianos o en la más libre del neoformalismo americano o en las estribaciones y cruces ulteriores. En segundo lugar, podemos referirnos a una recuperación disciplinar que se filtra a través de un proceso de *resemantización*, es decir, mediante una «semiotización» del lenguaje arquitectónico, tal como se inicia en las lejanas propuestas de R. Venturi y culmina en la acepción restringida de lo posmoderno como «voluntad figurativa». Ya he sugerido que ésta acaba operando como una reducción más, aunque, precisamente, la semiótica ambicionaba detectar lo específico de la arquitectura o, mejor dicho, del lenguaje arquitectónico. Por último, otra orientación de la recuperación disciplinar se cifra en un recurso consciente a la *historia de la arquitectura* —la arquitectura tomada como modelo de sí misma—, lo cual incita a toda una gama de *neohistoricismos* y corrientes afines, cuyo espectro se situaba inicialmente en Centroeuropa y hoy ha contagiado al resto.

Siento dejar sumido este esquema en una caricatura de la realidad más compleja, aunque también deseo subrayar que las recuperaciones reseñadas deben entenderse como unas líneas de fuerza que, por un lado, acentúan lo que predomina en cada una de ellas y, por otro, en la actualidad se imbrican de continuo, en particular la primera con la tercera y la segunda con la última. De esta manera, contribuyen a configurar la tupida red de la «condición posmoderna». Las tres recuperaciones se han visto confrontadas a menudo a lo largo de la década pasada, perfilando, en los primeros momentos, una dualidad nítida entre Europa y América, para, posteriormente, entablar un diálogo abierto y desprejuiciado, tal como se reconociera en la Bienal de Venecia en 1978 o se volviera a poner de manifiesto en la del año pasado y en Berlín. Se van difuminando, pues, las siluetas iniciales, desdibujándose sus aristas, y se está normalizando un intercambio de ideas y de experiencias, de colaboraciones y de personas, que favorecen las contaminaciones y los desplazamientos de influencias. No obstante, toda confrontación es fructífera y seguirá teniendo su sentido en atención a la tradición y a la historia de cada lado del Atlántico y en el interior de cada una de las áreas de influencia. Sobre todo, se carga de sentido en unos momentos, como los actuales, en los

cuales la búsqueda de identidad es una aspiración irrenunciable que no se circunscribe a bloques genéricos como Europa y América, sino a los más próximos de una «condición» madrileña, milanese, catalana, vasca o berlinesa, etc. Precisamente, la condición posmoderna global se caracteriza tanto por ciertas inquietudes compartidas como por las diferencias matizadas e irreductibles.

Un rasgo común a ciertas recuperaciones estriba en reconocer que las restricciones o violaciones disciplinares, a las que se han visto sometidas la arquitectura, no son imputables solamente a las reducciones, reales o supuestas, atribuidas al Movimiento Moderno, sino también a las provocadas por la restricción progresiva de los intereses disciplinares, del propio oficio de arquitecto — ¡cuán significativa es la valoración nada gratuita del oficio frente a las tendencias a favor de la «descualificación»! — como servidumbre que la división actual del trabajo impone a las prácticas edificatorias. Se advierte, con facilidad, que la arquitectura, en cuanto actividad humana que no puede soslayar sus ataduras y mantiene ligazones con los sectores productivos de la construcción, se ve sacudida por las condiciones que le imponen las sociedades industriales del capitalismo tardío o las del «socialismo real», ya sea cercada por presiones mercantiles o acuciada por los parámetros «productivistas» de la tecnología y otros impedimentos que se interponen. Sin que sea preciso explicitarlo, el celo disciplinar se enfrenta a los obstáculos que desafían en nuestras sociedades al quehacer arquitectónico, pudiéndose interpretar en algunos casos —el italiano, el belga, el berlinés, si atendemos a algunas de las proclamas más explícitas—, como una reacción que pugna, con sus propias armas y sin el ardor combativo de antaño, por invertir tendencias bien conocidas de la supeditación descarada a las relaciones productivas.

Tal vez, en virtud de lo recién insinuado, una de las vivencias más asumidas por la condición posmoderna, sobre todo en Europa, es la de la marginación. Ello se aprecia en la proliferación de arquitecturas dibujadas que bien pueden quedarse en ejercicios de estilo, pero que, desde otra angulación, contribuyen a una exploración formal y arquitectónica que desborda con creces las posibilidades de consumo de la forma. Sin entrar en problemas tan complejos como los cambios estructurales que se aprecian en la profesión, lo cierto es que la afirmación disciplinar, so pena de perpe-

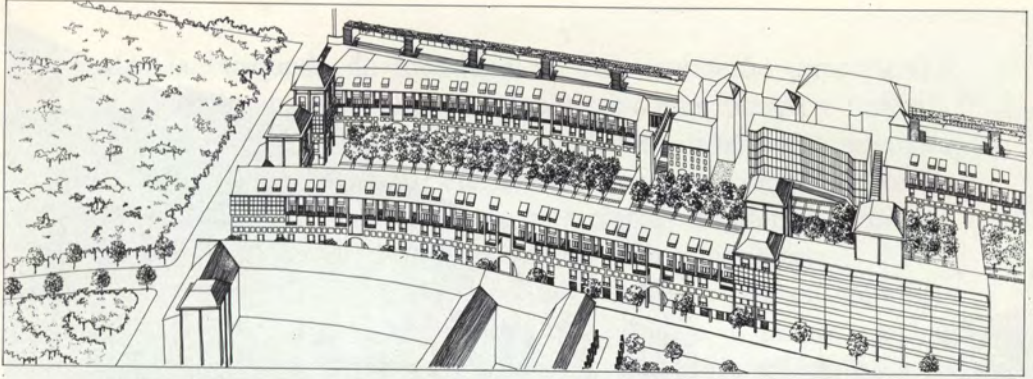


12

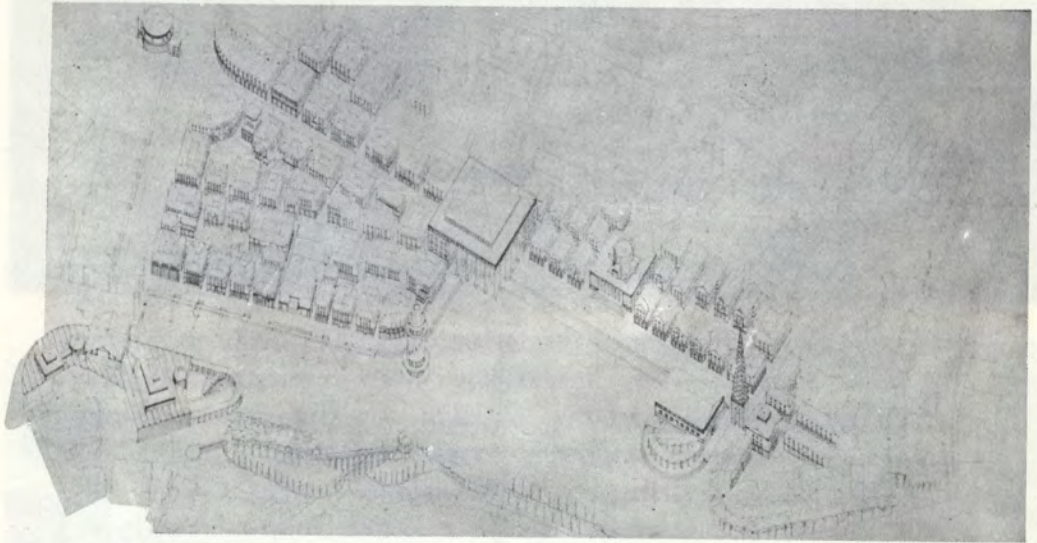


13

12. *Intervención de varios arquitectos en la Ritterstr. Berlín, 1980-81.*
 13. *R. Krier: Viviendas en la Ritterstr. Berlín, 1980-81.*



14



15

14. Oriol Bohigas, D. MacKay, y J. Martorell: *La intervención en la Friedrichstrases*. Berlín, 1981.
15. L. Krier: *Proyecto de intervención en Tegel*. Berlín, 1981.

tuar su marginación y resignarse a la arquitectura de papel o a las estrecheces académicas, los concursos, etc., se verá confrontada antes o después a las realidades productivas. Las recuperaciones podrán dedicarse a esa exploración de los postulados formales o a profundizar en el conocimiento de la disciplina, pero, en todo caso, los contenidos de ésta, cualesquiera que sean, están mediados en su verificación material y no pueden hurtarse a la multiplicidad de poderes, a las vicisitudes más diversas cara a su materialización. Sólo que ahora, a diferencia de las actitudes sociologistas de otrora, se matiza su dialéctica con tales interferencias y, por encima de todo, se reconoce un protagonismo sin complejos a la arquitectura como actividad irreductible.

En algún momento creo haber recurrido al término *refundación disciplinar*. Sospecho que, tras haberse perdido la confianza en las seguridades de la supuesta objetividad y del carácter científico del diseño funcionalista, la condición posmoderna de la arquitectura siente una especie de vacío y, por ello mismo, trata de reencontrarse a sí misma —aunque a veces se interpongan actitudes edípicas o narcisistas— en una vivencia que bien pudiera entenderse como *fundacional*. Sobre todo en aquéllos episodios en que, por encima de las opciones, se persiguen unos fundamentos nuevos, unos *principios*; sólo que ahora éstos parecen ser menos evidentes que los que sustentaban a los relatos fundacionales desde Vitruvio a Alberti, desde la Razón iluminista a la Academia. Una aspiración semejante inspira ese afán, que también rememora a otros períodos de su historia, por segregar una idea de arquitectura; pero al entregarse a la reflexión en el universo del discurso sobre sí misma, no disimula que el objetivo buscado no es otro más que el de delimitar su propio campo frente al exterior, reclamar su *autonomía* en un sentido próximo al de la Ilustración. Las miradas hacia atrás no están tanto o solamente motivadas por la nostalgia como por un deseo de rendir cuentas a sí misma, de recuperar una identidad diluida, antes de lanzarse a la arena movediza del escenario civil.

IV. Nostalgia de un orden perdido y diseminación

Sin agotar cuál sea el sentido de la recuperación o refundación disciplinar, tan arriesgada y comprometida como arraigada, importa condensar algunos de sus contenidos más codiciados. Parece que podríamos referirnos a un consenso sobre la sensación de que las cosas están cambiando en la arquitectura, sobre su «*condición posmoderna*», pero, al pretender asir sus contenidos, nos asalta la duda de que cristalicen en algo capaz de ser articulado, como si se nos esfumara la evidencia de lo que veníamos presintiendo. Pero no nos alarmemos: si sentimos y palpamos esta condición posmoderna y, no obstante, balbuceamos o somos incapaces de verla decantar en unos principios compartidos, ello es consecuente con el hecho de que no es una teoría ni un conjunto de prácticas unificadas. La variedad de la «condición posmoderna» acoge lo acaecido desde hace unos veinte años en el panorama arquitectónico enfrentado a la versión dominante de lo Moderno. La genealogía propuesta por Jencks sería una de las posibles o uno de sus capítulos, al lado de lo acontecido en otras latitudes desde esas fechas, aunque, en verdad, carece de sentido que nos detengamos en una casuística semejante. Ya advertí que, en mi opinión, la condición posmoderna no se resuelve en una cuestión figurativa y lingüística —lo cual no implica que se rehuyan las cuestiones formales y lingüísticas—, a diferencia de las versiones más atractivas y extendidas que vengo denominando la «voluntad artística» o «figurativa» posmoderna. Como consecuencia, al intentar condensar, en lo posible, algunos de sus contenidos, la asimetría de intereses puede llegar a ser pronunciada.

En efecto, lo posmoderno, en cuanto «voluntad lingüística», pretende ante todo un entendimiento de la arquitectura como lenguaje. Por ello, no sorprende que tanto en su cronología como en

sus caracterizaciones se acuda a trucos desgastados cuales sean las oposiciones binarias, las confrontaciones duales, las banalizaciones de la conocida metodología historiográfica del formalismo decimonónico. No es casual, por tanto, que los contenidos posmodernos sean reconducidos por algunos a una «superposición suelta de cualidades», que se sedimentan en una cadena de oposiciones excluyentes como: moderno/posmoderno, estilo internacional único/doble codificación del estilo, forma funcional/forma semiótica, simplicidad/complejidad, purista/ecléctico, antiornamental/proornamental orgánico y aplicado, antimetafórico/prometafórico, ciudad en el parque/urbanismo contextual y todo un rosario clasificatorio según treinta variables que, multiplicadas por tres: Moderno, tardomoderno y posmoderno, dan como resultado noventa rasgos, pero lo mismo podrían ser otros tantos, dado que el elenco es todavía reductor¹¹. Menos mal que con seis atributos o cualidades que cumpla una obra arquitectónica, puede ser definida como posmoderna, lo cual fomenta una casuística bizantina de situaciones dudosas y conflictivas para quien pierda el tiempo en deshilar la madeja.

Si me permito estas ironías y otras que me reservo, es solamente para salir al paso de la interpretación más difundida de lo posmoderno, hipotecado a las técnicas de seducción blanda, presentado con unas imágenes sensuales en color, con textos de lectura fácil, exposición clara y sugestiva, lleno de trampas historiográficas y no digamos epistemológicas, ingredientes todos que ejercen un atractivo indudable, un discreto encanto sobre los discentes y no tan discentes. La falta de rigor de esta literatura es sonrojante, lo cual no desvirtúa el buen olfato para acopiar imágenes cautivadoras, que, sin duda, pueden ser analizadas, pero no es aconsejable copiarlas servilmente siguiendo las incitaciones de nuestra cultura visual. Otros intérpretes, aun proponiendo lo posmoderno con los aspectos paradigmáticos de un estilo, resaltan ciertos «*principios*» que merecen nuestra consideración. Así, por ejemplo, R. Stern ha subrayado tres notas con las cuales se puede entrar en un diálogo fructífero: el *contextualismo* o la consideración del edificio individual como parte de un todo más amplio; el

¹¹ Cfr. Ch. JENCKS: *Late-modern Architecture*, p. 32.

carácter alusivo (allusiomism), es decir, el entendimiento de la arquitectura como un arte que debe dar respuestas culturales, ser capaz de tender referencias a la historia ; y, por último, el *ornamentalismo*, esto es, el saber valorar la pared como «medium» del significado arquitectónico¹².

Si he criticado la interpretación básicamente lingüística, fundada en el empleo simultáneo de varios lenguajes arquitectónicos, es debido a que no trasluce la pluralidad de opciones ni la densidad de sus contenidos. Ahora bien, ello no obsta para llamar la atención sobre la sospecha de que los contenidos más ambiciosos hay que buscarlos en los europeos, mientras que los estímulos figurativos, la *desinhibición formal* nos llega —como sucede en otras parcelas de las artes— del otro lado del Atlántico. Pero, sin embargo, la condición posmoderna no se hipoteca a esa nueva revolución lingüística, ya que si por algo se pronuncian algunas opciones es por rechazar el lenguaje, las cuestiones figurativas como el parámetro único o principal para entender la arquitectura, idea, como se aprecia, que se opone también a una tradición consolidada que parece sentirse colmada si penetra en las obras de este arte a través de su respectivo estilo.

Desde la actividad docente, es fácil entender que asumir lo posmoderno como una mera opción figurativa, sin auscultar los latidos de unas inquietudes menos epidémicas, es una conducta discente tan contagiosa como inevitable. Las técnicas de la seducción blanda penetran en las Escuelas o en los estudios como en cualquier otro dominio de la cultura visual; pero cada cual procurará suministrarse sus propios antídotos y proveerse del cedazo formativo apropiado para cribar las impurezas y los efectos de las modas pasajeras. Con todo, me parece oportuno recoger una sospecha. La atracción ejercida por las sucesivas figuraciones arquitectónicas, desde R. Venturi a J. Stirling, de A. Rossi o G. Grassi a los Five, de los Krier a Ch. Moore etc. delata un fenómeno en apariencia paradójico pero esclarecedor: mientras los más copian las figuraciones seductoras de cada uno de ellos casi en proporción directa a unos resultados parvos que suelen derivar a ejercicios de

¹² Cfr. R. STERN: *At the edge of Post-Modernism: some methods, paradigmes and principles for architecture at the end of the modern movement*, A. D. Profiles, n.º 4 (1977), p. 275.

estilo, a mimetismos más brillantes que seguros, más próximos a un entendimiento «purovisibilista» que al fondo más complejo de la realidad arquitectónica, son los menos los que captan y penetran en las premisas más ambiciosas, en una idea de arquitectura que no tiene por qué coincidir con las pautas figurativas del seductor, a veces a pesar suyo, de turno. Si esto se detecta en «modas», tan potentes en su figuración como ricas en fundamentación, cuales puedan ser los neoracionalistas, ¿qué no podemos esperar de la figuratividad propiciada por la «voluntad artística posmoderna», tan activa visualmente como, a menudo, gratuita desde un punto de vista arquitectónico?

Desde otra perspectiva, a nadie se le oculta la aspiración, sobre todo en el ámbito europeo, a intercambiar las obras con los presupuestos teóricos. Sin embargo, a la hora de la verdad, se interpone una distancia entre ambos, que en los casos más sobresalientes, es decir, cuando las arquitecturas construidas o proyectadas pierden esa inmediatez de la atracción figurativa, no invalida los excedentes de un entendimiento de la arquitectura que desborda a las propias obras. Así parece haber sucedido con el Rossi de *La arquitectura de la ciudad*, con *La construcción lógica de la arquitectura* o con *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, por citar tres ejemplos bien conocidos. No en vano, desde las opciones varias, se rechaza la innovación continua, el cambio incesante de las formas, es decir, el experimentalismo de la ideología de lo nuevo, que no por más movedido se identifica con lo más original, y, en contrapartida, se presta una atención desusada tanto a las formas ya codificadas en el cuerpo social —las vernáculos, populares o comerciales— como a las deparadas y dispersas por la historia de la arquitectura.

La condición posmoderna desborda tanto aquellos parámetros exclusivistas de la función, la tecnología y la sociedad, aunque tenga que convivir con sus ataduras, como ese discernimiento estrecho a base de lo lingüístico. No obstante, la renuncia a pensar primaria o exclusivamente la arquitectura desde el lenguaje, no supone desinterés alguno por lo figurativo ni por la *forma arquitectónica*, sino todo lo contrario. Lo estilístico puede seguir teniendo un gran peso —así sucedía en el proyecto «tendenza», tal como se manifestó en la Trienal de Milán de 1973, en los neoforma-

lismos americanos, en los Krier o O. M. Ungers, etc.—, pero lo que une por encima de todo es esa voluntad de ver en términos de arquitectura, ese buscar en el interior de lo arquitectónico los recursos figurativos, a diferencia de lo que acaecía en el Movimiento Moderno en su dependencia de las vanguardias artísticas; en una palabra, ese no interpretar la forma solamente a partir de los aspectos más visibles, sino teniendo en consideración toda la organización física del hecho arquitectónico.

Para penetrar mejor en las actuales preocupaciones es preciso evocar, aunque sea brevemente, las adversidades recientes de la forma arquitectónica. Si nos retrotraemos a la historia de nuestro siglo, al momento auroral del funcionalismo, se advierte que la reacción a la proliferación de los estilos del pasado se permutaría progresivamente en un cuestionamiento de la forma arquitectónica desde varias coartadas. Podríamos designar la primera como una *coartada del diseño*: desde la tecnología —salvo excepciones como la representada por la estética universal de la técnica a lo Mies o el neoconstructivismo ruso— tiende a anularse la forma arquitectónica en sus dimensiones específicas, a diluirse a través de su montaje en la ciudad, a perderse en ésta cual eslabón de la cadena productiva: célula habitable, vivienda, barrio, ciudad, o a través de la construcción industrializada. Las exigencias de la producción en serie y de sus posibilidades de racionalización, auxiliadas por la psicología de la forma, se erigen en los criterios dominantes de su configuración. Desde la *coartada epistemológica* se sostenía el dicho de que la forma sigue a la función; lo que en su momento legitimaba los valores de las construcciones utilitarias de la sociedad industrial, se convierte, aliada al «minimum existencial» y posteriormente a la especulación, en una ecuación sumamente ingenua que acapara los parámetros formales en el funcionalismo. Por último, la *coartada ética*: para los más preocupados socialmente, para quienes la finalidad debía responder de un modo inmediato a los intereses vitales de las masas, la aversión a las formas estilísticas de la burguesía decimonónica deriva a un rechazo de la forma sin más, denunciada en las posturas más radicales como algo que respondía a los «intereses de las clases dominantes»¹³.

¹³ Cfr. A. BEHNE: *Form und Klassenkampf*, *Sozialistische Monatshefte*, Bd. 73, 37, 2, p. 364; Cfr. M. MÜLLER: *Architektur als aesthetische Form oder aesthetische Form*

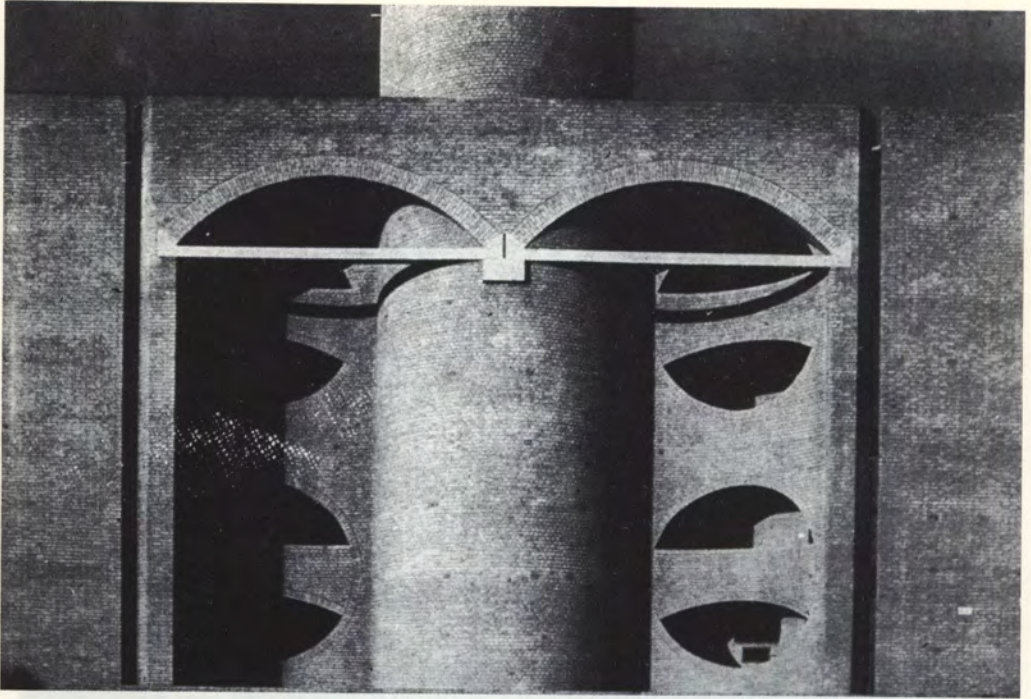
Menos mal que aunque la idea de arquitectura se desentendiera de ella, todavía quedaban arquitectos capaces de conciliar las tensiones surgidas, como muestran figuras tales como Le Corbusier, A. Loos, que por cierto tampoco compartían la ideología funcionalista estricta, o maestros en apariencia menores, como B. Traut o Tessenov. Sin embargo, lo posmoderno se ha enfrentado a una situación en la que la dimensión formal, la realización formal, no ha estado bien vista, y, a menudo, sencillamente abandonada, ya fuese que en el funcionalismo más profesional fuera dictada por la función utilitaria y la tecnología hartamente degradada o que sufriera los ataques desde un puritanismo mal entendido de lo social.

No es fortuito que la *represión de la forma* tuviera uno de sus primeros episodios en la lucha contra el *ornamento*. En efecto, dejando a un lado condenas éticas del mismo como las de A. Loos, en la censura del ornamento, como puso de manifiesto la Werkbund alemana, es donde se traslucen mejor las presiones ejercidas sobre las formas por la irrupción de las máquinas y la ruptura con las maneras tradicionales del trabajo humano. La represión de la forma respondía más a las necesidades crecientes del rendimiento industrial que al proclamado ornamento de las masas: la reproducción en serie. Tal vez a ello se deba que la represión del ornamento, en cuanto primer capítulo de lo formal, se convirtiera en cita obligada de las críticas recientes al funcionalismo desde teóricos eminentes como Th. Adorno a los posmodernos¹⁴, así como su reivindicación —el ornamento como decoración liberada de la problemática estructural de la obra— no sólo ha sido una estrategia de la recuperación disciplinar vía la semiótica, sino un primer paso, quizá ilusorio, para la de la propia forma arquitectónica.

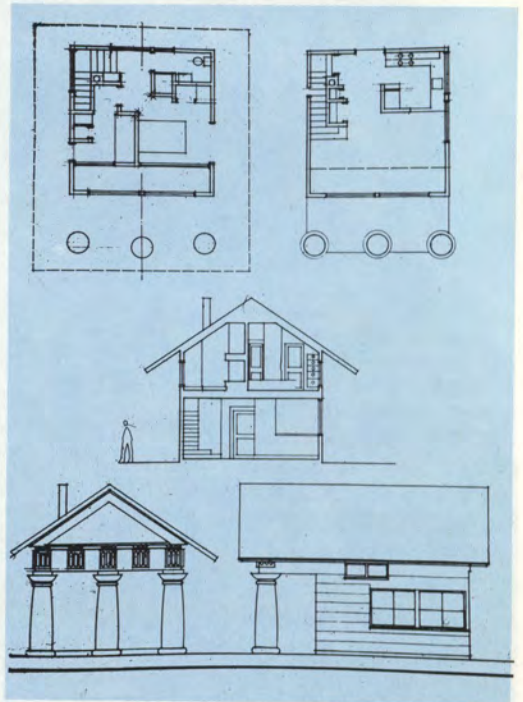
Respecto al ornamento se confirma de nuevo la dualidad que venimos siguiendo entre Europa y América. En la escena europea se ha perpetuado un puritanismo, deudor tanto a la herencia moderna como al clasicismo larvado o abierto, si bien en los últimos años se aprecia una contaminación americana, que empieza a exhi-

als Lebenspraktische Architektur?, en Lüdke, M., editor: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1976, p. 275.

¹⁴ Cfr. Th. W. ADORNO: *Funktionalismus heute*, en *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1967, pp. 104-127; J. RYKWERT: *Ornament is no crime*, *Studio International*, September (1975), pp. 91-97; M. MÜLLER: *Die Verdrängung des Ornaments*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1977.



16



17

16. L. Kahn: *Instituto en Ahmedabad en India*. Años 60 y terminado en 1972-73.

17. R. Venturi: *Proyecto para una casa de vacaciones*. 1977.



birse en una arquitectura más desinhibida fomalmente, en lo que P. Portoghesi definiera como «la fine del proibizionismo» con motivo de la última Bienal de Venecia dedicada a «*La presencia del pasado*». El escaparate de la «Strada Novissima», en donde convivían las citas historicistas, culturalistas, de agresiva figuratividad, de europeos como H. Hollein, J. P. Kleihues, F. Purini, M. Scolari, con las parodias barrocas y clasicistas de los americanos A. Greenberg, Th. Gordon Smith, Stern, Stanley Tigermann, sin entrar en otras valoraciones, es ilustrativo en este aspecto. Con todo, lo más esperanzador es que la represión de la forma está siendo contestada desde las posiciones más contrapuestas no sólo en las arquitecturas de laboratorio, en las dibujadas, sino en la misma calle, en las que ya nos empezamos a encontrar a la vuelta de una esquina, en una perspectiva urbana, en una intervención aislada, etc.

Una nota común a las desinhibiciones insinuadas es el hecho de que la configuración formal se desentienda de los criterios de forma predominantes en lo «moderno» para beber en los parámetros más variados, ya sean las formas arquitectónicas experimentadas en la tradición y en la historia, en cada lugar —no es fortuita la atención renovada que se presta a los regionalismos y a lo vernáculo—, o bien la construcción lógica de acuerdo con la razón de ser de cada elemento arquitectónico; en otras ocasiones, la guía podrá ser el parámetro tipológico elevado a la categoría de un mecanismo más de composición o una autoreflexión experimentalista sobre los datos sintácticos de la arquitectura en su autonomía; no menos frecuente es dejar vía libre a la multiplicidad de las soluciones formales o a la invención de nuevas formas. En cualquier manera, se constata un aprovechamiento consciente e indistinto de las más variadas estrategias formales —la escena americana nos ofrecería un amplio muestrario—, cuyo objetivo apunta a una recuperación de las dimensiones olvidadas como la forma, la escala, el espacio, etc., en definitiva, todo lo que tiene que ver con la realización formal.

Con ser relevantes las *estrategias formales*, a las que acabo de referirme, pienso que la condición posmoderna está atravesada por una tensión que cristaliza entre la *añoranza de un orden* o la nostalgia clasicista de las variantes neoracionalistas —alguna de ellas, por cierto, bastante contaminadas— y la *diseminación ecléctica*.

Lo primero se manifiesta, por ejemplo, en las tentativas fallidas de elaborar una nueva *tratadística*, centrada sobre todo en la composición¹⁵. Con ello se trataría de encontrar las bases para un pensamiento arquitectónico común, reconstruyendo una especie de nuevo «corpus» arquitectónico, una cierta sistematización capaz de instaurar un espacio permanente, aunque perfectible, de las relaciones de orden y composición, cuyas notas básicas serían el carácter atemporal y trasmisible —posibilidad de enseñar la arquitectura sobre el supuesto de que es un objeto de conocimiento—. Se perseguiría, en última instancia, una cierta codificación de principios aptos para ser asumidos como proyecto colectivo. El recuerdo de la otrora denostada Academia aflora una vez más con redoblado pesar ante la inseguridad de la situación presente. En esta dirección habría que buscar, en parte, la situación de crisis permanente en las enseñanzas de la arquitectura.

Desde el otro extremo del arco tensional, se piensa que la búsqueda de un nuevo orden, de ese «corpus» añorado, es una ilusión, una fantasía¹⁶. A la utopía de un nuevo orden universal se responde con la *fragmentación*, con el abandono de los cuadros permanentes, con una arquitectura que se despliega según múltiples modos de ser cuya unidad no puede ser restaurada. En este sentido, la condición posmoderna participa del clima epistemológico de nuestra época, un clima que se retrotrae al naufragio del clasicismo, a la desaparición del orden clásico de la representación en los diversos ámbitos del saber. Esta tensión ayuda a comprender, por ejemplo, el interés simultáneo por Alberti, el neoclasicismo o la arquitectura de la Ilustración y las atenciones más recientes a la arquitectura de la Ecole des Beaux-Arts, los eclecticismos del siglo XIX, etcétera.

La condición posmoderna vive entre la añoranza y la conciencia de un Orden irrecuperable tras la irrupción de la artificialidad y la arbitrariedad en arquitectura; la nostalgia de recuperar ese orden convive con fuerzas ocultas, con la memoria, con el inconsciente,

¹⁵ Cfr. M. SCOLARI: *Vanguardia y nueva arquitectura*, l. c., p. 205; J. I. LINAZASORO: *El proyecto clásico en arquitectura*, p. 132.

¹⁶ Esta posición no solamente es defendida por los «eclecticos radicales», sino por otros autores; entre nosotros, I. SOLÁ MORALES, en la *Introducción* a la obra de Linazasoro, l. c., pp. VII-XX o R. MONEO: *Prólogo al Compendio de Lecciones de Arquitectura*, Madrid, Pronaos, 1981, p. XIII.

con la historia. La homogeneidad añorada se ha diluído, de hecho, en la heterogeneidad de una dispersión de opciones que practican la coexistencia y sancionan las diferencias. La arquitectura, hoy en día, se mueve en un marco epistemológico que no es unitario sino fragmentario. La cultura actual del mosaico, en cuanto conjunto de fragmentos yuxtapuestos donde nada es necesariamente universal, ha invadido, como no podía ser menos, a la disciplina arquitectónica. La nostalgia de una síntesis dialéctica a partir de los niveles dispares del objeto arquitectónico, de los materiales disciplinares, en una palabra, la aspiración a un mínimo orden se alimenta, de un modo inmediato, del vacío dejado por la ilusión de coherencia del Movimiento Moderno, y, más mediatamente, del pavor provocado por un arrastrar a sus consecuencias últimas la *arbitrariedad* y la *fragmentación*, categorías centrales a nuestra modernidad, con contenidos arquitectónicos específicos, así como por lo que se deriva, en nuestros días, de las llamadas prácticas múltiples del poder: económico, político, social, del saber, etc. ¿Quién osará pronunciar en la tesitura actual una verdad última o articular un amago de discurso unitario y universal, capaz de cohesionar lo que se activa en esas prácticas múltiples del poder, en la exploración del inconsciente, en la expresión simbólica, en las diferencias o en la historia? Estos factores y otros parecidos son los que, en la condición posmoderna de la arquitectura, echan por tierra la ilusión de una teoría unificada, lo cual no equivale a conjurar su añoranza o a no probar un armisticio.

La condición posmoderna connive, en efecto, con un *pluralismo esencial* en el cual la cartografía de estrategias nos guía mejor que la ilusión de un dispositivo único, sea éste formal o ideológico. Se habla tanto del pluralismo de Nueva York como del pluralismo ecléctico madrileño, mientras una revista catalana de arquitectura ya se había bautizado a su debido tiempo con el título de *Arquitecturas bis*. Así pues, este es el horizonte epistemológico y real sobre el que se proyecta el quehacer arquitectónico de nuestros días. Precisamente, la mencionada diseminación, propia de la condición posmoderna, ha vuelto a lanzar la problemática del *eclecticismo*, llamado por algunos *radical* —aquél que se define por el contexto del edificio, el carácter de las funciones variadas y la cultura y el gusto de los usuarios; la figura paradigmática sería

la Piazza de Italia en Nueva Orleans de Ch. Moore—¹⁷. El *eclecticismo radical* está de acuerdo, desde luego, con la interpretación posmoderna como «voluntad figurativa»; sin embargo, pienso que existe también un *eclecticismo más racional*, próximo a la conciencia analítica y neorracionalista, que se insinúa, por ejemplo, en una cierta *conciliación entre la añoranza del orden y la diseminación*. Sus síntomas bien pudieran encontrarse en ciertas obras del recién bautizado «clasicismo posmoderno» o en las contaminaciones figurativas de los otrora puritanos europeos, pero, sobre todo, en la indiferencia figurativa que se advierte desde hace años en las distintas opciones.

Sin embargo, dada la ambigüedad con que se emplea el término eclecticismo, me parece oportuno precisar algunos aspectos. Las tensiones se están agudizando con las banalizaciones de lo ecléctico. Mientras para algunos el eclecticismo parece reducirse a una ensalada mixta mal digerida de estímulos figurativos y lingüísticos —a menudo a esto remite el eclecticismo radical, capaz de producir estragos en las acumulaciones indiscriminadas—, otros estimamos que lo ecléctico —fantasma que recorre el arte y la arquitectura desde que en la «episteme» moderna la «historia» sustituye al «orden» e irrumpen las filtraciones de la memoria y la subjetividad— está enemistado con una innovación maníaca, pero no tiene por qué estarlo con la originalidad, la individualidad, la síntesis creadora. Sin entrar ahora en una afirmación tan comprometida como ésta, aventuro que lo ecléctico es inseparable de nuestra condición moderna desde finales del ocaso ilustrado. Ahora bien, mientras algunos parecen fomentar en la actualidad un *eclecticismo falso e ilegítimo* —como gustaban apodarlo ciertos teóricos del XIX— es decir, aquél que brota de un desconocimiento de la arquitectura, del capricho, de la moda como mezcla de muchas cosas sin lograrlas fundir ni armonizar en una unidad; en otras palabras, mientras algunos prefieren el carnaval arquitectónico, lo que podríamos llamar el «refrito» de los repertorios estilísticos y figurativos, también se insinúan actitudes de un *eclecticismo ver-*

¹⁷ Cfr. Ch. JENCKS: *Verso l'eclettismo radicale*, en LA BIENNALE: *La presenza del passato*, pp. 30-37; Cfr. T. LLORENS y H. PIÑÓN: *Eclecticismo e ideología, Architetture bis*, n.º 8 (1975), pp. 26-30, interesante crítica al eclecticismo desde el lenguaje.



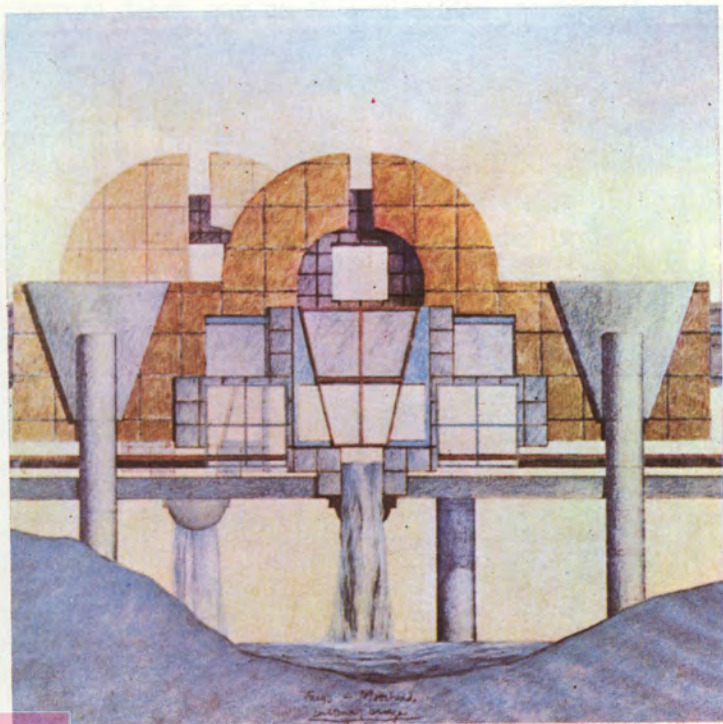
19



20



21



22

21. R. Venturi, L. Rauch:
Casa Tucker. Kato-
nah, Nueva York,
1975.

22. M. Graves: *Dibujo
para el Fargo-Moor-
head Cultural Center
Bridge*. 1978.

*dad*ero, *legítimo* —siguiendo los calificativos decimonónicos—¹⁸, que procura mantener un equilibrio entre ciertas constantes de la arquitectura desveladas en su historia —sean éstas cuestiones de organización, de composición, tipológicas, etc.—, la subjetividad y el estado social dado. Es aquél eclecticismo no interesado solamente por las cuestiones figurativas, sino que actúa como un mecanismo lábil de respuestas a situaciones diferentes, a contextos específicos, a las necesidades complejas y heterogéneas de la ciudad moderna, desde una concepción de las arquitecturas como partes de la ciudad. Es la diferencia que existe, parafraseando la sabia providencia de A. Rossi, entre quienes juzgan que el «progreso de la arquitectura pasa por la sustitución de las columnas clásicas de fundición por pilares cilíndricos» o a la inversa, añadiríamos, y quienes, por encima de las opciones figurativas contrapuestas, se interesan por la «condición fundamental de la función del pilar y de la lógica con que ha sido colocado en el edificio»¹⁹.

En resumen, tal vez, las contaminaciones mutuas entre Europa y América hacen bascular a la arquitectura entre la nostalgia de un orden perdido y la diseminación. Es posible, incluso inevitable, que el vacío dejado por el Movimiento Moderno se cubra, de momento, con este balanceo entre la disciplina y el carnaval, entre el deseo de satisfacer las exigencias del compromiso civil, según la jerga iluminista en uso, y la concurrencia de las modas figurativas en el mundo de la mercancía; pero nunca debiera olvidarse aquella sentencia de Boullée de que «es preciso concebir para efectuar» y que la «arquitectura es el arte de producir y llevar a la perfección cualquier edificio».

¹⁸ «El eclecticismo legítimo es aquél que nos es impuesto por el estado social y sus principios científicos e industriales, por sus ideas y sus sentimientos divergentes, por sus tendencias contradictorias en religión, filosofía, en política, en derecho, en arte. El arquitecto es la primera víctima de este conflicto; pero en grado alguno la causa. El no es responsable. De esta divergencia social resulta la libertad, la necesidad para el arquitecto de no constreñirse a un mismo estilo para todos los monumentos sin excepción que será llamado a construir... El eclecticismo legítimo es el que se esfuerza, hemos dicho, en una época de transición social, en aceptar las leyes constantes del arte», Cesar DALY, en la *Revue de l'architecture et des travaux publics*, n.º 44 (1887), p. 217.

¹⁹ A. Rossi, *Introducción a AA. VV.: La arquitectura racional*, p. 16.

V. El contextualismo, las arquitecturas de la ciudad y la tipología

Las ambivalencias reseñadas en nuestra condición posmoderna inciden sobre otras preocupaciones actuales. La dispersión del discurso impide una decantación homogénea en la teoría y la propia arquitectura hasta ahora construída no ha cristalizado ni podía hacerlo en unos principios universales o en una refundación disciplinar sintética. Así se advierte, por ejemplo, en las interpretaciones plurales de contenidos tan reiterativos como la *arquitectura de la ciudad*, la *tipología* o la *historia*.

No obstante, pocos ámbitos pueden ilustrarnos sobre los cambios que se están incoando como la arquitectura de la ciudad. Bastaría una confrontación, por citar realidades construídas o en vías de ello, entre el barrio Hansa de Berlín, en el cual se daban cita en 1957 la flor y nata de los ortodoxos modernos con Gropius y Le Corbusier a la cabeza, y los proyectos recientes del IBA (Exposición Internacional de la Construcción) bajo la dirección de J. P. Kleihues y con la participación de las estrellas del momento²⁰. Mientras el barrio Hansa apuraba las ventajas de la ciudad en el parque, del bloque aislado, individualizado respecto a los demás y de espaldas a la calle, es decir, cada bloque representa un fragmento atomizado y la calle existe como un accidente de la circulación, mientras se acentúan las diferencias de escala o se destruyen los restos de la ciudad bombardeada, algunas de las nuevas propuestas y el proyecto en su conjunto nacen presididos por una voluntad de

²⁰ En el barrio Hansa participaron, entre otros, W. Gropius, W. Luckhardt, H. Hoffmann, A. Aalto, P. Vago, J. H. van den Broek y J. B. Bakema, O. Niemeyer, Max Taut, W. Düttmann, Le Corbusier, etc. En los proyectos del IBA, un plan de actuaciones en sectores diversos de Berlín Occidental, encontramos proyectos de J. P. Kleihues, Ch. Moore, L. Krier, R. Krier, A. Isozaki, J. Stirling, M. Botta, Gregotti, el OMA, O. M. Ungers, Oriol Bohigas, P. Eiseman, A. Rossi y otros.

insertarse en lo preexistente, aceptan como punto de partida las permanencias del pasado, entienden la ciudad como partes de la arquitectura, intentan recuperar, adoptando las soluciones formales más dispares, el espacio urbano desde la calle y la plaza sin imponer cuerpos arquitectónicos extraños y desentendidos del marco en que van a ser colocados, analizan con cariño la historia de la ciudad, recuperan las tipologías urbanas como la manzana berlinesa y otras.

Más próximo a nosotros, el Paseo de la Castellana en Madrid comienza a ser tomado como un paradigma de las actitudes cambiantes y de una confrontación de arquitecturas²¹. La actitud endeudada con los estertores de los funcionalismos tecnológicos estaría representada, entre otros, por quienes decidieron derruir la antigua Casa de la Moneda —incitación al vandalismo arquitectónico— o quien proyectó las *Torres de Colón*; la mera visión de las arquitecturas y de los espacios urbanos creados ahorra los comentarios, aunque dudo que reprima las imprecaciones. Las posiciones tardo-modernas mayoritarias se personifican lúcidamente en obras como el Bankuni3n y, sobre todo, el Banco de Bilbao, mientras la condici3n posmoderna asoma en una obra temprana y tan paradigmática para la arquitectura española de los años setenta como es el Bankinter. Si la opci3n tardovanguardista ante un edificio exento exagera su autonomía, lo enfatiza como algo puramente objetual, sin preocuparse por la escala ni por mantener una relaci3n con la ciudad, y se apoya en los parámetros de la funci3n y la tecnología, la actitud posmoderna rompe con los lenguajes modernos, se articula desde un papel urbano que no soslaya, se inserta en el contexto precedente, presta gran atenci3n a la realizaci3n formal del conjunto, tanto de las partes como de los detalles, reincorpora incluso el ornamento y el decoro.

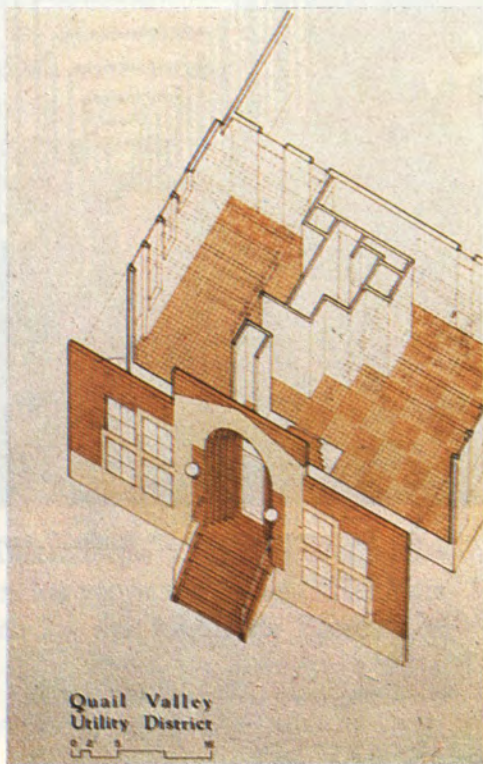
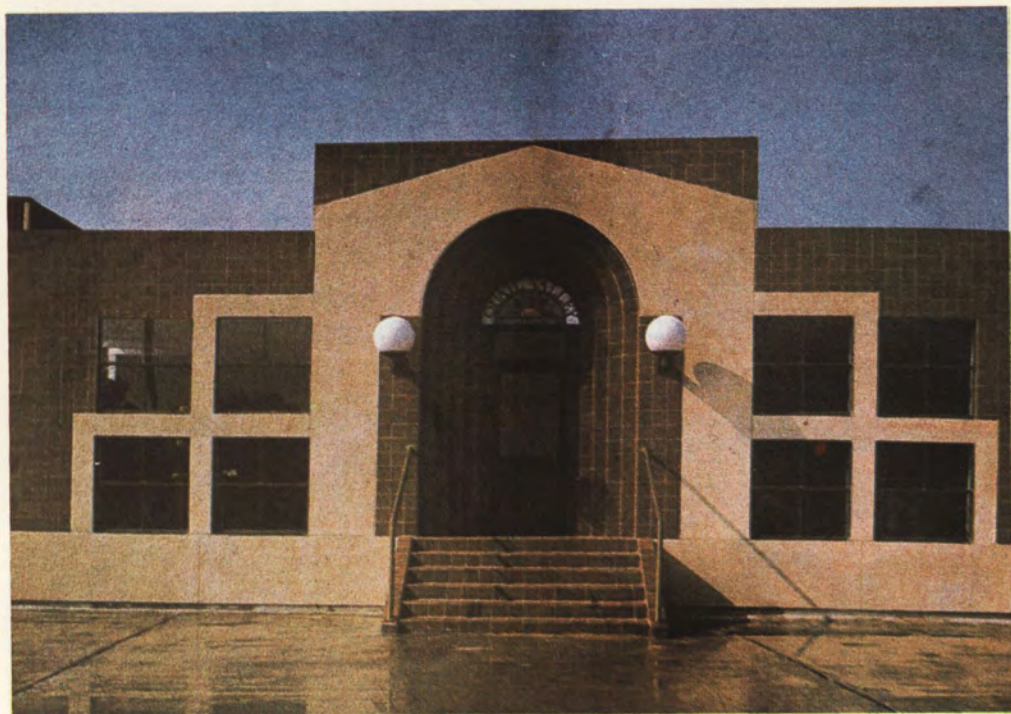
Podríamos multiplicar los ejemplos, pero bástenos con los mencionados. La genealogía de las actitudes contrapuestas podría rastrearse en la avenida Karl Marx de Berlín Este, tan valorada por los italianos, que se enfrenta al citado barrio Hansa o al posterior funcionalismo en torno a la Alexanderplatz. Tiene sus epifanías en la Trienal de Milán (1973), en los proyectos de los Krier para Stuttgart, Luxemburgo o París, en los del ARAU de Bruselas, el

21 Cfr. A. CAPITEL: *A vueltas con la Castellana: Su transformaci3n arquitect3nica reciente*, en *Arquitectura*, n.º 222 (1980), pp. 16-24.



23

23. Portada de la obra de Ch. Jencks: *El lenguaje de la arquitectura postmoderna* 1977, 1980.



OMA en América, la exposición *Roma interrotta* (1978), en *La presenza del passato* (1980) o en los proyectos del IBA (1981), al lado de las obras diseminadas aquí y allá.

El funcionalismo tardío se ha cimentado sobre la singularidad de cada edificio entendido como un artefacto que se desentiende en su forma y escala del resto de la ciudad; sin atender a las dimensiones que controlan la escala urbana, competirá sin piedad con los elementos emergentes, con los monumentos. En las versiones más degradadas, sobre todo en los núcleos urbanos más pequeños, entremezclado con el tejido urbano preexistente, destruirá sin miramientos al mismo, como es palpable en el crecimiento desarrollista de nuestras ciudades en los años sesenta y setenta. Para infortunio de la colectividad, abundan las muestras por doquier y hay que lamentar como irreparable que la transformación urbana española se produjera en el momento más eufórico desde un punto de vista cuantitativo y en la situación más crítica para la arquitectura. Desde luego, la ideología y la visión de la ciudad más consolidadas por la ortodoxia moderna han sido aliados objetivos de los desmanes más abultados, pero sería ingenuo achacar nuestra degradación arquitectónica y urbanas a una cuestión ideológica.

Sin lugar a dudas, uno de los rasgos en que se reconoce la condición posmoderna es en su interés renovado por las *arquitecturas de la ciudad*. Aún es prematuro vaticinar los frutos que se cosecharán en el futuro, pero existe una reacción generalizada a la destrucción del espacio urbano. Para ello se acude a estrategias múltiples, desde la recuperación de la plaza y la calle en Europa al «revival» del «main street» en América, la atención a las cuestiones específicas de la escala urbana, y no digamos la reivindicación del «locus», de los centros históricos, de la investigación tipológica, etc. Si en América han comenzado a referirse al *contextualismo*, subrayando con ello que el edificio singular, manteniéndose como tal, es asimismo una parte del todo, en Europa se acuñó la feliz expresión «*arquitectura de la ciudad*» para destacar el hecho de que, al lado de los aspectos económicos, sociales, infraestructurales, políticos, etc., de la ciudad, es irrenunciable detenerse en algo tan olvidado por obvio como sea su *dimensión arquitectónica*, su imagen visible, el conjunto de la arquitectura como construcción de la ciudad: tanto los puntos más fijos y permanentes,

los monumentos, como los edificios menos importantes, pero que forman acotaciones, áreas de la ciudad.

A pesar de la variedad de lecturas sobre la ciudad y las tradiciones diferentes, la recuperación del «locus», del sitio, de la localización, la obsesión por alcanzar un concepto general de cada ciudad, como se aprecia en la proliferación de estudios sobre las ciudades europeas o la ciudad americana, todo ello es un paso previo a la intervención concreta, en atención al marco inmediato o al tipo diverso de área urbana. En Europa la vinculación al contexto ha cristalizado en la categoría disciplinar de la *ciudad análoga* o analogía con el lugar en sus aspectos visibles y en las dimensiones ocultas del inconsciente, del arte de la memoria o de la *memoria colectiva*, así como en las *reproducciones* de los gérmenes preexistentes, como observamos en las visiones y proyectos de los Culot, los Krier, etc. Precisamente, desde la arquitectura de la ciudad se han impulsado también las *investigaciones tipológicas* así como las relaciones que la arquitectura mantenga con su propia historia. En este sentido, ciertos autores nos hablan de una *tercera tipología*²², que traduce una preocupación compartida por reconsiderar los modelos de la ciudad tradicional. Desde ópticas diversas se propugnan operaciones de *elección, análisis y clasificación de las formas preexistentes* bajo el supuesto de que la ciudad se ha convertido en un *material de arquitectura* que debe ser estudiado, cara a su análisis y la proyectación futura. La investigación, ya sea a través de métodos estructurales e históricos, como es frecuente entre los italianos y comienza a serlo en España, o vía la observación y descripción fenomenológica, como los centroeuropeos, proporciona un inventario de antecedentes que podríamos denominar lógico-históricos, en cuanto que fomentan un conocimiento de la arquitectura y de la historia concreta de la ciudad. La extracción de las invariantes o constantes formales, funcionales, etc., del lugar es, precisamente, lo que está propiciando una investigación tipológica generalizada.

Los nuevos enfoques tipológicos retoman de alguna manera la práctica muy extendida desde primeros del siglo XIX de las *colecciones (Recueil o collection)* y *paralelos* de edificios de todo tipo, antiguos y modernos; las clasificaciones arquitectónicas eran

²² Cfr. A. VIDLER: *Una tercera tipología, Arquitecturas bis*, n.º 22 (1978), pp. 12-15.

indisociables de la obsesión clasificatoria de las especies naturales en el pensamiento ilustrado, aliado muy pronto al descubrimiento decimonónico de la historia. Las denominaciones más conocidas de las agrupaciones de edificios suelen responder a las diferentes series tipológicas. Hoy en día es opinión extendida que el tipo es como una especie de matriz, aquéllo que más nos aproxima a la arquitectura, a pesar de que sus interpretaciones verifican una vez más la diseminación posmoderna reseñada ²³.

Como sabemos, la tipología es objeto de un debate amplio y no es esta la oportunidad más idónea para clarificarlo. Desde su análisis más elemental, la tipología tiene que ver con el hecho de que cada obra de arquitectura, dejando a salvo sus peculiaridades intransferibles, muestra ciertas similitudes con otras en virtud de su estructura formal interna. En ocasiones, la noción se amplía también a los elementos singulares, como la tipología de fachadas vienesas y parisinas, o a una constante formal: una columna se aplica indistintamente a un templo griego, a Bramante y a la de hierro fundido, en cuanto las variables participan de una razón originaria de ser. No en vano, algunas versiones posmodernas reenían a este sentido de las formas, al papel que cada elemento es capaz de desempeñar en la arquitectura, lo cual preanuncia ya una cierta *indiferencia al acabado formal*, es decir, se abre a la opción más radical de que, manteniéndose lo fundamental, se consienten las operaciones figurativas más atrevidas. La noción de indiferencia está siendo una de las vías de penetración de la contaminación figurativa americana en Europa.

No obstante, lo más normal es que el tipo clasifique una serie de fenómenos espaciales no solamente a partir de su parentesco formal —las plantas centrales o rectangulares en cuanto geometrías abstractas—, sino desde un contacto estrecho con el programa u organización funcional. La tipología, en efecto, procura una convergencia de un conjunto relacionado de necesidades, traducido en términos de *programa o función*, con un sistema de porciones físicas del espacio, sintetizado en el *tipo*. El tipo «plaza» se encargará de subrayar los vínculos entre la Plaza Mayor de Valladolid y la de Salamanca, mientras la morfología matizará las diferencias

²³ Cfr. R. MONEO: *On Typology, Oppositions*, 13 Summer (1978), pp. 23-44.

que presente cada una de ellas. En consecuencia, una misma tipología admite variedades morfológicas casi infinitas en el espacio y el tiempo. Si bien una vez concebido actúa como matriz o modelo cognoscitivo de futuras concreciones, el tipo en su origen y en sus transformaciones remite a experiencias sucesivas, a las exigencias de los programas a los que deba responder. La arquitectura, pues, es puesta en contacto por la tipología con la realidad social en la acepción más amplia, ya sea con las funciones primarias o simbólicas, con la técnica y la construcción, con el carácter colectivo, el momento individual en que se hace la obra, etc. El tipo es una especie de enunciado lógico, de «núcleo en torno al cual, al decir de un tratadista del XIX, se han aglomerado y coordinado continuamente los desarrollos y variaciones de la forma», permitiendo que «cada uno pueda concebir obras que no se parezcan en absoluto entre ellas»²⁴.

La diseminación posmoderna cultiva una interpretación plural de la tipología que provoca *desdoblamientos* de consecuencias prácticas relevantes. En primer lugar, aun asumiendo la dialéctica entre el tipo como estructura formal abstracta y el programa, ciertas tendencias —el propio neoracionalismo europeo— subrayan tanto el primer término, o sea, la voluntad de una cierta permanencia formal, que la arquitectura casi debiera limitarse a redescubrir los tipos primarios y permanentes. A la vista de los proyectos da la impresión de que, en la práctica, se olvidan postulados tales como los antecedentes del lugar, el «locus» histórico y geográfico en el que pretenden actuar. El reparar de un modo casi exclusivo en las permanencias formales es preciso para explicar el desarrollo de la ciudad histórica e indispensable para proceder a una normativa diferenciada de la restauración —en ambos casos existe propensión a reproducir la ciudad existente—, pero la pérdida de vista de la dialéctica mencionada acarrea problemas numerosos cuyo tratamiento excuso por razones obvias. En situaciones como éstas y otras similares —la reproducción de la ciudad en las propuestas de los Culot, los Krier, etc.—, más que usar el tipo en la construcción de la ciudad, se nos ofrecen hermosas vistas tipológicas. El tipo, desde esta perspectiva, parece actuar en dos direc-

²⁴ Quatrèmere de Quincy: *Dictionnaire historique de l'architecture*, Paris, 1832, p. 629.

ciones: como *restitución de las tipologías tradicionales* o en cuento *mecanismo de composición*²⁵. No en vano, entre las reglas compositivas se encuentran, según el neorracionalismo italiano, la *indiferencia distributiva* o disponibilidad de los tipos a las transformaciones del uso, tal como se advierte en los edificios viejos, o la *posibilidad migratoria* en el tiempo y en el espacio. Un vaciado semejante lo aproxima a la producción de imágenes.

Precisamente, en ésta están interesadas ciertas interpretaciones tipológicas en el área americana, las cuales derivan a una *tipología simbólica* orientada a los problemas de la imagen y la comunicación, atenta a la naturaleza metafórica, alegórica, si es que no simbólica de la forma. Es frecuente, por ejemplo, encontrarse imágenes típicas de la arquitectura americana en los exteriores de un Venturi y de otros que no guardan correspondencia alguna con la organización interna. El desdoblamiento resultante estimula aún más las exacerbaciones figurativas que tanto cultiva la «voluntad artística» posmoderna.

Ahora bien, en la investigación tipológica posmoderna se consolida un *desdoblamiento*, aún más preñado de consecuencias, cuyas raíces hay que rastrear en operaciones compositivas tardoclasicistas y eclécticas del siglo pasado. Durand, un teórico influyente pero olvidado hasta fechas recientes, ha devenido un paradigma de la condición posmoderna. ¿A qué obedece el nuevo descubrimiento? Sin duda, a la necesidad que siente la refundación disciplinar de legitimarse en lecciones de la propia disciplina arquitectónica. Desde Durand la voluntad de permanencia con los antecedentes tipológicos es sacrificada a un mecanismo compositivo que combina los elementos y las partes del edificio para integrarlos en un conjunto regido por las exigencias del programa: hospitales, bibliotecas, museos, colegios, etc. Ahora bien, la composición se lleva a cabo mediante combinaciones *horizontales* y *verticales*. Mientras las primeras articulan el plano, las plantas, la *disposición*, las segundas controlan las elevaciones, las secciones, los alzados, es decir, la *construcción*. Semejante proceder, deudor a una racionalidad distributiva y constructiva, rebasa las barreras estilísticas y favorece una *indiferencia hacia lo figurativo*, hacia el acabado final, que

²⁵ Cfr. R. MONEO: *On typology*, l. c., p. 38; Cfr. AA. VV.: *Arquitectura racional*, pp. 205-7.

incoa una escisión cuyas secuelas administramos. Bien es verdad que hoy admiramos en Durand la codificación de unos principios, el método compositivo transmisible, el haber impuesto, en definitiva, un principio de orden —uno de los episodios últimos de nuestra nostalgia del orden—; sin embargo, la naturalidad con que se sirve de los restos del lenguaje clásico, a pesar de su negación de los Ordenes arquitectónicos, oculta que desde ese momento se agrava la escisión entre la rigidez de las plantas y el arbitrio de las elevaciones. Mientras la racionalidad es primada en la organización de la planta, en la *distribución* y en la lógica constructiva, en la *construcción* —facetas ambas que el neorracionalismo de nuestros días viene destacando—, la *arbitrariedad* se impone a discreción en el acabado final, en la forma visible. Ya coetáneos suyos, como Dubut o J. C. Loudon²⁶, proponían elevaciones distintas pensadas como alternativas para un mismo plano geométrico rígido; el estilo italiano, gótico o clasicista se convierten en ropajes intercambiables a voluntad, según la economía o gusto del cliente.

De alguna manera, un *desdoblamiento* similar tensiona a nuestra condición posmoderna. ¿Cómo explicar si no la atracción que ejercen sobre todos nosotros personajes semiolvidados como Durand y el denostado Eclecticismo y aún más la propia Ecole des Beaux-Arts? Pienso que la escisión definitiva que entonces se incoa entre el *tipo* y el *estilo* es la razón principal de por qué estas arquitecturas han despertado nuestra curiosidad. El eclecticismo actual es una cuestión de grados, según que el conjunto del organismo arquitectónico, incluso su realización formal tardoclasicista, refleje aún la impronta de la racionalidad residual de los tipos desde la *organización distributiva* o desde la *construcción lógica* —en todo caso, la cuestión figurativa es indiferente, abriéndose así el camino a ese *eclecticismo racional*— o que se exploten las consecuencias más radicales de la *escisión entre los tipos y el lenguaje*, como es práctica común en los *eclecticismos radicales*. Vuelvo a recordar que el eclecticismo racional se siente en deuda hacia un eclecticismo que no se resuelve en lo figurativo, sino que ha demostrado operar como un *mecanismo de respuesta* a cada situación concreta. Podría reno-

²⁶ Cfr. DURAND, *Compendio de lecciones de arquitectura*, l. c.; DUBUT: *Architecture civile. Maisons de ville et de campagne de toutes formes et tous genres*, Paris, Anno XI, 1803; A. VIDLER: *The idea of type: The transformation of academic ideal 1750-1830*, *Oppositions*, n.º 8 (1977), pp. 95-115.

var posiblemente la tradición del eclecticismo clasicista o del empirismo ecléctico de la Academia, salvando las distancias históricas, oscilando entre la mencionada nostalgia de un orden y la diseminación.

Desde la segunda opción, el eclecticismo radical, la escisión glorifica al máximo la arbitrariedad del signo arquitectónico, la naturaleza convencional de lo figurativo, trayendo a primer plano todo lo relacionado con la arquitectura como lenguaje e interpretación. Sospecho que desde una escisión que no ha hecho más que agravarse, se comprenda mejor la «voluntad figurativa posmoderna». El «Eclecticismo racional», más añorante de la conciliación e incluso habiendo dado algunos pasos hacia ella, prefiere, no casualmente, los filones figurativos del clasicismo esencialista y rigorista de finales del siglo ilustrado. En suma, mientras el «eclecticismo racional» vive aún bajo la contención del orden añorado, el «radical» se caracteriza por una exasperación lingüística, por una *cosmética del edificio* que prima los grandes contrastes, las colisiones, las yuxtaposiciones figurativas, el empleo de los colores ricos y los materiales más variados que permitan materializar una imaginería llamativa y potente; su arbitrariedad figurativa puede incluso invadir todo el organismo arquitectónico y supeditarlo servilmente a la imagen. Y no olvidemos que el mundo de la cosmética es sobre todo el del reclamo, el *mundo de la apariencia*.

Resumiendo, diría que la interpretación plural de la tipología se está materializando en el recurso a *mecanismos tipológicos sutiles*. Así, por ejemplo, el propio neoracionalismo se refería a la *indiferencia distributiva* o disponibilidad de los tipos a los cambios de uso, a la posibilidad *migratoria* a otros tiempos y lugares, mientras otros autores nos hablan de las superposiciones de los tipos para crear unos nuevos, de la distorsión mediante las transformaciones de la escala o de la creación de otros completamente nuevos. El tipo, pues, como la arquitectura misma, se nos presenta como algo quebrado, roto, fragmentado²⁷. Las fisuras en la unidad arquitectónica se han infiltrado tanto desde lo figurativo como desde el tipo, poniendo en evidencia que la arquitectura participa también de la fragmentación. Una hipótesis sobre las que trabajo desde

²⁷ Cfr. R. MONEO: *On typology*, l. c., p. 41.

hace algún tiempo es que la *fragmentación* define a nuestra modernidad.

Tanto la arquitectura de la ciudad como la investigación tipológica se vinculan estrechamente a la reivindicación de la *historia*. Tal vez, la propia historia sea uno de los pocos referentes que aún quedan a la arquitectura, convertida, por tanto, en modelo de sí misma. Las actitudes posmodernas se alzan contra el rechazo de la historia, contra el antihistoricismo que caracterizaba al Movimiento Moderno. La Bienal de Arquitectura de Venecia fue titulada, no gratuitamente, «*La presencia del pasado*». El *historicismo*, en consecuencia, es uno de los rasgos menos discutidos de la condición posmoderna. Ahora bien, la historia, en cuanto matriz disciplinar, se lee desde los intereses actuales y está sujeta, por tanto, a la propia diseminación de nuestra situación presente.

Excusando no poder abordar esta temática, como otras muchas, estas páginas solamente han pretendido ser un prefacio general a un arco de inquietudes que, según estimo, nos asaltan a muchos. *Ahora bien, siendo consciente de que en cuanto monólogo*, es inevitablemente un discurso de poder, es decir, expresión de una posesión de claves, me queda al menos el consuelo de saber que también es un simulacro, esto es, una posesión incompleta de resortes a través de la cual —y en ello confío— se filtra la apertura y el diálogo potencial.



25

25. Th. Gordon Smith: *Tuscan House*. Livermore, California, 1979.



26. Ch. Moore: *Piazza d'Italia*. Nueva Orleans, Mississipi, 1978-79.
N. Salvi: *Fontana de Trevi*. Roma, 1732.

Bibliografía

- AA. VV.: *Proyecto y ciudad histórica*, Santiago de Compostela, COAG, 1976.
- , *Il dibattito architettonico in Italia, 1945-1976*, Roma, Bulzoni, 1977.
- , *Architecture rationnelle*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1978.
- BIENNALE, LA: *Europa/America. Architettura urbana. Alternative suburbane*, Venezia, La Biennale, 1978.
- , *La presenza del passato. Prima mostra Internazionale d'Architettura*, Venezia, La Biennale, 1980.
- BLOMEYER, G. R. y TIETZE, B.: *In Opposition zur Moderne*, Braunschweig/Wiesbaden, Friedr., Vieweg and Sohn, 1980.
- BONFANTI, E. y otros: *Arquitectura racional* (1973), Madrid, Alianza Forma, 1979.
- COLQUHOUN, A.: *Arquitectura moderna y cambio histórico*, Barcelona, G. Gili, 1978.
- DREXLER, A.: *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, London, Secker and Warburg, 1977.
- GRASSI, E.: *La construcción lógica de la arquitectura*, Barcelona, C. O. A. C. B., 1973.
- JENCKS, Ch.: *The language of post-modern architecture*, London, Academy Editions, 1977 (versión castellana de la segunda versión inglesa ampliada): *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, G. Gili, 1980.
- , *Late-Modern Architecture*, London, Academy Editions, 1980.
- KLEIHUES, J. P. y otros: *Internationale Bauausstellung Berlin 1984*, Bd. II, Berlin, Quadriga Verlag, 1981.
- KRIER, L.: *Luxemburg. Capitale de l'Europe*, Brüssel, Archives d'Architecture Moderne, 1978.
- KRIER, R.: *El espacio urbano*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- LINAZASORO, J. I.: *El proyecto clásico en arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- LYOTARD, J. L.: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Editions de Minuit, 1979.
- MOORE, Ch. y G. ALLEN: *Dimensiones de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- ROSSI, A.: *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971 y otras ediciones.
- RAY SMITH, C.: *Supermannerism. New attitudes in post-modern architecture*, New York, E. P. Dutton, 1977.
- ROWE, C.: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

- SHARP, D., edit.: *The rationalists*, London, Architectural Press, 1977.
- SOLÁ-MORALES, I. de: *Eclecticismo y vanguardia*, Barcelona, G. Gili, 1980.
- TAFURI, M.: *La sfera e il laberinto*, Torino, G. Einaudi, 1980.
- VENTURI, R.: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Barcelona, G. Gili, 1972.
- VENTURI Y OTROS: *Aprendiendo de Las vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

