

# ENCRUCIJADAS DE LA ARQUITECTURA

EDUARDO SUBIRATS

Doctor en Filosofía. Profesor en Princeton Artes

<https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2016.i21.04>

Todos hemos atravesado alguna vivencia en espacios y de esos espacios arquitectónicos que merezca subrayarse expresamente como una experiencia estética. Recuerdo como si hubiera acontecido ayer la sensación, al entrar en la catedral de Chartres, de abrirme físicamente paso a un espacio fuera del espacio cotidiano, a una ciudad de luz y color, a un reino de otro mundo. Y nunca olvidaré la mezcla de misterio y sensualidad entre las figuras grotescas, las formas fantásticas y el intrincado diálogo de la arquitectura con la naturaleza en los Jardines Güell de Gaudí que visitaba cuando era un niño. Podría mencionar como tercer caso de una experiencia trascendente y misteriosa a través de la arquitectura mi primer encuentro con la grandeza cósmica de las pirámides de Teotihuacán. Pero cito estos ejemplos porque ninguno de ellos fue lo que me llevó por los cuatro caminos de la arquitectura moderna del siglo pasado que comentaré en este ensayo.

Fue algo completamente diferente. En 1979 regresaba de mi primer exilio en Berlín a mi natal Barcelona, pero la Facultad de Filosofía en la que estaba por defender mi tesis doctoral no me aceptó como profesor asistente, y tuve que refugiarme en la vecina Escuela de Arquitectura como un mal menor. Sólo que el castigo se transformó en providencia.

De todas maneras el repudio por parte de los filósofos no era completamente infundado. Había deambulado durante seis años por las facultades de filosofía y ciencias de la religión de París y Berlín. En el provinciano ambiente catalán eso por sí sólo, era un motivo de sospecha. Además, mi tesis exploraba los límites y las contradicciones del racionalismo del *enlightenment* y del concepto de lo moderno. Era la exposición de un camino sin salida que deslegitimaba las rutinas burocráticas de aquella facultad y ponía de manifies-

to la necesidad de otras formas de pensar. Y esa era una falta más grave. En fin, ese año comencé involuntariamente una nueva vida junto a arquitectos.

Sin embargo, entré en el mundo de la arquitectura por la puerta trasera, pero con un proyecto ambicioso: el Bauhaus. Introduje algo del espíritu del Bauhaus con un gesto joven y airado porque era un proyecto educativo y renovador para un sistema español de enseñanza de la arquitectura que arrastraba las oscuras herencias gremiales que había arropado la dictadura franquista. Además, el Bauhaus integró la música y la danza con la pintura y el teatro, dio cabida a seminarios de espiritualidad oriental junto al diseño industrial, y definió programáticamente la práctica de la arquitectura como *obra de arte integral* (*Gesamtkunstwerk*). En fin, comencé a indagar nuevas posibilidades de aprendizaje. Y a confrontarme, junto a mis estudiantes, con la historia y las teorías de los pioneros del arte y la arquitectura europeos de la modernidad del siglo veinte.

Tengo que señalar que mi interpretación de las llamadas vanguardias partía de una perspectiva específica y polémica que estaba llamada a chocar con los intereses corporativos de la arquitectura postfranquista. En la tesis doctoral que me ganó la animadversión de los filósofos había puesto en cuestión la tradición racionalista de los grandes discursos del esclarecimiento europeo, de Descartes a Hegel, y ahora quería explorar hasta qué punto los pioneros del arte, la música y la arquitectura modernos habían sido capaces de romper con esta tradición racionalista y formalista de la modernidad. Y quería ver hasta qué punto la arquitectura había pensado alternativas a una civilización dominada por esa razón instrumental y monetaria cuyas

últimas consecuencias, desde el calentamiento global hasta la expansión insustentable de las megalópolis postcoloniales, experimentamos hoy a través de sucesivas crisis ecológicas, sociales y militares.

Por todos estos motivos enfoqué la historia del arte y la arquitectura moderna no desde la tradición representada por Mondrian o Le Corbusier, en la que se ha legitimado la estética del *abstract art* norteamericano y de sus satélites europeos de la última postguerra. Abrí una perspectiva en la tradición expresionista de arquitectos como Gaudí, Poelzig, Bruno Taut o Rudolf Steiner, en la obra didáctica de Gropius, o en la teoría estética de Schoenberg, Kandinsky o Klee.

El significado de estos pioneros del siglo veinte tal vez pueda resumirlos con algunos títulos que son por sí mismos relevantes: el valor espiritual de la obra de arte, su significado como mediación de una experiencia educadora de y en la naturaleza y la comprensión humanista de la arquitectura como medio de resistencia a la racionalidad monetaria e instrumental.

La generación más joven de esos años de la postdictadura atravesaba una situación peculiar de vacío de poder y de ideas, muy parecida por lo demás al panorama de incompetencia que sigue predominando en las tribunas oficiales españolas. Por otra parte, la nueva elite socialdemócrata y neoliberal que tomó la transición en sus manos era incapaz de crear un pensamiento autónomo tanto en las áreas de las humanidades, como en las instituciones políticas. Su signo y su sino era un progresismo ignorante y subalterno. Y en el clima de improvisaciones y oportunismos de esos años no se revisó reflexivamente, sino que reintrodujo subrepticamente la misma arrogancia autoritaria

y machista que los nuevos líderes habían heredado de sus predecesores franquistas.

En la escuela de arquitectura de Barcelona de aquellos años cristalizó un conflicto generacional. A un lado había un puñado de jóvenes profesores y estudiantes imaginativos, con la cabeza abierta a los vientos del mundo; en el bando opuesto, una administración corta de vista. El conflicto culminó en varios choques pintorescos y no acabó sino con la desarticulación y la expulsión de ese pequeño grupo de rebeldes.

Hasta comienzos de la década de los ochenta la mentalidad dominante en los medios arquitectónicos de Italia y España estaba dividida. El partido intelectual se había pertrechado bajo un historicismo y un formalismo puros. Un formalismo esteticista que renunciaba explícitamente a pensar un proyecto político y civilizatorio a partir de la arquitectura que fuera reflexivo y por consiguiente crítico, frente a las amenazas de un diseño responsable de la ciudad: la destrucción ecológica, la corrupción política, y la progresiva manipulación y vigilancia electrónicas de la masa humana global. Ese partido de la teoría por la teoría se refugiaba en una especie de nihilismo neoexistencialista. Sus portadores eran los últimos estertores agonizantes del espíritu revolucionario que había iluminado mundialmente la Revolución del *Mayo 68*.

Pero el partido más nutrido y poderoso rechazaba de plano cualquier reflexión sobre las condiciones intelectuales y políticas y sobre las repercusiones sociales y ecológicas de la arquitectura que pudieran comprometer la eficacia financiera de sus proyectos estrictamente pragmáticos, operativos y profesionales. Y como no vi ninguna salida posible a esos dilemas, en 1981 hice las maletas para New York.

Llegué a un New York alegre y despreocupado que exhibía un ingenuo entusiasmo político por el final de la Guerra fría, junto al triunfalismo neoliberal que se travestía bajo las policromías y las polisemias del *postmodern*. Sin embargo, lo que realmente me desconcertó en el ambiente arquitectónico en torno a Columbia University y Princeton University no era solamente la banalidad intelectual y venalidad política de sus protagonistas. Sus espectaculares obras amagaban además, bajo sus gestos y sus semiologías carnavalescas, un eclecticismo formalista y una completa irresponsabilidad social y global. Los líderes del espectáculo postmoderno se anunciaban comercialmente bajo el slogan *The New York Five*.

En nombre de esa irresponsabilidad, cuyo santo y seña era *el final de los discursos*, esos arquitectos de la academia postmodernista pusieron fin a aquella reflexión crítica en el medio de la arquitectura local y global que la revolución estudiantil había despertado dos décadas antes.

Durante mis dos años neoyorquinos di algunos seminarios sobre teoría de las vanguardias europeas y me dediqué a una crítica indirecta del *postmodern* norteamericano a través de una investigación sobre un arquitecto del New York de los años treinta: Hugh Ferriss. Se trataba de un arquitecto doblemente marginal. Primero por ser un arquitecto-dibujante que no construyó a lo largo de toda su vida. Eso, por sí sólo, ya lo apartaba de los intereses pragmáticos del *establishment*. Pero además, era el autor de una extraordinaria distopía arquitectónica, *The Metropolis of Tomorrow*, que ponía de manifiesto aquellas implicaciones totalitarias que el postmodernismo ocultaba bajo un cínico esteticismo.

En mi investigación sobre Ferriss asumía las consecuencias sociales y políticas derivadas de los sólidos platónicos y de la grandeza monumental fuera de toda escala humana que los dibujos arquitectónicos de Ferriss habían anticipado y cuyas consecuencias antihumanistas y antihumanas experimenta precisamente la sociedad norteamericana de hoy en un estado de inconciencia integral. En fin, puse de manifiesto a través de los dibujos de Ferriss unas consecuencias civilizatorias de la estética postmoderna a mitad de camino entre *1984* de Orwell y *Brave New World* de Huxley.

Pero mi crítica a la estética del *postmodern* corría exactamente por caminos opuestos y adversos al dominante formalismo que el *postmodern* heredaba de la tradición del *abstract art* de los años cuarenta y cincuenta, y de su torpe legitimación por los Bahr y Greenberg. De nuevo era un análisis que partía de una crítica expresionista del racionalismo moderno. Y era una mirada cargada de una reflexión filosófica sobre la crisis civilizatoria de nuestro tiempo. El libro resultante, *La transfiguración de la noche*, fue rechazado en New York. Y de nuevo hice las maletas, esta vez rumbo a São Paulo.

La característica más notable de la cultura arquitectónica española de los años del postfranquismo tal vez pueda definirse con dos palabras: *arrogancia subalterna*. El intelectual de aquellos años venía de una tradición completamente anulada por medio siglo de dictadura militar y nacional-católica cuya característica más notable era su incompetencia. A falta de una verdadera autoconciencia, los nuevos intelectuales progresistas no podían hacer otra cosa que adherirse a cualquier ismo y erigirlo como dogma universal en los altares de los principios absolutos de la Iglesia en las que se habían educado.

En New York choqué con una escolástica diferente. Era el credo en la lingüística de la abstracción y el dogma de la muerte del arte globalmente afianzados desde las dos grandes exhibiciones del *Museum of Modern Art: The International Style* en 1932 y *Cubism and Abstract Art* en 1936. Su signo distintivo era la insensibilidad frente a cualquier dimensión cultural, filosófica o política de la obra de arte en general y de la arquitectura en particular.

Pero en Brasil me encontré con algo completamente diferente. Allí conviví con los últimos latidos de un proyecto nacionalizador, de una sensibilidad social intensa, a la vez antimperialista y arraigado en las tradiciones populares panamericanas y dotado de una exquisita sensibilidad poética: los *Oito Arquitetos Brasileiros*: Lina Bo, Paulo Mendes da Rocha, João Filguera Lima (Lelé), Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx, Vilanova Artigas, Lucio Costa e, indirectamente, Eduardo Reidy.

Mi relación con los arquitectos del Brasil moderno fue amplia y espléndida. Pero me referiré solamente a tres de ellos: Oscar, Roberto y Lina.

Sobre el primero una breve anécdota quizás sea más elocuente que largas explicaciones. Conocí a Niemeyer mientras construía el *Memorial de América Latina* en São Paulo. Yo era muy consciente del pernicioso rechazo que su trabajo había sufrido por parte de la poderosa crítica norteamericana. Era un rechazo político contra su comunismo, un repudio de su crítica a la estética cubista de Gropius y el desprecio del sensualismo tropical que Niemeyer elevó expresamente contra el puritanismo calvinista de la arquitectura estadounidense. Y le pregunté sin reservas ni reticencias qué opinaba del mutismo internacional que se había levantado

sobre y contra su arquitectura. Su respuesta fue lacónica: *–Lo que la crítica internacional diga o no diga de mi, eso me resulta completamente indiferente. ¡Hago lo que creo que debo hacer!*

La soberanía intelectual que desprendían sus palabras fue la de toda una generación de arquitectos e intelectuales brasileiros a los que la dictadura militar, sustentada por los Estados Unidos y sus satélites europeos, puso en inexorable punto final. Su voluntad de una expresión artística propia se había consolidado en el círculo de intelectuales que rodeaban a Mário de Andrade en São Paulo y a Heitor Villa Lobos en Rio de Janeiro durante la década de los veinte. Su manifestación urbanística, paisajística y arquitectónica por excelencia era Brasilia. Y con Brasilia Niemeyer creó precisamente un lenguaje contemporáneo, pero con una personalidad propia, cuyas raíces en la cultura brasileira lo convirtió en una expresión inconfundible de la identidad nacional.

Lina Bo era también una arquitecta que integraba en su obra la innovación de los pioneros del arte y la arquitectura europeos, en cuyo medio se había formado, una relación íntima con la cultura afrobrasileira, y el espíritu pionero de la vanguardia musical, literaria y cineasta de Bahía que ella misma inspiró. Todas estas dimensiones se reflejan en un aspecto fundamental de su obra: la combinación de un lenguaje expresionista y abstracto con un simbolismo religioso arraigado en la conciencia popular. Una conciencia política independiente y una responsabilidad social atraviesa su obra como arquitecta y diseñadora, y como promotora de un concepto reflexivo de cultura, en una edad de logísticas culturales netamente comerciales y del nuevo colonialismo del espectáculo postmoderno.

El tercer arquitecto que conocí en Brasil fue Roberto Burle Marx. Y Burle Marx, a diferencia de Lina y Oscar, ha tenido un amplio reconocimiento por la riqueza formal y colorista de su espléndido paisajismo. Aquí quiero subrayar solamente un concepto que lo distingue centralmente como arquitecto en un sentido vitruviano de la arquitectura: la integración de la jardinería, el paisajismo y el urbanismo en una totalidad dinámica cuyo centro era la defensa de una amenazada flora y fauna tropical. Y cuya finalidad era reeducar al habitante de las megalópolis modernas a través de la experiencia estética de la naturaleza en el paisajismo y la jardinería.

No cuento esta historia personal con el deseo de exponer mi vida. Sería un acto de paradójico narcisismo pretender la ejemplaridad de un triple fracaso. Al fin y al cabo tuve que abandonar Barcelona frente a una creciente involución, tuve que salir de New York frente a una mediocre *intelligentsia* postmoderna, y tuve que abandonar un proyecto de recuperación museográfica de la memoria de los ocho grandes arquitectos brasileiros modernos porque sus sucesores no entendían ni su necesidad, ni la amplitud de miras de mi planteamiento. Incluso se negaron a editar el ensayo *Oito Arquitetos Brasileiros* que escribí con ese motivo.

Por eso no es una autobiografía. He mencionado estos cuatro encuentros con la arquitectura en Berlín, Barcelona, New York y São Paulo, es decir, en cuatro situaciones históricas, políticas y culturalmente diferenciadas, porque señalan hitos o encrucijadas de lo que entiendo como proyecto artístico, arquitectónico e intelectual contemporáneo. En cierto modo menciono estas encrucijadas como caminos de iniciación.

He comenzado mi relato en el periodo más creador de la reciente historia cultural europea, encerrado entre las revoluciones que desencadenaron la Primera Guerra Mundial y los subsiguientes totalitarismos del siglo veinte. He puesto el Bauhaus en el contexto del expresionismo centroeuropeo como un modelo pedagógico, intelectual y artístico que en sus aspectos fundamentales sigue siendo actual. Su tema y su lema fue la integración de las artes, fue un dialogo creador entre la música y la danza, y la pintura y la arquitectura, y entre la creación del espacio y la reflexión técnica y filosófica –un diálogo artístico cuya ausencia hace impensable un proyecto autónomo y socialmente responsable de diseño arquitectónico y urbanístico.

En la situación española he querido poner de relieve el clima de prepotencia e imbecilidad que ha constituido una constante desde el siglo dieciocho. Sus deplorables resultados hoy ya nadie puede disimularlos. Quiero insistir sin embargo, en que ningún proyecto artístico e intelectual realmente innovador puede prescindir de los obstáculos que, desde el ostracismo hasta la censura, impone esta tradición retrógrada.

En tercer lugar, he señalado la importancia de una crítica rigurosa, de un análisis reflexivo, de la conciencia simbólica y de la reflexión estética en el proceso de formación de los estudiantes de artes y arquitectura, y en el proceso de creación en esas mismas artes y arquitectura. Con la protesta contra los lenguajes automáticos promocionados por la academia global y su tendencia a la uniformización de las ideas impuestas en nombre del *postmodern* estadounidense sólo pretendo subrayar su contrario: la libertad de expresión y de crítica, la real posibilidad de asumir tradi-

ciones intelectuales diversas y métodos heterogéneos, y la necesidad de auténticos debates precisamente en una edad de manipulación y uniformización masivas en la mayoría de las áreas del conocimiento.

Mirando atrás a lo largo de estas encrucijadas y de sus sucesivos fracasos no me puede quedar la menor duda de una decadencia del mundo académico, no importa si estamos en Berlín, New York o Buenos Aires. Y de un progresivo encogimiento de la imaginación, ya se trate de arquitectos o de estudiantes de filosofía. En todas partes tropiezo con la misma altanería frente a puntos de vista creadores e individualizados. Reiteradas veces he tenido que confrontar el mismo desprecio hacia las expresiones intelectuales que no sean parroquiales. Por todas partes he tenido que habérmelas con una y la misma prepotencia.

Finalmente he mencionado Brasil, una nación hoy corporativamente destruida que, sin embargo, floreció en las primeras dos décadas del siglo veinte y hasta la construcción de su capital Brasilia con un vigor intelectual y artístico que quizás sólo pueda compararse con el breve florecimiento de la Alemania de Weimar.

La arquitectura realmente existente, la que se enseña en nuestras facultades y la que se practica como medio de supervivencia, es el resultado de la interacción entre las agencias financieras, la industria de la construcción y un repertorio lingüístico limitado a un número exiguo de modelos formales predefinidos. Con eso defino sumariamente una arquitectura irreflexiva hasta la completa ceguera respecto a sus funciones humanas, y respecto a los conflictos ecológicos y sociales de nuestro tiempo. Es también una arquitectura antiartística y antiintelectual, una arquitectura intrínseca-

mente antisocial y eso sí, una arquitectura irreprochable y consumadamente profesional.

Frente a su desalentador panorama de vulgaridad y repetición sólo deseo recordar brevemente y a título de conclusión lo que aprendí a lo largo de mis años en Brasil.

Niemeyer: una arquitectura expresiva y expresionista vinculada a la sensualidad femenina, al paisaje y a las tradiciones de construcción indígena, desde los palafitos amazónicos hasta la arquitectura monumental de las destruidas ciudades sagradas precoloniales de América latina.

Lucio Costa: la arquitectura y el urbanismo generado en torno a la supercuadra como medio de una integración urbana y social, no de la fragmentación social que hoy asumen ma-

sivamente el urbanismo neoliberal y sus administraciones públicas.

Burle Marx: la integración de la naturaleza en la arquitectura y el urbanismo como valor terapéutico y esclarecedor frente a las formas de vida crecientemente alienadas y crecientemente insostenibles en las megalópolis modernas.

Lina Bo: la arquitectura como medio de restauración de las memorias mitológicas y culturales, como espacio social de encuentro físico y de creación democrática de la cultura, una arquitectura concebida como el medio abierto a las expresiones artísticas individuales y populares, frente a los panópticos postmodernos del consumo y la masificación.





1. Triumph-boog oft Poort van 't Park.  
 19. Fonteyngrotten ..... 21. Gevoete rjnde trap.  
 22. Bloombhof en Bloemperken.

2. l'Arc Triomphale ou Porte du Parc.  
 19. Grottes des Fontaines..... 21. Degré ronde.  
 22. Parterres des Fleurs.

*a. Ansehen des Nicks Nichte aus Triel des Ufen Geordt.*

K.