

**LA MODERNIDAD Y SU OCASO:
TRES TEXTOS ESENCIALES DE
EISENMAN, ROWE Y TAFURI**

Pablo Martínez Capdevila

Seminario de Investigación. Arquitectura, Arte, Crítica

Profesora: María Teresa Muñoz

**LA MODERNIDAD Y SU OCASO:
TRES TEXTOS ESENCIALES DE EISENMAN, ROWE Y TAFURI**

ÍNDICE:

Peter Eisenman y el Estructuralismo arquitectónico	10
<i>From object to relationship</i>	11
Estructuralismo, autonomía y proceso	12
Límites y contradicciones del método lingüístico	14
El fin de la modernidad y Colin Rowe	17
Introducción al libro <i>Five Architects</i>	13
El <i>erratum</i> de la segunda edición	23
La voladura ¿controlada? del movimiento moderno	23
Tafuri y la crisis eterna	27
<i>L'architecture dans le boudoir</i>	28
<i>Tafuri dans le boudoir</i>	34

Peter Eisenman y el Estructuralismo arquitectónico

Eisenman, Peter D.

“From Object to Relationship: The Casa del Fascio by Terragni”

Publicado en *Casabella* nº 344. Enero 1970

From object to relationship

Peter Eisenman realiza, en “From object to relationship: The casa del Fascio by Terragni”, un detenido análisis de la obra del arquitecto italiano. En dicho edificio el autor cree descubrir una actitud que lo aleja de los paradigmas lecorbuserianos: mientras que en la arquitectura del maestro suizo podemos ver una metáfora formal de los nuevos métodos constructivos en contraste con la escuela de Chicago que proponía la materialización literal

Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio*, 1936



de las nuevas posibilidades abiertas por la técnica, en la *Casa del Fascio*, tras una apariencia que puede parecer ortodoxamente moderna, se percibe un cambio de enorme calado. Si en Le Corbusier podemos hablar de “metáfora” esto es, de algo que hace referencia a la carga significativa de la forma arquitectónica, a lo semántico, en Terragni lo realmente importante es el conjunto de reglas y estructuras que regulan la relación de los distintos elementos con el todo, es decir, lo sintáctico.

Antes de continuar conviene aclarar que Eisenman es muy explícito sobre el marco de pensamiento que rige su análisis, tanto por los términos que utiliza como por sus referencias a autores como Roland Barthes o Noam Chomsky: se trata del estructuralismo, una corriente de pensamiento que se origina en el ámbito de la lingüística y que entiende toda construcción cultural como un sistema de comunicación que puede analizarse como si de un lenguaje se tratara. Por lo tanto, el análisis que Eisenman realiza de este edificio es un análisis lingüístico que pretende descubrir cual es la estructura profunda que lo gobierna y le otorga sentido, una estructura imprescindible para que dicha forma se genere y emerja, pero que está oculta, escondida tras la estructura superficial que percibimos sensorialmente. Lo que se prioriza por lo tanto es el juego de relaciones que estas estructuras articulan por encima del objeto acabado, de ahí el título del artículo: *from object to relationship*. Como señala el autor, este enfoque es exactamente el opuesto al de Wölfflin y su escuela del puro visualismo que están interesados en la pura apariencia superficial del objeto artístico y ciñe, por lo tanto, el espectro de su análisis a la esfera de lo sensible.

Volviendo al edificio de Terragni, no tiene demasiado sentido desgranar paso a paso el meticuloso análisis que se lleva a cabo. Eisenman constata que se trata de un ejemplo que no puede analizarse sólo basándose en metáforas semánticas propias del estilo internacional sino, más bien, entendiéndolo como la representación más objetiva y neutra de su estructura profunda. Por lo tanto, el objeto arquitectónico se disuelve para permitir que emerja y se haga visible su estructura conceptual. En Como, la estructura profunda deriva de la necesidad de compatibilizar una serie de requerimientos contradictorios, por ejemplo, hacer que convivan una organización interior baricéntrica con una posición tangencial en una de las esquinas de la plaza, o conseguir que cada fachada mantenga una marcada frontalidad y, al mismo tiempo, tener en cuenta la visión oblicua del edificio, o conseguir una cierta transparencia metafórica de los planos de fachada que a veces hace referencia incluso a lo que ocurre en la fachada opuesta, sin menoscabo de una volumetría contundente y decidida.

Al final del artículo, el autor deja claro que no tendría sentido limitar el estudio de esta o de cualquier otra obra de arquitectura a la pura “relacionalidad” sintáctica porque olvidaríamos otros aspectos que es necesario tener en cuenta, algo obvio en este caso en el que el mismo nombre del edificio y la adscripción política de su autor poseen unas connotaciones históricas, sociales y sentimentales de las que no es posible abstraerse. Esto es algo que, de alguna manera, le sucede a cualquier edificio: una vez terminado y de manera inevitable se convierte en un objeto histórico y adquiere una carga cultural que no se rige necesariamente por su estructura profunda.

Estructuralismo, autonomía y proceso

Como se afirma en el comentario que Giovanni K. Koenig realiza del artículo de Eisenman en la edición original del mismo en la revista *Casabella*, es muy complicado analizar el escrito que nos ocupa sin mencionar algunos aspectos fundamentales del estructuralismo y conceptos que se derivan de él como el de autonomía disciplinar y el de proceso.

El estructuralismo, que tuvo su apogeo en los años sesenta y setenta, tiene un origen bastante anterior, ya que se considera al lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) como su fundador. Hasta ese momento, el foco de atención de los lingüistas había sido el debate sobre el origen de las relaciones entre significantes y significados, un debate que estaba agotado y no parecía llevar a ningún sitio. Saussure intentó rastrear las estructuras (denominadas por él “sistemas”) que regulan el lenguaje preguntándose cómo se produce el significado a través del juego recíproco de los signos, y cuales son las leyes gramaticales, lógicas y léxicas que

sostienen una lengua y permiten que funcione. El estudio de estas leyes inmanentes, las denominadas estructuras profundas del lenguaje, y su funcionamiento análogo en las distintas lenguas fue continuado en el ámbito de la lingüística por figuras como Roman Jakobson o Noam Chomsky y se extendió a otras disciplinas como la antropología, la filosofía o, como hemos visto, la arquitectura.

Es interesante como Ignasi Solà-Morales, al analizar la relación entre estructuralismo y arquitectura, lo que el denomina “la difusión del paradigma lingüístico¹”, toma como ejemplo a un arquitecto tan aparentemente alejado del quehacer de Eisenman como Aldo Rossi. Y al hacerlo nos explica como, en su arquitectura, existe una obsesión por lo intrínsecamente arquitectónico, por la arquitectura considerada como disciplina autónoma y autorreferente, que le llevan a una investigación que es, como en el caso del arquitecto neoyorquino, puramente lingüística si bien el foco de dicha investigación, que en Eisenman es lo sintáctico, en Rossi es lo semántico.

La capacidad de dar sentido a fenómenos aparentemente contradictorios, en este caso de englobar a arquitectos tan dispares como los mencionados, ha sido una de las razones del éxito del estructuralismo más allá de las fronteras de la lingüística. Dicha capacidad deriva directamente del objetivo, que encontramos en su origen, de rastrear las estructuras compartidas de lenguas que son, de hecho, muy distintas.

Del mismo modo, la aplicación del estructuralismo al campo de la antropología que llevó a cabo Levi-Strauss le permitió superar la añosa dicotomía que paralizaba a los antropólogos: ¿debemos considerar aquello que distingue a las distintas culturas, aquello que es específico de cada una de ellas o, más bien, fijarnos en aquellos invariantes fundamentales que comparten? Lo que el análisis de Lévi-Staruss nos desvela es que todas las culturas comparten una misma estructura profunda que se manifiesta de modos muy distintos. Aunque, por poner un ejemplo, en algunas tribus amazónicas exista la figura del hechicero o del chamán que no existe en occidente, esto no quiere decir que el papel estructural que dicha figura cumple no exista en occidente sino, tal vez, que existen figuras distintas (los sacerdotes, los médicos, los psicoanalistas) que encarnan esa función.

El privilegiar las *relaciones* sobre las *cosas*, implica que el estructuralismo, cuando se aplica a campos que, como el arte y la arquitectura, tienen que ver con algún tipo de producción material, se interesa más por los procesos y por los métodos de producción que por el objeto acabado. Es interesante, en este sentido, constatar la semejanza que existe entre la postura de Peter Eisenman y la de Harold Rosenberg ya que, en ambos casos, el objeto se entiende como

¹ Solà-Morales. “De la autonomía a lo intempestivo” en *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, GG, Barcelona, 1995, pag. 85

un estado cristalizado de un proceso que podría haberse detenido antes o después y que interesa sólo como rastro, como manifestación de dicho proceso y de un sistema de relaciones profundo que debe desvelarse. En el caso del análisis que nos ocupa, lo que interesa del edificio de Terragni es la riqueza y complejidad de las leyes que lo crearon, el proceso; en el caso de Rosenberg la acción y los conceptos se valoran por encima del cuadro mismo. Por ello cuando Moneo afirma de las obras de la primera etapa del arquitecto que: “*para Eisenman, al hacer del proceso la sustancia de la arquitectura, la obra terminada sea irrelevante*”² podría estar refiriéndose, también, a la actitud hacia el objeto artístico que Rosenberg desarrolla en su escrito “the American Action Painters” en la que se privilegia el proceso sobre el objeto final, el *cómo* sobre el *qué*. Cabe decir que Eisenman llevó su convencimiento estructuralista muy lejos y lo aplicó de manera literal en su primera etapa, la conocida como *arquitectura de cartón*, a una serie de proyectos que desarrollaba trabajosamente con innumerables maquetas de trabajo y de las que la vivienda, en las ocasiones en las que llegaba a construirse, era, conceptualmente, una maqueta más, ni más ni menos importante que las anteriores.

Del entender que cada tipo de lenguaje posee un conjunto de reglas específico que le son propios, se deriva que cada una de estas disciplinas (la lengua, la antropología, la arquitectura etc.) se entiende como algo autónomo. Veamos otro extracto del mismo libro de Rafael Moneo: “*si bien en la visión que uno y otro tienen de la autonomía medie una distancia abismal: para Rossi la autonomía encuentra su confirmación en la historia, para Eisenman en la elaboración de un lenguaje autosuficiente*”³. Lo dicho de Eisenman está muy próximo de lo afirmado por Clement Greenberg que, en “Towards a Newer Laocoon”, postulaba la imprescindible autonomía disciplinar, no ya del arte en sí (art for art’s sake) sino incluso de las distintas disciplinas artísticas como condición indispensable para la existencia del arte de vanguardia. Y lo hacía, como Eisenman y no como Rossi, exacerbando las características intrínsecas a cada disciplina y no buscando justificaciones en una historia que, de hecho, se aspiraba a superar. En resumen, podríamos resumir la obra del primer Eisenman como el predominio del *proceso* sobre el *objeto*, del *qué* sobre el *cómo*, y como la búsqueda de la máxima autonomía para la disciplina que le ocupa.

Límites y contradicciones del método lingüístico y del método apropiativo

La aplicación directa del paradigma lingüístico, aunque muy rica e interesante, tiene algunas limitaciones evidentes. La más obvia, señalada por Rafael Moneo, es que implica que el edificio construido se convierte en algo secundario, superfluo. Esto es algo bastante patente en la obra

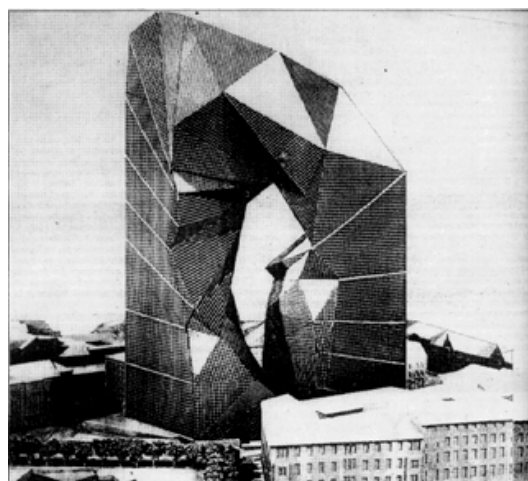
² Moneo, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Actar, Barcelona, 2004, pag. 153

³ *Ibidem*, pag. 149

de Eisenman que resulta, en mi opinión, mucho más interesante en su vertiente teórica que en su faceta de proyectista ya que, a menudo, cuando sus proyectos se han construido, han resultado tremendamente decepcionantes. Casi podría decirse que su carrera profesional ha sido, de algún modo, la profecía autocumplida de los conceptos que desarrolló en su etapa estructuralista: el proceso interesa más que el objeto.

Peter Eisenman, *Max Reinhardt Haus*, 1992-94

En el caso concreto del análisis de la *Casa del Fascio*, el método estructuralista presenta algunas limitaciones evidentes. Una de ellas deriva de la aplicación literal a la arquitectura de un hecho de fundamental importancia para los lingüistas estructuralistas: que los seres humanos podemos aprender nuestra lengua materna, entenderla y hablarla correctamente, sin tener conocimientos conscientes de la sintaxis de dicho idioma. Para lingüistas como Chomsky, esto es la prueba



evidente, no sólo de la existencia de las estructuras profundas de la lengua sino, sobre todo, de que estas actúan subterráneamente y están presentes de forma innata en todos nosotros sin que seamos conscientes de ellas.

Peter Eisenman afirma de modo análogo que: “*no es importante pensar en el trabajo de Terragni como en el resultado de una intención totalmente consciente dado que la ausencia de dicha intencionalidad no desmiente la presencia de dicha estructura formal latente en su arquitectura*”⁴. Dicho de otro modo, la estructura conceptual de su propia obra es a Terragni lo que el sistema lingüístico profundo es a los niños pequeños, algo que se posee pero de lo que se es perfectamente inconsciente. Es fácil ver en este párrafo de Eisenman una justificación preventiva de un aspecto débil de su análisis y del que no es en absoluto inconsciente.

Por último, y aunque pueda parecer un oxímoron, cabe poner en duda el rigor de un método que, por un lado propugna la máxima autonomía para la disciplina y, al mismo tiempo, la somete a la tiranía de paradigmas y conceptos provenientes de la lingüística. Especialmente en el caso de Eisenman, que ha combinado a lo largo de su carrera una inquietud intelectual y una erudición envidiables con un método que ha sido constante en su carrera y que podríamos denominar *método apropiativo* por medio del cual ha importado al campo de la arquitectura conceptos e ideas provenientes de los ámbitos más variados, ora estructuralismo lingüístico, ora método marxista tafuriano, ora morfogénesis historicista, ora deconstrucción en su variante derridiana. En este sentido, si algún interés tiene la obra de Eisenman, y no dudo de que así

⁴ Eisenman, Peter. "From object to relationship: The casa del Fascio by Terragni", Casabella nº 344, enero 1978, pag. 41.

sea, es precisamente por su capacidad de inyectar a la disciplina savia nueva, venga esta de donde venga, algo que se contradice con la pretendida autonomía disciplinar que propugnaba en esta primera apropiación extradisciplinar que nos ha ocupado.

Cabe destacar, sin embargo, que el autor neoyorquino ha sido acusado a menudo de falta de rigor en sus adaptaciones a la arquitectura de conceptos provenientes de otros ámbitos. La conocida historia de idilio y sucesivo desengaño con Jacques Derrida es, en este sentido, muy significativa. Tras haber colaborado estrechamente con el filósofo francés en alguno de sus proyectos, la relación terminó tras un intenso intercambio de cartas⁵ en las que, en pocas palabras, Derrida le acusaba de no haber entendido nada de su filosofía y de haberla utilizado como puro pretexto para unos experimentos formales que, de otro modo, habrían sido conceptualmente insostenibles.

Podemos preguntarnos que habría ocurrido si Giuseppe Terragni hubiera tenido la oportunidad de leer este artículo. Es muy probable que hubiéramos asistido a otro acalorado intercambio de cartas, ya que, como hemos señalado anteriormente, este análisis de la *Casa del Fascio* implica que esas estructuras profundas de las que Eisenman es consciente, dependan para existir de la necesaria inconsciencia hacia su propia obra por parte del arquitecto italiano.

No quiero que esto se entienda como una descalificación global de la obra de Eisenman sino como la constatación de que, si por un lado tomar referencias provenientes de otros ámbitos puede ser una manera interesante y fecunda de revitalizar la disciplina y, en este sentido, no cabe dudar de las aportaciones de Eisenman que han sido esenciales y sin duda meritorias, por otro lado hay que ser muy consciente de los límites y peligros que dichas transposiciones encierran, especialmente cuando pretenden importarse de manera literal .

⁵ -Derrida, Jacques. "A letter to Peter Eisenman", *Asemblage 12*, Cambridge, August 1990, pp. 6-13.

-Eisenman, Peter. "Post/EI Cards: A Reply to Jacques Derrida", *Asemblage 12*, Cambridge, August 1990, pp. 14-17.

El fin de la modernidad y Colin Rowe

El fin de la modernidad y Colin Rowe

Rowe, Colin.

"Introduction to Five Architects"

Publicado en *Five Architects*, Oxford University Press, New York, 1972

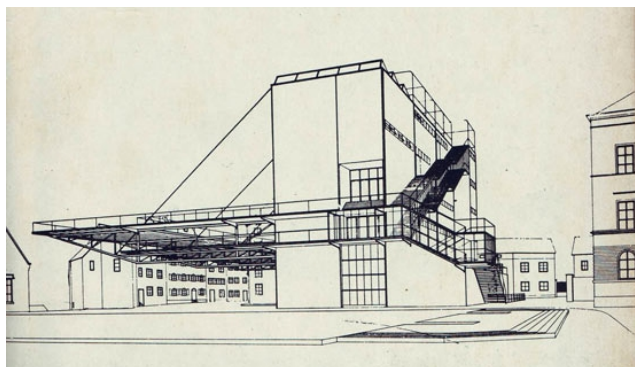
Introducción al libro *Five Architects*

Cuando Colin Rowe escribe, en 1972, la introducción para la monografía del grupo *Five Architects* propone un texto que va mucho más allá del puro comentario de lo presentado en el libro para trazar un análisis crítico tremendamente ambicioso sobre los logros y las limitaciones de la modernidad. Al final del mismo, el autor deja claro que se trata de un ataque preventivo, una respuesta contra los previsibles ataques que la obra de los *Five* pueda provocar por sus evidentes contradicciones con los preceptos teóricos de una época del movimiento moderno, la época *heroica* de los pioneros, que reivindican. Se trata, por lo tanto, de un texto negativo que se dedica a desarmar, cuidadosamente y sin compasión, muchos de los preceptos de la modernidad que podría servir para atacar la arquitectura retrospectiva del grupo, demostrando que muchos de ellos son profundamente contradictorios.

Se narra como, al imponerse internacionalmente como el modo establecido de hacer arquitectura, el movimiento moderno perdió, inevitablemente, su significado original. Sus ideólogos hacían hincapié en que el edificio se había liberado de su tradicional carga iconográfica convirtiéndose en la más escueta materialización de un programa funcional que respondía a necesidades precisas y de una técnica constructiva que reflejaba los avances tecnológicos.

Hannes Meyer, *Peterschule en Basilea*, 1926

Sin embargo, era obvio que la pretendida inevitabilidad científica de la modernidad era más un eslogan que una realidad y que esta arquitectura, como por otra parte ha ocurrido siempre, presentaba una intensa carga emotiva ligada, en este caso, a dos ideas enfrentadas: por



una parte la voluntad de construir una sociedad utópica, un mundo nuevo y mejor que permitiera la definitiva emancipación del ser humano y, por la otra, la conciencia de que, los mismos avances de la ciencia y de la técnica que debían permitir este proceso implicaban también enormes peligros. En este sentido, se describe al arquitecto moderno

como un personaje que es “mitad Moisés y mitad San Jorge”¹ es decir, que debía conducir a la humanidad a través de un proceso de progreso continuo e imparable conjurando, al mismo tiempo, toda amenaza apocalíptica

En un primer momento, este programa tan ambicioso resultó enormemente productivo. Sin embargo, el éxito del movimiento moderno fue, a la vez, su fracaso: al extenderse por todo el mundo se debilitó inevitablemente su marcado carácter ideológico, se perdieron las intenciones utópicas y se pasó a un estilo, el *estilo internacional*, que fue asumido acríticamente por estados y corporaciones poco interesados en promover su vertiente subversiva.

Además, existe una diferencia de raíz que hace que el movimiento moderno se entendiera de manera muy distinta en Europa y en los Estados Unidos. Así, mientras que en la primera la arquitectura moderna surge inextricablemente influenciada por los ideales socialistas de raíz marxista, en los Estados Unidos se desarrolló casi completamente depurada de contenido ideológico y reformismo social. Una de las razones que Rowe plantea para explicar esta diferencia es que, mientras las condiciones en la Europa de entreguerras hacían que el dilema “arquitectura o revolución” fuera algo plausible,

Pierre Koenig, *Stahl house*, Case Study House 22, 1960



en los Estados Unidos jamás llegó a existir la posibilidad de un vuelco social de tipo revolucionario, en parte porque este estado es, de hecho, resultado una revolución, la de 1776, que dio lugar a una sociedad nueva y distinta. En el inconsciente colectivo norteamericano, la utopía social propugnada por el movimiento moderno ya había sido alcanzada. Por ello, la nueva arquitectura fue asumida en Estados Unidos, simplemente, como un nuevo modo de construir. Teniendo en cuenta la importancia de la arquitectura moderna americana, la banalización ideológica, la “adulteración del significado, los principios y la forma”² que la nueva arquitectura sufrió en este país, no pueden ignorarse.

Con la institucionalización de la arquitectura moderna no sólo se perdió gran parte de su sentido original sino que, también, se hicieron evidentes muchas de sus contradicciones inherentes. Se suponía que estos edificios debían plasmar escrupulosamente necesidades

¹ Rowe, Colin. “Introduction to *Five Architects*”, en K. Michael Hays (Editor). *Architecture Theory since 1968*, The MIT press, Cambridge, Massachusetts, 1998, pag. 74 (*Five Architects*, Oxford University Press, New York, 1972)

² Ibid. pag. 77

y condiciones concretas, sin embargo la enorme similitud entre edificios destinados a usos distintos desmentía en la práctica lo propugnado por la teoría. Este tipo de contradicción permitió a críticos como Reyner Banham repudiar los ejemplos construidos desde el punto de vista formal y, al mismo tiempo, reivindicar los ideales modernos, aquello que el movimiento moderno debería haber sido y no fue. Sin embargo, en opinión de Rowe, no se trata de que exista un movimiento moderno legítimo y coherente que ha sido traicionado en la praxis sino, más bien, que en su misma raíz ideológica se halla el origen de sus contradicciones internas. Creo necesario reproducir íntegramente lo que para el autor podría ser una síntesis del sustrato teórico moderno:

“La arquitectura moderna es, tan sólo, el resultado del momento; el momento crea un estilo que no es un estilo porque está siendo creado por la acumulación de reacciones objetivas a sucesos externos; y, por lo tanto, este estilo es auténtico, válido, puro y limpio, se auto-renueva y auto-perpetúa”³

Esta formulación, una comprensión de los ideales modernos hasta llevarlos al absurdo, es útil para que seamos conscientes de lo difícil que era de entender cómo, todavía en los 70, un programa tan incoherente pudiera despertar tantas pasiones. Lo que se expresa en esta definición es la combinación de dos poderosas corrientes de pensamiento decimonónicas: La ciencia y la historia o, más concretamente, el positivismo y la concepción hegeliana del destino manifiesto. La fe en una arquitectura que se pretende estrictamente objetiva y científica, implica cambios importantes: ya que el objetivo declarado es la mejora de las condiciones de vida de la humanidad, una posición que pretenda que la obra de arquitectura sea el resultado de la personalidad del arquitecto, de su gusto y de cualquier otro elemento subjetivo, debe ser condenada como algo moralmente reprobable. Ello conduce a una visión ferozmente antiartística del arquitecto y de la disciplina y a una actitud pasiva de ambos. No es casual que se prefiera hablar del arquitecto como alguien que “descubre” (al modo de los científicos) y no como alguien que “inventa” o crea.

Esta concepción parece opuesta a otra de las creencias modernas, aquella que no tolera la repetición de modelos previos y aspira a una perpetua y renovada originalidad de las propuestas. El rechazo de la copia nace de la creencia de que la repetición genera convención y la convención genera insensibilidad hacia las condiciones específicas y se opone al natural transcurso de la historia. La modernidad debía tener una conciencia clara del flujo continuo de acontecimientos y cambios, lo que implicaba la imposibilidad de erigir modelos estables y reproducibles.

³ Ibid. pag. 79

Todo ello resulta, una vez más, contradictorio con otro de los principios esenciales del movimiento moderno: la idea de que la arquitectura debe ayudar a crear orden a través de la normativa, la tipología y la abstracción. Según Rowe, el rechazo de la repetición y la exaltación del cambio se oponen a la idea de orden, ya que, si los términos de un problema se redefinen continuamente, es imposible alcanzar un estado ordenado que los solucione.

El metódico listado de contradicciones derivadas de la teoría moderna continúa. Por definición la arquitectura moderna se dirige a las masas ya que se nos presenta, liberada de contenidos simbólicos, como algo verdadero, comprensible por el *hombre natural*. Sin embargo, el edificio moderno se entiende también como una declaración profética. La condición simultánea de declaración profética e inteligibilidad debe relacionarse con el rechazo a lo retrospectivo que, como ya hemos visto, se considera un tabú al no haber lugar para la memoria ni la nostalgia. ¿Cómo ser inteligible si se renuncia a la retrospectión? Es muy difícil que puedan comunicarse cosas sin hacer uso de la memoria, es muy difícil ser profético si se renuncia al pasado.

Refiriéndose ya a los *Five*, el autor señala que, ciñéndose a la teoría moderna y al complejo sistema de sentimientos que, aún en los 70, la sostenían, su obra es, sin lugar a dudas, pura herejía. Para empezar no podemos juzgar sus edificios como si hubieran sido concebidos en Francia, Alemania o Italia durante el periodo heroico del movimiento moderno, en los años 20 y 30 como los modelos que reproducen. El hecho de que se hayan proyectado en Estados Unidos y bastantes lustros más tarde constituye un problema: se trata de arquitectura anacrónica y nostálgica, autista respecto a sus condiciones específicas. Además, al tratarse en su mayoría de viviendas para clientes acaudalados o corporaciones, la traición al programa ideológico que aquellos edificios de los pioneros querían plasmar es evidente. Por último se trata de una obra cargada de esoterismo elitista ya que se dirige claramente a un público muy minoritario. En resumen, se trataría de una arquitectura que, queriendo recuperar la pureza moderna primigenia resulta sorprendentemente antimoderna y condenable en estos términos.

Pero, el repaso que Rowe lleva a cabo de las paradojas y contradicciones del movimiento moderno deja claro que, si bien dio lugar a un momento creativo especialmente fecundo, no puede seguir considerándose un marco teórico coherente ni útil. El veredicto del autor es implacable: todo el aparatage teórico moderno se dirige a la supresión del sentimiento de culpa del arquitecto, por ser demasiado intelectual, demasiado burgués, demasiado artista. Al final, *“lo que se entiende como teoría de la arquitectura moderna se reduce a*

*poco más que una constelación de mitos escapistas activamente dirigidos a aliviar al arquitecto de sus responsabilidades por las decisiones que toma*⁴ para hacerle creer que se trata de decisiones científicas y objetivas, fruto de la historia.

I. Leonidov, *Ministerio de industria pesada*, 1934

Colin Rowe se pregunta cómo una actitud que le daba tanta importancia al cambio pudo mantenerse invariable durante tanto tiempo, cómo ha llegado hasta nosotros, repitiéndose, algo que abominaba de la repetición. En este sentido, tan poco sentido tiene el reciclaje de modelos formales propios de los años 20 como el de modelos teóricos que le daban soporte entonces, y es interesante preguntarse porque lo primero se ha señalado más frecuentemente que lo segundo. Seguramente la razón es que las palabras, a diferencia de los edificios, tienen un mayor poder de convicción y aún evocan unas intenciones loables y, por lo tanto, pueden ser utilizadas para legitimar ulteriores aventuras formales.



Sin embargo, no sólo el “físico” del movimiento moderno no se correspondía con su “moral”, sino que ambos aspectos tampoco coincidían consigo mismos, siendo profundamente contradictorios ¿Qué se puede hacer? Si creemos que la arquitectura moderna constituyó una de las grandes esperanzas de la humanidad y que sus intenciones, aunque exageradas, no pueden rechazarse totalmente, ¿debemos quedarnos con su “físico” o con su “moral”?

La proliferación de sub-estilos en los que se ramificó la ortodoxia inicial tiene mucho que ver con este dilema. Con el paso del tiempo aparecieron el neoclasicismo miesiano, el neo-liberty, el brutalismo, el revival futurista etc. En este contexto es en el que hay que juzgar la obra de los *Five*, una obra que no es completamente homogénea, pero que comparte una actitud: en lugar de continuar reivindicando el mito revolucionario podría ser más sensato y útil reconocer que a principios del S. XX ocurrieron cambios profundos que originaron importantes descubrimientos visuales que no han sido explorados totalmente y asumir que ciertos cambios son tan grandes que no pueden llevarse a cabo por una única generación.

⁴ Ibid. pag. 82

Por todo ello parece claro que la obra de estos arquitectos está más preocupada por el físico de la modernidad que por su teoría. Para poder analizar su trascendencia teórica, Colin Rowe concluye el texto con una serie de preguntas, que deja en el aire, que “ayuden a establecer el significado, si es que existe [...] de lo que aquí se presenta”⁵.

El erratum de la segunda edición

Para la segunda edición del libro por Oxford University Press de 1975, Colin Rowe escribió un *erratum* que, en mi opinión, es más bien una aclaración ante posibles malentendidos. Vuelve a anunciar el previsible maltrato crítico que los proyectos presentados puedan recibir. Sin embargo su defensa de los *Five* parece cualquier cosa menos entusiasta: aclara que, si algo tienen de meritorio, es su ausencia de actitud heroica, su falta de ambición ideológica y el mérito que tiene haberse colocado voluntariamente en un papel secundario como el de Scamozzi frente a Palladio. En su opinión no es posible, en una sociedad realmente pluralista, atacar esta obra por sus principios, si bien una teoría pluralista debe también reconocer que esta es una manera de entender la arquitectura tan aceptable como cualquier otra. Del mismo modo, Rowe nos aclara que el paraguas teórico que el ha intentado abrir en este texto no tiene como objetivo proteger o arropar solamente la obra de estos arquitectos sino muchas otras.

La voladura ¿controlada? del movimiento moderno

El texto de Rowe es, como ya se ha señalado, mucho más que una presentación del trabajo de los *Five*. A medida que se avanza en su lectura va quedando cada vez más claro que, aunque se habla (poco) de estos arquitectos, se ha aprovechado la ocasión para hacer otra cosa que al autor le interesa mucho más: un completo rastreo de las contradicciones y paradojas del movimiento moderno. Buena prueba de esta, poco oculta, intención y del desinterés de fondo por los *Five* es que apenas se hace un análisis de los distintos miembros del grupo, que son despachados, deprisa y corriendo, con una brevísima asignación de influencias (Terragni para Eisenman, el cubismo y el constructivismo para Hejduk, Le Corbusier para Graves Gwathmey y Meier) y ni tan siquiera se nombra un sólo proyecto concreto que sirva para apoyar lo que sobre el grupo se dice. Son proyectos y arquitectos que, de algún modo, se dan por conocidos. Además, la valoración que hace Rowe de su obra es extremadamente ambigua: se dice que su

⁵ Ibid. pag. 83

postura puede tener sentido, pero ni tan siquiera se atreve a afirmar que pueda tener alguna importancia teórica. El párrafo final, y por ello seguramente bien meditado, que ya he reproducido (*el significado, si es que existe [...] de lo que aquí se presenta*) es, creo, bastante demoledor. Tanto es así que, el interés de esta arquitectura se deja, en cierto modo, en el aire, pendiente de unas preguntas que parecen interesarle al autor en sí mismas más que referidas a los *Five*. Tanto el poco espacio que les dedica como la marcada ambigüedad valorativa son, creo, muy significativos en alguien con la capacidad crítica y la agudeza interpretativa de Colin Rowe, capaz de extenderse sin problemas sobre cualquier cosa que realmente le interese y de elaborar juicios mucho más sofisticados y menos tibios.

Así pues, parece que lo que realmente le importa es la suerte del movimiento moderno. En este sentido, es difícil no coincidir con Anthony Vidler que habla de esta introducción como de “*una autopsia del fracaso de la arquitectura moderna*”⁶. El texto supone una evidente declaración de desencanto y tiene un cierto carácter ambivalente, podríamos definirlo como una voladura controlada. Voladura porque, bajo la severa lupa de Rowe, la modernidad se desmorona de forma inexorable. Socavando sus mismos cimientos, poniendo al descubierto los muchos puntos débiles de esta construcción intelectual, parece difícil que algo pueda salvarse del naufragio. Especialmente porque no se trata sólo de un ataque a los ejemplos construidos sino, y esto es mucho más importante, a los principios teóricos esenciales de la modernidad. Si, para el autor, Reyner Banham se equivoca, no es porque ataque los edificios erigidos en su nombre sino porque no ataca también la teoría moderna e, ingenuamente, aún cree en su bondad. La habilidad dialéctica del texto hace que nos preguntemos: ¿cómo es posible que un corpus teórico tan incoherente no haya saltado, antes, por los aires?

Digo que esta voladura es controlada porque no todo es ruina: el autor, un admirador declarado la arquitectura moderna y sus pioneros, especialmente de Le Corbusier, no puede disimular su indudable afecto por una obra tan colosal. De hecho, si algo se reconoce como positivo en la actitud de los *Five* es que han entendido que los hallazgos, en su caso estrictamente formales, de la modernidad fueron formidables y quieren seguir investigándolos. Además es también patente su estima por unos ideales y unas esperanzas que, a pesar de ser ingenuos y poco realistas, representaban una voluntad de emancipación de la humanidad que parece muy difícil no compartir. Las buenas intenciones de entonces, parece decirnos, siguen siendo buenas hoy en día. Es interesante como Rowe, para explicarnos cómo este movimiento pudo seguir siendo tan seductor tanto tiempo a pesar de tantas y tan graves incoherencias, apela a razones que

⁶ Vidler, Anthony. *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2008, pag. 97

son, sobre todo, sentimentales. No es casual que para referirse a los edificios hable de “físico” pero también de “carne” y para referirse a la teoría utilice “moral” pero también “palabra”. Hay una carga evocadora⁷ en estas palabras que alude al movimiento moderno como a una religión, a una creencia que, aunque irracional, se basa en emociones y afectos, sentimientos que él mismo autor ha compartido.

A pesar de ello, es obvio que, en este momento, Rowe ya se planteaba esta tendencia más como un problema que como una solución. La demolición del movimiento moderno como referencia ideológica indiscutible no ha hecho más que comenzar. No parece casual que poco tiempo después, en 1978, publicara *Collage City*, un libro que constituye una denuncia explícita de los errores de los planteamientos urbanísticos modernos y una propuesta de nuevos modelos urbanos que recuperaran, parcialmente, algunas de las virtudes de la ciudad tradicional.

Anthony Vidler afirma sobre este texto que “nos encontramos con un crítico que creía que todo había ya ocurrido, alguien que podríamos ubicar bien entre aquellos de la generación de 1945 que, de forma fatalista o desapasionada, encontraron consuelo en la creencia de que la época de la historia había terminado en la repetición y el impasse de la post-historia”⁸.

Puede que haya algo de cansancio crítico, de desinterés por los sucesivos *revivals* modernos que se estaban entonces produciendo pero, a pesar de ello, no puedo compartir esta valoración. Para empezar porque la crítica de Rowe no se dirige sólo a los “jóvenes” modernos y sus repeticiones sino al conjunto de este movimiento empezando por sus primeras



Rem Koolhaas, *Villa Dall'Ava*, 1991

y más puras e históricas intenciones. No parece tampoco muy riguroso acusar a Rowe de ser alguien que creía que todo había ya ocurrido: nada en el texto apunta en esta dirección sino, más bien, lo que se expresa de forma muy explícita, y muy humilde, es una duda, enorme, sobre lo que está ocurriendo y lo que va a ocurrir, sobre cómo será la arquitectura a partir de entonces y cómo podrá valorarse. Lo que sí deja claro Rowe es que la arquitectura moderna no se sostiene y es agua pasada, anunciando, no como sostiene Vidler la post-historia, sino la postmodernidad que es algo muy distinto. Y esto no es en absoluto una ocurrencia sino que está en perfecta sintonía con mucho de lo que la teoría

⁷ “*la Palabra se hizo carne, y puso su Morada entre nosotros*” (Juan 1,14)

⁸ *Ibid.* pag. 98

arquitectónica y el pensamiento filosófico han venido sosteniendo los últimos lustros. Uno de los textos fundacionales del posmodernismo, *La condición postmoderna: Informe sobre el saber* (1979), de Jean-François Lyotard, es precisamente la narración no sólo del fin de la modernidad sino, más en general, de la crisis definitiva de todas las metanarraciones (el cristianismo, la ilustración, el positivismo, el marxismo, la modernidad) esto es, de todas aquellas estructuras de pensamiento totalizadoras que pretendían explicar la realidad por completo para ordenarla y conducir a la humanidad, de un modo u otro, a la salvación. Gianni Vattimo⁹ ha explicado cómo toda metanarración tiene algo de creencia irracional y comparte con el cristianismo una visión del progreso de la humanidad finalista que ha de culminar, no sin sufrimientos, en un paraíso del tipo que sea. La modernidad arquitectónica analizada aquí es, en este sentido, una metanarración absolutamente congruente con estas definiciones.

Por todo ello, si creo que Vidler se equivoca y que este texto, no sólo no es un texto menor, un texto de un Colin Rowe cansado, sino que, por lo contrario, nos encontramos ante un texto fundamental y agudísimo, es porque las preguntas que deja en el aire no han sido contestadas todavía y porque la desorientación que se percibe en el autor, tan profunda que no le permite decidirse sobre la calidad de aquello que debía analizar, es una desorientación que continúa entre nosotros. El tiempo le ha dado, sin duda, la razón y el panorama que nos presenta de ausencia de referencias y certezas absolutas, de duda sobre cual debe y cual puede ser el papel del arquitecto, de pluralidad de actitudes posibles, de dificultad para emitir un juicio crítico fundado sobre ellas, este panorama sigue siendo, en lo esencial, el mismo que describen hoy, casi cuarenta años después, la mayoría de teóricos de la arquitectura. Por ello, retomando la muy significativa idea de nuestro autor de terminar su escrito con una lista de preguntas, solo queda preguntarse: ¿y ahora qué?

⁹ Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1986. (Garzanti, Milano, 1985)

Tafari y la crisis eterna

Tafuri y la crisis eterna

Tafuri, Manfredo

“L'architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language”

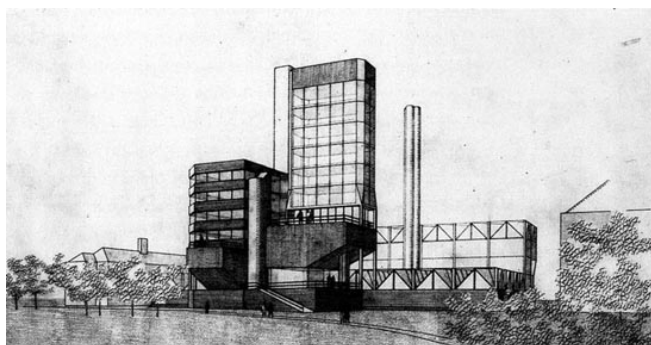
Publicado en OPPOSITIONS 3, May 1974

L'architecture dans le boudoir

“L'architecture dans le boudoir”, un texto de Tafuri de 1974 parte de una constatación a priori: que la única forma de preservar los valores específicos de la arquitectura es reutilizar los “restos de la batalla” que han quedado tras la derrota de las vanguardias. Los arquitectos sólo cuentan con los fragmentos de unas utopías fracasadas, unos elementos de la tradición moderna que son, por una parte, signos mudos que han perdido su relación orgánica con aquello que les dio sentido y, a la vez, el único repertorio posible. La arquitectura de ha convertido en un universo autorreferente expresado a través de un lenguaje autista. El objetivo del texto es, precisamente, realizar un análisis, crítico, de la obra de algunos arquitectos que, intentando reelaborar la modernidad, representan de un modo más paradigmático esta coyuntura. Se pretende “historicizar” una obra que es, por su propia naturaleza, intencionadamente ahistórica y, haciéndolo, se persigue plantear la cuestión de cual es la actitud y el enfoque que la crítica debe tener hoy en día. Para ello es necesaria una crítica “represiva” que someta a estos ejemplos a una violencia que desvele la naturaleza de la “cruel autonomía del texto arquitectónico” y consiga hacer hablar al “mortal silencio de los signos”¹.

James Stirling, *Laboratorios de la Universidad de Leicester*, 1959

El primer autor analizado es James Stirling; en su obra última ha habido críticos que han creído ver un cambio respecto a sus primeros proyectos, para Tafuri, sin embargo, el conjunto de su obra posee una gran coherencia interna que se basa en intentar reducir el objeto



arquitectónico a un juego sintáctico en transformación que se mide con el movimiento moderno cuyo léxico reescribe. Así, en el Centro Cívico de Derby, los distintos elementos, buscan asociaciones múltiples con edificios de distintas épocas. Las citas, más o menos literales, hacen referencia a galerías comerciales decimonónicas, el *Johnson Wax Building* de Wright o un proyecto no realizado de Paxton. En la obra de Stirling podemos apreciar el potencial de la intencionada manipulación de la gramática y la sintaxis y de los

¹ Tafuri, Manfredo. “L'architecture dans le boudoir”, en K. Michael Hays (Editor). *Architecture Theory since 1968*, The MIT press, Cambridge, Massachusetts, 1998, pag. 148. (*Oppositions* 3, 1974)

procedimientos formalistas del contraste y la oposición, las distorsiones y los giros. Para el autor se trata de una nueva “ars rhetorica” cuyo simbolismo descansa en la extenuación de la forma que lleva al extremo la deformación del lenguaje sin llegar nunca a desintegrarlo totalmente. El mérito de Stirling podría encontrarse, así, en el profundo conocimiento del lenguaje y sus límites. Sus edificios son textos, fruto de un cuidadoso bricolage, y no utopías. Textos que no rehúyen cierta carga metafórica como, por ejemplo, las evocaciones del mundo naval: para Keneth Frampton, por ejemplo, las alusiones presentes en el Andrew Melville Hall hacen referencia al valor que el barco comparte con el monasterio o el Falansterio: un símbolo de una comunidad armónica que busca aislarse de la sociedad y crear un universo autónomo.

El problema en este caso es que esta “función simbólica” se queda en satisfacer una necesidad virtual y no efectiva. En este caso se trata de una representación teatral de los valores comunitarios que para el movimiento moderno habían sido la esenciales. Tafuri denomina este aspecto “discurso de la función” de unos edificios entendidos como máquinas autónomas que violentan los cánones del universo semántico moderno. Ello da lugar a una arquitectura autorreferente, cerrada en si misma que aliena al espectador. Los propios textos del arquitecto inglés, en el que habla de formas “neutras” y “significantes” y “fondos neutros” dan fe de ello y ayudan a entender una obra basada en el “objet trouvé”. Dicha naturaleza, fragmentaria y agregativa, explica por qué muchos de sus edificios parecen haber sido congelados en el momento de su colapso o su explosión, y explica también los límites de esta forma de proceder: su potencial de generar asociaciones se halla previamente limitado por el potencial evocador de cada una de las palabras previamente seleccionadas por él como repertorio para cada ocasión.

Este tipo de practica plantea nuevos problemas a la crítica. Para llevara a cabo es necesario desintegrar, destruir la estructura objeto de análisis, sin dicha acción disolvente no es posible llevar a cabo la reescritura crítica del objeto. Es además necesario reconstruir el proceso que ha dado lugar al trabajo, pero, haciéndolo, la crítica “dobla” el objeto de análisis. El puro análisis lingüístico de la arquitectura que se limite a la “lectura” del lenguaje planteado no puede ir mucho más allá de la pura descripción. Como ha teorizado Roland Barthes, es necesario, para que el “doblaje” del objeto sea operativo e implique la reescritura del texto, que el observador asuma un papel activo, de reconstrucción casi arqueológica. La dificultad de aplicar estos métodos a la arquitectura contemporánea radica en su carácter de textos autorreferentes, herméticos y reflexivos. Una característica especialmente evidente en la obra de Stirling o Kahn en la que la presencia absoluta de las formas provoca el rechazo de todo elemento ajeno al lenguaje arquitectónico, por ejemplo la presencia humana.

La característica de desapego hacia la realidad extrínseca a la arquitectura es una característica paradigmática de la obra de Aldo Rossi cuyo sistema de signos busca la absoluta independencia respecto al mundo exterior. Si, para la arquitectura de Stirling, el hombre, excluido por sus objetos puros y sus significados herméticos, constituye algo escandaloso, la arquitectura de Rossi elimina dicho escándalo: su arquitectura confía exclusivamente en la forma, en un sistema de signos muy restrictivo que no sólo rechaza al hombre sino a cualquier otro elemento externo. El alfabeto de formas que propone, tremendamente restrictivo, se articula según leyes, a la vez, inflexibles y arbitrarias. Mediante su sintaxis de signos vacíos refleja la falsa dialéctica entre libertad y norma y desvela la naturaleza estructural de todo lenguaje, a la vez arbitraria y rigurosa. El autor ilustra esta condición de la obra de Rossi con una cita de Robbe-Grillet: “el mundo no es ni significativo ni absurdo”. El lenguaje de Rossi desprende nostalgia por las estructuras de la comunicación, pero, se trata de una comunicación que está sólo interesada en hablar de sí misma como lenguaje cerrado. Mies también estuvo interesado en un cierto lenguaje del silencio y lo vacío de significado pero, en su caso, la reificación del signo se llevaba a cabo, todavía, en presencia de lo real. Su obra cobra sentido cuando se confronta con la ciudad existente. En el caso de Rossi, la búsqueda del absoluto “extrañamiento” de las formas, su alienación respecto a lo real y su categórica autorreferencialidad producen un microcosmos en el que reina la inmovilidad y unas geometrías reducidas a fantasmas.

Aldo Rossi, *Teatro del mundo*, 1979

Para Tafuri, un motivo de esta condición vacía y silenciosa de los signos de Rossi es que, de algún modo, se ha perdido el contacto, la conexión, con aquello que originó estos signos, no tanto porque este origen no pueda rastrearse sino, más bien, porque este centro ha sido, históricamente, destruido, porque su fuente original ha estallado en pedazos. Esta intuición de pérdida del centro nos lleva a la ilustración, época en la que se puede rastrear la fragmentación y la pérdida del “orden del discurso”. Hoy tan sólo puede sostenerse el fantasma de ese orden perdido, y es ese fantasma el que está presente en la obra de Rossi cuya investigación tipológica no lleva al reestablecimiento de la disciplina sino a su disolución.

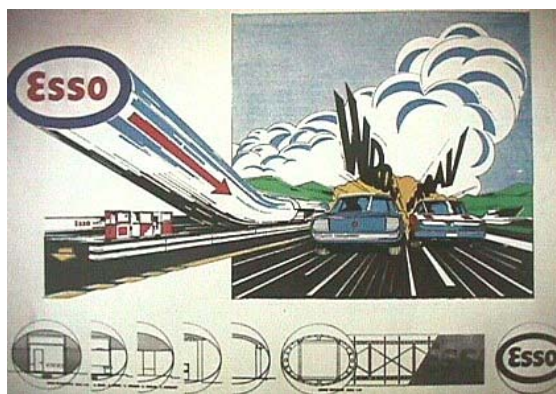


Es significativo comparar las viviendas de Rossi en el barrio Gallarate con las Carlo Aymonino, mientras que las de este último son un proyecto complejo y cuidadoso que parece querer satisfacer todas las necesidades que la vida comunitaria pueda plantear

proponiendo unos volúmenes cuidadosamente articulados que pretenden dar una respuesta específica a las condiciones locales, las de Rossi son el sùmmum de la abstracción y el hieratismo. Si las primeras viviendas se basan en la proliferación de signos, las segundas son el signo absoluto. El contraste, que se da en Gallarate, entre una multitud de objetos ensamblados forzados a transmitir unos significados imposibles y un objeto mudo, encerrado en sí mismo, resume de forma paradigmática todo el drama de la arquitectura moderna. En este barrio, la arquitectura, una vez más, ha producido un discurso sobre sí misma a través del dialogo entre dos tipos de texto arquitectónico distintos que producen el mismo resultado. El ruido de Aymonino y el silencio de Rossi hablan de lo mismo.

Otra propuesta de Rossi, la *città analoga*, es una máquina formal basada en la manipulación combinatoria de lugares reales e imaginarios que no tiene un auténtico emplazamiento, ni aspira a tenerlo. Todo lo que queda es el juego que se le propone al espectador para reconocer y descifrar la proveniencia de los distintos fragmentos. La actitud que estos trabajos proyectan es la de la pura subsistencia, no se pone en duda lo real y se renuncia a plantear ninguna transformación o utopía. Dentro de esta impotencia asumida y compartida por los arquitectos, tal vez sólo Mies haya sido capaz de *hablar* haciendo del silencio un espejo. Las pinturas de Massimo Scolari comparten mucho de este alejamiento de lo real, sus paisajes oníricos recrean un mundo en el que la ciudad ya no es la morada, su obra, en la que reina una “belleza sin propósito”, demuestra que las transformaciones del lenguaje, en ausencia de sustancia, se presentan sólo como evocaciones de otros laberintos.

Vittorio de Feo, *Estación de servicio Esso*, 1971



Los casos analizados han sido elegidos porque oponen una fuerte resistencia a su análisis y porque representan casos límite del debate sobre el lenguaje arquitectónico. Otras aportaciones a este debate han sido la de los arquitectos Vittorio De Feo, Franco Purini y Vittorio Gregotti. De Vittorio De Feo y sus experimentos, que mezclan la geometría con elementos pop, el autor afirma que “una vez que la forma se ha liberado, el universo geométrico se convierte en el lugar de las más incontrolables aventuras”. En el caso de los arquitectos italianos el autor observa como, en general y a diferencia de lo que ocurre por ejemplo con Kahn, la exploración lingüística se lleva a cabo sin aura mística y sin fe en el carisma de las instituciones, lo que genera una paradoja: el énfasis en lo lingüístico se produce sin ninguna ilusión sobre el poder de la comunicación.

Eisenman, Hejduk y Graves, que Tafuri denomina “rigoristas compositivos”, comparten con otros autores una arquitectura reflexiva volcada en sus articulaciones internas, que, en su caso, tiene un cierto carácter de “manierismo entre las ruinas”. Graves y Hejduk basan su método en revelar los procedimientos sintácticos, y toman de los constructivistas rusos la distorsión semántica; sus trabajos, así como las descomposiciones sintácticas más hieráticas y atemporales de Eisenman, se pueden considerar como una especie de laboratorio dedicado a la experimentación sobre una selección de estilemas. El caso de Eisenman pone en dificultades al crítico que intente desmenuzar y desvelar sus composiciones porque, de hecho, el propio arquitecto dedica mucho tiempo y esfuerzos a explicar didácticamente su proceso de producción formal, para el crítico, limitarse a esta génesis formal es caer en la trampa que le ha sido tendida pues no puede hacer nada más que legitimar este entretenimiento compositivo.

Si existe alguna característica de la arquitectura de entonces que para Tafuri es significativa es una actitud que reivindica el objeto y su carácter preponderante sacándolo del contexto económico y funcional, convirtiéndolo en algo excepcional y diferenciándolo de otros objetos producidos por el sistema. Esta situación es la que explica el título del ensayo: *l'Architecture Dans le boudoir*, una arquitectura en el tocador, alejada del mundo, autista y preocupada sólo de sí misma. No se trata tan sólo de una concepción de la disciplina que conlleva la crueldad de un lenguaje entendido como sistema de exclusión, sino también, porque el círculo dibujado por la especulación lingüística tiene afinidad con los textos de Sade en los que “cuando el sexo aparece todo debe hablar de sexo” la utopía erótica de Sade culmina con la constatación de que la máxima libertad implica la máxima indiferencia y terror. Tafuri se extiende en las analogías entre el *boudoir* de Sade y el de los nuevos arquitectos: un lugar hermético en el que se torturan las estructuras narrativas, en el que no hay lugar para la utopía y la esperanza, un aislamiento del mundo egoísta y narcisista en el que el intento de recuperar las virtudes de las vanguardias está condenado al fracaso y los juegos herméticos con el lenguaje colapsan sobre sí mismos.

Estas investigaciones son el subproducto de un sistema productivo que debe renovarse formalmente delegando en algunos profesionales la labor de desarrollar nuevos modelos y productos. La labor de la crítica debe ser desvelar la verdadera función de estos intentos formales. En este sentido Tafuri ya ha analizado como, en la historia de la arquitectura moderna, lo que pueden parecer a simple vista enfoques opuestos y enfrentados (orden y desorden, rigor normativo y contingencia) son, en realidad, complementarios e incluso iguales como hemos visto en el caso del barrio Gallaratese con su falsa dialéctica entre purismo y constructivismo. Todos estos enfoques conducen sin remisión a la conversión de la forma en puro signo vacío de contenido. Al final se trata de dar forma o expresión al consumo de masa. No es casual que mucha de la celebración de lo informe esté ligada

a utopías tecnológicas. Tanto las “irritantes metáforas” de Archigram o Archizoom, como la arquitectura desarticulada y atomizada de Gehry tienen sus raíces en el mito tecnológico y en una concepción de la tecnología entendida como una segunda naturaleza, un nuevo objeto de mimesis. En estos casos, como ocurre en el constructivismo ruso, la forma se autodestruye para poder emitir mensajes que derivan, precisamente, de esa misma destrucción. Dicho de otro modo, estos arquitectos intentan convertir en discurso la indeterminación inherente a lo tecnológico: saturando el entorno de información se esfuerzan por unir las palabras y las cosas. Por ello su obra, o la de Venturi, Scott-Brown y Hollein, expanden y contraen simultáneamente, la esfera de la intervención arquitectónica. En el caso del proyecto de Venturi y Rauch para la avenida Benjamin Franklin en Philadelphia, el deseo de comunicar ha desaparecido y la arquitectura se ha disuelto en un sistema de signos efímeros, En lugar de comunicación, información, en lugar de arquitectura como lenguaje, arquitectura como medio de masas sin rastro de residuo ideológico, en lugar de intentar una reforma urbana, la aceptación cínica y desencantada de la realidad tal y como es. Venturi, colocándose a si mismo en un marco estrictamente lingüístico, ha alcanzado la máxima devaluación del lenguaje.

Si en el caso de los rigoristas compositivos, se intentaba la recuperación metafísica de la esencia de la arquitectura separándola de lo contingente, en el caso de Venturi se descubre que la ambigüedad inherente al lenguaje arquitectónico queda más en evidencia cuando entra en contacto con la realidad lo que deja en ridículo cualquier intento de autonomía. Pero lo importante para Tafuri es que, en ambos casos, el lenguaje se defrauda a si mismo. Un lenguaje que ha llegado a un punto en el que sólo habla de su propio aislamiento bien sea centrándose en sus propios mecanismos, como en el caso de los rigoristas compositivos, bien explotando hacia lo otro, hacia ese problemático espacio de la existencia.

Llegados a éste punto, el autor llega a la conclusión de que la crítica debe operar en el plano material que condiciona la producción de la arquitectura, es decir, se debe mover el foco de atención desde lo que la arquitectura quiere ser o decir hacia lo que la producción de edificios representa en el sistema económico. Para ello es necesario desentrañar el papel que juega la disciplina en el sistema capitalista. Interpretar la ideología arquitectónica como un elemento del ciclo productivo implica invertir la pirámide de valores comúnmente aceptada para analizarla. Esto hace que sea ridículo pretender que una u otra elección lingüística o compositiva implique promover una sociedad más libre o mejor. En este sentido, Walter Benjamin, en “El autor como productor” renuncia a preguntarse sobre si una obra de arte acepta la lógica del modelo productivo de un determinado momento o se opone a ella para preferir preguntarse, directamente, que lugar adopta esa obra dentro de ese modelo productivo, una pregunta más útil porque tiene que ver,

directamente, con la técnica literaria de la obra. El desencanto de Benjamin, que no cree que puedan albergarse esperanzas sobre el potencial revolucionario ni emancipador del arte, coincide con el de Tafuri. Aplicar hoy en día el discurso Benjaminiano puede hacer que muchas pretendidas obras maestras de la arquitectura moderna pasen a tener una importancia marginal y que mucho del debate especulativo pierda todo interés.

Según esta lógica, los distintos intentos de recuperar la pureza perdida de la arquitectura enumerados en el texto son “acciones paralelas” que colocan al edificio en un limbo incontaminado que flota sobre los conflictos sociales ignorándolos. El arte por el arte ha sido una forma elitista de protesta contra la realidad que ha demostrado ser inofensiva. En este punto Tafuri deja claro que la crítica puede extenderse también al crítico del que también podemos preguntarnos que papel juega en el seno del sistema productivo capitalista. Estas preguntas fundamentales no han sido, todavía, respondidas. La *vanguardia desencantada*, explorándose a si misma desde su comfortable *boudoir*, engendra productos de los que es mejor desconfiar. Son resultado de la mala conciencia de una “época pequeña”.

Tafuri dans le boudoir

Este escrito de Tafuri condensa muchos de los temas que han definido su obra teórica. Por una parte la imposibilidad de proponer una arquitectura que influya en la realidad para transformarla y la naturaleza cómplice de su impotencia, por la otra la extenuación del lenguaje arquitectónico que, usando sus



propias palabras, ha conducido a la “perdida de organicidad de la forma” y a la conversión del edificio en signo vacío y mudo, incapaz de transmitir sentido. Para Tafuri, la arquitectura se ha convertido en una realidad aislada y encerrada en sí misma, condición que para él es equivalente a la del *boudoir* de Sade.

Aunque en el texto analizado se habla de estos temas en referencia a la arquitectura del S. XX y, especialmente, a la segunda hornada de la arquitectura moderna que intentaba recuperar la pureza percibida en las vanguardias, ya se apunta tangencialmente a la ilustración como posible momento en el que esta crisis comienza. Conviene recordar que en otros textos, el historiador romano había detectado estos síntomas en períodos muy

anteriores. En un libro de estos años, "Progetto e utopía", había llevado el rastreo de la crisis que él percibe hasta la ilustración y, más concretamente, a la obra de Giovanni Battista Piranesi. Sobre su obra, afirma:

*"la frondosidad piranesiana [...] demuestra que no sólo el sueño de la razón produce monstruos sino que también la vigilia de la razón puede conducir a lo deforme aunque el objetivo al que apunte sea lo Sublime"*².

Para Tafuri la obra de Piranesi es la representación premonitrice de una distopía futura en la que el hombre se convierte en masa anónima a merced de unos mecanismos de producción a los que la arquitectura no puede sino servir. En su famoso análisis del Campo Marzio detecta la amenaza inminente de la pérdida de la organicidad de la forma y la crisis de los valores de totalidad y universalidad. Los colosales *colages* de imágenes del pasado de muchos de sus grabados, reflejan una lucha caótica entre arquitectura y ciudad que reduce los edificios a objetos sin significado, puros signos vacíos y silenciosos. Muy significativo, en relación a lo planteado en *architecture dans le boudoir*, es este pasaje sobre los *carceri d'invenzione*:

*"En las Cárceles, [...] la crisis del orden, de la forma, del concepto clásico de Stimmung, asume aquí connotaciones sociales. La destrucción del concepto mismo de espacio, operada en las Cárceles, se mezcla con una alusión simbólica a la nueva condición, que se anuncia en el horizonte, de una sociedad que está dando un salto radical. En los grabados piranesianos, el espacio de encierro, la cárcel, es un espacio infinito. Lo que ha sido destruido es el centro de ese espacio, reflejando la correspondencia entre el colapso de los viejos valores, del antiguo orden, y la "totalidad" del desorden. La Razón, autora de esta destrucción, una destrucción sentida por Piranesi como fatal, se transforma en irracionalidad. Pero la prisión, precisamente por ser infinita, coincide con el espacio de la existencia humana. Esto se indica muy claramente en las escenas herméticas dibujadas por Piranesi dentro de la red de líneas de sus composiciones imposibles. Así pues, lo que vemos en las Cárceles es sólo la nueva condición existencial de la colectividad humana, liberada y condenada al mismo tiempo por su propia razón. Y lo que Piranesi traslada en imágenes, no es una crítica reaccionaria de las promesas sociales de la ilustración, sino una lúcida profecía de lo que la sociedad, liberada de sus viejos valores y sus consecuentes limitaciones, tendrá que ser"*³

² Manfredo Tafuri, *Progetto e utopía*, Laterza; Bari, 1973

³ *Ibid.*

Es significativo como, tal y como ha señalado Anthony Vidler⁴, a medida que avanzaba en su trayectoria investigadora, Tafuri llevó la búsqueda del momento germinal de esta crisis más y más lejos en el tiempo: al principio a la época de las vanguardias, después a Piranesi y la Ilustración para terminar descubriendo que su inicio estaba en el Renacimiento. La conclusión que podemos sacar de ello es que el humanismo ha llevado adherido, desde sus inicios, un cierto pecado original. En este sentido podemos considerar su obra muy cercana al pensamiento de los filósofos de la escuela de Frankfurt y a lo que ellos denominaron *dialéctica de la Ilustración*, es decir, la contradicción entre las enormes posibilidades de la razón para conseguir el progreso y la emancipación de la humanidad y las consecuencias negativas que derivan de ella. Tafuri ampliaría esta constatación a un momento históricamente anterior. En este sentido es evidente que el análisis que lleva a cabo de la arquitectura posterior e las vanguardias en el texto estudiado no es en absoluto específico de ese momento histórico sino que, salvo matices, podría extenderse hasta el mismo comienzo de la arquitectura como profesión intelectual separada de la producción material. La crisis cartografiada en *l'Architecture Dans le boudoir*, es, en realidad ampliable a toda la historia de la profesión tal y como la entendemos hoy en día. Y esto es demoledor: no sólo toda obra contemporánea esta destinada al fracaso sino, incluso, toda la historia de la profesión es, sin necesidad de forzar mucho los planteamientos tafurianos, culpable.



Fritz Lang, *Metropolis*, 1927: la *dialéctica de la ilustración*, cielo e infierno

Por ello, el análisis de Tafuri deja poco lugar a la esperanza y puede sintetizarse en la idea de que toda utopía es irrealizable e ilusoria y toda arquitectura un mero instrumento de poder. Esta visión ha sido definida, por Josep María Montaner como “hipercrítica y negativa”⁵

⁴ Vidler, Anthony. *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2008

⁵ Josep María Montaner, *Arquitectura y Crítica*, GG, Barcelona, 2007

En el caso del escrito que nos ocupa es revelador como no se intuye ninguna salida honorable para la arquitectura, sea cual sea la investigación formal propuesta y la actitud desde la que se propone: toda práctica contemporánea está destinada al fracaso y es, desde un punto de vista ideológico y político, condenable. En la jerga marxista del momento, se trata de mixtificación y revisionismo. Por eso, por muy distinta que sea la obra de los “rigoristas compositivos y de Venturi, ambas hablan de lo mismo, del colapso del lenguaje que proponen.

Es interesante como, el propio Tafuri intuye que su propio papel como crítico es sospechoso: afirma que “El crítico también es un *angel con las manos sucias*”⁶ para después sostener que las complicidades, conscientes o inconscientes, del crítico con el sistema (capitalista) deben ser también desveladas y condenadas. Creo, sin embargo, que esta pregunta autocrítica es, y era entonces, perfectamente inocua: hoy podemos afirmar que la crítica arquitectónica es perfectamente indiferente e inofensiva para el sistema. Si tuviera alguna utilidad operativa para el sistema productivo sería tremendamente marginal, tal vez, según los argumentos de Tafuri, la de poder ayudar a lavar la mala conciencia de unos arquitectos desorientados.

En mi opinión, la autocrítica que podría tener interés sería la que resultaría de aplicar a la obra del crítico, por ejemplo a este mismo texto, los instrumentos y conceptos que en el se aplican a la práctica de la disciplina. Dicho de otra manera: ¿que ocurriría si analizáramos el texto de Tafuri según su concepto de *boudoir*? Seguramente descubriríamos que muchas de las acusaciones que él lanza sobre la arquitectura del momento son perfectamente aplicables a su propio texto. Al fin y al cabo, el universo Tafuri, también puede entenderse como un mundo autosuficiente y volcado en si mismo, un metalenguaje crítico aislado de la realidad, sin ninguna capacidad para influir en el curso de los acontecimientos, un tipo de conocimiento casi esotérico, sólo para iniciados, tremendamente elitista y excluyente.

Esta posibilidad no quita, creo, valor a la práctica de Tafuri, de una potencia incontestable y basada en una erudición apabullante. Pero no podemos olvidar que su enfoque ha resultado una carga tremendamente pesada e, incluso, castrante para generaciones de arquitectos, tomarse a Tafuri demasiado en serio puede conducir a la más absoluta inacción. Tal y como ha sostenido Marco Biraghi, la concepción de la historia como *proyecto*⁷, es, seguramente, la faceta de su obra que conserva hoy en día mayor potencial propositivo e instrumental para la disciplina, una concepción que Tafuri toma, vía Adorno, de Walter Benjamín. La obra de este último tiene, además, mucha relación con la pérdida

⁶ Tafuri, Manfredo. “*L'architecture dans le boudoir*”, en K. Michael Hays (Editor). *Architecture Theory since 1968*, The MIT press, Cambridge, Massachusetts, 1998, pag. 167. (*Oppositions* 3, 1974)

⁷ Marco Biraghi, *Progetto di crisi, Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*, Christian Marinotti Ed, Milán 2005

de sentido del objeto arquitectónico detectada en Piranesi y su conversión en *signo* ya que es, de hecho, paralela a la *pérdida del aura* de la obra de arte debida a su repetición industrializada de Benjamin. Es significativo que el medio usado tanto por Piranesi como por el Goya más crítico fuera el grabado, un procedimiento seriado que anunciaba una incipiente revolución industrial. El panorama que se refleja en la obra de estos creadores, y que produce vértigo, es el de la mecanización de la producción en serie, la *cosificación* del ser humano y su conversión en masa, un nuevo abismo fruto de la razón.