

CAPÍTULO 2.

El Resurgimiento Crítico de la Arquitectura Moderna

INMEDIATAMENTE DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, Bruno Zevi propuso lo que fue en efecto una *reevaluación* del movimiento moderno y los cimientos de una *arquitectura orgánica* basados en la arquitectura de Frank Lloyd Wright (fig. 2.1). Zevi perteneció a la primera generación de arquitectos quienes habían aprendido sobre el nacimiento del movimiento moderno durante sus estudios, haciéndolo de libros escritos en inglés por historiadores alemanes que vivían en el exilio.¹ Sus tres fuentes más importantes fueron las obras de Nikolaus Pevsner, Walter Curt Behrendt y Sigfried Giedion en la cual se habían puesto los cimientos de la genealogía y el predominio del movimiento moderno.² Al cuestionar el statu quo y proponer algo nuevo, el joven arquitecto italiano se vio obligado a aceptar los contenidos cognoscitivos de estos textos seminales mientras que

¹ Bruno Zevi nació en 1908, hijo de una respetada familia judía, y siempre estuvo consciente de su identidad como judío. Inició sus estudios en arquitectura en 1936, cuando el régimen de Mussolini estaba en la cúspide de su poder. No pasó mucho tiempo cuando las actividades antifascistas de Zevi lo obligaron a abandonar el país, primero a Londres, donde continuó con sus estudios en la Architectural Association School, y luego a Estados Unidos, donde se le otorgó el premio de Maestro en Ciencia en Arquitectura en 1941 por la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard. Al final de la guerra regresó a Italia. De 1948 a 1963 enseñó historia de la arquitectura en el Istituto Universitario di Architettura de Venecia, donde fundó el Istituto di Storia dell'Architettura. Después de 1963 enseñó historia en la School of Architecture de la Universidad de Roma. Para mayor información sobre Zevi, véase la autobiografía *Zevi su Zevi*, (Milán: Editrice Magma, 1977), a la cual me refiero y ahora revisada como *Zevi su Zevi: Architettura come profezia*, (Venice: Marsilio, 1993); y Andrea Oppenheimer Dean, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, (New York: Rizzoli, 1983).

² Más específicamente, Zevi se refiere a *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* de Pevsner, (London: Faber & Faber, 1936), a *Modern Building* de Behrendt, (New York: Harcourt Brace, 1937), y a *Space, Time and Architecture* de Giedion, (Cambridge: Harvard University Press, 1941). Véase Bruno Zevi, *Towards an Organic Architecture*, (London: Faber & Faber, 1950), pp. 9–10; para mayores detalles sobre este libro (originalmente publicado en 1945), Véase nota de pie de página 6 más adelante. En una revisión posterior de sus fuentes, él agregó *Die Baukunst der neuesten Zeit*, (Berlin: Propyläen, 1930) de Gustav Adolf Platz. Véase Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, (Torino: Einaudi, 1950), pp. 13, 561.

cuestionaba sus posturas. Como resultado, las obras más importantes que él publicó entre 1945 y 1950 tomaron muchos de sus hechos y muchas de sus ilustraciones del material original producido por los historiadores alemanes, sin tener en cuenta las observaciones críticas que Zevi puede haber tenido hacia el material.³ Para aquellos quienes están familiarizados con estas fuentes, Zevi escribió cautivadoramente en el prólogo de la edición inglesa de *Verso un'architettura organica* y no necesitan leer los primeros capítulos de su libro.⁴ Las investigaciones de Zevi se enfocaron en el desarrollo de la arquitectura orgánica, la cual fue para él una fase subsiguiente y superior, al racionalismo o al funcionalismo. Él usa el término *architettura moderna* y el adjetivo de *moderno* (por ejemplo, el lenguaje moderno, la historia moderna) para referirse a la época en que él vivió y los objetivos que eran ambiciones directas de esa época: esto es, la arquitectura orgánica y su evolución continua. En sus textos, *moderno* significa *contemporáneo*. Por consiguiente, *moderno* no es usado para describir el movimiento del período de la entre guerra; no es una referencia a la arquitectura de Gropius y Le Corbusier, y tampoco es idéntico al concepto correspondiente en Pevsner y Giedion. Las palabras *racionalismo* y *funcionalismo* son

³ Sin ocultar su preferencia por Giedion (“Considero que este es el mejor libro nunca que trata sobre el periodo que trata, y he tomado varias citas y hechos”, Zevi, *Towards an Organic Architecture*, p. 34), Zevi consistentemente cuestionó muchas de sus posturas. En un mensaje dirigido al CIAM en 1948 bajo el característico título “The Need for a Historical Revision;” Zevi enumeró siete puntos que criticaba de *Space, Time and Architecture*; Véase Bruno Zevi, “A Message to the International Congress of Modern Architecture,” en Dean, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, pp. 126–134; originalmente publicado como “Della cultura architettonica: Messaggio al Congrès International d'Architecture Moderne,” en *Metron*, pp. 31–32 (1949). Zevi crea particular duda sobre la “concepción clasista o biológica de la historia del arte, según la cual cada periodo histórico tiene tres fases, siendo estas (a) la infancia inmadura, (b) la madurez espléndida y activa, y (c) la decadencia” (Ibíd., p. 128), y sobre la importancia que Giedion dio al papel que tiene el progreso técnico y la composición plástica, en detrimento del mundo de la moral e inspiración interna del artista.

⁴ Zevi, *Towards an Organic Architecture*, p. 10.

usados como equivalentes cuando a ellos se refiere. Es difícil entender las interpretaciones de Zevi fuera del marco de referencia de significados de estos términos y contrastes.⁵

Zevi inició el trabajo en su primer libro *Verso un'architettura organica*⁶ en Londres, en el invierno de 1943, con un ruidoso y peligroso acompañamiento de bombas aéreas V-1, en anticipación de la reconstrucción democrática de su país (y de toda Europa) tan pronto como la guerra hubo terminado.⁷ Desde el inicio, las actividades de este crítico de la arquitectura demostraron ser una batalla real con un objetivo dual (político y arquitectónico). Su segundo libro, *Saper vedere l'architettura*,⁸ se publicó en 1948 y fue como una revisión histórica del concepto de *espacio* en la arquitectura como unidad. Zevi contrastó el nuevo enfoque orgánico con el espacio tridimensional contra todos los otros enfoques que se habían aplicado a lo largo de la historia y alrededor del mundo. Dos años más tarde, su *Storia dell'architettura moderna* aparecía.⁹ En efecto, ésta fue una versión

⁵ En este capítulo, las palabras se usan en los sentidos dados por Bruno Zevi.

⁶ Bruno Zevi, *Towards an Organic Architecture*, (London: Faber & Faber, 1950); originalmente publicado como *Verso un'architettura organica: Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquanta anni*, (Turin: Einaudi, 1945). Ninguna edición fue reimpressa y la versión en inglés, de la cual cito, se agotó en 1967.

⁷ “Los V-1 sobrevolaban todas las noches, a veces cada cinco o diez minutos. Hacían un ruido estruendoso, como el golpeteo de gigantescas cadenas de acero. Entonces, súbitamente, cuando parecía que una de estas máquinas de auto-propulsión estaba sobre tu cabeza, uno sentía una rara paralización, había total silencio. Unos segundos después, el avión se estrella estrepitosamente y edificios enteros se derrumban. Todas las noches tenía que elegir ir al refugio en el sótano o permanecer en mi departamento de último piso en la Oslo Court y escribir” citado de *Bruno Zevi on Modern Architecture*, de Dean, p. 17).

⁸ Bruno Zevi, *Architecture as Space. How to Look at Architecture*, trad. de Milton Gendel, (New York: Horizon Press, 1957); originalmente publicado como *Saper vedere l'architettura: Saggio sull'intepretazione spaziale dell' architettura*, (Turin: Einaudi, 1948). La edición italiana fue revisada en 1956, había sido reimpressa 15 veces hasta 1986 y todavía está disponible. La traducción al inglés se basó en la edición revisada de 1956 y todavía está disponible (New York: Da. Capo Press, 1993). El libro fue traducido al español en 1951, al hebreo en 1957, al esloveno y francés en 1959, al húngaro en 1964, al croata, al checo y al japonés en 1966, y al rumano en 1969. Citaré de la edición estadounidense.

⁹ Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, (Turin: Einaudi, 1950). La misma editorial sacó una quinta edición revisada en 1975. Las ilustraciones del libro ahora se publicaron por separado como *Spazio dell'architettura moderna*, de Bruno Zevi, (Turin: Einaudi, 1973). Una décima edición, ampliada hasta llenar dos volúmenes y extendida para cubrir la obra de Frankl Gehry, fue publicada en 1996. El libro fue traducido al español en 1954 y al portugués en 1970. Citaré de la versión original.

revisada y ampliada del primer libro de Zevi.¹⁰ En el mismo año, Zevi publicó su ensayo *Architettura e storiografia*.¹¹ Con estos trabajos, hacia 1950 él había completado el proceso de formular sus más significantes posturas sobre la arquitectura moderna y su historia.

*Il linguaggio moderno dell'architettura*¹² hizo su aparición mucho más tarde, en 1973, como una codificación de sus posturas originales en vista de los desarrollos de los veinte cruciales años que habían transcurrido.¹³ Este ensayo estuvo integrado como un retoño de la revisión de *Storia dell'architettura moderna*, publicado en 1975. *The Modern Language of Architecture*, publicado en Estados Unidos en 1978, es un simple amalgama de *Il linguaggio moderno dell'architettura* y *Architettura e storiografia*.¹⁴ Sin embargo, esto no le impide ser el mejor resumen de las posturas básicas declaradas por Zevi en los cinco años desde 1945 a 1950, como fueron modernizados en vista de los años setenta. Sin embargo, más significativamente, es una interpretación del *ser e historia* de la arquitectura en la forma de un simple manual dirigido, en su totalidad, a los aspectos prácticos de la arquitectura contemporánea.

¹⁰ Ambos libros tienen la misma estructura como puede apreciarse simplemente de la comparación de sus contenidos. Se incluyen largos pasajes del primer libro, Verbatim, en el segundo (por ejemplo, las dos primeras secciones del capítulo VII en *Storia*, “Poetica dell'architettura organica”, pp. 330–339, y “Equivoci naturalisticie biologicici”, pp. 340–343, repiten el *intermedio* del libro de 1945, pp. 66–76).

¹¹ Bruno Zevi, *Architettura e storiografia*, (Milan: Tamburini, 1950). Una edición revisada fue publicada en 1974 (Turin: Einaudi). El ensayo fue traducido al inglés en 1978 como la segunda parte de *The Modern Language of Architecture*, (Véase nota 14 más adelante). Una traducción al español fue publicada en 1958 y al japonés en 1976.

¹² Bruno Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura: Guida al codice anticlassico*, (Turin: Einaudi, 1973). Una edición revisada fue publicada en 1974 y una traducción al inglés apareció en 1978 (Véase nota 14 más adelante).

¹³ Véase Dean, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, pp. 50–51.

¹⁴ Bruno Zevi, *The Modern Language of Architecture*, trad. de Ronald Strom and William A. Packer, (Seattle: University of Washington Press, 1978). El libro ha sido reimpresso muchas veces y todavía está disponible (New York: Da Capo Press, 1994). Esta combinación de *Il linguaggio moderno dell'architettura* and *Architettura e storiografia* fue posteriormente traducido al francés en 1981, al griego en 1986, y al hebreo. Citaré de la primera edición estadounidense.

Los textos históricos, críticos y teóricos de Zevi, son parte de la implacable batalla que él emprendió para construir una sociedad que sería diferente y moderna en todas sus dimensiones culturales y políticas. Él abordó la arquitectura como un problema primario dentro del marco de referencia de una lucha más general. Sus artículos semanales en *L'Espresso*, su dirección editorial del periódico *Architettura Cronache e Storia*, su enseñanza universitaria, su participación en la preparación de diseños arquitectónicos y planeación de ciudades, su compromiso político en las líneas del partido socialista, su membresía en los más diversos comités —son todos el testimonio de una omnipresencia que fue más allá del rango de intereses que esperamos de un historiador académico.

Zevi, quien había crecido en un ambiente anti-fascista, fue un abogado apasionado del ideal democrático. Zevi luchó por libertad, la igualdad y la justicia social, para una sociedad —esencialmente utópica— democrática en la cual habría igualdad de oportunidades para todos. Al mismo tiempo, concibió una arquitectura moderna que estaba indisolublemente confinada por su compromiso con una sociedad libre, por la creencia de que las formas arquitectónicas están estrechamente ligadas a las estructuras políticas de la sociedad a la que sirven. Partiendo de convicciones de este tipo, Zevi distinguió en la arquitectura “períodos de lenguaje espacial rígido” y “períodos de revuelta”;¹⁵ Los cuales asoció, respectivamente, con el clasicismo (como un obstáculo para la libertad) y la arquitectura moderna (como una de las formas supremas de expresión de la sociedad democrática). De manera semejante, Zevi identificó la morfología del clasicismo con el Fascismo y vio el rechazo de la civilización greco-romana como una consecuencia natural de ello.

¹⁵ Véase Zevi, *Architecture as Space*, p. 138.

Yo crecí bajo el régimen fascista y lo combatí a los 17 años de edad. Cuando decidí ser arquitecto y crítico, tuve que preguntarme: ¿qué es lo intrínsecamente fascista en la arquitectura?... Entonces, mi respuesta evolucionó en un “no” a la antigua Grecia y Roma, tan exaltadas por los fascistas, “no” al Renacimiento y su grandeza compensatoria; “no” al Barroco, un asunto católico; y obviamente “no” al eclecticismo del siglo XIX... Por exclusión, mi respuesta fue un “sí” a la arquitectura civil de la Edad Media... Esta fue, para mí, el único precedente válido para una arquitectura democrática.¹⁶

Al centro de la arquitectura y la sociedad propuestos por Zevi, está el individuo libre. Tal y como proclamó en el manifiesto de la Associazione per l'Architettura Organica la cual fundó en 1945, inmediatamente después de su regreso a Italia.

La arquitectura orgánica es una actividad social, técnica y artística cuyo propósito es crear el ambiente para una nueva civilización democrática; concibe una arquitectura para el hombre, una arquitectura construida en escala humana de acuerdo con las necesidades intelectuales, psicológicas y contemporáneas del hombre como un miembro de sociedad. Así, la arquitectura orgánica es lo opuesto de la arquitectura monumental la cual fue utilizada para crear la mitología del estado.¹⁷

La labor de la arquitectura moderna de Zevi fue rechazar el formalismo tanto del clasicismo como del racionalismo para ponerse al servicio de las necesidades cotidianas del hombre pero —no del hombre en abstracto, sino como una unidad de medidas estadísticas y sujeto

¹⁶ Citado en Dean, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, p. 92.

¹⁷ *Zevi su Zevi*, p. 57.

de investigación ergonómica durante el proceso de producción: del hombre como el ideal, el individuo libre que es el valor supremo y la *raison d'être* de la arquitectura. A la manera de pensar de Zevi, la casa debe diseñarse desde dentro hacia afuera y debe construirse en torno de las actividades de sus residentes, manteniéndose al ritmo con su estilo de vida. Las elevaciones, deben ser simplemente unas expresiones del espacio interior. En general, la casa no debe ser gobernada por una idea estática de belleza y técnica, sino por la dinámica de vida de aquellos quienes viven en el edificio (vea fig. 2.6). Este concepto humano-centralizado determina la dimensión social de la arquitectura moderna como una arquitectura para la gente, como diferente de la arquitectura para el arquitecto.¹⁸

Aunque rechaza el vocabulario y la sintaxis de la tradición clásica, Zevi aparece como un abogado de un humanismo que traza sus fuentes en el Renacimiento:

*Nuestra objeción liberal para algo que pesa en el hombre, dominándolo y oprimiéndolo; nuestro rechazo actual de la arquitectura monumental como tal; nuestro axioma social de la ciudad planeada para el hombre; nuestra concepción de la casa en términos de necesidades materiales modernas, necesidades psicológicas y religiosas —necesita que todas nuestras actitudes inmanentes, orgánicas, espirituales puedan ser identificadas en una línea directa de descenso de la arquitectura del siglo XV, porque fue precisamente entonces que los cimientos para la idea de la arquitectura moderna se dieron: es el hombre quien establece la ley para la arquitectura, no viceversa.*¹⁹

¹⁸ Véase Zevi, *Towards an Organic Architecture*, p. 143.

¹⁹ Zevi, *Architecture as Space*, pp. 113–114.

La arquitectura moderna también está basada en el concepto judío del espacio–tiempo, y se opone al concepto griego de espacio en el cual se basó la arquitectura clásica.²⁰ Para explicar esta posición, Zevi compara el pensamiento griego y judío de una manera en que toma densamente las teorías de Thorlief Boman.²¹ El pensamiento griego, escribe, está satisfecho con el concepto de *ser*, incluso en un estado de inmovilidad completa. Para el pensamiento judío, en contraste, el *ser* es inconcebible sin movimiento. Esta distinción se proyectó consecuentemente hacia la arquitectura. En el sentido griego, un edificio es un objeto estático: la casa / objeto, el templo / objeto. Para el pensamiento judío, es un espacio en función: la casa / espacio para vivir, el templo / espacio para la asamblea. El concepto griego enfatiza la forma; el concepto judío subraya la función. Como resultado, la arquitectura basada en el concepto griego es el producto de reglas estéticas rígidas (la simetría, las proporciones armónicas, etc.) y está sujeto a una visión compuesta en la que nada puede agregarse y de la que nada puede substraerse. La estructura de tal arquitectura se define irrevocablemente, y, cuando todo está dicho y hecho, expresa regímenes absolutistas. La arquitectura que se basa en el concepto judío es realmente lo opuesto: Una arquitectura flexible, orgánica, en evolución constante, que no está sujeta a las reglas estéticas predeterminadas o a los tabúes formalistas como la simetría, la alineación, la perspectiva estricta y las proporciones dadas del espacio vacío y lleno, expresando finalmente así los ideales democráticos.

Zevi cree que la arquitectura nos es útil no por su forma (el pensamiento griego) sino por su uso (el pensamiento judío).²² Como consecuencia, Zevi rechaza toda la

²⁰ Véase Bruno Zevi, “Ebraismo e concezione spazio temporale nell'arte”; in *Zevi su Zevi*, pp. 120–13; originalmente publicado en *La Rassegna Mensile di Israel*, (Junio 1974).

²¹ Véase Zevi, *Ebraismo e concezione spazio -temporale nell'arte*, p. 130.

²² Véase *ibíd.*

arquitectura que se conecta con el pensamiento griego (descartando la estática, lo clásico, lo “bien-proporcionado”) y aprueba toda la arquitectura asociada con el pensamiento judío (aceptando lo fluido, lo flexible, el “non-fini”). Al proyectar estas ideas hacia el arte, Zevi se opone al cubismo pero admira el expresionismo: “El pensamiento judío seleccionó el expresionismo como su manera de manifestarse en el arte.”²³ Esto lo lleva a criticar a los “grandes” arquitectos racionalistas (Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, J. J. P. Oud) por su devoción al cubismo y por admirar a Erich Mendelsohn (judío) por su devoción al expresionismo: “Los judíos han encontrado a un arquitecto judío.”²⁴ Por la misma razón, Freud, Einstein y Schoenberg (tres judíos) son la trinidad que domina la civilización moderna y el moderno estilo de vida y pensamiento —que se expresaron en la arquitectura en el mundo de Frank Lloyd Wright.²⁵ Aunque ese arquitecto americano no era judío, Zevi dice que él “introdujo el pensamiento Bíblico por primera vez en el campo de la arquitectura, después de dos mil años de dominación de conceptos Greco–Romanos.”²⁶

La propuesta para una sociedad diferente y la aceptación del lenguaje moderno que la expresa presupone un retorno a un “cero grado” cultural: “En la arquitectura, también, el “cero grado” significa dejar descansar todas las preguntas básicas, tanto como si fuéramos a construir la primera casa en la historia.”²⁷ El retorno a las fuentes primordiales de la civilización, a la prehistoria, se vuelve una necesidad urgente “como nuestras ilusiones sobre el futuro de la sociedad tecnológica disminuyen, cuando despertamos a la magnitud de los desastres ecológicos que asedian nuestro planeta, al gigantismo que aliena al hombre con sus compañeros y sus ambientes, al proceso burocrático por el cual el individuo es

²³ *Ibíd.*, p. 127.

²⁴ *Ibíd.*, p. 130.

²⁵ Véase Dean, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, p. 94.

²⁶ Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 52.

reducido a una conformidad privada de calidad.²⁸ Esto no quiere decir que Zevi sucumbe a la romántica seducción del pasado. Exactamente lo contrario: él llama “una relectura de la prehistoria y la historia” con la “energía y valor... para que podamos escribir y hablar el lenguaje moderno de la arquitectura.”²⁹ Al regresar a los orígenes, a la casa de Adán en el Paraíso, Zevi está llamando a la catarsis antes de que nos embarquemos en el avance hacia una sociedad ideal, hacia la Tierra Prometida a la cual podemos ahora ingresar gracias al lenguaje moderno de la arquitectura.³⁰ El cambio revolucionario, entonces, no puede comenzar sin la invocación de un génesis, del tiempo cuando la humanidad, libre de las leyes de sociedad, disfrutó “la libertad de la vida nómada” y “la alegría de vagar sin objeto a través de horizontes ilimitados.”³¹

Zevi usa el nombre *revolución* y el adjetivo (y nombre) *revolucionario* con dos diferentes significados. En primer lugar, se usan como conceptos, individuos o movimientos para denotar su carácter innovador y su disposición del anticlásico: el lenguaje moderno determina “la *revolución* moderna de la arquitectura,”³² “Wright es un *revolucionario*,” “como William Morris y como todos los pioneros,”³³ la “Escuela de Chicago... fue un *movimiento revolucionario* en la arquitectura,”³⁴ e incluso “los

²⁷ *Ibíd.*, 226.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ *Ibíd.*, 230.

³⁰ Esta invocación de las fuentes es, desde luego, rememorativa del ensayo *Adam's House in Paradise* de Joseph Rykwert. Sin embargo, existe una importante diferencia entre los enfoques. Zevi se remonta al pasado para lograr una catarsis en el presente y señalar el camino del futuro, *conociendo* su modelo (Frank Lloyd Wright) y el entramado básico del lenguaje moderno. Su regreso a las fuentes es principalmente ideológico. Rykwert, en contraste, escribe la historia de la Adam's House en un esfuerzo por describir una arquitectura para el futuro. El no propone; él hace investigación, busca un lenguaje.

³¹ Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 61.

³² *Ibíd.*, p. 8.

³³ Zevi, *Towards an Organic Architecture*, p. 88.

³⁴ *Ibíd.*, p. 86.

cristianos... provocaron una *revolución* funcional en el espacio latino.”³⁵ El segundo significado es aquel de la revolución social. Como veremos más adelante, Zevi cree que el lenguaje moderno de la arquitectura es un arma revolucionaria, una que es realmente explosiva en virtud de la arquitectura.³⁶ La arquitectura moderna se muestra como enemiga del establecimiento que lucha en el frente de la pugna social y como estando en una posición de provocar el cambio social. Aquí, el discurso de Zevi asume inmediatamente una dimensión polémica:

Si realmente hablamos el lenguaje arquitectónico moderno, existen dos posibilidades que nos enfrentan. O queremos que se nos permita expresarnos libremente, o tendremos que demoler los obstáculos que nos impiden hacerlo, tendremos que luchar la censura. ¿La especulación de bienes raíces amordaza el libre discurso? Entonces debemos combatirla con un vigor que es conmensurable con la importancia del lenguaje urbatectural. Pero nuestra causa se debilitará si, una vez que el uso de tierra se haya colectivizado, nada cambia por lo que se refiere a la censura arquitectónica, como fue el caso en la Rusia soviética.”³⁷

En otras palabras, tenemos que luchar contra la sociedad del presente —ya fuere capitalista o socialista— que pone obstáculos, la censura y la especulación de los bienes raíces como una barrera de la expresión moderna. Tenemos que causar una revolución y colectivizar el uso de tierra (como se hizo en la Unión Soviética en los años veinte) oponiéndose al mismo tiempo al desarrollo de la autoridad autocrática y burocrática. La sociedad que Zevi contempla es *colectivista, libre y democrática*.

³⁵ Zevi, *Architecture as Space*, p. 82.

³⁶ Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 57.

³⁷ *Ibíd.*, pp. 57–59; se le agrega énfasis.

El carácter revolucionario de la arquitectura moderna asume una dimensión completamente utópica en la *reintegración del edificio, la ciudad y el paisaje* —esto es, en *urbatectura*, la séptima invariable en el lenguaje moderno, de la cual estaremos hablando más adelante. La arquitectura moderna de Zevi se aproxima a la ciudad utópica de Wright,³⁸ alejándose al mismo tiempo de su vocabulario de formas y adoptando una actitud receptiva hacia las visiones urbanas de las vanguardias de los años sesenta.

LA LECCIÓN DE LA HISTORIA

Para Zevi, la historia es una sucesión ordenada de períodos contradictorios de *creatividad* (los cuales pueden ser romántico, barroco u orgánico) y *regresión* (las cuales son clásicos o racionalistas). Zevi sigue a Vico, a Goethe y sobre todo a Benedetto Croce al proponer una estructura espiral para la evolución en la historia de la arquitectura (fig. 2.2): los fenómenos paralelos se asemejan entre sí, pero no son idénticos.³⁹ En este sentido, fue necesario que los períodos contradictorios del racionalismo y la arquitectura orgánica tomaran lugar secuencialmente, y por consiguiente, esa arquitectura orgánica no puede aplicarse hasta que el racionalismo haya tomado su curso. Eso, a su parecer, fue la razón principal para el fracaso de la arquitectura orgánica en Italia: “No tenía la tradición necesaria de *funcionalismo* sobre la cual construir; Italia no podía alcanzar la segunda fase de desarrollo sin experimentar, a fondo, el primero.”⁴⁰

³⁸ Véase Frank Lloyd Wright, *The Living City*, (New York: Horizon Press, 1958), y Robert Fishmann, *Urban Utopias in the Twentieth Century*, (New York: Basic Books, 1977).

³⁹ Véase Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, pp. 542–543, 552.

⁴⁰ Citado en Dean, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, p. 42.

Zevi fue profundamente influenciado por el pensamiento de Benedetto Croce,⁴¹ quien renovó el interés del siglo XX en Giambattista Vico.⁴² Zevi se describe como un “crociano” y nos dice que aprendió a pensar al leer los trabajos del maestro.⁴³ Como resultado, Zevi acepta la distinción entre el conocimiento impulsivo y racional; él apoya la imaginación y la intuición, como lo opuesto al racionalismo y a la ciencia; y carga a los edificios con emociones conectadas con la concepción visual contemporánea en lugar de la concepción original de la arquitectura. Así, los impulsos del observador contemporáneo importan más que el análisis racional del pasado.

Bruno Zevi ve la historia a través de la mirada contemporánea, buscando en el pasado los elementos de inspiración y confirmación para la arquitectura de nuestro tiempo. Él se opone al rechazo de la historia expresado por muchas de las vanguardias del período de la entre guerra y propone una nueva lectura del pasado que establece profundos nexos entre la historia y la práctica de la arquitectura. En estas circunstancias, es inevitable que la historia y la crítica deban identificarse. Cada nuevo movimiento se convierte en el vehículo para una poética, una manera de ver cosas con las cuales el historiador está completamente imbuido como el crítico. Las posturas de ambos están basadas, consecuentemente, en la conciencia estética determinada por las direcciones creativas del momento dado.⁴⁴ En referencia a Lionello Venturi,⁴⁵ Zevi sostiene que desde la baja antigüedad al tiempo de la historia y la crítica de Winckelmann, consideró su razón principal de existencia el evaluar

⁴¹ Véase Bruno Zevi, “Benedetto Croce e la riforma della storiografia architettonica”, en *Zevi su Zevi*, pp. 23–31; originalmente publicado en *Metron* 47 (Diciembre de 1952).

⁴² Véase Benedetto Croce, *The Philosophy of Giambattista Vico*, trad. de Robin G. Collingwood, (New York: Macmillan, 1913); originalmente publicado como *La filosofia di Giambattista Vico*, (Bari: Laterza, 1911).

⁴³ Véase Dean, *Bruno Zevi on Modern Architecture*, p. 20.

⁴⁴ Véase Zevi, *Architecture as Space*, p. 227.

⁴⁵ Véase Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, trad. de Charles Marriott, (New York: E. P. Dutton, 1936).

el arte contemporáneo. Winckelmann subvirtió esa relación juzgando el arte de su tiempo a la vista de Grecia antigua y cambiando la obra de arte perfecta de regreso al pasado. Zevi cuestiona este concepto —el cual había sido predominante a lo largo del siglo XIX— y propone un retorno a una interpretación viviente de la historia, es decir, el establecimiento de “una estética de la arquitectura y por tanto un método para juzgar los monumentos del pasado” con las bases del movimiento funcionalista y la arquitectura orgánica.⁴⁶

La arquitectura moderna de Zevi coincide con una nueva manera de ver la arquitectura del pasado, una que *restaura* su historicidad. Para que esta restauración tenga lugar, sin embargo, la perspectiva del Renacimiento debe ser trascendida, y deben subvertirse el clasicismo y el dogmatismo académico. Una catarsis de este tipo permitirá a los arquitectos reexperimentar los diversos períodos en la historia, descubriendo el aspecto anticlásico —esto es, lo moderno— del pasado. El primer arquitecto en ir en contra de la marea de la historia fue Le Corbusier (fig. 2.3): “Sólo un arquitecto de nuestro tiempo buscó y encontró la arquitectura en la antigua Grecia. Y lo descubrió para él mismo, sin las vendas de la escuela de Bellas Artes. Ese hombre fue Charles Edouard Jeanneret quien cambió su nombre a Le Corbusier después de su bautismo en las Aguas Griegas.”⁴⁷ Para demostrar la historicidad y aún lo eterno de la arquitectura moderna, Zevi reconstruye la más impresionante retrospectiva remontándose desde la obra de Wright y Le Corbusier a la prehistoria —la edad distante antes de que la escritura fuera inventada (fig. 2.4, 2.5):

Le Corbusier se remontó al origen del racionalismo europeo, al puritanismo de Adolf Loos, el enemigo de la Secesión de Viena, el colega austriaco del movimiento de Art Nouveau creado en Bruselas en 1893 por el arquitecto Víctor Horta y

⁴⁶ Zevi, *Architecture as Space*, pp. 227–228.

encabezado por Henry van de Velde, el apóstol apasionado de la escuela inglesa de Arts and Crafts. con la Red House, construida por William Morris en 1859, vino el nacimiento de la arquitectura moderna. Pero sólo puede entender la reforma de Morris si pone dentro del contexto de la cultura neo-gótica anticipada en tiempos tan lejanos como 1747 en la mansión rural de Horace Walpole en la Strawberry Hill, cerca de Londres... Para asir la matriz del lenguaje profesado por Wright y Le Corbusier, debemos regresar al cuarto milenio a. C. y después viajar en los eones que preceden el descubrimiento de la escritura.”⁴⁸

La historicidad de la arquitectura moderna se restaura en cambios radicales de objetivos y métodos históricos. Zevi proclama la necesidad de establecer una *historia moderna* de la arquitectura, una que proporcionará una versión moderna del pasado, orientada hacia el futuro: “Si es necesario que la arquitectura moderna informe a la historia de la arquitectura con su espíritu de innovación, es aun más vital que una historia renovada de la arquitectura contribuya a la formación de una civilización más elevada.”⁴⁹ Esta historia moderna tendrá que cortar sus nexos con la arqueología si es posible leer los proyectos del pasado a través de los ojos de los creativos artistas modernos. El público tiene que estar convencido de que no existe diferencia “entre la manera que usted juzga una obra maestra del pasado y la casa en que usted vive, el espacio de una iglesia bizantina y el espacio de la casa o apartamento en que ahora está leyendo.”⁵⁰ La cuestión no es la de reunir una historia de la arquitectura moderna que establezca su primacía sobre el pasado, sino la de componer una historia moderna de la arquitectura que asimile el pasado. “La revolución historiográfica es

⁴⁷ Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 47.

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 92–96.

⁴⁹ Zevi, *Architecture as Space*, p. 228.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 241.

cómplice indispensable de la revolución arquitectónica.”⁵¹ Esta posición no es evidencia de una interpolación del pasado en el presente de la arquitectura; de hecho, es una remoción, una expulsión, del pasado. Zevi no propone que debamos estudiar las eras más tempranas per se para entenderlas: su propuesta es que las interpretemos de una manera moderna, reconociendo en ellas una imagen de nuestro propio período y depositando la duda de lo que su estado real pudo haber sido en el tiempo definitivamente pasado en que ellos se ubican.

Al mismo tiempo, la historia moderna asume su verdadera dimensión como un *método educativo*, uno que toma una parte activa en la sección de enseñanza devota a la *composición arquitectónica*.⁵² No es suficiente “el mostrar a los estudiantes que cada gran monumento del pasado es 'moderno'.” Zevi propone que la composición arquitectónica debe ser enseñada por medio de un método histórico con el objetivo final de la completa integración de los asuntos de la historia y la composición.⁵³ La *historia moderna* de Zevi es de naturaleza claramente *operativa* y forma parte de un *démarche* polémico cuyo objetivo es asimilar el pasado, como una totalidad en el presente para consolidar los principios y objetivos de la arquitectura moderna. Zevi emplea la historia como un pretexto para una polémica pensada para imponer sus propias creencias sobre la arquitectura, no diseñando edificios por él mismo sino proponiendo a otros arquitectos un método con el cual pueden diseñar sus edificios.

EL CAMINO DEL LENGUAJE MODERNO

⁵¹ Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 116.

⁵² Véase Bruno Zevi, “*History as a Method of Teaching Architecture*”, en *The History, Theory and Criticism of Architecture*, Artículos del AIA-ASCA Teacher Seminar de 1964, Cranbrook, ed. Marcus Whiffen, (Cambridge: MIT Press, 1965), pp. 11–21.

El discurso articulado por Bruno Zevi, es uno evidentemente *operativo*. A pesar de su estricta crítica del movimiento moderno, él reconoce su prestigio y reitera su optimismo a través de las obras e ideas de Frank Lloyd Wright. Sus textos ya no intentan establecer la genealogía y los cimientos históricos del movimiento moderno, sino declarar los términos en los cuales la arquitectura moderna puede ser aplicada. Conforme progresan, los textos de Zevi tienden cada vez más hacia la formación de un *lenguaje moderno* capaz de permitir la implementación colectiva de una *arquitectura moderna*. Estos textos son menos exámenes de historia que *proyectos arquitectónicos*.

El discurso de Zevi está estructurado polémicamente de una manera que combina dos formas diferentes: por una parte, la dicotomía semántica del discurso cognoscitivo en los estados sucesivos de fracaso y de éxito (el concepto de espacio en los diversos períodos de la historia contra el concepto orgánico de espacio), y en la otra, la consolidación de la posición del autor por medio de la proyección de la antítesis que contiene (el lenguaje clásico contra el lenguaje moderno). La primera de estas formas predomina en el *Sapere vedere l'architettura*; la segunda en *The Modern Language of Architecture*. Ambas están presentes en el texto gemelo de *Verso un'architettura / Storia dell'architettura moderna* que rastrea los componentes en la genealogía de la arquitectura orgánica moderna.

La genealogía comienza con la tradición clásica, una arquitectura A que es absolutamente negativa y no está descrita. Termina con la arquitectura orgánica, una *arquitectura C*, la cual es absolutamente anticlásica, está descrita en términos positivos y se resume en el trabajo de Frank Lloyd Wright. La transición de una arquitectura a la otra tomó la forma de un largo período de ascensión continua (del siglo XVII tardío a 1918)

⁵³ Zevi, *History as a Method of Teaching Architecture*, p. 17.

hacia una arquitectura B (1918-1933), también descrita en los términos positivos, y entonces de una fase interina de declive (1933-1940) la cual proveyó el ímpetu necesario para la ascensión final al nivel de la arquitectura C. Esta última fase es la verdadera expresión de la arquitectura moderna. Su victoria es una parte inextricable de una expectativa más general, humanista, política y social. Más específicamente, Zevi trata primero de la formación de la arquitectura B la cual él ve como una fase fundamental y esencial —aunque preliminar— en la formación de la arquitectura C. Después pasa a la formación de la fase final (C), vista solo con relación a la arquitectura B. Dada la sucesión de las dos relaciones fundamentales, la genealogía de la arquitectura B ya no le interesa a Zevi. Él se confina a las genealogías familiares de sus lectores de los historiadores de la generación anterior, adaptando los detalles particulares que dan a las necesidades de su propio discurso operativo.

El largo período de ascensión constante en la tradición moderna empezó sin contratiempos en el siglo XVII tardío y duró hasta 1918. Sus causas básicas fueron la *evolución natural del gusto* (“idealística”), *el progreso científico y técnico en la construcción* (“mecanística”), *las nuevas teorías estéticas* (“abstracto figurativa”) y *un cambio radical en la sociedad* (“económico positivística”).⁵⁴ El período empieza a adquirir mayor claridad de expresión después de 1850, en la última fase de la larga ascensión que Zevi llama *la primera era de la arquitectura moderna*. Este estado está descrito en las obras y los nombres de precursores individuales de la arquitectura B, quienes todavía no constituían una escuela coherente: los maestros del enfoque arts and crafts, Charles Rennie Mackintosh en Escocia, Víctor Horta y Henry van de Velde en Bélgica, Hendrik Pettus

⁵⁴ Véase Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, p. 19.

Berlage en los Países Bajos, Otto Wagner, Joseph María Olbrich, Josef Hoffmann y Adolf Loos en Austria, Auguste Perret y Tony Garnier en Francia, Peter Behrens y Hans Poelzig en Alemania, y Antonio Gaudí en España.

La arquitectura B, por otra parte, es un movimiento totalmente formado. Empezó en 1918, inmediatamente después de una gran guerra, está descrita en términos positivos y terminó en 1933, coincidiendo con cambios políticos de gran escala que tuvieron impacto en la totalidad de Europa. La cohesión y claridad del movimiento fueron el trabajo de los cuatro grandes maestros: Le Corbusier, Walter Gropius, Ludwig Mies Mies van der Rohe, y J. J. P. Oud. Erich Mendelsohn podría haber sido el quinto maestro, al mismo nivel de los otros, si el camino que él siguió no hubiera sido tan solitario. La arquitectura B esta representada por tres edificios: la Villa Savoye y, en menor grado, el edificio del Bauhaus y el pabellón de Barcelona. Zevi define esta arquitectura usando los términos *racionalismo* o *funcionalismo* y los adjetivos *racionalista* o *funcionalista*, reservando el término *internacional* para América.

El brillo de este período de quince años fue seguido por un breve interludio de declive desde 1933 a la erupción de la Segunda Guerra Mundial. Esto fue causado, por una parte, por el cambio político en Alemania, Italia y la Unión Soviética, el cual fue acompañado por un retorno al clasicismo, y en la otra, por la crisis estructural que afectó al racionalismo, particularmente en Francia. El período intermedio de declive le permitió a Zevi escribir de una crisis, presentada como una narrativa de fracaso en la arquitectura racionalista para entonces introducir la narrativa de éxito en la arquitectura orgánica. Sin embargo, la arquitectura orgánica (C) no es lo contrario de racionalismo (arquitectura B): incorporó todos los elementos positivos de la arquitectura B en su propio universo. Incluso

en la “edad oscura” de 1933–1940, Zevi reconoció la contribución positiva hecha por ciertos jóvenes arquitectos escandinavos (Alvar Aalto, Erik Gunnar Asplund, Sven Markelius) quienes había abrazado los principios del racionalismo y había estado trabajando hacia la arquitectura orgánica. Incluso Frank Lloyd Wright, después de influir inicialmente a los grandes maestros del racionalismo, enriqueció su propio trabajo con sus principios positivos.

Aunque sería bastante fácil plantear una hipótesis, el advenimiento de la arquitectura C no lleva una estampa de una fecha específica —digamos el fin de la guerra. El año de 1945 fue, por supuesto, asociado con la publicación de *Verso un'architettura organica*, un manifiesto que se refiere directamente al de Le Corbusier *Vers une Architecture*. Pero la arquitectura que Zevi propone al mundo sería encontrada en la obra de Frank Lloyd Wright quien “fue el precursor de la arquitectura moderna, fue responsable de mucha de su vitalidad actual y se anticipa, en muchos aspectos, a su desarrollo futuro.”⁵⁵ En ese sentido, la aparición de la arquitectura orgánica de Bruno Zevi, inmediatamente después de la conversión del mundo del pasado en una tabla rasa, dio su constitución a la arquitectura C como el cenit de la arquitectura moderna. Fue una aparición constitutiva que mostró el camino a la reconstrucción humanitaria y democrática de nuestra sociedad.

La arquitectura orgánica está determinada por una *condición social* que se define en términos de sus características morales y políticas. Esta posición no disminuye la importancia de la técnica y la estética en la constitución del lenguaje moderno de la arquitectura. No obstante, la técnica y la estética están subordinadas a la dimensión social de la arquitectura orgánica: “La arquitectura es orgánica cuando el arreglo espacial del

⁵⁵ Zevi, *Towards an Organic Architecture*, p. 100.

cuarto, la casa y la ciudad está planeado para la felicidad humana, material, psicológica y espiritual. Por consiguiente, lo orgánico está basado en las ideas sociales y no en una idea figurativa. Solo la podemos llamar arquitectura orgánica cuando aspira a ser humano antes que humanista.⁵⁶

Al tomar esta dimensión social como su punto de inicio, Zevi diseña una red de elementos que definen la diferencia entre la arquitectura orgánica (C) y racionalismo (B). Existen dos partes complementarias a la red: un conjunto de componentes negativos en el racionalismo y un conjunto de componentes positivos en la arquitectura orgánica. Los componentes en esta red bilateral proveen las bases para ver la relación entre la arquitectura B y la arquitectura C como una de *trascendencia*, como la elevación de las condiciones técnicas y estéticas del racionalismo a la dimensión social de la arquitectura orgánica. Al mismo tiempo, la red también expresa la estructura polémica del discurso de Zevi que localiza los cimientos de la narrativa de éxito de la arquitectura C en la narrativa de fracaso de la arquitectura B.

El juego de componentes negativos es una referencia a las cinco causas principales de la crisis en el racionalismo en Francia:⁵⁷

1. *El racionalismo es incapaz de evolucionar*: Se desarrolló como una teoría polémica cuyo objetivo fue luchar contra la arquitectura tradicional. Ganó una victoria decisiva en esta batalla, pero sus posturas utilitarias y mecánicas (por

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 76; también Véase Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, p. 343.

⁵⁷ Según Zevi, la crisis del racionalismo en Alemania, Italia y la Unión Soviética estaba principalmente ligada a las condiciones políticas del periodo de 1933 a 1940. Él dedica un capítulo entero a esta crisis y pone particular énfasis en la “parábola” de la Unión Soviética, aunque sin tratarla como un ejemplo (Véase Zevi, *Towards an Organic Architecture*, pp. 35–45, y *Storia dell'architettura moderna*, pp. 174–193). En contraste, la crisis del racionalismo en la Francia democráticamente gobernada le permite ver el declive arquitectónico

ejemplo, una casa = “machine à habiter”) fue claramente inadecuadas (el fin de la condición técnica de la arquitectura B).

2. *El lenguaje abstracto está exhausto*: No ha habido convergencia entre el *funcionalismo* técnico y la abstracción estética (el fin de la condición estética de la arquitectura B).

3. *La arquitectura moderna se ha vuelto dogmática*: Sus reglas utilitarias y estéticas son el resultado de líneas teóricas y abstractas de pensamiento que han tenido el efecto de sofocar las ciudades y enrarecer a sus habitantes.

4. *La arquitectura moderna se ha vuelto un manierismo*: Son un estilo como todos los otros, uno que es externamente aplicado a ornamentar las casas construidas a la manera tradicional.

5. *La arquitectura racional no es esencialmente funcional*: Aplica ideas prefabricadas (como el uso absurdo de grandes paneles de vidrio en los países del sur), es incapaz de resistir tiempo (el yeso barato usado en sus fachadas es sucio o ha comenzado a desintegrarse solo seis meses después de que su construcción fue concluida), exige habilidades constructivas avanzadas (existe una contradicción entre la belleza de sus dibujos y los muchos defectos menores en su implementación), y es sumamente costoso porque tienen que emplearse obreros altamente calificados.⁵⁸

Las dos primeras causas, confirman la esterilidad técnica y estética de la arquitectura B e invocan la condición social para llegar, indirectamente, a la necesidad de

como un fenómeno endógeno creado por la ineficiencia del mismo racionalismo, y por tanto, tomarlo como un ejemplo típico.

trascendencia de esa arquitectura. La tercera causa registra la rigidez del racionalismo y confirma, por una vía diferente, la necesidad para él ser transcendido. Las dos últimas causas, definen en términos de sus dos componentes negativos, la condición social de la arquitectura C: *la arquitectura orgánica no es un estilo como otros y es incapaz de declinar en el manierismo, y la arquitectura orgánica es esencialmente funcional*—esto es, no aplica ideas prefabricadas, puede resistir el tiempo, no requiere las técnicas de construcción avanzadas, y no es costosa.

El juego de componentes positivos se integra con seis elementos que pueden deducirse directamente del concepto arquitectónico de Frank Lloyd Wright:

1. “*El espacio interior como una realidad*”: Los arquitectos ya no se expresan en lo que se refiere a la planta arquitectónica y las elevaciones, sino en lo que se refiere al espacio interior.
2. “*La planta libre*”: La continuidad espacial y flexibilidad son los factores fundamentales que determinan la disposición de los cuartos, de acuerdo con las necesidades específicas de los individuos. Zevi contrasta la planta libre orgánica de Wright contra la planta libre teórica de Le Corbusier, que dividió el interior de acuerdo con las necesidades de los residentes pero lo hizo después de diseñar primero la cáscara exterior, haciéndolo de hecho con una exactitud geométrica absoluta.
3. “*El exterior es producto del interior...* las casas evolucionan desde un núcleo interior y se abren “como plantas.”

⁵⁸ Véase Zevi, *Towards an Organic Architecture*, pp. 46–50 y *Storia dell'architettura moderna*, pp.196–201.

4. “*La unidad de interior y exterior; la casa imbuida en la naturaleza.*” La casa y su ambiente forman un *continuum* ininterrumpido porque los cuartos y su cáscara seleccionada se colocan de tal manera como para integrarlos en un terreno dado.
5. “*En la naturaleza de materiales.*” La casa y su ambiente forman un *continuum* ininterrumpido porque los materiales naturales de construcción del mismo lugar han sido seleccionados para asegurar la continuidad funcional y morfológica con el ambiente natural.
6. “*La casa como un refugio,*” un cobertizo en que animal humano se retira como en una cueva, protegido de la lluvia y el viento y la luz.”⁵⁹

Los tres primeros elementos, introducen la superioridad de la dimensión social y no hacen referencia a la técnica o la estética. El espacio es la esencia de la arquitectura. Sin embargo, no estamos hablando de espacio visible en el sentido psicológico y perceptor usado por los historiadores del arte alemanes, ni del espacio medido, en el sentido de la tipología de la construcción: Zevi se refiere al *espacio experimentado*, el espacio determinado por las actividades del individuo específico que lo usará. La planta libre permite a este espacio servir al estilo de vida de los dueños, y también las funciones internas dominan sobre la forma externa de las elevaciones (figs. 2.6, 2.7). Los próximos dos elementos proporcionan la conexión entre el *espacio* (la condición social), la *forma* (la condición estética), y los *materiales* (la condición técnica). El paralelo entre la arquitectura y la naturaleza encuentra su verdadera expresión en el último elemento (la casa como un refugio). Así, el rousseunismo tácito de Zevi y su referencia a la pureza de las fuentes recuerdan una vez más su ideal democrático y su utopía social.

Después de poner los cimientos para la arquitectura orgánica como la trascendencia de su precursor racionalista, Zevi emprende la labor de reunirlos en términos globales, operando en tres campos complementarios: proporcionando las bases para la superioridad absoluta de la interpretación espacial de la arquitectura, justificando la superioridad de la arquitectura orgánica sobre todos sus predecesores y formulando un lenguaje moderno con el cual esa superioridad puede mantenerse en el futuro. Todas las tres direcciones son operativas, en carácter y polémica en la estructura, basándose en la condición social de espacio para establecer los términos espaciales para una sociedad diferente.

Para proporcionar las bases para la superioridad de la interpretación espacial de la arquitectura, Zevi emprende en *Sapere vedere l'architettura* una presentación crítica de todas las otras interpretaciones del mundo construido, señalando sus debilidades e insuficiencias. Más específicamente, él presenta, secuencialmente, lo político, lo filosófico–religioso, lo científico, lo económico–social, lo materialista, lo técnico, lo fisio–psicológico y las interpretaciones formalistas. Al final de esta secuencia, él continúa con la interpretación espacial como la única interpretación global de la arquitectura.⁶⁰ Su postura puede resumirse en dos conclusiones generales:

*La interpretación espacial no compite con otras interpretaciones, porque no opera en el mismo plano.*⁶¹

*Cada interpretación que no comienza con el espacio está limitado a establecer que por lo menos uno u otro aspecto de la arquitectura no tiene valor, y lo deja fuera, escogiendo, a priori, una esquina del campo en el cual concentrarse.*⁶²

⁵⁹ Zevi, *Towards an Organic Architecture*, pp. 105–111.

⁶⁰ Véase Zevi, *Architecture as Space*, pp. 160–224.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 222.

Con el propósito de justificar superioridad de la arquitectura orgánica sobre todos sus predecesores, Zevi emprende en el mismo libro un análisis crítico de la percepción del espacio (esto es, de la manera en la cual sentimos y experimentamos las áreas interiores) a lo largo de las “edades del espacio.” Para este propósito, él cita doce “edades” en doce cortos capítulos que también le sirven como su propio resumen de la historia de la arquitectura:

*El espacio y la escala en la antigua Grecia; El espacio estático en la Roma antigua; La dirección humana del espacio cristiano; La aceleración y extensión del espacio Bizantino; La interrupción bárbara del espacio y el ritmo; El espacio y la métrica románicos; El contraste dimensional y la continuidad espacial del Gótico; Las leyes y medidas del espacio del Renacimiento temprano; Los problemas plásticos y volumétricos del siglo XVI; El movimiento e interpretación del espacio Barroco; El espacio urbano del siglo XIX; El espacio orgánico de nuestro tiempo.*⁶³

Las primeras once de estas edades se describen en términos más o menos negativos. En cada uno de ellos, por supuesto, Zevi reconoce ciertos elementos positivos que han sido incorporados en la edad moderna, pero esa concesión no altera su rechazo de la unidad. La edad más reciente, por otra parte, está descrita en términos totalmente positivos. Más aún, concentra y renueva muchos de los elementos positivos de los períodos más tempranos. En ambos casos, la postura de Zevi se basa en una estructura polémica que toma la forma de un discurso dividido en cuanto a su significado, empezando con muchas narrativas de fracaso y terminando con una sola narrativa de éxito.

⁶² *Ibíd.*, p. 223.

⁶³ Véase Zevi, *Architecture as Space*, pp. 73–159.

Más adelante, en el *Linguaggio moderno dell'architettura*, Zevi intentó codificar una red entera de reglas de composición cuya ambición era convertirse en el lenguaje de una tradición moderna que sería bastante diferente a su antepasado clásico. Pueden distinguirse dos fases complementarias en su método: primero, el reconocimiento de los componentes que constituyen el lenguaje clásico (el único lenguaje arquitectónico en haber sido codificado al paso los siglos), y segundo, la definición de los rechazos del lenguaje clásico introducido por la arquitectura moderna. El lenguaje moderno surge así por la inducción de estos rechazos. Consiste en una serie de siete invariables que definen los términos sociales, estéticos y técnicos para la arquitectura moderna y también son capaces de aceptar atributos de una naturaleza moral y política. Estos invariables constituyen un lenguaje básico que cualquier arquitecto podría expandir agregando un extenso diez, veinte, o cincuenta —siempre y cuando no entraran en conflicto con aquellos ya existentes.⁶⁴ Sin embargo, ninguno de los grandes maestros del racionalismo tuvieron éxito en implementar simultáneamente las siete invariables en el mismo proyecto. El ejemplo ideal de su completa aplicación es la casa Kaufmann de Frank Lloyd Wright, la casa de la cascada (vea fig. 2.1) que es “la Divina Comedia del lenguaje del moderno de la arquitectura.”⁶⁵

La primera invariable, llamada la *lista*, o *inventario*, determina la condición social de la arquitectura moderna. Es el principio del rechazo del clasicismo como unidad y del retorno a una pureza original como para permitir la recopilación de un inventario de necesidades y funciones asociada con las formas orgánicas correspondientes, las cuales, por necesidad, serán ajenas a cualquier a priori morfológico. Esto, en otras palabras, será

⁶⁴ Véase Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 5.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 73.

El desmantelamiento y rechazo crítico de las reglas clásicas, los “órdenes,” sus supuestos a priori, los juegos de frases y convenciones de cada tipo y clase. El inventario salta de un acto de aniquilación cultural —lo que Roland Barthes llama “el cero grado de escribir”— y lleva a un rechazo de normas y cánones tradicionales. Exige un nuevo principio, como si ningún sistema lingüístico hubiera existido antes, como si fuera la primera vez en la historia que nosotros hemos construido una casa o una ciudad.⁶⁶

Estamos tratando, entonces, con la catarsis completa, con un principio que es moral y revolucionario antes de que se vuelva operativo.

Las siguientes cinco invariables determinan los términos estéticos y técnicos de la arquitectura moderna. *La asimetría y la disonancia y la antiperspectiva tridimensional* definen la red morfológica de la arquitectura moderna como el contrario exacto del lenguaje clásico. Por ejemplo: “La simetría es una de las invariables del clasicismo. Por consiguiente, la asimetría es un invariable del lenguaje moderno.”⁶⁷ Las disonancias son el producto de rechazos estéticos sucesivos: el antiparalelismo contra el paralelismo; la antigeometría contra la geometría; curvado, oblicuo, e inclinado contra los ángulos rectos; la no–alineación contra la alineación; la no–proporción contra las proporciones.

Precisamente de la misma manera, la antiperspectiva es lo contrario de la perspectiva, dictando el rechazo de las reglas que subyugan la arquitectura a una visión global a favor de una sucesión de vistas separadas pero iguales. La visión perspectiva fue indudablemente uno de los componentes fundamentales en la tradición clásica. Cuando fue

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 7; se le da énfasis.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 15.

inventada durante el Renacimiento, asumió una naturaleza simbólica basada en una filosofía de las relaciones entre el sujeto y el cosmos que tenían un impacto correspondiente en la percepción del espacio. Así, la antiperspectiva no es simplemente el rechazo de una técnica para la figuración del espacio, sino un símbolo de rechazo en él todo de la tradición del Renacimiento.⁶⁸ Zevi considera, los edificios del Bauhaus como la mejor imagen de la visión de antiperspectiva característica de la edad moderna: “Programáticamente se unen así los bloques disonantes en desafío de la perspectiva. No existe punto de ventaja desde el cual uno pueda asir el todo. Uno tiene que recorrerlo. De aquí el movimiento, de aquí el tiempo.”⁶⁹

La *sintaxis de descomposición cuatridimensional* reemplaza la unidad de espacio clásico con la explosión analítica de neoplasticismo. Busca desmembrar la “caja clásica” en planos independientes y luego propone que estos planos deben ser recombinados de tal manera que se crean espacios fluidos que unen y fluyen en un movimiento continuo (como en el pabellón alemán en Barcelona y la casa Kaufmann). La condición estética de la destrucción de la “caja clásica” es por tanto inextricable de la condición técnica del modo de construcción y de la condición social de la planta libre.

La siguiente invariable, *cantiliver, cáscara y membrana estructural*, introducen la condición técnica en un sentido literal, insistiendo en “involucrar todos los elementos arquitectónicos en una sinfonía de fuerzas estáticas”⁷⁰ —esto es, en la explotación al máximo de las libertades ganadas con el desarrollo de nuevos métodos de construcción,

⁶⁸ Véase Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, trad. De Christopher Wood, (New York: Zone Books, 1991); originalmente publicado como *Die Perspektive als 'Symbolische Form, Vorträge der Bibliothek Warburg*, (1924-1925), pp. 258–330.

⁶⁹ Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 33.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 43.

bajo la condición de respeto para las reglas impuestas por esos métodos. Según Zevi, el cambio estético no es el resultado del progreso técnico; la evolución de la tecnología, sin embargo, hace posible poner en la práctica los objetivos estéticos y sociales de artistas creativos genuinos. La tecnología simplemente es un medio al servicio de la arquitectura.

La invariable de *espacio en el tiempo* es una delimitación social de la planta libre basada en una diferencia radical entre las percepciones judías y greco-romanas del cosmos que también involucró una contradicción radical entre el clasicismo y la arquitectura moderna: inmovilidad contra fluidez, espacio estático contra espacio flexible, particiones fijas contra particiones movibles, espacios cerrados contra diseño abierto (vea fig. 2.6). El *tiempo* sujeta las invariables que ya hemos visto a la dimensión de movimiento para permitirles a las personas localizar los eventos en el tiempo y también en el espacio. Zevi propone que la dimensión de tiempo debe inscribirse conscientemente en la estructura diversificando materiales y formas: “Cada espacio debe tener el suelo diferente —duro, suave, cascajoso, liso o áspero, oblicuo, de cualquier tipo con tal de que se piense,” para dotar de tiempo las diferencias entre el vestíbulo, la sala, el baño, el estudio, la alcoba, etc.⁷¹

La última de las invariables, *reintegración de construir, la ciudad, y el paisaje*, es la proyección —a la cual ya nos hemos referido— de la condición social del lenguaje moderno hacia el futuro de la sociedad y la arquitectura. La aplicación de las seis primeras invariables debe abolir la distinción entre los espacios interiores y exteriores, llevando finalmente a una fusión entre el edificio y la ciudad, entre la arquitectura y la planeación urbana, el resultado de lo cual será la *urbatectura*. Transcendiendo la dicotomía tradicional

⁷¹ *Ibíd.*, p. 52–53.

de la ciudad y el campo, la urbatectura se extenderá en territorios enteros, poniendo fin a las comunidades urbanas caóticas y al campo desolado.

La posibilidad, en el futuro, de la reintegración basada en la desintegración del viejo, tejido clásico revela la naturaleza profundamente revolucionaria de la arquitectura moderna:

*Si {el lenguaje moderno} se vuelve un lenguaje hablado en el diseño, en el mobiliario, en nuestro cuarto, en los edificios de cualquier tamaño, en una ciudad, y en su región, adquirirá una fuerza abrumadora. Los arquitectos y las personas interesadas en el hábitat humano tendrán a su disposición un arma revolucionaria, una que es realmente explosiva en virtud de la arquitectura.*⁷²

Así, la arquitectura moderna se pone al servicio de la revolución social, del último Apocalipsis que parte de la catarsis completa de todo el precedente clásico (Greco-Romano) y de un retorno a los orígenes los cuales nos transportan hacia el futuro gracias a la fuerza del pensamiento bíblico libertador, “la idea de Moisés y la palabra de Aarón.”⁷³

La antítesis de los lenguajes clásicos y moderno está arraigada en una antítesis profundamente política. El lenguaje clásico es *antidemocrático*; es la expresión de la *autoridad absolutista y burocrática*. En su *visión dinámica* y su *poder libertador*, que el lenguaje anticlásico reúne todas las fuerzas que a lo largo de los siglos se opusieron a la autoridad absolutista y *burocrática*. Es el lenguaje democrático por excelencia. Su popularización también llevará a la democratización de la arquitectura y, por extensión, de la sociedad. Más aún, Zevi cree que la codificación del lenguaje moderno permitirá una

⁷² *Ibíd.*, p. 57.

⁷³ *Ibíd.*, p. 63.

transición gradual de la escritura de los maestros a un lenguaje popular, como ocurrió en la *Divina Comedia* de Dante: “El lenguaje italiano... se formalizó con base a los textos más importantes, desde la *Divina Comedia*. Una vez estructurado, el lenguaje fue asimilado en todos los niveles, incluso aquel en el lenguaje cotidiano. Lo mismo puede suceder en la arquitectura. Las invariables derivadas de las obras maestras pueden ser aplicadas correctamente incluso por los constructores más humildes.⁷⁴ Esta revolución lingüística guardará el paso, para Zevi, con la revolución tecnológica representada por la computadora, que democratiza el proceso de diseño arquitectónico: “El cliente podrá seguir el desarrollo de su casa paso a paso. Él quiere “ver” y “vivirlo” antes de que se construya. Él podrá elegir y cambiar la casa. La brecha que ha separado al arquitecto de la arquitectura, por lo menos desde el Renacimiento, se cerrará finalmente, así como la brecha entre el espacio y su cáscara estructural.”⁷⁵ Por ende, esa participación se volverá “el complemento estructural indispensable de la arquitectura en acción.”⁷⁶

Los principales componentes morfológicos de los lenguajes clásicos y modernos están abiertos a las descripciones extremas de un orden moral y político. Zevi enfoca su atención en una caracterización negativa del clasicismo que él ve como la *arquitectura de esquizofrenia conformista*. Visto en este contexto, las proporciones son una *neurosis*, una *manía* que *enmascara la falsedad*, una *pérdida flagrante que hiela el proceso vital*. La simetría es *desperdicio económico*, *cinismo intelectual* descrito en dos términos equivalentes: *la pasividad y la homosexualidad*. La geometría, por último, es *la invariable de absolutismo y autoridad burocrática*: “El absolutismo político impone la geometría, y

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 73.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 46.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 67.

los gobiernos absolutistas regimientan la estructura urbana estableciendo ejes y más ejes, también paralelos a otros o intersectando los ángulos rectos.”⁷⁷ En contraste, *las formas libres pertenecen a la vida y a la gente*. Ellos son el trabajo de los arquitectos modernos quienes son *auténticos artistas creativos*.

Así, en sus siete invariables y en sus atributos morales y políticos, el lenguaje moderno de la arquitectura se constituye como una antítesis completa al lenguaje clásico. La arquitectura moderna es la arquitectura del anticlásico. Su vocabulario morfológico y sintaxis y sus definiciones sociales se derivan menos del arte y la tecnología de la sociedad contemporánea que de la oposición de la arquitectura moderna al clasicismo. En este sentido, Zevi está principalmente interesado en la destrucción del lenguaje clásico, y su ambición por definir el lenguaje del anticlásico no es más que una consecuencia de esto. La segunda invariable que puede resumirse en la frase “en cualquier otra parte” es una declaración clara que cualquier opción posible —incluso cuando todo lo que estamos haciendo es colgar un cuadro o agregando una puerta o una ventana— es buena siempre y cuando no obedezca a la simetría o cree una impresión clásica:

*¿Dónde entonces? En cualquier otra parte. Cuando criticas algo para ser colocado simétricamente, y te preguntas dónde ponerlo, tu respuesta debe ser: en cualquier otra parte. Existe sólo un lugar que es radicalmente equivocado, el lugar que es seleccionado “espontáneamente,” dragando todas las convenciones atávicas del subconsciente.*⁷⁸

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 20.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 15.

El discurso articulado por Zevi en el *Linguaggio moderno dell'architettura* es un ejemplo típico de discurso operativo organizado de acuerdo con una estructura polémica. *Proyecta* su anti-sujeto para constituir el suyo.

LOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DE LA ARQUITECTURA

La arquitectura ocupa un lugar de primacía entre las artes. Su rasgo más característico es que existe en el espacio tridimensional e incluye a la humanidad. La pintura, en contraste, se confina a dos dimensiones aunque puede aludir a tres, o incluso cuatro —mientras la escultura, aunque se desarrolla en tres dimensiones, excluye a la humanidad.⁷⁹

La arquitectura moderna de Zevi está determinada por tres principios fundamentales, los cuales son “aplicables en cualquier situación, en cualquier escala, desde una silla a un cruce carretero, desde una cuchara a una ciudad⁸⁰ *los motivos sociales, los intereses técnicos y el impulso artístico*,⁸¹ esto es, las condiciones *sociales, técnicas y estéticas*. El primero de éstos es jerárquicamente superior a los otros: el arquitecto moderno ni está inspirado por los logros de técnicas de la construcción ni por las nuevas teorías estéticas. Su objetivo es social. Por supuesto, él hace uso de las nuevas técnicas para poder proporcionar la casa apropiada a cada familia particular, y propone arte a más estratos sociales que en el pasado. Pero su objetivo es mucho más importante: él está trabajando para el hombre a través del rango entero de su vida, para la integridad de su libertad, para el progreso material, psicológico e intelectual.⁸²

⁷⁹ Véase Zevi, *Architecture as Space*, pp. 22–23.

⁸⁰ Zevi, *The Modern Language of Architecture*, p. 35.

⁸¹ Véase Zevi, *Towards an Organic Architecture*, p. 11.

⁸² Véase *Ibíd.*, p. 144.

Sin duda, cada edificio debe ser *sólido*. No obstante, esto no puede desarrollarse como una *necesidad* sin la incorporación en el sistema social de *servicio*. Ante todo, el deber del edificio es servir el propósito determinado por sus usuarios. Así, la cuestión de su arreglo interior se expresa en el campo de la condición social (servicio), cuyo objetivo principal es someter la estructura material a los usos en el espacio (el principio de la *planta libre*). Sin embargo, estos usos que se expresan en términos de funciones correspondientes a miembros abstractos de la raza humana. Zevi propone que ese *funcionalismo* impersonal debe ser transcendido por medio de una arquitectura orgánica puesta al servicio de gente libre. Los usos que dan lugar a la fundación de esta arquitectura son expresados en términos de deseos. Por consiguiente la amplia variedad de edificios es una reflexión no de una variedad de usos (funciones) sino de los deseos específicos de la gente, y por tanto de su variedad infinita. La arquitectura democrática de Zevi es gobernada por su carácter privado, por la individualidad, como la que surge de la naturaleza de los usuarios mismos.

La adaptación del edificio a este propósito social también define el campo de deleite estético —esto es, la *belleza* en la arquitectura. La señal y el arreglo de su interior en el nivel de servicio es el criterio más importante para cualquier enfoque estético, y las reglas de belleza ya no necesitan ser declaradas en una frecuencia propia.

*Para decir, como es usual, que la arquitectura es el “edificio bonito” y que la no-arquitectura es el “edificio feo” nada explica, porque “feos” y “bonitos” son términos relativos... La definición más exacta de la arquitectura que puede darse hoy es que toma en cuenta el **espacio interior**. La arquitectura bonita sería entonces la arquitectura en la cual el espacio interior nos atrae, nos eleva y nos domina*

*espiritualmente... ; La arquitectura fea sería aquella en la cual el espacio interior nos disgusta y nos repele.*⁸³

*En conclusión, aun cuando las otras artes contribuyen a la arquitectura, es el **espacio interior**, el espacio que nos rodea y nos incluye, el cual es la base para nuestro juicio de un edificio, el cual determina el “sí” o “no” de la declaración estética en la arquitectura.*⁸⁴

Zevi siempre fue un admirador de la belleza orgánica, de la belleza en su expresión más simple —que de conveniencia. Él tuvo numerosas reservas sobre la decoración y fue un entusiasta abogado de la simplicidad y el uso de los materiales naturales. Él vio la arquitectura como una estructura generada por la naturaleza pero tomando forma en el movimiento humano. En este sentido, las formas de la arquitectura orgánica son una expresión del cuerpo humano, sin importar cuanto Zevi se haya opuesto a cualquier uso implícito o explícito de un vocabulario figurativo del naturalismo o formas biológicas.”⁸⁵

Detrás de estos principios fundamentales de la arquitectura moderna podemos reconocer una “frecuencia de Alberti” como testimonio para anclar incluso el más reciente pensamiento a las teorías inaugurales del Renacimiento a pesar del hecho que la morfología clásica se había vuelto esencialmente vacante. La regla Albertiana será identificada principalmente en el *démarche* de Zevi que también se dirige hacia la demanda y los deseos de los usuarios. No obstante, existen muchos aspectos de esta regla generadora con que Zevi discrepa. Él se opone principalmente a los principios que determinan la belleza en la arquitectura, empezando con un rechazo del *connocitas*. Para él, la belleza de un edificio *no*

⁸³ Zevi, *Architecture as Space*, p. 28.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 32.

debe ser “esa armonía razonada de todas las partes dentro de un cuerpo, para que nada pueda agregarse, llevándose, o alterándose, sino para lo peor.”⁸⁶ Como hemos visto, por supuesto, Zevi exige a la arquitectura moderna ser cohesiva, pero al mismo tiempo él declara su desconfianza por la “cohesión armónica” como un principio estético. Él llega a referirse a Theodor Adorno y el concepto de disonancia —tomado prestado de Schoenberg— para argumentar que “el culto a la consistencia lleva a la idolatría. El material ya no es más una forma articulada para servir a un propósito artístico. En cambio, el arreglo preordenado se vuelve el propósito artístico. La paleta toma el lugar de la pintura.”⁸⁷ Las proporciones, la simetría y los otros elementos compositivos y morfológicos que determinan la belleza clásica son vistos como más componentes en la cohesión prefabricada de formas las cuales se rechazan, "lock, stock and barrel".

Zevi hace una distinción entre un primer tipo de *connocitas*, la cual surge del servicio de las necesidades y la cual aprueba, partiendo de un segundo tipo el cual proviene del deleite de los sentidos (*voluptas*) y el cual no aprueba. En otras palabras, él propone la belleza *orgánica* que depende del arreglo del espacio interior y rechaza la belleza *figurativa*, la cual proviene de la aplicación de *principios* reguladores tales como el *numerus*, *finitio* o *colocatio*.⁸⁸ En ese sentido, el nivel de belleza, como una fuente de placer, ha sido integrada completamente al nivel de servicio. La jerarquía de los tres principios fundamentales de Alberti se ha invertido irrevocablemente a favor del

⁸⁵ Véase Zevi, *Towards an Organic Architecture*, pp. 72–76; ídem, *Storia dell'architettura moderna*, pp. 340–343.

⁸⁶ Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, trad. de Joseph Rykwert, Neil Leach, y Robert Tavernor, (Cambridge: MIT Press, 1988), p. 156; originalmente publicado como *De re aedificatoria*, (Florence, 1485).

⁸⁷ Zevi, *The Language of Modern Architecture*, p. 75. La referencia de Zevi es a Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, trad. de John Cumming, (New York: Continuum, 1972); originalmente publicado como *Philosophische Fragmente*, (New York: Institute of Social Research, 1944).

commoditas, revelando la diferencia esencial entre esos principios y el concepto de construir propuestos por Zevi.

⁸⁸ Véase Françoise Choay, *The Rule and the Model. On the Theory of Architecture and Urbanism*, (Cambridge: MIT Press, 1997), pp. 99-101, 112-113.