

## El Movimiento Moderno y después

Carlos Flores

La objetividad, siempre relativa, que el paso del tiempo hace posible, permite ver hoy con claridad cómo el pretendido –y hasta cierto punto, real– fracaso del Movimiento Moderno vino ocasionado tanto por sus propios errores como por la postura de inhibición y frivolidad, ante sus significados, adoptada por los que vinieron después.

Cuando en 1958 aparece sobre el panorama urbano milanés, dominándolo y apabullándolo, la desaforada mole de la Torre Velasca, su presencia será acogida, por buena parte de los arquitectos más relevantes, como un hecho eminentemente positivo, un símbolo de contestación y liberación frente al formalismo rígidamente geométrico y abstracto, supuestamente propugnado por los defensores de un *estilo internacional*. Hoy no se puede negar que muchos de los planteamientos teóricos y de las soluciones desarrolladas por los arquitectos impulsores o afines al Movimiento Moderno ofrecían abundantes dosis de dogmatismo e ingenua simplificación; pero también es cierto que si se repasan los textos esenciales de sus principales figuras –y muy concretamente los de Gropius, tal vez el teórico que planteaba de la manera más seria y profunda la renovación de la arquitectura–, tales propuestas se presentan con frecuencia más flexibles y matizadas de lo que pudiera pensarse, encerrando en muchos casos significados muy distintos de los que se pretendía atribuirles. En “La Nueva Arquitectura y la Bauhaus”, de 1934, uno de sus textos más transparentes y directos, Gropius se muestra preocupado ante tales interpretaciones erróneas, que convertían sus planteamientos en algo casi opuesto a lo que él deseaba expresar: “Tuvimos que luchar con los detractores que identificaban cualquier edificio u objeto desprovisto de ornamentación con un imaginario estilo Bauhaus y contra los imitadores que prostituían nuestros principios básicos, convirtiéndolos en frivolidades sometidas a la moda. El objeto de la Bauhaus no fue propagar un estilo, un sistema o un dogma, una fórmula o una moda. No planteamos nuestra enseñanza a partir de unos conceptos preconcebidos sobre la forma, sino que buscamos la chispa vital en su diversidad siempre cambiante (...) Crear un estilo Bauhaus hubiera sido un fracaso y habría significado un retorno a la inmovilidad y a la inercia letal que es lo que yo pretendía precisamente combatir (...). Nadie que haya estudiado los orígenes del movimiento que he llamado Nueva Arquitectura puede decir que éste se base en una obsesión antitradicional, en una técnica por la técnica que intente destruir ciegamente las más profundas raíces nacionales”.

La aparición de la Torre Velasca se anticipa en algo más de un año a la última –y necrológica– convocatoria de los CIAM, celebrada en 1959 en la localidad holandesa de Otterlo; y, a partir de ambos hechos, aquella arquitectura calificada como “funcional-racionalista-cubista” irá diluyéndose y apagándose para dejar paso a un nuevo estilo, cuyo símbolo anticipador vendría dado por el gigantesco champiñón de la Torre Velasca, enarbolada enseguida como la bandera de una nueva vanguardia. Aquellos planteamientos que –al menos dentro del campo de lo teórico y abrazados con sincero entusiasmo–

propugnaban la aparición de una arquitectura ligada a la realidad social, que fuera capaz de dar respuesta a las demandas más urgentes de ésta, serán abandonados; los eslóganes y las consignas de un “nuevo humanismo” irán sustituyendo a los apasionados llamamientos del Movimiento Moderno, pronto arrumbados sin que nadie se preocupara por aclarar, mediante un proceso analítico serio y continuado, si algunas de sus premisas, prematura y precipitadamente negadas, hubieran podido llegar a ser válidas, a través de qué matizaciones y en qué medida. Se abandona un lenguaje y una visión “moral” de la arquitectura en un viraje caprichoso y poco meditado, situándose, arquitectura y arquitectos en posiciones diametralmente opuestas a las precedentes. No será necesario esperar hasta la aparición de la venturiana Guild House (1960-63) –el primer edificio postmoderno (?)- ni mucho menos a los dos libros de Jenks sobre el lenguaje de tal arquitectura (1984 y 1987). El imponente mazacote de la Torre Velasca, hecho consumado y por ello más eficaz que dos mil palabras, habrá facilitado con su sola presencia un camino *novedoso* hacia el futuro, acallando cualquier tipo de inquietud por analizar y elucidar el inmediato pasado. En todo caso aparecerán arquitectos que –a título personal, de forma pragmática, sin hacer apenas uso de ningún aparato crítico o justificación teórica– irán llevando a cabo su propia reelaboración de los principios del Movimiento Moderno, dando forma a propuestas construidas que superan claramente cualquier esquematismo cubista-racionalista sin llegar, por otra parte, a traspasar los límites de lo que empezaba a ser reconocido como el nuevo recinto postmoderno. La extraordinaria figura de Alvar Aalto –que encontrará profundo eco en arquitectos más jóvenes de todo el mundo y, especialmente, dentro de la cultura nórdica– podría ser señalada como uno de los ejemplos más positivos de tal reelaboración (creo más apropiado una referencia a Alvar Aalto y su “escuela” que hacer uso de la tan traída y llevada “arquitectura orgánica”, concepto mediante el que se pretenden establecer antítesis y segregaciones, dentro de la arquitectura contemporánea, que no se corresponden totalmente con la realidad).

Por lo que a España se refiere, ya en fecha tan temprana como 1922-24, Fernando García Mercadal, en sus estudios y proyectos sobre arquitectura mediterránea, habrá llevado a cabo un intento de superar rígidos dogmatismos, haciendo uso de elementos tales como arcos, pérgolas, pórticos, etcétera, sin que por ello quedara desvirtuada la búsqueda de modernidad o vanguardia de sus propuestas. Diez años después, otros arquitectos españoles – como José Luis Sert, Torres Clavé, Arniches y Domínguez – incorporarán también, en parte de sus obras, semejantes componentes de carácter vernáculo y tradicional. En las décadas de los años 50 y 60, con un distanciamiento mucho más acusado respecto de los modelos y las teorías de anteguerra, Coderch y Valls, Alejandro de la Sota, Fernández del Amo, Corrales y Molezún, García de Paredes, Peña Ganchequí, Higuera y Miró, etcétera, producirán también una arquitectura que, aun asumiendo el espíritu y muchos de los

aspectos concretos del Movimiento Moderno, logran eludir cualquier esquematismo formal derivado de él. Casos semejantes podrían señalarse también desde finales de la década de los 50 en países como Italia, Gran Bretaña y Holanda; pero aun con todo ello y pese al nacimiento del Team X, grupo que pudiera haber cumplido un papel esclarecedor de teorías y polémicas, no se llegará a intentar siquiera la verdadera revisión de lo que el Movimiento Moderno representó en conjunto, y mucho menos a la actualización de sus inquietudes y exigencias en cuanto a la insoslayable relación arquitectura-sociedad. Desestimando tal empeño crítico y autocrítico, los arquitectos pudieron dedicarse a partir de ese momento a lo que según Theo Crosby —un teórico muy en boga, por entonces, oscurecido pocos años después— era la misión, no sólo primordial sino exclusiva, del arquitecto: la de “construir monumentos, esto es, edificios con un contenido emocional”.

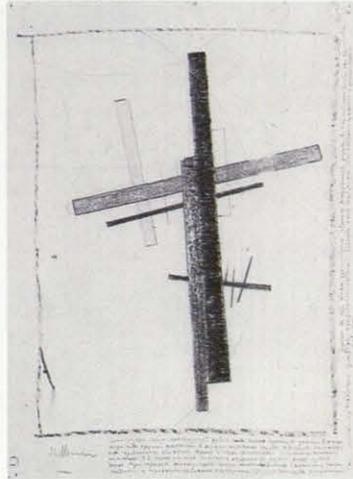
Hoy, transcurridas casi cuatro décadas del comienzo de tales transformaciones (y abandonado definitivamente lo que en opinión de Giedion pudo llegar a ser “el principio de una nueva tradición”), parecen perfilarse con bastante nitidez algunos de los cambios fundamentales introducidos en la arquitectura por esta nueva ola postmoderna, comprobándose cómo se refieren esencialmente a aspectos de lenguaje, forma y espacio, parámetros que dentro del nuevo sistema gozarán en muchos casos de un grado de libertad enriquecedor y positivo. Dejando a un lado fáciles manierismos y aburridos lugares comunes —como puedan serlo las inevitables franjas horizontales, “tipo Botta”, alternativamente claras u oscuras— o desplantes y salidas de tono a la manera del llevado a cabo por Hans Hollein frente a la catedral vienesa de San Esteban, lo cierto es que la arquitectura postmoderna nos ha devuelto un refrescante contacto con elementos y referencias al pasado, inequívocamente válidos, que los movimientos de vanguardia más radicales de los años 20 y 30 habían relegado e incluso tácitamente proscrito. El cuadrado y el rectángulo, el pilar y el dintel, la cubierta plana o la “fenêtre en longueur”, las formas puras y los muros revocados, lisos y sin accidentes, aparecían por entonces de un modo casi inevitable y exclusivo, empobreciendo y limitando —incluso desde puntos de vista estrictamente funcionales— el panorama de la creación arquitectónica, sin justificaciones ni contrapartidas realmente convincentes.

Ese mayor grado de flexibilidad y amplitud conceptual mencionado, unido inseparablemente a los planteamientos postmodernos, la vuelta a un imprescindible “sentimiento de los materiales”, la recuperación de calidades y texturas, la presencia en los acabados exteriores de elementos pétreos, maderas y materiales industriales (plásticos, vidrio, metales, etcétera) representan un indudable avance frente a soluciones de aquella época, en la que —intenciones y teorías al margen— buena parte de los edificios aparecían uniformados, como obedientes y disciplinados colegiales con sus inevitables babis de color blanco.

Por lo que al espacio interior se refiere, a su organización y articulación, e incluso a su escala, el protagonismo alcanzado en la arquitectura durante las dos últimas décadas va más allá a veces —en términos tanto cualitativos como cuantitativos— de lo que sucedía en tiempos del Movimiento Moderno, circunstancia que podría ser señalada también como una de las más positivas y convincentes en lo que se refiere a superación del inmediato pasado.

Respecto de la Deconstrucción o Deconstructivismo —esa peculiar alternativa aparecida desde hace unos años junto a la arquitectura postmoderna—, un breve comentario final:

En primer lugar señalar sobre su escasa relación real con el concepto de deconstrucción, sociológico-filosófico, de Jacques Derrida, del que tomaría su nombre en vano; y sí —por el contrario—, la que puede ofrecer respecto del suprematismo malevichiano de 1915-17, cuyas composiciones parecen haber sido tomadas como referencia “plástica” o formal a la hora de



Kasimir Malevich.  
Composición suprematista (1917)



Mario Botta.  
Casa de la Cultura en Villeurbanne (1984-88).



Hans Hollein.  
Edificio Haas. Viena (1985-90).



Behnisch & Partner.  
Edificio Universitario en Stuttgart (1987).

articular muchas de las soluciones en planta de esta nueva tendencia. El Deconstructivismo arquitectónico no plantea tampoco una relación clara con el constructivismo ruso, globalmente considerado, ni siquiera para negarlo. En cuanto a la idea derridiana de destrucción/construcción, la arquitectura deconstructiva se queda en la persecución voluntarista de un cierto nihilismo pequeño-burgués, que no llega a rozar el caos sino que se conforma con algo más parecido al zafarrancho doméstico de un día de limpieza general. Más difícil de comprender resultan aún sus tentativas por evitar la verticalidad, un principio directamente relacionado con las leyes de la Naturaleza y de la racionalidad constructiva, que lleva dando juego más de dos mil años.

Por último hay que comentar lo que podría ser su aspecto verdaderamente positivo y de mayor influencia en el futuro inmediato de la arquitectura: la elusión por parte de la teoría y la práctica deconstructivas de cualquier compromiso estricto con la ortogonalidad y la retícula regular, características que, al menos tácitamente, fueron consideradas como principios básicos dentro del M.M. En esta transgresión de la ley del ángulo recto (figura que mantendrá siempre su importancia, pero ante la que ya no será preciso postrarse) podría estar la mayor contribución de la arquitectura deconstructiva a la aún oportuna y necesaria revisión del Movimiento Moderno.