

A LA CONQUISTA DE LO IRRACIONAL

J. R. MONEO

Quien esté atento al desarrollo de la arquitectura en estos últimos diez años no creo que tenga inconveniente en admitir que parte, al menos, de los esfuerzos de los arquitectos actuales, de los arquitectos de la tercera generación, por emplear una terminología, la de Giedion, que parece ser que ha hecho fortuna, se encaminan a la conquista de elementos irracionales, es decir, de aquellos elementos que el fervoroso dogmatismo de la primera mitad del siglo XX parecía haber olvidado.

Dando por descontado el que la arquitectura refleja fielmente los deseos y preocupaciones de una época, el hecho de que vamos a ocuparnos cobra singular importancia, puesto que si tal actitud es fácilmente identificable en arquitectura, testigo mudo de los acontecimientos, tal vez se trate de un fenómeno cultural de base mucho más amplia, de un fenómeno, en una palabra, que trasciende, contribuyendo a configurarlas, a todas las otras manifestaciones de la vida humana. De ser así, sociólogos e historiadores podrían ayudar a los críticos a descubrir el secreto que toda forma encierra, al hacer luz sobre aquellos motivos que empujan hoy al hombre hacia lo irracional. Pero, desgraciadamente, los hombres que podrían plantear el problema en toda su integridad apenas si conocen el desarrollo actual de la arquitectura; para un sociólogo, ¿qué suponen los nombres de Paul Rudolph o de Aldo van Eyck? Me temo que nada y es una lástima, porque pienso que la arquitectura, el mundo formal que nos rodea, puede ser eficaz bisturí para comenzar a desentrañar la situación mental de una determinada época; pierden, pues, quienes se dedican a estas tareas un valioso auxiliar al no poder contar con la arquitectura.

Olvidándonos, por tanto, de los motivos que hoy empujan insistentemente al hombre hacia lo irracional, trataremos de ver, simplemente, qué caminos siguen aquellos arquitectos que, a nuestro entender, pretenden alcanzarlo, pasando inmediatamente a preguntarnos si lo alcanzan o no. Una vez más deberemos preguntarnos si son válidos los medios que se proponen para alcanzar un determinado fin. Pero, sin más preámbulos, comencemos.

Trataré de aclarar un poco qué es lo que entiendo al decir que "parte, al menos, de los esfuerzos de los arquitectos actuales se encaminan a la conquista de elementos irracionales". Simplemente que, a mi modo de ver, el arquitecto

piensa en la trascendencia formal, o dicho de otro modo, que la arquitectura de un tiempo a esta parte está de nuevo interesada en las posibilidades de comunicación a través de la forma en el espacio. El arquitecto, pues, vuelve a pensar en la capacidad de contenido de la forma. Esto, que hoy no suena raro, hubiese sido una herejía hace unos años. El racionalismo a ultranza resolvía tan radicalmente el problema de la forma que no había lugar para otra cosa que no fuese la genuina expresión de la función.

Hoy el arquitecto se ha dado cuenta de que alguien define esa función y que no es, por tanto, el mecanismo tan elemental como podría creerse. Desde el momento en que el arquitecto comienza a entender la función que debe cumplir un edificio está poniendo los cimientos de la obra, y al definir tal función la carga de complejas tensiones que implican desde una actitud para con los demás hombres a los problemas más íntimos. El postulado "la forma sigue a la función" no era, pues, tan inmediato. Ciertamente que conocer la función ayuda a definir la forma, pero conocer la función supone ya el crear, el modificar los datos.

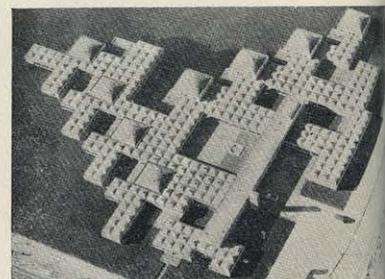
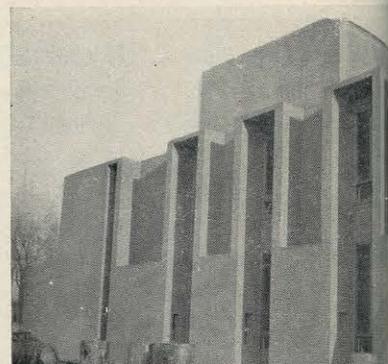
A descubrir la falacia que protegía las teorías estrictamente funcionalistas contribuyeron, como es bien sabido, muy diversos factores que los críticos que se han ocupado de estudiar la crisis del racionalismo han desmenuzado con paciente esmero. Pero no es tanto el hacer hincapié en tales motivos, cuanto el ver las alternativas que se proponen para superarlo, el tema que nos ocupa. (Permítaseme un inciso: al escribir "superarlo" me ha sacudido un cierto desasosiego; aunque tal vez sea la expresión correcta y mi malestar, por tanto, no sea justificado, preferiría haber escrito "recuperarlo". Pienso que hoy son más precisas las operaciones de salvación y rescate que las de aligerar, una vez más, el lastre sin darse bien cuenta del valor de aquello que se tira por la borda.)

En un primer intento de esquematización, riesgo que es preciso correr en aras de una mayor claridad, cabría distinguir dos posiciones en las que hay, sin embargo, más puntos de contacto de los que se podría sospechar. Sobre todo, ambas posiciones coinciden en el propósito: entender la arquitectura como un medio más de comunicación.

Las posiciones de que hablamos son, pues, por un lado, la de aquellos arquitectos, como Rudolph, Stirling, Ungers..., que piensan en la capacidad expresiva de la forma en cuanto tal, o, dicho de otra manera, en la capacidad de expresión que el lenguaje, por el hecho de serlo, encierra; por otro, la de hombres como Louis Kahn o Aldo van Eyck, para quienes la forma es, en primer lugar, contenido simbólico, debiendo, pues, el arquitecto esforzarse en materializar el símbolo que toda función encierra. Diríase que el problema de los universales se plantea de nuevo y vuelve, una vez más, a atormentar a los hombres el saber si, tras de las palabras, vive la palabra. Hagamos, pues, un alto para examinar una y otra posición.

Rudolph, Stirling, Ungers confían, sobre todo, en la validez expresiva del lenguaje que define el espacio que se han propuesto. Importa, pues, el detalle, la dicción; en ella radica la potencialidad expresiva de la obra. La fuerza creadora se vuelca en la búsqueda afanosa de un lenguaje; si tal búsqueda es positiva lo será también el espacio a definir, la obra. Pienso que la trayectoria de Rudolph es un buen ejemplo de tenaz y provechosa investigación lingüística.

La preocupación por los problemas que plantea el lenguaje la encontramos hoy en todos los campos del saber, volviendo a ponerse una vez más de manifiesto lo al unísono que todos trabajamos, aunque a veces pueda parecer



lo contrario. Valga como testimonio del interés que hoy suscita el lenguaje en otras disciplinas, el recordar la importancia que tiene en filosofía la escuela que, continuando los estudios de los miembros del círculo de Viena, enlaza la lógica con la lingüística.

Pero volvamos a nuestro tema. En arquitectura la valoración del lenguaje en cuanto tal, la conciencia de su capacidad auto-expresiva, lo que supone, por tanto, el admitir la presencia de componentes no enteramente controlables, arranca, a mi entender, del neoplasticismo. Hasta entonces—pensemos en la arquitectura ecléctica de finales del siglo XIX—el arquitecto se ha servido de elementos lingüísticos bien caracterizados (columnas, capiteles, frontones, etc.) al componer, al definir el todo; pero con el neoplasticismo el lenguaje se independiza, hasta llegar a ser el auténtico protagonista de la obra de arquitectura. En nomenclatura wolffliniana podríamos decir que el paso de la forma cerrada a la forma abierta es, en última instancia, el responsable de lo ocurrido.

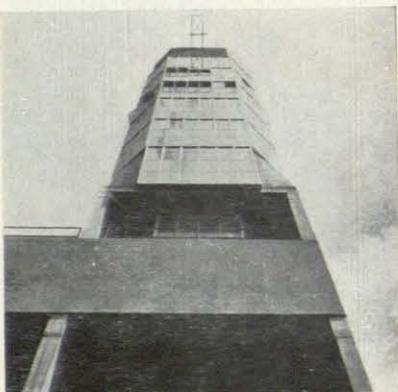
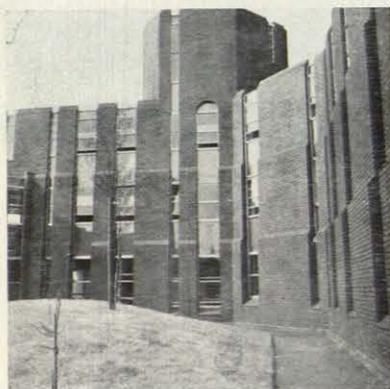
Conviene también recordar que coincidiendo con el neoplasticismo, la nueva corriente crítica que estudia la arquitectura como espacio contribuye, eficazmente, a este renacer lingüístico; al ser la arquitectura espacio cobran inusitado valor las obras menores, en las que el lenguaje lo es todo y a las que, si bien no alcancen la dimensión áulica de catedrales y palacios, se debe, sin embargo, la espléndida realidad de tantos modestos ambientes urbanos.

Así, pues, no es de extrañar que algunos arquitectos de la llamada tercera generación vuelvan sus ojos hacia una posible solución lingüística, camino que, como ya hemos dicho, intuyó la inquieta vanguardia europea de principios de siglo.

Pero aquí comienzan nuestras dificultades, pues hasta ahora todo ha sido describir una situación: ha llegado la hora de preguntarnos si el lenguaje es el protagonista, si la composición se ha convertido en una invención lingüística, ¿qué caminos seguir para formular un nuevo lenguaje?

Nos detendremos, pues, un instante ante la obra de los tres arquitectos ya citados, Rudolph, Stirling, Ungers, con el deseo de encontrar en ella la respuesta. Ciertamente que el actual clima económico de Gran Bretaña no le permite a Stirling ni la actitud ni el fabuloso despliegue de fuerzas de que hace gala en cada nuevo proyecto el arquitecto mimado de la "sociedad opulenta", pero salvando distancias hay algo de común entre ellos, a pesar de sus bien definidas personalidades, que es, precisamente, lo que nos interesa: la conciencia del valor expresivo que supone el lenguaje.

Pensemos en dos edificios de Stirling bien conocidos: los laboratorios de Leicester y la residencia para ancianos de Blackheath. Podría decirse que ambos son fruto de la propuesta lingüística adoptada; es más, los arquitectos han tenido buen cuidado en la elección del lenguaje y han optado por una evocación del constructivismo en Leicester y por un tema, georgiano, digamos, en la residencia de Blackheath. El contenido del edificio está ya latente en el lenguaje adoptado. El optimismo que todo laboratorio encierra se refleja poderosamente en el agresivo contraste volumétrico de Leicester: los arquitectos acertaron plenamente al intuir las posibilidades expresivas de la morfología constructivista. En Blackheath, sin embargo, una adecuada elección de lenguaje les lleva a formas más reposadas, más familiares, que definen un espacio que se repliega, defendiéndose, como si la residencia fuese una extraña ciudadela. Se trata de obras contemporáneas, y, sin embargo, ¡qué distancia media entre una y otra! ¿No es cierto que entre dos obras de Le Corbusier o Aalto, o incluso de un hombre que



desarrolló su obra con tal variedad lingüística como Wright, no encontraríamos tal diversidad? Pienso que esta diversidad se entiende admitiendo el papel que en tales obras desempeña la lingüística.

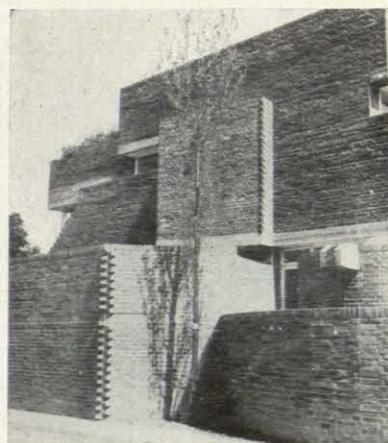
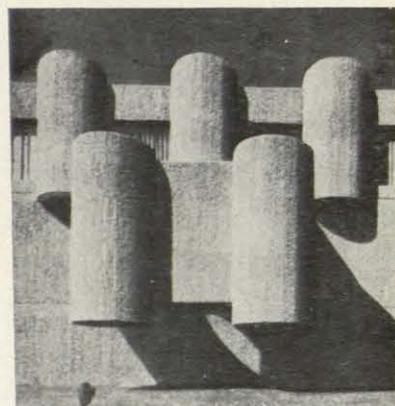
En el caso de Rudolph lo dicho es más evidente todavía. Se le exige hoy —no en balde es uno de los primeros arquitectos de su país— un trabajo continuo, sin tiempo para respiro, ni para volver la mirada sobre lo ya realizado: rara es la publicación en la que no encontramos una nueva obra de Rudolph, siempre de altísimo interés. Pero el camino elegido exige calma, tiempo, y en su obra, a pesar de su talento, se hace sentir la urgencia.

Recordemos, pues, las dos últimas obras de Rudolph publicadas; tal vez, cuando se publique este artículo, ya no lo sean; si así es, perdónemelo el lector. En primer lugar, hablemos de los laboratorios Endo, en Garden City, New York. Reconozcamos, si bien sea una obra, como todas las suyas, llena de interés, que se ha perdido la adecuación entre contenido y lenguaje que encontrábamos en la obra de Stirling, convirtiéndose en un ejercicio de inteligente virtuosismo, que el talento de Rudolph hubiese sido capaz de desarrollar con otra propuesta formal radicalmente diversa. El lenguaje aquí enmascara, simplemente, un espacio no tan complejo como hace suponer el aspecto exterior. Tal vez, como decíamos, la urgencia de un trabajo sin reposo hace que la última obra de Rudolph no siempre alcance el nivel de sus primeros trabajos. Más afortunada, a pesar de los equívocos que plantea, nos parece la villa de Atene, Alabama. Se trata, una vez más, de comprobar el valor que en el paisaje tiene la presencia de una forma cerrada. Salvando distancias la obra nos obliga a pensar en la arquitectura colonial e incluso en las villas italianas. En esta ocasión, y a pesar de que una vuelta a un cierto neoclasicismo pueda parecer un paso atrás notable y peligroso, Rudolph estuvo más acertado al elegir el tema lingüístico en que había de materializar el programa.

En cuanto a Ungers, tal vez sea preciso el matizar más. La obra de Ungers no es muy copiosa, pero hay en ella una continuidad lingüística que nos hace suponer que el arquitecto alemán piensa en una recuperación del pasado más amplia que no se limita al lenguaje. De ser así nos encontraríamos ante uno de los más lúcidos continuadores de lo que se ha llamado tradición moderna. Quien estudie la planta de su casa de Colonia verá cómo el lenguaje adoptado no es, en modo alguno, casual, sino que procede de una concepción total del hecho espacial en la que se tiene clara conciencia de la posibilidad expresiva del lenguaje, lenguaje que parece aceptar las conquistas de los arquitectos del pasado, incorporándolas, sin reservas, sin titubeos, a su obra. Elegido un camino no es preciso supeditar el lenguaje al contenido que cada programa nos proponga; la actitud es, pues, bien diversa de la de Stirling.

Pero una vez que hemos señalado el diferente uso que unos y otros hacen del lenguaje debemos preguntarnos: ¿qué hay de común entre ellos?

En primer lugar, y por no perder tiempo en rodeos, digamos que los tres, Stirling, Rudolph, Ungers, recogen temas y propuestas lingüísticas del pasado, llegando así a una extraña situación "revival" que tal vez sea una de las componentes culturales que se dibujan con mayor precisión en la actual arquitectura. En el caso de Stirling el lenguaje sugería las maneras georgianas en Blackheath y neo-constructivistas en Leicester; Rudolph daba muestras de neo-medievalismo en Garden City, extraña paradoja si no se admite un cierto neo-feudalismo, y de neoclasicismo en Atene; Ungers era bien consciente de las experiencias europeas de principios de siglo.



¿A qué se debe esta devoción por el pasado? Muchas explicaciones podrían darse de este curioso fenómeno. Podríamos entenderlo como simple evocación nostálgica; como declarado inconformismo; como fe en las posibilidades expresivas de un mundo formal conocido. Pienso que la última es la más acertada y, es más, es muy posible que no excluya las otras dos. Veamos por qué y cómo.

Si la arquitectura pretende ser, conscientemente, comunicación es natural que quiera manejar elementos lingüísticos inteligibles; las formas del pasado, querámoslo o no, gravitan sobre nosotros con una carga emocional concreta y esto es algo que los arquitectos de la tercera generación, los "neo-revival", han tenido bien en cuenta. Decíamos que Stirling escogía el lenguaje en función del contenido: ¿no explicaría esta adhesión al pasado el deseo de hacer inteligible este contenido? ¿No fué ésta también la actitud de Ontañón al no abandonar las estructuras gotizantes en los templos y mostrarse, sin embargo, decididamente renacentista en los encargos civiles? Tal actitud supone fe en la comunicabilidad de las formas del pasado; el Stirling de Leicester confía en actuar inconscientemente sobre los usuarios, tratando de alcanzar con ayuda del mundo formal constructivista niveles emocionales que no hubiese podido conseguir con un estricto funcionalismo.

De aquí, por un lado, el inconformismo, al rechazar el mundo formal inmediatamente anterior; por otro, la evocación nostálgica al confiar en el pasado, sin atreverse a realizar, a dar vida, a un mundo formal más libre, menos ligado a las experiencias anteriores.

Se trata, pues, de conseguir lo irracional, lo inconsciente si se prefiere, partiendo de una plataforma racionalista en extremo, partiendo de datos emocionales bien conocidos: la libertad es, pues, mucho más aparente que real.

Zevi, al presentar en el número de diciembre de *L'Architettura* la obra más reciente del estudio Passarelli en Roma, propone una alternativa, al hablarnos de "asumir las técnicas como materiales lingüísticos". Aunque pienso que el edificio de los Passarelli, valiosísimo por otros conceptos, no es precisamente un claro ejemplo de la propuesta de Zevi, sus palabras hay que tomarlas en consideración. Entiendo que lo que Zevi pretende es aceptar los datos proporcionados por toda una sociedad, las técnicas, como elementos lingüísticos, sin prejuicios compositivos, sin ataduras estilísticas. La angustiada investigación lingüística de nuestros días no tendría sentido; el lenguaje sería un dato que nos proporcionaría la técnica, la sociedad entera. La evolución de la técnica supondría, por tanto, una continua renovación lingüística.

Pienso que una recuperación de las técnicas, de la realidad, nos proporcionaría elementos lingüísticos más que suficientes para satisfacer todos aquellos deseos que el hombre busca en la arquitectura.

La comunicación se establecería así, sin alusiones historizantes; a través de la libertad expresiva, libertad que no se alcanza tan fácilmente como a veces pensamos y que supone una actitud mental capaz de captar los más ocultos matices, capaz de dar paso a lo inmediato, llegaríamos a la tan deseada comunicabilidad.

Hablemos ahora un poco de aquellos hombres que, conscientes del olvido racionalista, se esfuerzan en dotar al espacio de un contenido simbólico. También aquí hay en primer lugar, como ya hemos dicho, una preocupación semántica, es decir, un deseo de alcanzar la comunicabilidad. Los textos de Kahn son claros y no dejan lugar a dudas; su obra, por otra parte, es fiel testimonio de su pensamiento.



Para Kahn el problema radica en encontrar la forma que defina el significado que el edificio tiene en el esquema social en que está inscrito, significado que, en la mayor parte de los casos, se ha olvidado. Kahn recurre a menudo, para recuperarlo, a la metáfora. Si un edificio ha de estar bajo los rayos del ardiente sol, sea la sombra su razón de ser formal. Si una calle es un río, estructurémosla, levantemos puertos, construyamos canales, sirvámosla con muelles; sea el movimiento la razón de ser de la ciudad. El "design" debe esforzarse en materializar formalmente tales propuestas: he aquí el trabajo del arquitecto.

El homenaje que Brian Housden rinde a la obra de Aldo van Eyck en el *9 Architect's Year Book* nos ayudará a entenderlo; dice así Brian Housden "a Aldo van Eyck: por reconocer que los edificios son símbolos; por intentar satisfacer las inconscientes necesidades de quienes buscan refugio; por ser el centro de las miradas; por habernos dicho que espacio es para el hombre lugar, tiempo, ocasión; por recrear su propia niñez construyendo un reino de formas en el que reine la imaginación de los niños". Aunque pienso que Housden ha visto con muy buenos ojos la obra del arquitecto holandés no cabe duda de que sus palabras describen con exactitud sus propósitos.

Se trata, pues, de materializar los significados de los recintos que la sociedad precisa; se busca, pues, la comunicabilidad. Pero ahora no se confía tan sólo en la virtud del lenguaje, no se valoran tanto las formas como sus contenidos, las ideas. Cada espacio concreto es algo para los demás, supone algo para los demás que ha de quedar explícito, evidente, en la obra de arquitectura. El arquitecto no ha de olvidarse de estos valores simbólicos que la forma lleva consigo; de ese algo que no se puede definir y que ha de buscar en lo más profundo de sus vivencias.

Que la obra de Kahn, de van Eyck..., lo consiga o no, es harina de otro costal. Que los medios de que se valen sean o no lícitos, no hace al caso, aunque pienso que se trata de un gigantesco esfuerzo de la razón para conseguir algo que no está en su mano. Diré, por otra parte, que en la obra de Kahn hay, a mi entender, momentos de auténtica inspiración que hacen válidos los medios sean éstos cuales fueren; quede, pues, para otra ocasión el analizar las componentes historicistas, el sabor arqueologizante de su obra, las raíces que lo entroncan con la arquitectura de "beaux-arts".

Terminemos: la comunicabilidad parece hoy obsesionar a los arquitectos que se encuentran así, una vez más, integrados en una preocupación común a todas las esferas del conocimiento. Ahora bien: ¿llegamos a alcanzarla? Suzanne Langer, una estudiosa de estética americana, amplía la noción de símbolo entendiéndolo como forma expresiva, no sólo como materialización de un significado. "El símbolo—dice Suzanne Langer—es la imagen absoluta, la imagen de aquello que de otra manera sería irracional, ya que no puede expresarse al pie de la letra: la conciencia directa, la emoción, la vitalidad, la identidad personal, la vida vivida y sentida." Captar estas vivencias inmediatas, directas, reales... supone el establecer símbolos que no son tan sólo representación. Conseguiríamos así dar paso abierto y franco a lo irracional, sin necesidad de acudir al mundo formal del pasado, sin esquematismos abstractos. Pero tal vez sea esto pedir demasiado.

Hay, sin embargo, un arquitecto que, a mi modo de ver, supo entroncar con las vivencias primarias, inmediatas, con el auténtico sentimiento; un arquitecto que fué capaz de mostrar, afortunadamente para todos, la totalidad de su ser, sin limitaciones de la razón: Gaudí.