

Peter Eisenman

Genuinamente inglés.

La destrucción de la caja

Peter Eisenman nació en Newark, New Jersey, en 1932. Es arquitecto y director del Institute for Architecture and Urban Studies en New York. Ha enseñado en la Universidad de Cambridge, Princeton, y actualmente en The Cooper Union. Además del proyecto y construcción de una serie de viviendas unifamiliares, ha trabajado en varios proyectos de diseño urbano, para el puerto de Manhattan y U.S. Department of Housing and Urban Development, exhibido en el Museo de Arte Moderno en 1967.

A lo largo de la historia de la arquitectura, al examinar edificios individuales, se han podido identificar ciertos fenómenos contemporáneos. Desde Notre Dame de París a la Villa Savoye de Le Corbusier en Poissy, existen ejemplos de edificios con un nivel de inquietud por la iconografía que, por trascender la idea del edificio como un contenido funcional o un objeto artístico, proporciona un espejo de las actitudes sociales imperantes que, a menudo, es más revelador que la palabra escrita.

Muchas personas se sorprendieron, hace más de diez años, ante la aparición simultánea en el ámbito profesional, del edificio de la Facultad de Ingeniería de Leicester¹ y de la Universidad de Arte y Arquitectura de Paul Rudolph en Yale. Fueron vistos como pertenecientes al Movimiento Moderno, y, dado que ambos eran edificios singulares (uno muy europeo y el otro muy americano), podían ser tomados como ejemplos de una vuelta a la idea del siglo XIX del edificio como un *Gesamtkunstwerk*. Sin embargo, este término no nos es suficiente para nuestro propósito, ya que identifica la naturaleza contradictoria de estos edificios con el Movimiento moderno. Un *Gesamtkunstwerk* que, en sentido literal, tiene componentes pictóricos y escultóricos, representa una actitud más comprensiva y más de acuerdo con el medio cercano que la expuesta en Yale o en Leicester. Espero demostrar que sería más acertado considerar ambos edificios como *gesamtmonumentos*²: primero, porque ambos son, por sí mismos, referenciales, es decir, su sistema de signos y de acciones tiene una estructura interna propia, que les con-

fiere su particular significado de forma y de expresión; y segundo, porque ambos tienen condensados un extraordinario impacto icónico, necesario a la auténtica idea de monumento.

El monumento, al tener la necesidad de crear un precepto icónico que pueda ser reconocido y, en un sentido, sabido, se ve forzado, a menudo, a producir referencias opuestas respecto a períodos anteriores; de este modo, desde el siglo XVI, el monumento ha sido ecléctico por definición. Y dentro de este contexto, Leicester es un monumento o, como lo han reconocido los iniciados, un ensamblaje ecléctico. Las salas de conferencias recuerdan al Club Rusakov en Moscú, de Melnikov; la estructura del tejado sobre los espacios de cobertizos, pagan una cierta deuda a la Estación de Paddington, de Brunel; las torres recuerdan al Edificio Johnson Wax de Frank Lloyd Wright; las bases en talud de ladrillo han sido comparadas a los baluartes medievales y a los castillos escoceses; la axonométrica, con sus elementos como transversales de señales, a Cabo Kennedy y a un temprano Archigram; y, con ligeros ajustes en el modelo de vidrioado, a aspectos del proyecto para un almacén de Edward Reynolds³ (figura 1). El peso de esta interpretación iconográfica casi ha oscurecido la particular validez crítica del edificio; por esta razón, parece necesario volver a examinar la propia evidencia.

Cualquier edificio con pedigree tan ilustre debe, en legítima conducta, hacer frente a una serie de juicios comparativos que estén a su mismo nivel. Uno de ellos es su *eclecticismo*. Este término, igual que la palabra *monu-*

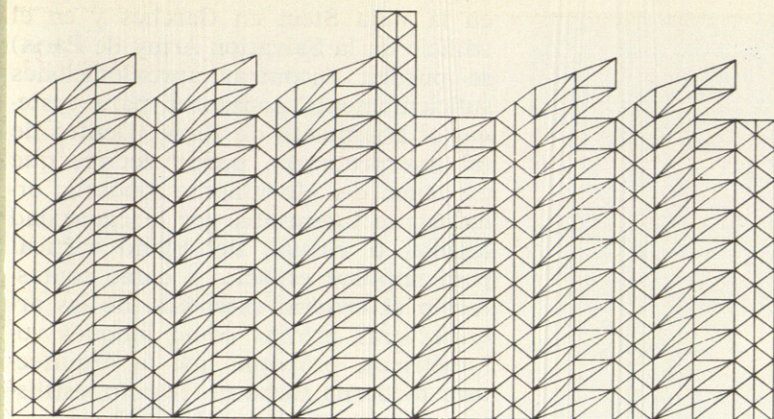
mento, no debe tomarse como una afrenta, ya que en un período donde nos inunda la innovación por la innovación, podemos argumentar que esta cantidad de eclecticismo es lo que sirve para consolidar y enriquecer el vocabulario de una tradición. En Leicester, el eclecticismo revela que puede ser un compromiso de la arquitectura moderna actual, y, al mismo tiempo, una alternativa válida, o un antídoto necesario, para este compromiso.

Uno de los aspectos más particulares del Movimiento moderno fue la dimensión, intensamente polémica, de su iconografía. Y la particular naturaleza de esta polémica es lo que ha conducido al movimiento a ser visto, en la actualidad, como un ente muerto por sí mismo. En primer lugar, la polémica, al ser antiacadémica, requería la abolición precisa de aquellas reglas inherentes a la continuidad básica de cualquier vocabulario. En segundo lugar, la polémica invistió con valores éticos a la maquinaria imaginativa del período. Al eliminar cualquier regla académica y disociar el contenido ético de la forma artística, cualquier eclecticismo que contenga un rechazo de tales reglas o formas está fuera de la polémica y no podrá ser considerado como un aspecto del Movimiento moderno.

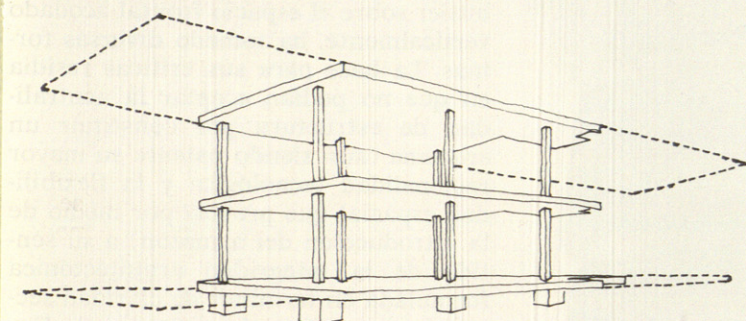
Tomando la iconografía polémica del Movimiento moderno, es posible construir, hoy en día, un monumento si dibujamos sobre estas referencias icónicas y las pervertimos, logrando que la idea, el monumento, se convierta en polémico. Se puede decir que tal actitud no ha sido posible desde el año 1880. Pero ahora se puede tomar



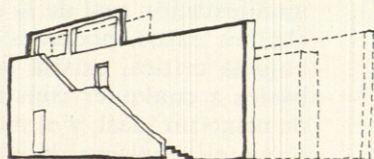
2. Dibujo de Robert Venturi: «Soy un monumento».



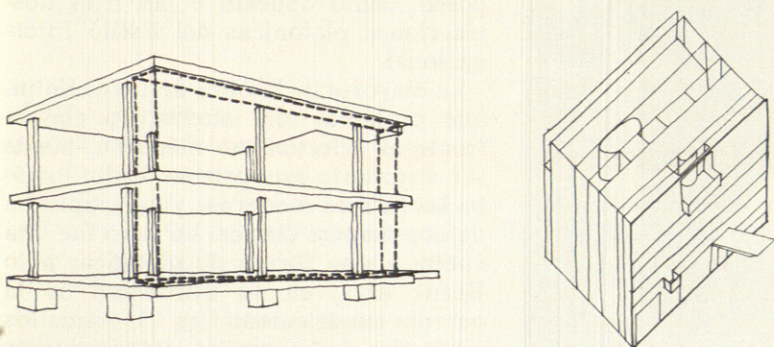
1. Almacén en Bristol, por Edward Reynolds.
Proyecto de 4.º curso de la Architectural Association.
Año 1957. Plano del tejado.



3. Maison Dom-ino (1914). Arquitectos: Le Corbusier
y Pierre Jeanneret. Diagrama de la extensión horizontal.



4. Maison Citrohan (1920). Arquitectos: Le Corbusier
y Pierre Jeanneret. Diagrama del dato vertical.



5. Maison Dom-ino. Diagrama del corte vertical.

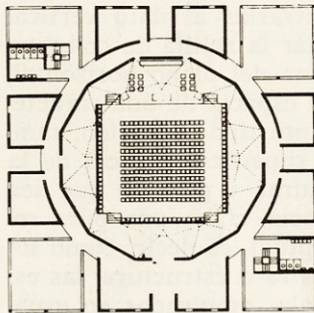
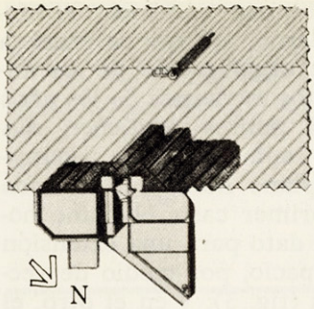
6. Villa Stein en Garches (1927). Arquitectos: Le Corbusier
y Pierre Jeanneret. Diagrama de la relación entre los
espacios profundos y superficiales.

un repertorio ecléctico e invertirlo, de modo que, gracias a una utilización contradictoria de los elementos icónicos con los que se constituye en primer lugar un monumento, se le inviste mejor que con el sentido prometido, o con el significado de la superficie⁴. Por ejemplo, el dibujo de Robert Venturi de un edificio con el letrero: «Soy un monumento», explica esta actitud a un nivel muy simple, dando la vuelta, o distorsionando, la noción tradicional que tenemos sobre la forma apropiada para el contenido icónico de un monumento (fig. 2).

La diferencia entre los edificios de Stirling y de Rudolph se aclara dentro de este contexto. Si el Museo de Arte y de Arquitectura es simplemente icónico, la Facultad de Ingeniería es polémica porque su propia iconografía referencial es crítica, y porque su particular sistema interno es un comentario sobre otros sistemas similares de significación. Precisamente por esta dimensión crítica, la Universidad de Ingeniería de Leicester proporciona un vehículo excelente para examinar una situación más general, ya que parece revelar una actitud hacia el Movimiento moderno que no había sido evidente hasta ahora. La Facultad de Ingeniería de Leicester invoca una crítica similar, y una intención polémica, como en el caso de Venturi; pero la realiza de una manera diferente y, quizás, más tradicional, al distorsionar la forma de la estructura icónica como oposición a pervertir la forma del contenido icónico, como ocurre con Venturi. Se podría argüir que Stirling produjo este edificio como una reacción muy definida, aunque inconsciente, a la corriente principal del Movimiento moderno, y hacia Le Corbusier en particular. Al necesitar hacer una limpieza propia, Stirling tiene que desafiar, no sólo a Le Corbusier, sino también a la interpretación sobre Le Corbusier que recibió de Colin Rowe, maestro de Stirling. Y este desafío tenía que realizarlo en el mismo nivel, es decir, en el plano vertical⁵.

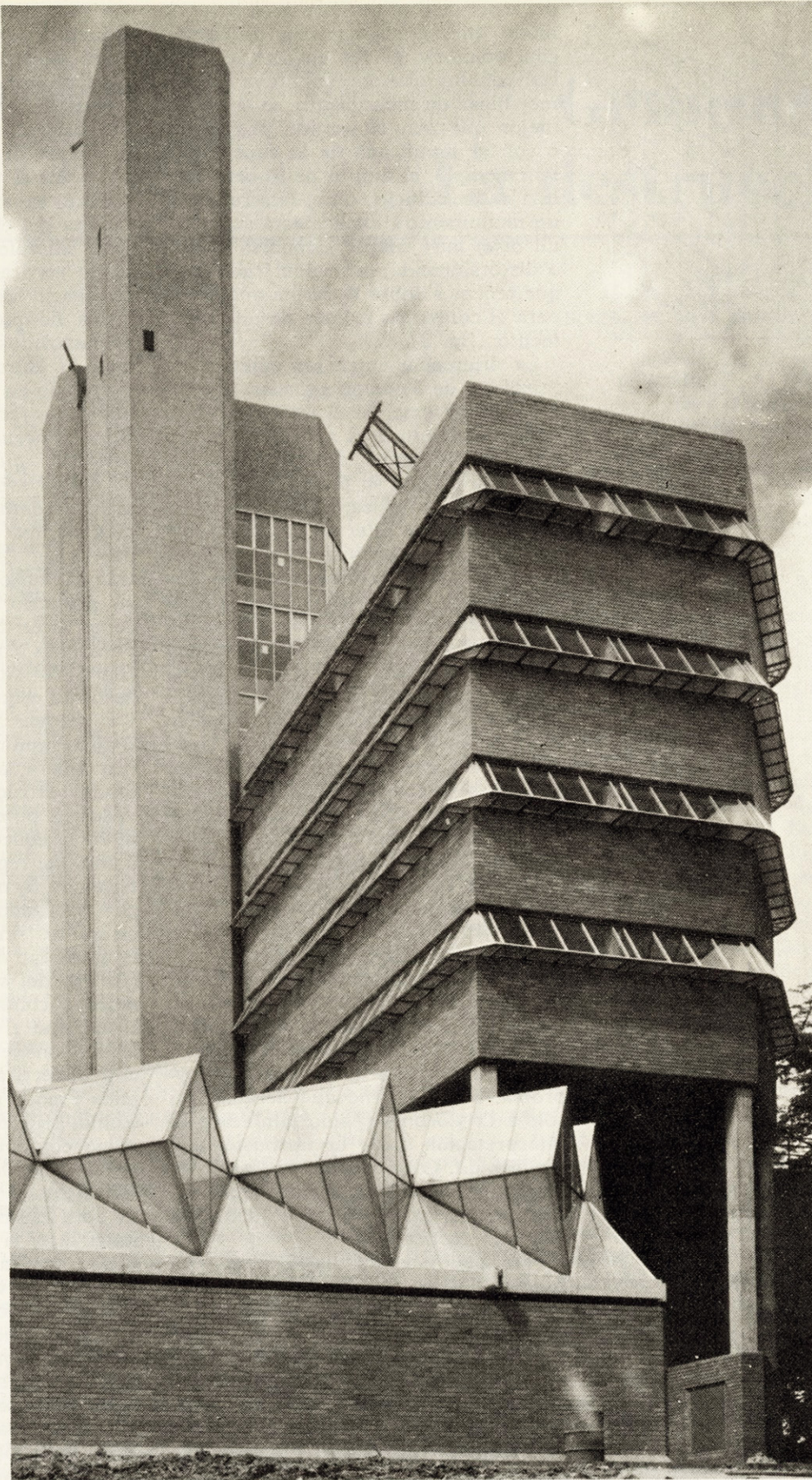
Para que pueda entenderse la profundidad y las consecuencias de una declaración tan aberrante, a simple vista, sobre los edificios de Stirling, será necesario fabricar una fantasía histórica sobre Leicester y, a la vez, especular sobre otra posible interpretación de su historia recibida y del Movimiento moderno⁶. Los Cinco Puntos de la Arquitectura de Le Corbusier, uno de

los documentos más cruciales del Movimiento moderno, influyó de manera clara sobre la organización de los auténticos edificios modernos de los años treinta. Estos puntos contienen dos proposiciones aparentemente contradictorias: el plano libre y la fachada libre. En el primer caso, el plano horizontal es un dato para una extensión infinita del espacio, por medio de vectores laterales (fig. 3); y en el otro, el plano vertical es un dato para acodar el espacio frontal (fig. 4). En unos escritos no publicados de Colin Rowe, pronunciados en una conferencia titulada *El Muro*, describe el plano libre, postulado en la Maison Dom-ino, como una de las fechas básicas de la arquitectura moderna... una abstracción memorable... que parece establecer la idea de que el espacio es construido en capas horizontales... y parece invalidar la idea de los muros. No obstante, no parece ser éste el caso, ya que mientras la Maison Dom-ino sitúa un énfasis primario sobre el suelo, interfiere, como dicen los cinco puntos, las proposiciones contrarias al dato vertical (fig. 5). Al situar la rejilla de columna desde la esquina del plano horizontal, y al proveer al espacio de una característica dominante tipo sandwich, también libera la superficie vertical de la unidad estructural, y permite que sea visto, en potencia, como una pura referencia conceptual, es decir, como un plano que registra o estructura, las estrategias formales empleadas en espacios profundos. La sección vertical no estará restringida, por más tiempo, a la necesidad de soportar la plancha horizontal del suelo. Esta separación de muro y columna permite, en algunos casos, que el espacio esté acodado en la sección vertical, y, así, se registra una dialéctica entre los espacios amplios y poco profundos sobre el plano frontal (fig. 6). Si la Maison Dom-ino sirvió como modelo del espacio horizontal acodado en arquitectura, la Maison Citrohan puede considerarse como su opuesta. En la misma conferencia, Rowe dijo: si Dom-ino fue un estilo de suelo, Citrohan fue un estilo de muro, la superficie vertical es el dato principal. El mismo Le Corbusier dijo: *con esta casa, damos la espalda a las concepciones arquitectónicas de las escuelas academicistas y modernas*⁷. A pesar de que tal idea de construcción nunca se realizó totalmente en forma de edificio, en la obra de Le Corbusier (en la Villa Schwob en La Chaux-de-Fons,



7. Primera Iglesia Unitaria en Rochester, Nueva York (1959-63). Arquitecto: Louis Kahn. Plano de la parrilla cuadriculada.

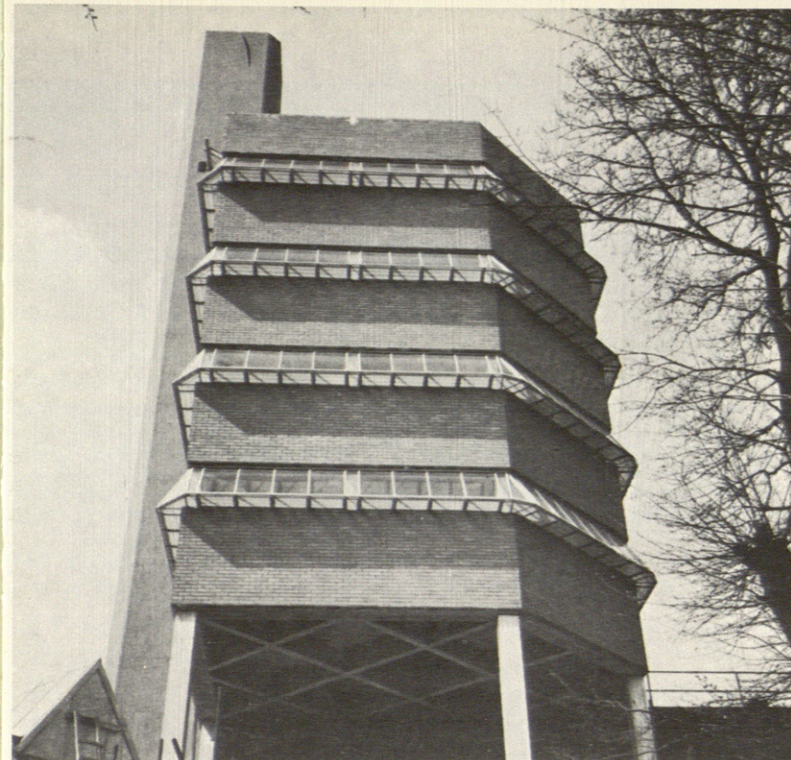
8. Torre del laboratorio vista desde el Sureste. La torre puede estar concebida como un bloque sólido de ladrillo sin dato frontal ni punto de vista escogido.



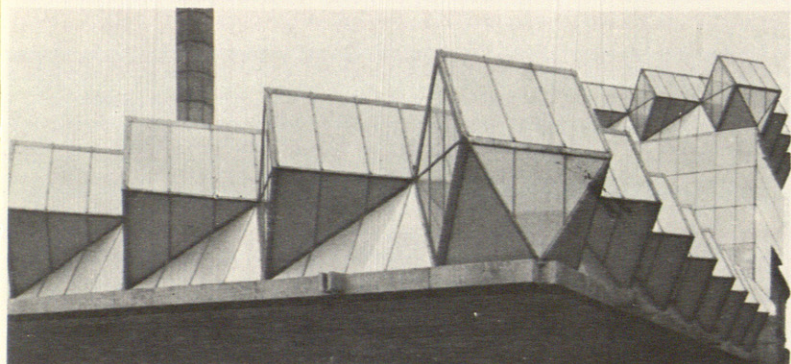
en la Villa Stein en Garches y en el edificio de la Salvation Army de París) se pueden encontrar aproximaciones suficientemente poderosas para sostener el argumento de Rowe. Dentro de tal interpretación, puede decirse que un canon del Movimiento moderno ortodoxo se interesaba por la capacidad latente, o virtual, del plano vertical para implicar espacio, y, como contestación al criterio extendido de las arquitecturas previas como bloques volumétricos, proponía que la arquitectura moderna fuera un desafío, estilístico y conceptual, a tal ortodoxia.

La reacción, en los últimos veinte años, de los arquitectos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que nunca entendieron completamente las implicaciones de la concepción de Le Corbusier sobre el espacio frontal acodado verticalmente, ha tomado diversas formas. La base para sus críticas residía en que no podían aceptar la neutralidad de estructura por constituir un anatema (aun siendo patente su mayor racionalidad tecnológica y la flexibilidad espacial que proveía por medio de la introducción del armazón) a su sentido de la integridad arquitectónica formulada en términos de claridad sectorial y consistencia estructural. Era un argumento que reclamaba la existencia de un reconocimiento espacial y de una definición del plano horizontal con una sección definida por una manifestación real de la estructura. En algunos casos, podemos adivinar que, bajo la crítica, existía la desconfianza básica a cualquier construcción pensada como un ideal, y el rechazo se debía a que el utopismo de este modelo era visto como un recuerdo anhelante del idealismo anterior a la guerra. En lugar de esto, este grupo buscaba lo que era *real*, algo tangible, pesado y corpóreo, como opuesto a las frías abstracciones platónicas del Estilo Internacional.

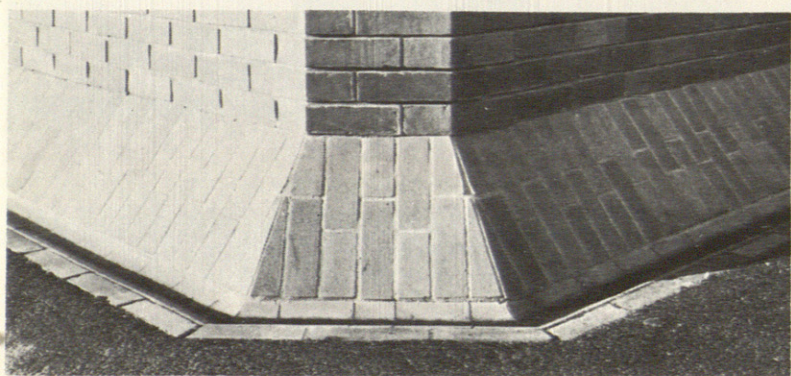
La mayoría de la obra de Louis Kahn, que proponía una alternativa clásica frente al eclecticismo moderno, puede ser visto bajo este prisma. Kahn tomaba las formas modernas y las empleaba de una manera clásica. Lo suyo fue una vuelta a una forma de planificar a lo Beaux Arts; en su utilización de la parrilla cuadriculada (fig. 7), donde los intervalos de la parrilla están incluidos como elementos de circulación entre los espacios principales, la columna ya no es neutral, pero está utilizada para delimitar el espacio y funciona, final-



9. La torre del laboratorio vista desde el Sureste, mostrando la relación de las columnas con el borde de ladrillo.



10. Bloque inferior del cobertizo, visto desde el Sur, mostrando la masa del muro de ladrillo en la base.



11. Bloque inferior del cobertizo. Detalle. Visto desde el Este, mostrando la esquina en chaflán y el curso inclinado de la base.

mente, de una manera muy rígida. En las torres parejas de Leicester, en las casas De Vore y Adler, en las Casas de Baño Trenton y en el edificio de recuperación médica Richards, puede apreciarse la influencia que tuvo, en los planos preliminares, el desarrollo de las articulaciones del espacio *estilo pabellón*. En esencia, Kahn propone una condición que se encuentra en casi toda la arquitectura premoderna: una vuelta a la estructura, como el orden y la definición de la unidad espacial.

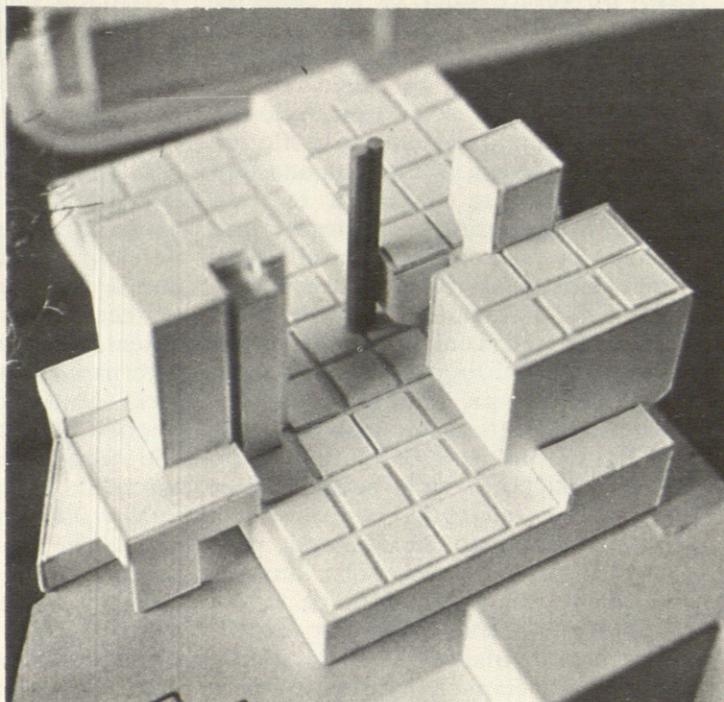
Bajo las variaciones estilísticas representadas en Leicester, y en otros edificios de Stirling, existe una respuesta similar que puede ser considerada, inicialmente, como una vuelta al desafío que supuso, unos cuarenta años antes, el plano libre y la fachada libre. Sin embargo, cualquier edificio como el de Leicester que, de primeras, puede parecer que desecha sumariamente dos de los cánones básicos de la arquitectura moderna, debe ser examinado cuidadosamente. Puede argüirse que Leicester implica el potencial para presentar el plano vertical como un dato espacial dominante, mientras se utilice un vocabulario que corra en dirección opuesta a la desmaterializada estética cubista, tradicional hoy en día. En Leicester ya no se conciben planos como datos referenciales, tales como las superficies blancas y extensas de Poissy, o la intensidad frontal y el énfasis de los delgados acodos de Garches y del edificio de la Salvation Army. Stirling, en lugar de desechar esta arquitectura, como puede pensarse a primera vista, provoca una confrontación cara a cara. Propone una alternativa que, sin destruir *literalmente* la caja volumétrica en la forma de un Van Doesburg y, más recientemente, en las descomposiciones del muro de un John Hejduk, lo destruye *conceptualmente*. Stirling no parte de una simple caja, sino de una composición que, en esencia, es multivolumétrica. Corroe esta concepción de tal forma, que produce un dato plano, como un elemento apéndice, que no implica la concepción original volumétrica, sino una simple caja. La concepción de la caja resultante no es un objeto desmaterializado en el sentido cubista, ni una serie de volúmenes en el sentido constructivista. Las cajas son *destruidas* conceptualmente, y, al mismo tiempo, la cualidad virtual de una simple caja está producida por la forma en que el propio objeto es corroído ⁸.

Tal procedimiento parece el reverso a la noción de Le Corbusier sobre la referencia implícita, o virtual, que relaciona los objetos de un espacio profundo a un plano frontal. Esto se revela en la preocupación, casi metódica, de Stirling por articular una superficie vertical en un edificio que, de otra forma, no exhibe ninguna preocupación por el espacio en el sentido cubista de la palabra. Esto no quiere decir que Stirling concibiera Leicester de la forma descrita, ni que el edificio exista, de hecho, de esta manera. Sólo es un intento de presentar una interpretación alternativa, una forma de ver este edificio dentro de otro entramado conceptual que pueda actuar como un medio para extender la capacidad para concebir cualquier arquitectura.

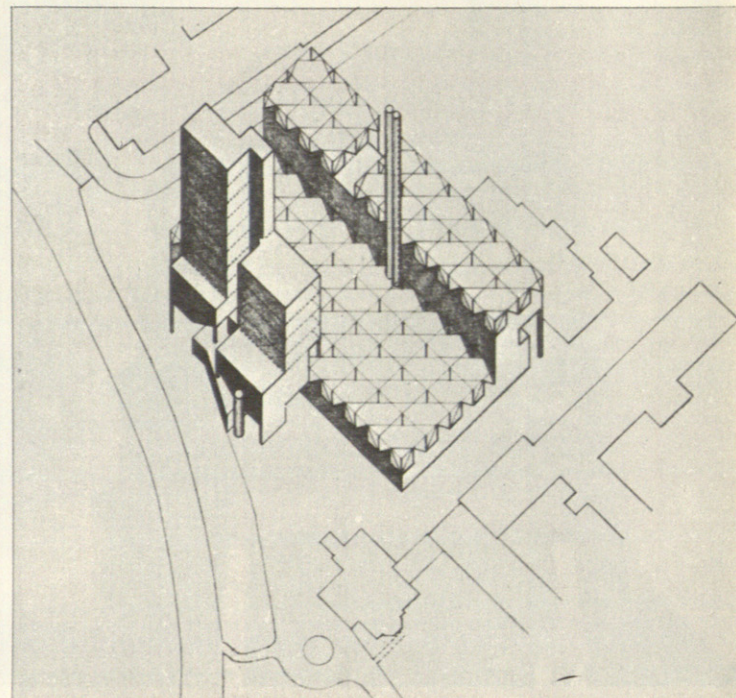
Nuestra atención se centra en esta actitud de contraste, debido a la forma en que parece que Stirling se desinteresa de cualquier abstracción que utilice un plano vertical. Así, se puede apuntar en muchos casos, y, específicamente, en su emparejamiento de materiales y en su yuxtaposición volumétrica (que debe considerarse como una contradicción curiosa o casi incomprendible si nos adherimos a la identificación de un rol tradicional para los materiales), que uno se siente inclinado a adentrarse, más profundamente, en este aparente desinterés.

Lo más llamativo, y el factor más consistente de Leicester, es la utilización del cristal ⁹, y, en particular, la oposición del vidriado opaco y transparente. Esto afina la lectura de los otros elementos del edificio. Si el cristal transparente puede parecer bastante sustancial, y el cristal opaco como el reverso, la naturaleza y el significado del otro par de materiales dominantes (ladrillo y losa) es puesto en cuestión ¹⁰.

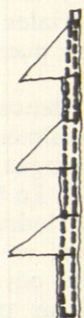
El ladrillo, un material denso y sólido, es utilizado tradicionalmente en Inglaterra para soportar cargas, y no como superficie. Así, cuando Le Corbusier, que raramente utilizó ladrillo, lo emplea en la Maison Jaoul, es usado como un muro estructural cuya función es real, en lugar de ser metafórica, y no como una superficie o material plano ¹¹. En Leicester, el ladrillo y la losa se presentan de tal forma, que sus respectivas referencias de carga y cualidades de superficie, aparentemente funcionales ¹², están invertidas: su valor real como sustancia *metafórica* suprime su sustancia *real*. Pero pase-



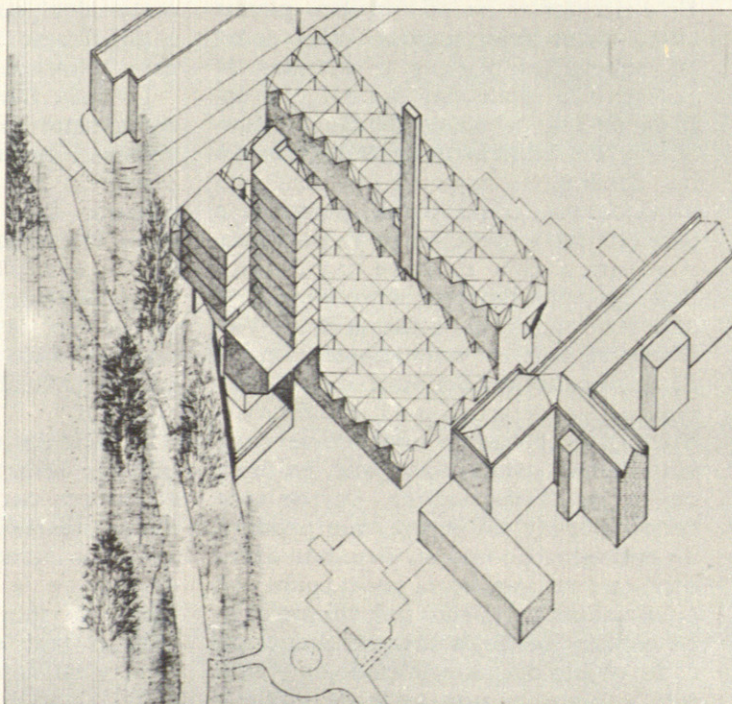
13. Universidad de Ingeniería de Leicester (1963).
Arquitectos: James Stirling y James Gowan.
Maqueta preliminar de 1959.



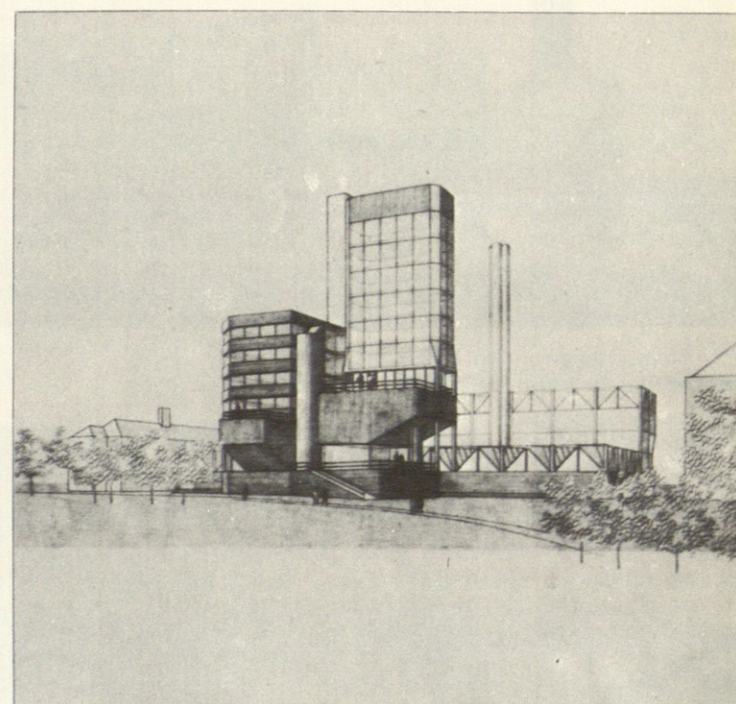
14. Esquema axonómico de una primera etapa del diseño (1959-60).



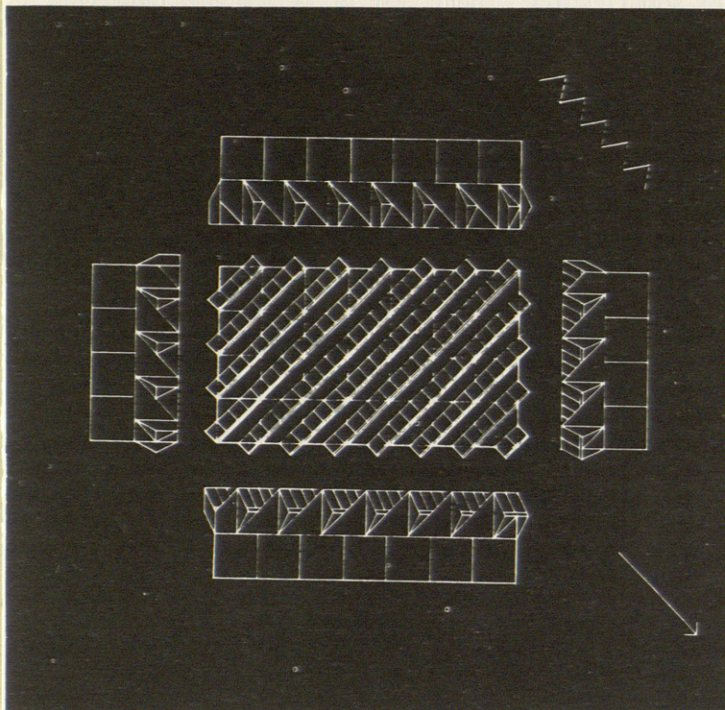
12. Torre del laboratorio.
Diagrama de la concepción de una segunda reversión, donde el ladrillo actúa como una membrana que contiene y comprime el espacio interior.



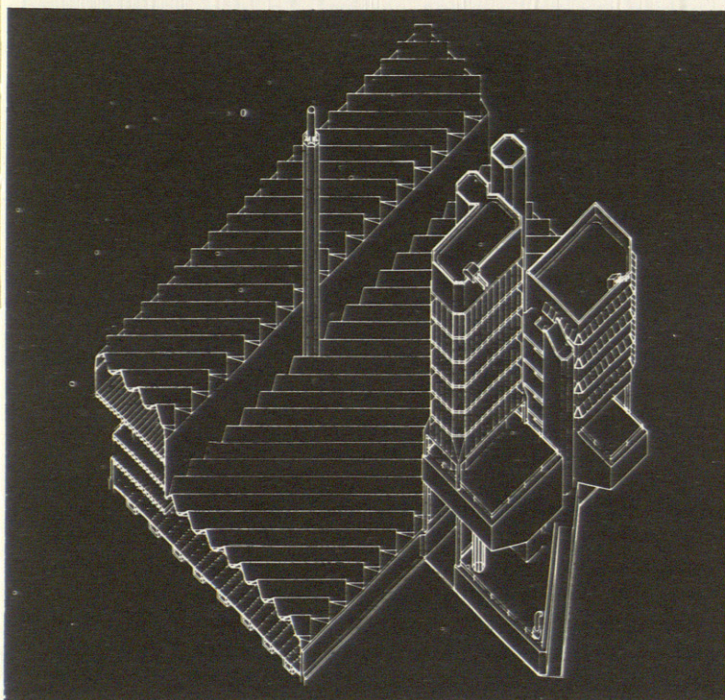
15. Axonómica de una etapa posterior del diseño (1960). Se nota la relación del plano del muro que encaja el volumen de las claraboyas dentro de un estilo más tradicional de «dientes de sierra».



16. Perspectiva del 9 de mayo de 1960. Este dibujo sitúa el dato de las dos axonómicas de antes (figs. 14 y 15), dentro de un desarrollo mayor del tejado acristalado del cobertizo. Mientras sigue siendo una copia del plano de la fachada, ahora se encuentra destacado del sólido sistema de la base.



17. Plano de un primer esquema del tejado. Notar la comparación con el plano del tejado de E. Reynolds (fig. 1).



18. Axonométrica del desarrollo volumétrico de las claraboyas.

mos a examinar el propio edificio para ver cómo Stirling desafía la concepción del plano vertical recibida desde el Movimiento moderno, a través de su utilización *invertida* de estos dos pares de materiales.

En la torre del laboratorio existe una preocupación muy cuidada por detallar lo que inició esta idea (fig. 8). A primera vista, especialmente si la comparamos con la torre de oficinas, parece ser un bloque de ladrillo. Pero Stirling no se contenta con que la torre parezca un volumen sólido de ladrillo y que, por tanto, sea considerado literal y conceptualmente como sólido. Primero corta lo sólido con pequeñas ventanas horizontales, convirtiendo el ladrillo en bandas Mendelsohnianas que siguen siendo interpretadas como sólido, porque parecen estar comprimiendo el cristal. Pero esta concepción está invertida, y la superficie natural de este plano es restaurada al proyectar el cristal más allá del ladrillo y tratarlo como un prisma, haciendo que el cristal parezca sólido, cristalino, horizontal y no plano. Ahora puede argumentarse que las ventanas son lo que parece ser más volumétrico, sólido y formado. Al estar proyectadas de forma inclinada, parecen tener substancia material, oponiéndose a ser, meramente, una membrana o un hueco (aunque, literalmente, son transparentes). Y como estos prismas de cristal se convierten en los elementos dominantes, el ladrillo toma las características de un plano vertical continuo, aunque suprimido parcialmente. El ladrillo no toma estas características planas debido a esta sustitución, sino que también se vuelve recesivo o negativo (fig. 12)¹³. De esta forma, el ladrillo, al que primeramente se vio como literalmente sólido, positivo y horizontal, puede ser interpretado ahora como los segmentos negativos o los residuos de un plano vertical que se escapa entre el cristal.

Pero existe una reversión más amplia de la notación tradicional. En todos los casos, excepto en uno (donde lo sólido encuentra el suelo), lo sólido está suministrado en ladrillo, y cuando se eleva, viene suministrado en losa. Uno es la referencia de carga icónica; el otro, obviamente, es un material de revestimiento. La única excepción, cuando el ladrillo aparece donde no está en contacto con el suelo, es en la torre del laboratorio. Aquí existe una segunda sugerencia a la idea de que el ladrillo tiene que ser visto icónicamente como

algo más que una referencia de carga. El ladrillo se reduce desde su masa sólida, como cualidad volumétrica, a algo tan delgado como el papel, por el hecho de que es discontinuo con el suelo y porque acaba sobre una serie de columnas verticales que se suprimen dentro del volumen de la torre (fig. 9).

En todo el conjunto del edificio la notación inversa puede aparecer de diferentes maneras. Por ejemplo, en el bloque del laboratorio inferior, ocurre lo mismo, pero a través de una serie diferente de yuxtaposiciones. En la figura 10 vemos lo que parece ser, de primeras, una mole de muro de ladrillo. Está achaflanado en la esquina (figura 11) de una manera que se asocia con algo sólido. También recuerda la inclinación del cristal de la torre del laboratorio, que sugiere una lectura sólida, y que, en un estilo similar, puede sugerir también las esquinas achaflanadas de la torre de oficinas¹⁴. En vez de repetir el motivo acodado de cristal y ladrillo, el elemento base del soportal es de ladrillo continuo, articulado por un curso inclinado en el nivel del suelo. Si en la torre parece que Stirling está diciendo que el ladrillo es meramente una piel de poca profundidad y volumen, aquí, en el soportal de abajo, la substancia del ladrillo es obvia. Pero la lectura inicial está revertida otra vez. Vamos a abandonar nuestra predisposición a mirar a través de imágenes metafóricas, privándonos de una apreciación o de una comparación a los almenajes de un bastión medieval. En su lugar, la proposición entera de la referencia natural del muro está socavada por una ranura horizontal profunda y continua, que separa la masa de ladrillo de la viga de hormigón y de la superestructura del tejado, a la vez que soporta supuestamente. Otra vez la ranura, en vez de ser una demostración estilística, es un ardid icónico. Una vez que se acepta el boquete en la continuidad desde el ladrillo al hormigón, cuando el concepto de masa como soporte es continuado por el volumen del ladrillo, la esquina en chaflán y la base inclinada socavada, el ladrillo ya no sigue pareciendo ni una masa ni un soporte; hay que revertir a una indicación previa, recordando el ladrillo en la torre como superficie de revestimiento y, de esta forma, como un plano conceptual.

La idea del ladrillo como revestimiento viene reforzada por la lectura

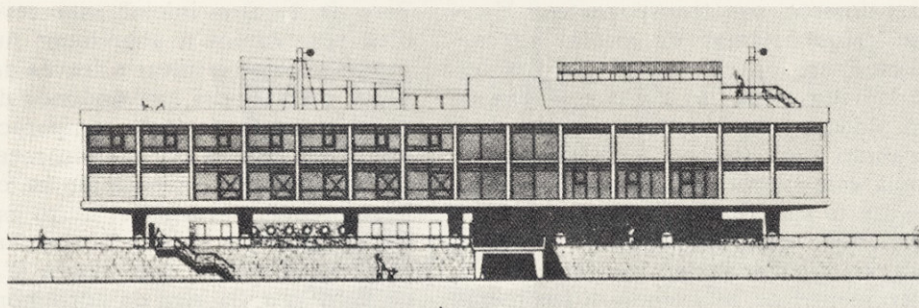
dada en el sistema del tejado sobre el cobertizo. Es vidriado y parece un invernadero, pero, en lugar de ser plano y transparente como son los recintos tradicionales de vidrio de estas estructuras, el cristal está tratado de forma prismática, volumétrica, y opaca. La primera lectura da una serie de masas como sólidos cristalinos. La intención de que el cristal sea interpretado como el elemento más volumétrico y sólido puede apreciarse en la forma en que se desarrolla la esquina lateral de las claraboyas desde los primeros proyectos.

En el modelo de un primer proyecto no existe diagonal de parrilla (fig. 13). En un proyecto posterior hay un emparrillado diagonal en el sistema del armazón de las claraboyas (fig. 14), pero, dentro del plano ortogonal, se siguen produciendo dos situaciones que cambiará después: el segundo piso que sobresale sobre el espacio del cobertizo y la esquina lateral de las claraboyas. En el primer caso está producida por una columna que continúa el perfil de la superficie plana suspendida sobre el suelo; y en el último caso, al recortar la diagonal de las claraboyas sobre la fachada. También debemos fijarnos en el plano que soporta la torre inferior, y que refuerza la concepción cubista que aún domina en el espacio

frontal acodado. En la axonométrica (fig. 15) y en la perspectiva (fig. 16), la columnata vertical y los soportes planos han desaparecido. En su lugar hay una plegadura de modillón que soporta la porción superior del cobertizo, introduciendo una diagonal en una fachada, que ya no está acodada verticalmente. Y el plano que soportaba la torre se ha convertido en un elemento-podium horizontal con dos muros cruzados que soportan, ahora, a la torre. Los elementos del tejado de claraboya siguen estando cortados y nivelados a la fachada, dando, en la perspectiva, un recuerdo de las diagonales, como refuerzos cruzados, que aparecían en el proyecto final de carrera de Stirling (fig. 19), y en la forma de la sala de conferencias de su proyecto para el concurso de la Universidad de Sheffield (fig. 21). Sin embargo, los volúmenes de la sala de conferencias de la Universidad de Sheffield no están expresados como voladizos desde la fachada, sino que están contenidos y comprimidos por la naturaleza virtual de la superficie vertical sobreentendida. Es importante señalar que esto es similar, en concepto, a la disposición original de las salas de conferencias en Leicester (fig. 14). En este estudio preliminar, ambos volúmenes vuelven sus em-

puges diagonales hacia dentro, contenidos, otra vez, por una superficie vertical. En la perspectiva (fig. 16), la naturaleza volumétrica de las claraboyas todavía está enjaulada dentro de un plano vertical. Sólo en el plano (figura 17) y en la axonométrica (fig. 18) las claraboyas se vuelven volumétricas e irrumpen del plano vertical. Esta proyección volumétrica puede ser considerada crucial respecto al concepto del plano vertical como un apéndice que será desarrollado después. La evolución volumétrica del cristal reducirá, ampliamente, las superficies planas de ladrillo a la forma de un aplique no volumétrico, aun cuando las superficies no sean de losas. Por medio de esta reducción se establece un plano vertical sobreentendido. Cuando la noción de apoyo, y de volumen, se ve cruzado por la ranura recta (fig. 20), se introduce el concepto de un plano abstracto como opuesto al volumen exacto. Así, se ha introducido un dato conceptual vertical, dentro de los volúmenes de ladrillo, sólo realizado previamente en las blancas superficies de Le Corbusier.

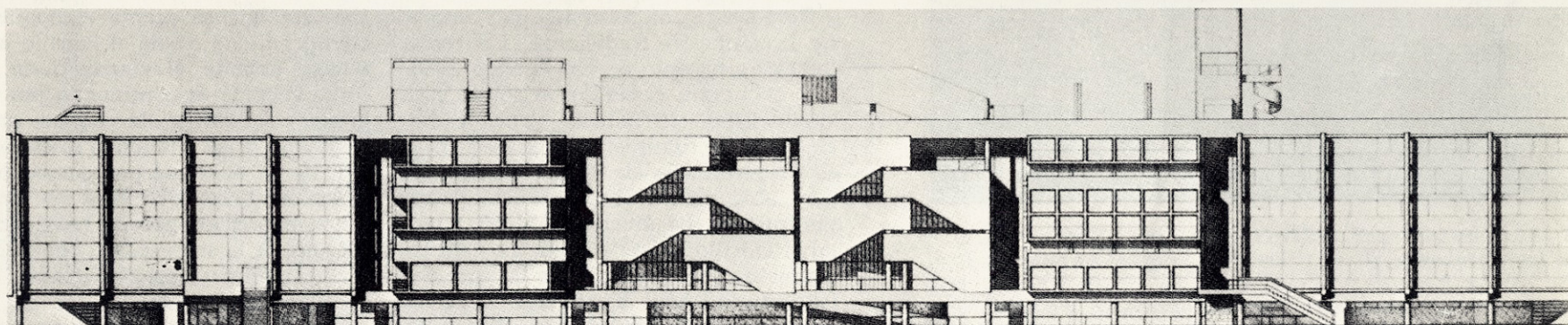
Por medio de una dialéctica de los materiales que apreciamos en la torre de oficinas, podemos hablar de la existencia de una tercera interpretación del plano vertical. La idea, recibida desde



19. Centro comunitario. Tesis de James Stirling en la Escuela de Arquitectura de Liverpool (1950). Dibujo de la fachada.



20. Bloque inferior del cobertizo visto desde el Sur. La ranura separa la base de ladrillo de la superestructura de la claraboya.



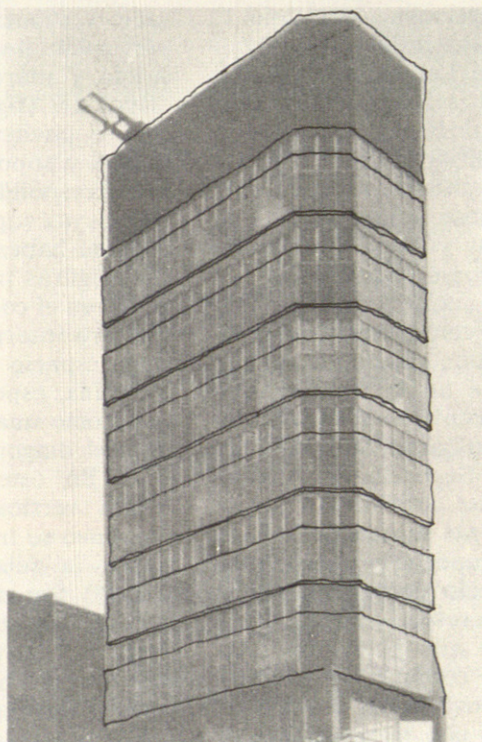
21. Concurso de la Universidad de Sheffield (1953). Arquitecto: James Stirling. Dibujo de la fachada.

el Movimiento moderno ortodoxo, de que una caja de cristal es una superficie transparente que contiene un hueco positivo de espacio, que, a la vez, presiona a la superficie ocasionando que sea vista como una membrana. Sin embargo, al estudiar la torre de oficinas, se nos indica, claramente, que no pretende tal envoltura tradicional del espacio. No existe espacio en el sentido conceptual. La torre de oficinas será concebida como un sólido pedazo de cristal, un sólido conceptual¹⁵. Así, podemos ver esta torre como un primitivo sólido cristalino procedente de un estado prefísico o conceptual; un cubo de cristal que fue recortado y quebrado para mostrar su configuración presente, que es, solamente, un estado fragmentario o parcial dentro de su evolución en el tiempo. El cristal, al estar colocado fuera del suelo de hormigón (fig. 25), parece ser un material más substancial, aun siendo transparente. Y toma la apariencia de ser una pieza sólida que está empujada hacia delante de las estructuras de hormigón, o envolviéndolas. Se podía imaginar que la superficie de cristal continuase sobre la misma superficie, igual que la cornisa de losa, en vez de proyectarla sobre ésta (fig. 27), o que las losas del suelo hubieran sido guarne-

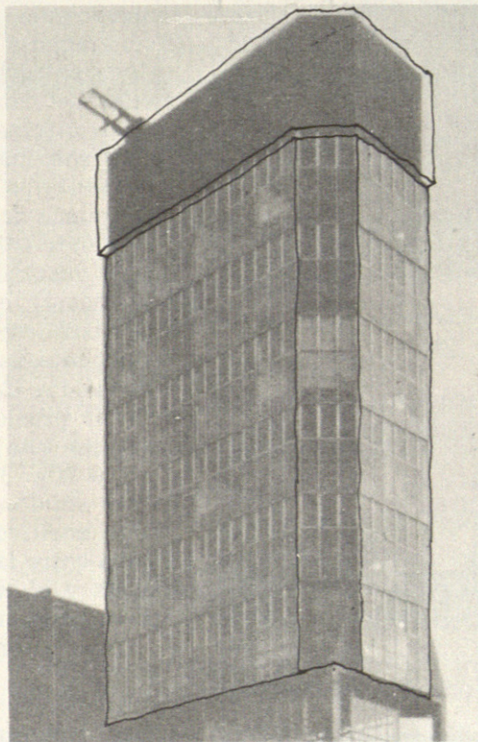
cidas de ladrillo, o llevadas hacia delante y levantadas hacia la embocadura de los paneles (fig. 22). Otra alternativa hubiera sido colocar el cristal detrás de la cornisa de losa, por lo que sería recesivo, y hueco conceptualmente (fig. 23). O, por último, se podría haber tratado a la torre entera como una superficie plana; se podían haber adelantado las columnas, y expresarlas como una jaula (fig. 24). Pero no eligió ninguna de estas alternativas. De hecho, el único lugar donde la estructura de hormigón es llevada al perfil de la superficie exterior es en la base de la torre (fig. 26), donde marca un hueco actual. Las columnas, en esta situación, son un signo positivo, y cuando desaparecen detrás del cristal superior se convierten en negativos. Esto refuerza la reversión en la concepción del cristal desde el hueco a lo sólido. Así, esta reversión es activa conceptualmente, no sólo cuando la estructura expresada sobre la superficie del edificio marca y define un hueco, sino también cuando es suprimida detrás del cristal. Es importante señalar que, tanto el cristal como la cornisa de losa, están en chaflán en la torre de oficinas, oponiéndose a la torre del laboratorio donde sólo el cristal está tratado de esta manera (fig. 32). En ambos

casos, el cristal está visto como sólido, pero la lectura del ladrillo y la losa está revertida. En la torre de oficinas, tanto la losa como el material de revestimiento está achaflanado, y se interpretan como un volumen. Recíprocamente, en la torre del laboratorio, el ladrillo y el material volumétrico están precintados, y terminan cuadrangularmente en las esquinas, con una lectura de superficie. Otra vez, al ver la torre de oficinas desde el noroeste, el cristal adquiere la cualidad de un sólido (figura 31), primeramente, por su relación con la forma diagonal del riñón de la bóveda. Esta forma aparece inicialmente por ser lo más parecido a masa, pero cuando el riñón de la bóveda es visto en relación al cristal que, deliberadamente, está emplazado hacia delante, el riñón de la bóveda parece chato y plano.

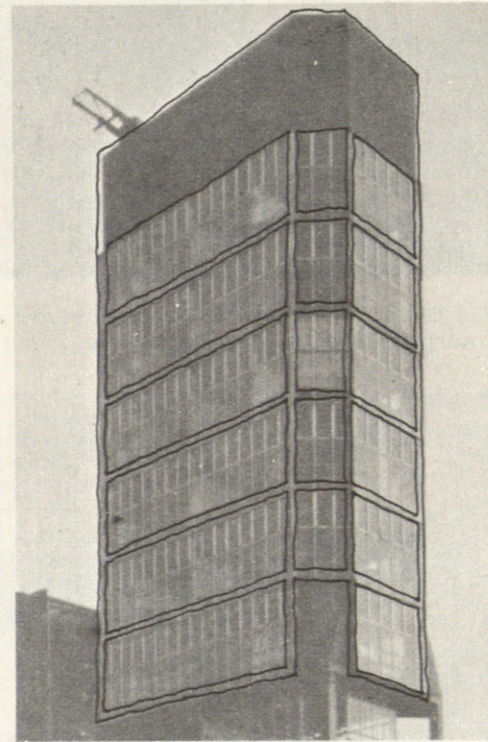
Esta concepción es similar al juego de sólido y cristal del edificio de la Salvation Army (figs. 28 y 29)¹⁶. Por esto, no hay razón para pensar que la concepción del plano vertical de Le Corbusier esté ausente en el vocabulario de Leicester. De hecho, cada uno de los proyectos de Stirling parecen ser un atentado cuyo fin es destruir nuestra noción recibida del dato vertical, como si fuera una superficie tan



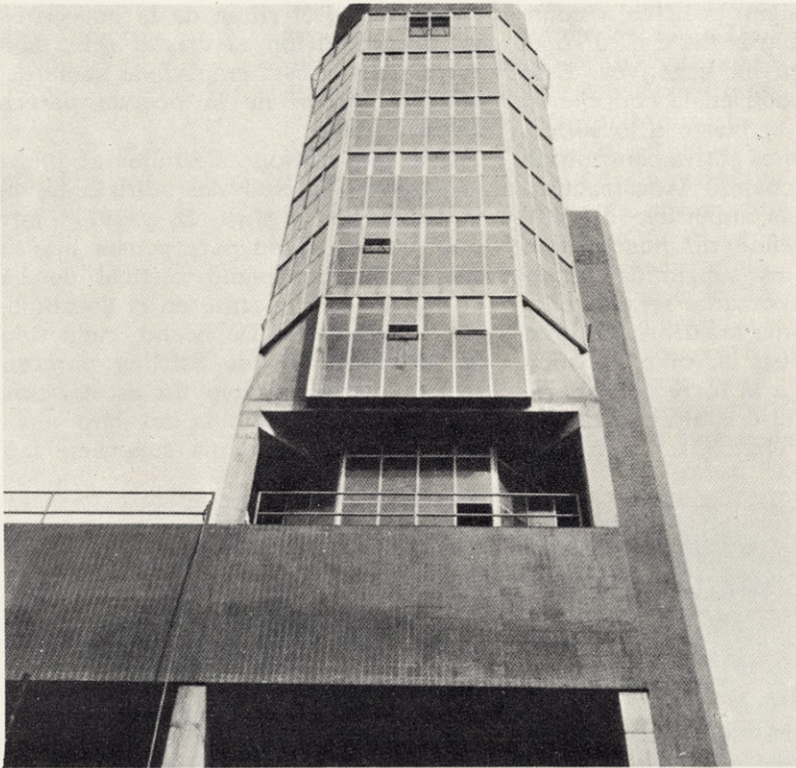
22. Diagrama de una alternativa en la concepción de la torre de oficinas con bandas similares a las de la torre del laboratorio.



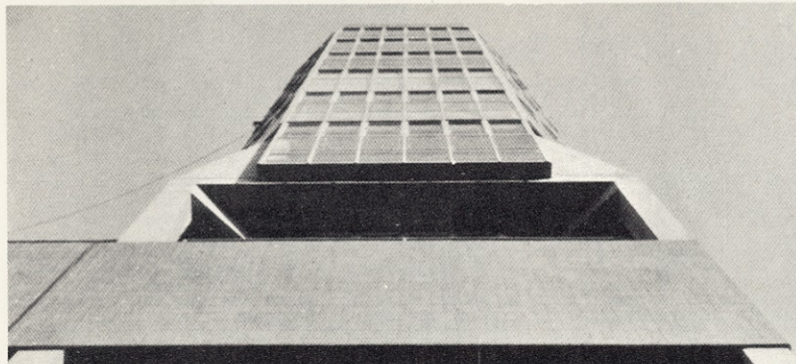
23. Diagrama del cristal en la torre de oficinas, en el que sobresale la cornisa de losa.



24. Diagrama de la torre de oficinas expresada como una jaula de elementos estructurales horizontales y verticales iguales.



25. Torre de oficinas desde el Noroeste. El vidriado transparente está interpretado aquí como un sólido.



26. Base de la torre de oficinas desde el Noroeste, mostrando cómo las columnas forman un hueco.

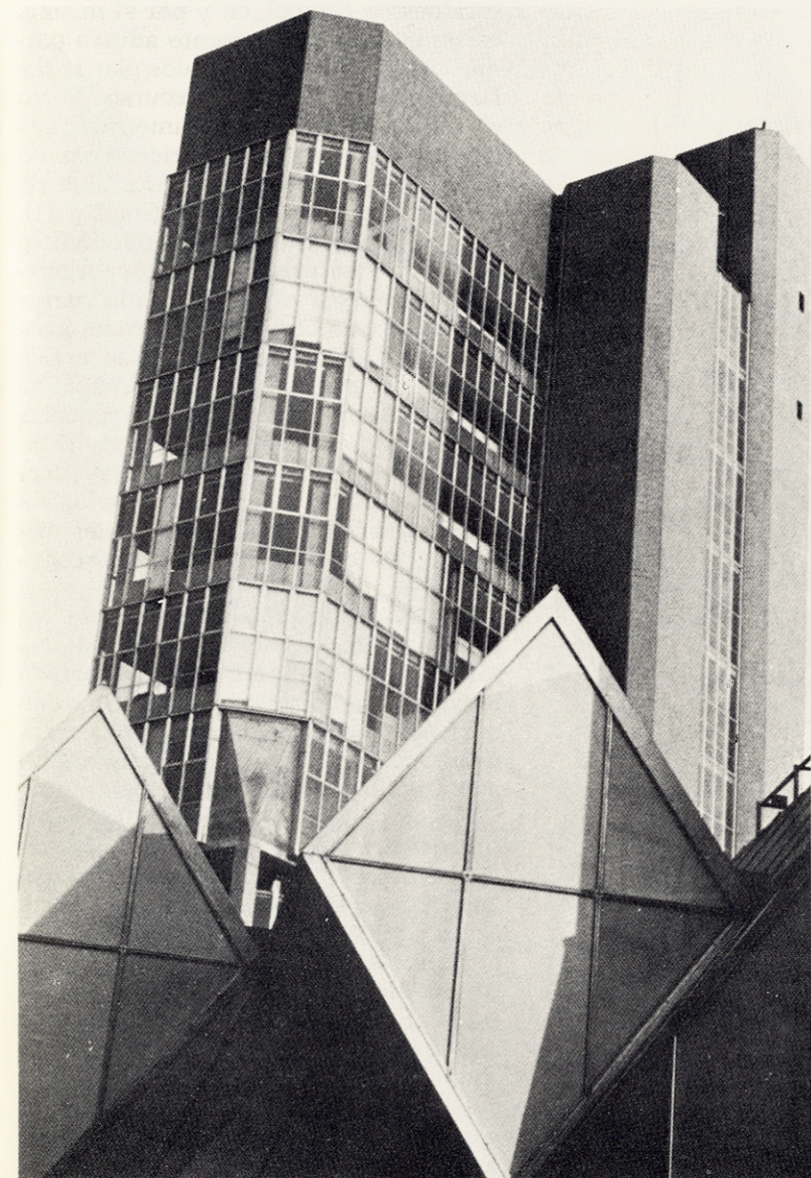
fin a como el papel, y sugerir otra concepción del plano vertical. Para cada sugestión visual se diseña una masa arquitectónica volumétrica conceptualmente, como oposición a todo lo plano. De hecho, es difícil encontrar cualquier presentación de un plano vertical inarticulado. Todas las superficies potenciales están cortadas, achaflanadas o descanteadas, para implicar una profundidad en el volumen. Cuando Le Corbusier se enfrenta con un dato vertical lo postula como una analogía exactamente plana, una superficie delgada, visualmente posible; por ejemplo, en Garches y en Poissy, a través de la colocación de ventanas en listón extendidas hasta las esquinas laterales (figura 30). De esta forma, la superficie abstracta imaginada es situada dentro de un plano muy positivo, estableciendo su sentido virtual dentro de una referencia vertical, frontal y desmaterializada. En contraste, en Leicester no existe ninguna analogía positivista, la superficie nunca es real. Emerge ante nosotros sólo a través de un proceso conceptual, consistente en una desmembrada elaboración de una serie de sugerencias visuales. Dentro de este contexto, se puede decir que Leicester es un comentario sobre la concepción del plano vertical de Le Corbusier-Rowe y, finalmente, un ataque a ciertas concepciones modernistas del plano ¹⁷. Este ataque a la sensibilidad modernista nos enfrenta a Leicester como una crítica del Constructivismo ¹⁸; las referencias directas constructivistas de Leicester son más difíciles de refutar.

Primero, la arquitectura constructivista puede definirse como una serie de volúmenes sólidos yuxtapuestos sobre un eje vertical (como oposición al plano vertical), que actúa como un apéndice para estos volúmenes que, aparentemente, están en colisión o tienden a separarse desde un vértice centralizado de presión centrípeta, creando el conjunto una configuración visual dinámica (fig. 37). Segundo, estos volúmenes sólidos, que contienen espacios reales positivos, no muestran tensión alguna entre las superficies de volumen ligadas y el espacio contenido. No se exhibe ninguna presión virtual sobre el plano exterior que pueda implicar una intención de conferir características animadas y positivas al espacio interior, semejando una masa flexible de aire mantenida por cuatro paredes (figura 33). Tercero, el Constructivismo es una arquitectura de articulación;

utiliza los sólidos de una manera aditiva, opuesta a una substracción, y compositiva (fig. 34). Las tres disposiciones componen una actitud común referente a una inquietud sutil e inconfundible respecto a la composición total figurativa. En un cierto sentido, este balance asimétrico sólo sirve para encubrir una actitud muy tradicional hacia la materia ¹⁹.

Si en la obra de Stirling existe algún eslabón con el primero de estos aspectos, reside en el hecho de que toma la actitud de composición del Constructivismo, en vez de tomar su vocabulario, y lo lleva a una especie de dialéctica en la concepción del espacio acodado y, en última instancia, con el concepto del plano vertical de Le Corbusier. Naturalmente, tal proceso conlleva una transformación de los paradigmas Corbusieranos, ya que tanto en las casas Dom-ino como Citrohan, el plano vertical es utilizado como un apéndice para los elementos vertical y horizontal. Esto se aprecia mejor en la elevación sureste del cobertizo del edificio (fig. 35).

Aquí volvemos a tener una secuencia simultánea de reversión sobre reversión; un juego entre las facetas diagonales de las claraboyas de cristal, los planos verticales de cristal y la diagonal plegada en modillón, que soporta el volumen saliente. El aspecto más vacío y espacial de esta fachada es el particular hueco triangular que está sujeto y marcado por los modillones diagonales (fig. 36). Estos puntales diagonales pueden ser interpretados como sólidos y soportantes. Ya que su ángulo corresponde con el ángulo de las claraboyas superiores de cristal, y, después de haber visto que estas particulares figuras truncadas funcionan como sólido en el cobertizo inferior, podemos dar otra interpretación, en la cual este largo espacio triangular será una pieza sólida, especialmente cuando lo vemos como una continuación de los elementos diagonales del tejado triangular. En este contexto, el plano de cristal vertical del volumen plegado rectilíneo se interpretará como un hueco en la relación sólido-hueco-sólido (fig. 38). Sin embargo, puede afirmarse la condición inversa si el espacio triangular es interpretado en su condición exacta como hueco. Entonces, el plano vertical, que es de cristal opaco, puede ser interpretado como un sólido conceptual; y, en esta interpretación, las claraboyas truncadas son vistas como huecos. En otras palabras, por la par-



27. Torre de oficinas desde el Oeste. Perfil del saledizo de cristal que sobresale de la cornisa de losa.

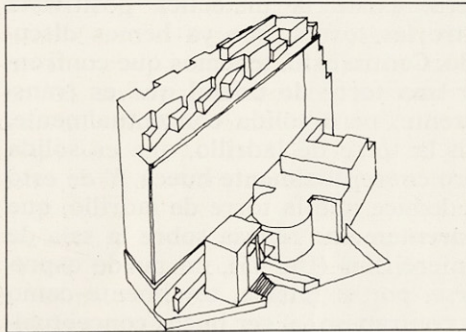
particular yuxtaposición de los elementos triangular-vertical-triangular, el espacio triangular puede ser interpretado de otra manera. Y, simultáneamente, podremos interpretar el hueco positivista y el sólido conceptual. Si el espacio es conceptualmente un sólido, el plano vertical, que es exactamente sólido, se convierte en un hueco conceptual (figura 39). Y el plano inferior vertical, de cristal opaco, es interpretado como hueco, cuando se le interpreta contra el sólido conceptual del hueco actual. La lectura ambivalente, en ambos casos, está producida por un plano vertical que actúa como un elemento apéndice de los dos volúmenes triangulares o, recíprocamente, por un plano diagonal (de los modillones) que actúa como un apéndice para los volúmenes verticales. De esta forma, un dato plano se articula como un elemento apéndice que oscila entre una posición vertical y diagonal.

En esta juntura existe un segundo apéndice conceptual desarrollado utilizando el plano horizontal; un proyecto que, de hecho, está cercano al dato horizontal neoplástico que pertenece al eje y al frontón del Constructivismo y del Cubismo. Este dato aparece en el elemento podium que actúa como un plano de referencia para los vectores diagonales del lado inferior del auditorium y de la rampa de entrada (figura 41). En este caso, los tres elementos funcionan de la misma manera que en el tejado en ángulo, la superficie del plano y el emplazamiento sesgado del Centro Cívico de Alvar Aalto en Saynatsalo (fig. 40)²⁰. Leicester conforma, por esta utilización de los apéndices verticales y horizontales, una relación dual de planos y volúmenes que está ausente en las obras de Le Corbusier.

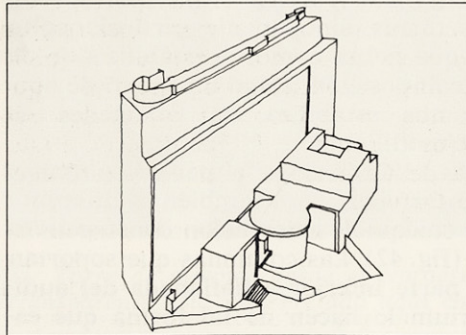
Las dos salas de conferencias, que parecen ser las más constructivistas por su forma de masa volumétrica, son la ocasión para otra distinción mayor entre Leicester y el Constructivismo ortodoxo. Al estar expresadas como formas proyectadas diagonalmente, situadas cada una bajo las torres asimétricas, nos recuerdan al Club Rusakov de Melnikov en Moscú. Sin embargo, los elementos másticos del Club Rusakov no parecen estar comprimiendo o extendiendo el espacio externo por la influencia de sus superficies confinadas (fig. 43); en esencia, no existe un plano vertical o frontal como en la Maison Citrohan, y, sin tal dato frontal, no

existe implicación o profundidad virtual en el espacio. Aunque las salas de conferencias de Leicester son elementos obviamente volumétricos, están recubiertas de losa, de tal forma que se interpretan como superficies que contienen el espacio. Además, a través de su relación con los elementos verticales, empiezan a activar el espacio externo de una forma que no existe en el Club Rusakov. En Leicester existe un mayor juego entre espacio y superficie que sirve para acrecentar la idea de apéndice. El volumen mayor de la izquierda (fig. 44) parece estar reprimido bajo el peso de la torre de ladrillo. La relación siguiente entre superficie y espacio contenido parece ser operativa en esta yuxtaposición. Primero, existe la dialéctica positivista entre las torres, que ya hemos discutido. Contra esto, tenemos que confrontar una torre de cristal que es transparente, pero sólida conceptualmente, con la torre de ladrillo, que es sólida pero conceptualmente hueca. Y de esto se deduce que la torre de ladrillo, que aparentemente reposa sobre la sala de conferencias (fig. 45), no puede expresarse, por sí misma, totalmente como un contrapeso, al ser hueca conceptualmente y, por lo tanto, sin peso. La reversión es cierta en la torre de cristal, que es sólida conceptualmente pero parece estar apoyada por la caja de cristal transparente²¹. Así que no son las torres, sino un eje vertical oculto el que actúa como el estabilizador de la composición, como un punto de apoyo que estabiliza los volúmenes de los modillones.

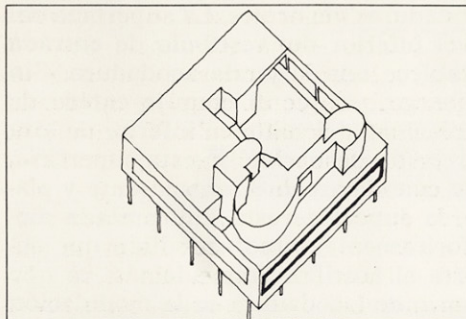
La relación entre el par de columnas y estos volúmenes también es diferente de cualquier articulación constructivista (fig. 42). Las columnas que soportan la parte inferior achaflanada del auditorium lo hacen de tal forma que establecen el borde vertical de este volumen, como la primera de una serie de acodaduras verticales. La superficie del nivel inferior del vestíbulo de entrada establece una segunda acodadura. Sin embargo, ya que el empuje entero de la diagonal del volumen inferior de losa parece descender sobre esta superficie, que es exactamente transparente y plana, la superficie está interpretada metafóricamente como un sólido que soporta el ladrillo. Pero además, ya que la primera acodadura en la modulación es un hueco sin cristal, la superficie posterior con cristal vuelve a estar interpretada como un sólido conceptual.



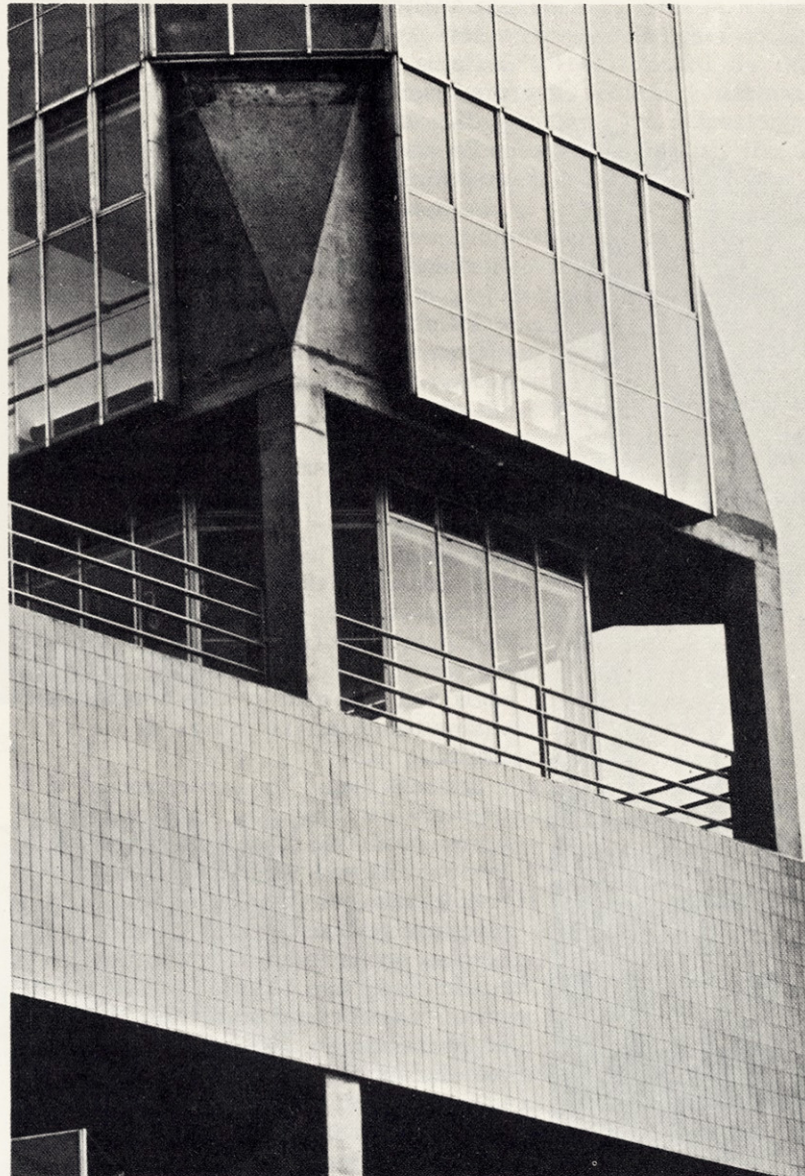
28. Edificio de la Salvation Army (1932). Arquitectos: Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Diagrama de un primer estudio.



29. Diagrama. Proyecto final.



30. Villa Savoye, en Poissy (1929). Diagrama de la extensión lateral.



31. Torre de oficinas vista desde el Norte, mostrando el saledizo de cristal por encima del riñón de la bóveda.

El método aditivo de Leicester nos localiza una nueva serie de contradicciones que suponen una tercera ruptura con una actitud básica del léxico de la arquitectura constructivista (fig. 46). Mientras el Constructivismo utiliza elementos sólidos (volúmenes que parecen sólidos y que están agregados a tiempo para desplazar el espacio), la torre de oficinas revierte esta estrategia, y, de la evidencia visual, vemos una corrosión o un desconchamiento de una envoltura muy sólida. Las escaleras de caracol (motivo que se repite tres veces en Leicester) constituyen una segunda llave para establecer la diferencia conceptual entre la articulación volumétrica aditiva y subtractiva de Leicester y del Constructivismo²². La escalera de caracol, en y por sí misma, es, en esencia, un elemento aditivo porque conecta visualmente dos planos horizontales a través del recurso de un elemento no plano y volumétrico. Las escaleras de caracol de Leicester parecen provenir directamente del Club de Trabajadores de Moscú de Golosov (figura 47). Sin embargo, en el edificio de Golosov no parece intencionada ninguna dialéctica o ambigüedad. De hecho, todo está casi por duplicado, pero articulado de una manera exacta. Los elementos horizontales cuadrados se distinguen de los elementos verticales circulares. Y además, el elemento horizontal es sólido, y el elemento vertical es cristal. En vez de comprimir las interpretaciones, dando una ambigüedad visual, los elementos están colocados aparte a propósito.

En las esquinas oeste y sur del cobertizo (como vemos en la fig. 46) la forma rectilínea parece estar cortada inicialmente de tal forma que el volumen resultante de los paneles de cristal opaco está interpretado como sólido conceptual. Esto crea la primera reversión: una superficie de cristal, aunque sea opaca, es leída como sólido. Dentro del volumen trazado se revela una balaustrada muy sólida de la escalera de caracol. Sin embargo, analizándola más profundamente, al estar la balaustrada tratada del mismo material que los paneles de cristal de las superficies verticales, crea la condición para que se efectúe una segunda reversión. Las superficies de cristal de los volúmenes rectilíneos son exactamente opacas, y pueden ser interpretadas como sólido. La escalera de caracol que es exacta y conceptualmente volumétrica, al estar tratada en el mismo material que

los volúmenes de cristal, produce un volumen rectilíneo, menos exactamente volumétrico que el cilindro de la escalera, que puede ser interpretado como plano. En otras palabras, el cristal de los volúmenes rectilíneos, al no haber sido tratado inicialmente como un revestimiento, se interpreta como un bloque sólido que está recortado y corroído. En un principio, los rectángulos no están vistos como planos o superficies, sino como un *trozo de material*. Es decir, el objeto cilíndrico de las escaleras puede parecer que ha existido previamente en el bloque, y que ha sido descubierto mediante un proceso substractivo. En esta imagen vemos que dos formas dispares inicialmente, de masa, tienen propiedades de complemento. Una forma (la escalera), al ser un complemento y estar tratada con los mismos materiales de los volúmenes, revierte los bloques de volúmenes y los convierte en planos. Por ejemplo, si la escalera estuviera tratada con un revestimiento de ladrillo o de cristal transparente, hubiera sido muy ambiguo. Pero al ser ambos del mismo material (cristal opaco), existe la posibilidad de una reversión. De esta forma, el cristal, al estar tan lejos de ser tratado como desmaterializado y transparente, tanto en sentido literal como virtual, vuelve a ser sólido conceptualmente (fig. 48)²³.

La tercera escalera de caracol (figura 49) que conecta el pódium de la parte inferior del volumen del auditorium (visto a la izquierda de la foto), también funciona de forma similar. Juega con la interpretación de la escalera en el espacio de cobertizo, igual que con el volumen de losas de encima. Esta escalera de caracol es de cristal transparente, las otras dos son de cristal opaco. Ya que las dos últimas son interpretadas como sólido conceptual, la restante debe ser interpretada como un hueco conceptual. Pero dos aspectos de la forma en que está detallada esta escalera intervienen en contra de esta interpretación simple. Primero, tiene una forma geométrica labrada en facetas, que tiende a dar una sólida interpretación a su superficie; segundo, es la única de las tres escaleras circulares que está totalmente encerrada (sólido) aunque lo esté en su totalidad por cristal transparente (hueco). Además, parece tener su material de soporte, el ladrillo, desguarnecido, mientras el volumen de losa de encima está soportado por dos columnas que parecen

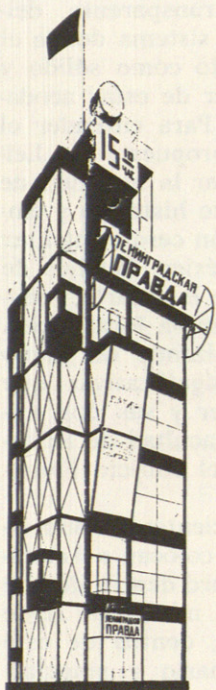
muy delgadas si se las compara con la escalera circular labrada en facetas, que, dentro de este contexto, parece ser el más substancial de los elementos. Sin embargo, existe una nueva reversión; la escalera, lejos de soportar el volumen del auditorium, parece que horada a través de él.

En los dos casos donde el cristal se presenta como ofreciendo una exacta transparencia (en la escalera circular y en la entrada inferior al vestíbulo, como ocurría en la corriente Bauhaus) lo encontramos considerado conceptualmente como un sólido, es decir, virtualmente opaco. Así, puede verse que este juego dialéctico entre cristal opaco y transparente se convierte en una referencia dominante dentro de un sistema de marcación que revierte el canon aditivo y volumétrico del Constructivismo. Leicester, de hecho y esencialmente, revierte el sistema de notación o de apunte del Movimiento moderno, en el cual, el cristal estaba interpretado como transparente, delgado y acodado a un sistema donde el cristal puede ser visto como sólido y opaco; donde, a pesar de estar acodado, está desgastado. Para entender el sistema referencial propuesto en Leicester, se debe separar la notación de Stirling de su contexto histórico y empezar con una notación cero e intentar construir un nuevo léxico. Muchos de los críticos, en vez de intentarlo, reducen Leicester a una mera localización de metáforas, minimizando un juicio de las diferencias significativas que existen entre Leicester y sus dos edificios hermanos: la Facultad de Historia de Cambridge y el edificio Florey de Oxford.

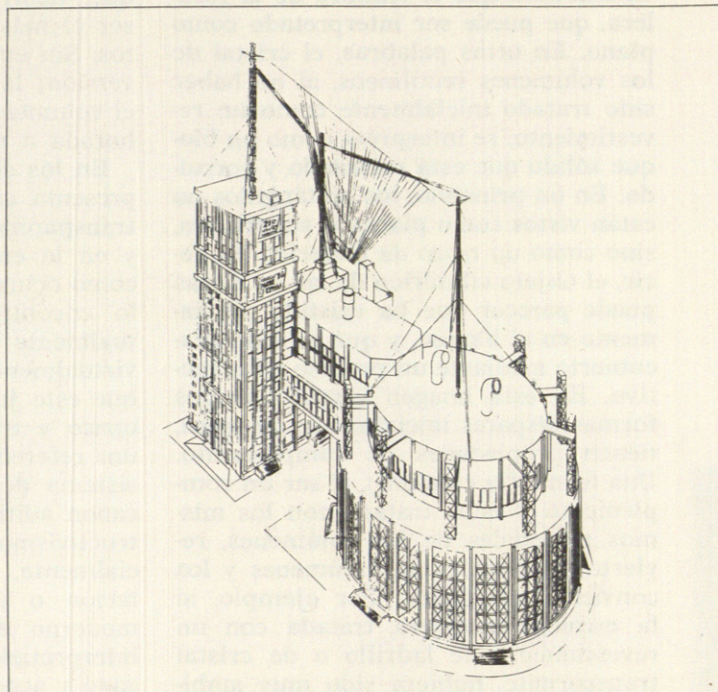
A pesar de estos recientes pronunciamientos críticos, que colocan a Leicester, Cambridge y Oxford dentro de una continuidad histórica, mi debate sigue siendo que Leicester, dentro de este contexto, es embrionario y singular. Los tres edificios presentan similitudes muy fáciles —una genealogía desarrollada en ladrillo y cristal, dentro de un repertorio de conformación moldeada, piramidal y achaflanada. Y aunque no es justo despachar tan sucintamente las cualidades de Cambridge y de Oxford, dentro del limitado contexto de este análisis, no se puede hacer un análisis crítico semejante. Es decir, los signos de Leicester parecen estar revestidos por una racionalidad y por la sugestión de una posición de alternativa respecto a un análisis similar de



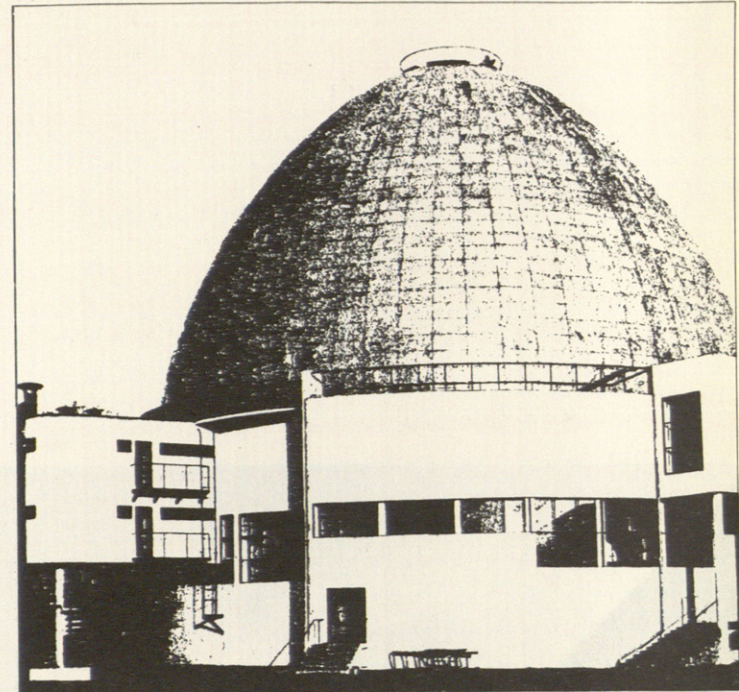
32. Detalle visto desde el Este. A la izquierda, la torre del laboratorio; a la derecha, la torre de oficinas.



37. Torre Pravda (1923). Proyecto de los arquitectos A., L., y V. Vesnin. El proyecto muestra una dinámica asimétrica antigravitatoria entre el equilibrio y el colapso. Una composición piramidal invertida propugna lo sensorial como opuesto a lo racional.



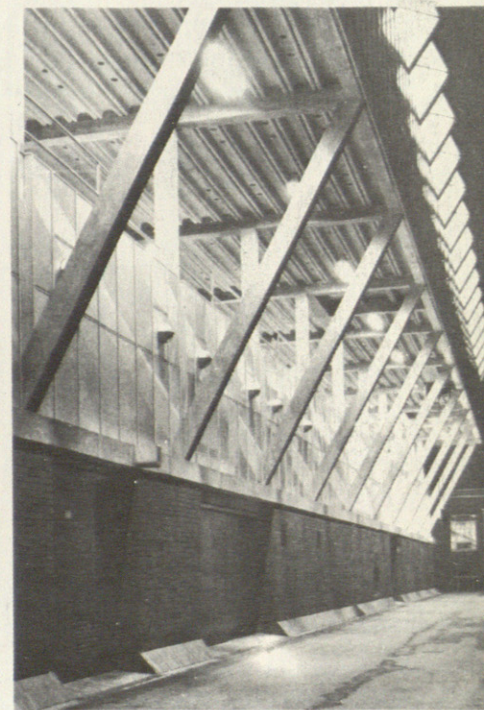
33. Tercer premio en el concurso del Palacio de los Soviets (1923). Arquitectos: A. y V. Vesnin. El ventanaje, las columnas empotradas y el suelo de losas sobresaliendo, parecen negar cualquier dinamismo entre el espacio interno y la superficie.



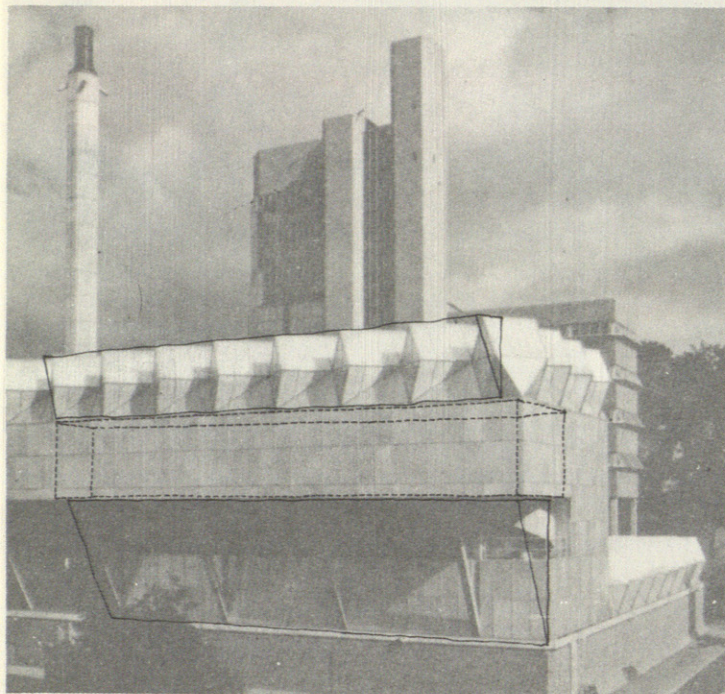
34. Planetarium de Moscú (1927-29). Arquitectos: M. Barsch y M. Siniavski. Elementos añadidos a un tipo de forma central, de tal manera que impidan cualquier lectura de erosión.



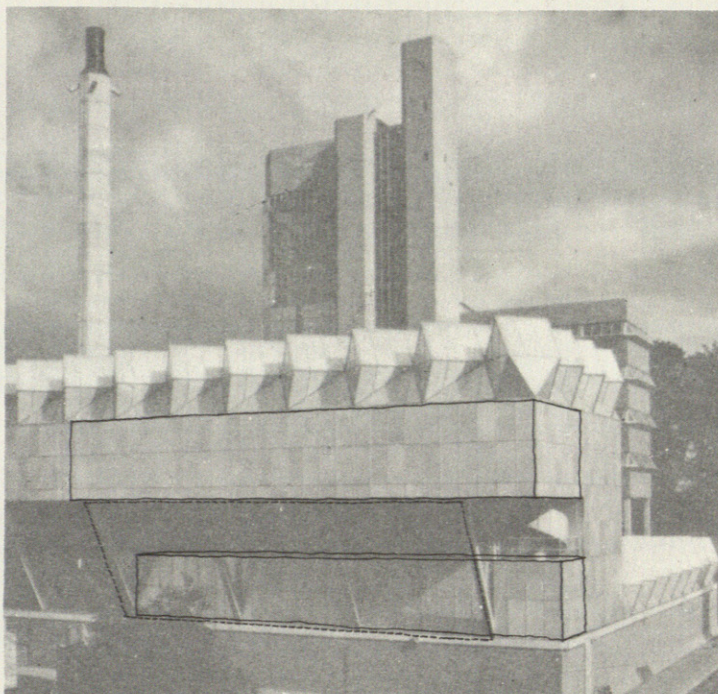
35. Universidad de Ingeniería de Leicester (1963). Arquitectos: James Stirling y James Gowan. Vista desde el sur del cobertizo.



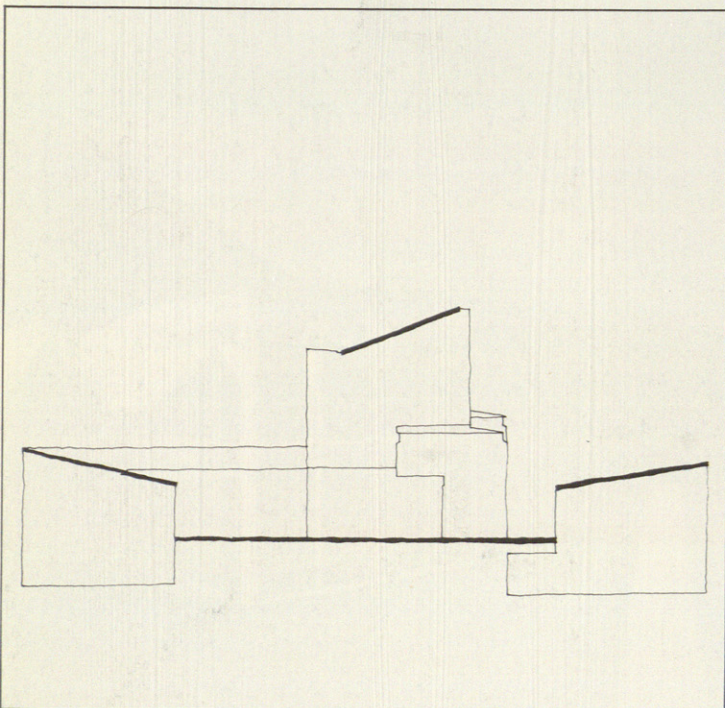
36. Detalle desde el noroeste, mirando bajo el cobertizo.



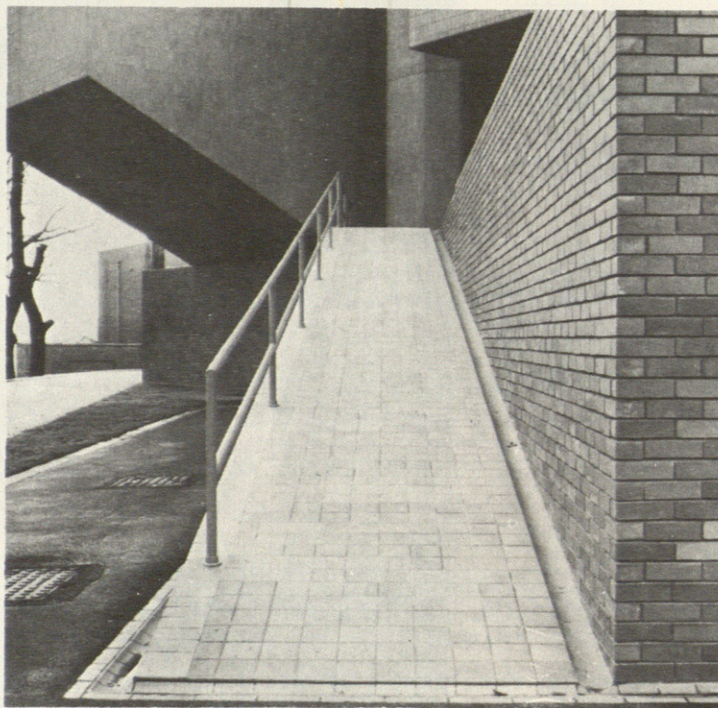
38. Universidad de Ingeniería de Leicester (1963). Arquitectos: James Stirling y James Gowan. Diagrama de la primera reversión. Lectura sólido-hueco-sólido.



39. Diagrama de una segunda reversión sólido-hueco-sólido, con el plano diagonal como dato.



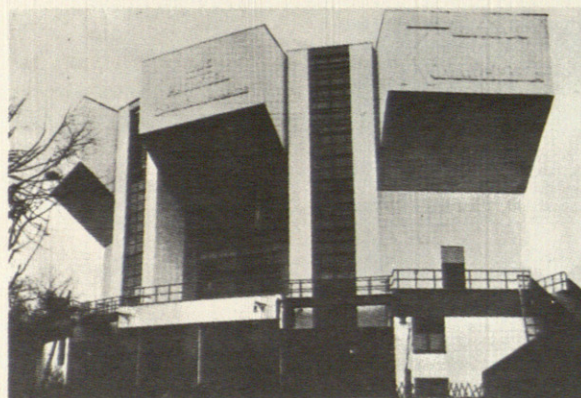
40. Centro Cívico de Saynatsalo (1952). Arquitecto: Alvar Aalto. Diagrama del plano del patio, que actúa como un dato horizontal reconciliando el desnivel del solar y la pendiente del tejado.



41. Base de la rampa de entrada vista desde el norte, mostrando la relación del auditorium y la rampa con respecto al plano del podium.



42



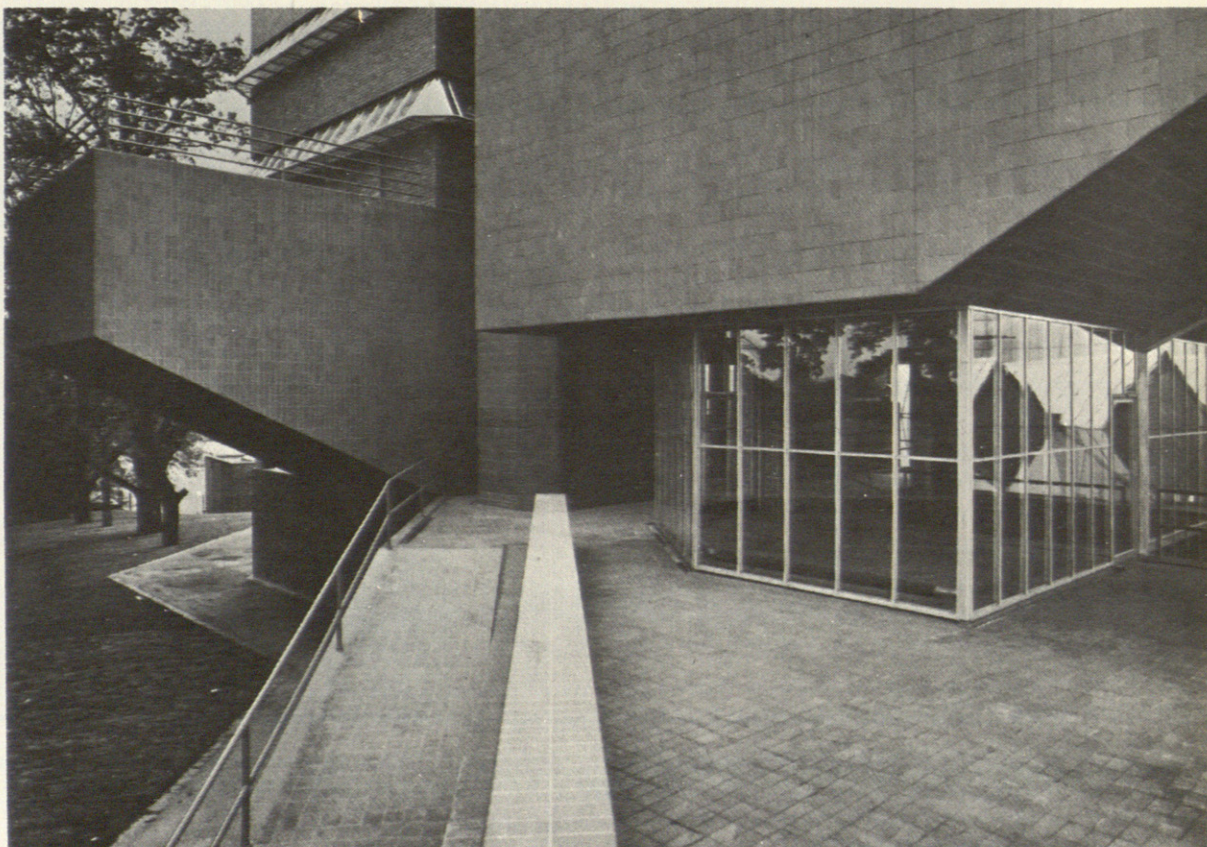
43

42. Entrada al piso inferior desde el Noroeste. La vista nocturna muestra los elementos de cristal interpretados como sólidos conceptuales.

43. Club de Trabajadores Rusakov en Moscú (1928). Arquitecto: K. Melnikov. Sólidos yuxtapuestos sobre un eje central dominante; el dato vertical referencial puede ser visto como externo al objeto.

44. Vista de los volúmenes del auditorium desde la rampa de entrada.

45. Entrada posterior al vestíbulo, vista desde el Sureste.



44

las relaciones de materiales y volúmenes, que no se revelan en Cambridge o en Oxford²⁴.

Por ejemplo, si comparamos las pequeñas listas en el canto de las superficies de ladrillo en Cambridge o el tejado piramidal de cristal encima de la sala de lectura, carecen del valor conceptual que en Leicester. Parecen existir como idea de embellecimiento (como signos de un estilo personal, aunque evocativo), en vez de ser un desafío a la herencia conceptual del Movimiento moderno. Y, dentro del contexto de mis observaciones iniciales, Cambridge y Oxford no son edificios polémicos. Parecen estar copiando someramente el deber icónico establecido en la utilización de materiales similares y métodos de edificar, desarrollados en Leicester, y combinarlos de una forma que, en sí misma, les despoja de su cualidad polémica. Aunque puede contestarse que cualquier primer signo siempre estará despojado de su cualidad fundamental de originalidad al ser repetido y, por lo tanto, desprovisto de la polémica del momento inicial, no se puede excusar utilizando estos términos a Cambridge y a Oxford. Tampoco podríamos decir que es imposible continuar poniendo fuerte imaginación polémica en el tipo monumental. Simplemente, Cambridge y Oxford no están investidos, en su actitud de composición, con la misma estructura rela-

cional. Y si alguien necesita una nueva aclaración para clarificar la comparación anterior, podemos decir que Leicester es Europea, mientras que Cambridge es Americana²⁵. Leicester reclama la existencia del Movimiento moderno, compara el principio básico de su base teórica, y lo trasciende. Cambridge, como ocurre con mucha de la arquitectura americana reciente, pretende que el Movimiento moderno no existe; que el siglo XIX, sin ninguna cesura formal, puede continuar en el futuro²⁶.

La cuestión que se pretende es que la Facultad de Ingeniería de Leicester opera en el nivel de lo que debe llamarse la *substancia* arquetípica de arquitectura, de la misma forma que cualquier signo debe estar alejado de un vocabulario rígido, estilístico o clásico. Lo que se defiende es que una de las formas en que se trabaja como diseñador es explorando y expandiendo el potencial de espacio, manipulándolo de diferentes formas, en orden de desarrollar un léxico que esté apartado del connatural, y formalmente intrínseco, vocabulario de arquitectura. Esta es una actividad de la arquitectura que puede ser vista, en un sentido, como un estado continuo de crítica interna de la arquitectura. La naturaleza de tal estado crítico reside, primero, en el examen de la naturaleza esencial de la propia arquitectura; y segundo, en el examen de la naturaleza de nuestras predisposiciones en la manera en que miramos tal esencia. Esta crítica cuestiona cuanto esté condicionado culturalmente de nuestra percepción, y, por lo tanto, cerrado a cualquier exploración fuera de lo que conocemos; es decir, fuera de lo que es identificable y fácil de comprender para nosotros. Y yo creo que fue, precisamente, la reacción subconsciente de Stirling hacia Le Corbusier y el Constructivismo lo que produjo eso que debemos llamar una *apertura* en el predicamento descrito al principio; es decir, como una alternativa a la utilización ecléctica de los elementos cubistas y constructivistas como el vocabulario de los métodos fundamentales (substractivos y aditivos) de concebir el espacio. Stirling ha producido un proceso potencial de dar forma que no había sido manifestado, ni realizado, anteriormente. En Leicester, el proceso viene dado a un nivel de importancia consciente en el plano vertical. Primero, al juntar el plano vertical y los desplazamientos volumétricos

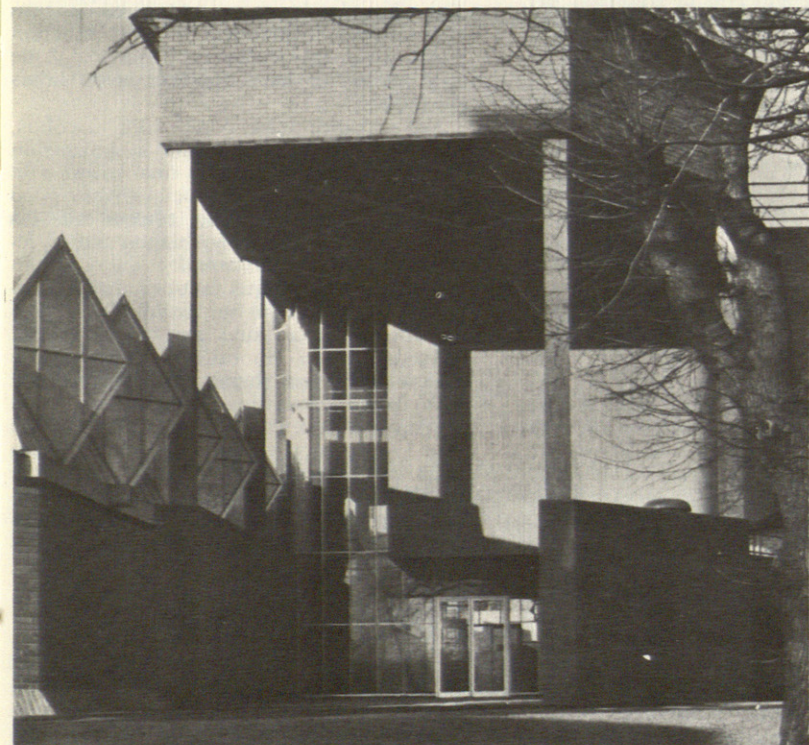
de espacio dentro de una clase de dialéctica, introduce el concepto del plano vertical como fulcro, como algo más que un dato para el espacio acodado, o como una superficie membrana que contiene espacio. Le Corbusier utilizó el plano vertical para definir y contener; Stirling utiliza el plano vertical para dislocar el espacio. Segundo, al usar la yuxtaposición de los elementos de masa dentro de una dialéctica mediatizada por el plano horizontal, Stirling utiliza otra vez este elemento para dislocar, en vez de utilizarlo para moldear o formar espacios.

Leicester lleva en pie unos diez años como un ejemplo del potencial latente en la arquitectura para manifestar, en forma física, ciertas ideas que, en sí mismas, permanecen continuamente como agentes críticos a toda nuestra actividad. Nos desafía a arrojar la forma que queremos ver, en favor de lo que debíamos ver. Y en una época donde el funcionalismo se ofrece como sustitución a la satisfacción ideal, Leicester reafirma la necesidad de una continuidad en la evolución del vocabulario formal de la arquitectura.

Pero aún más, Leicester se levanta contra un número creciente de voces de grupos de arquitectos preocupados por el dato riguroso, los materiales cíclicos y las estructuras afectadas, que pueden pensar que este edificio (y su criticismo) es irrelevante, basándose precisamente en su carencia manifiesta de involucración con el positivismo de estas tecnologías, o con la entrega social aparente de tal actitud empírica. Precisamente por esto, este edificio debe ser defendido. Y aunque esto no significa sugerir lo opuesto, que las polémicas y las visiones de los años veinte también son aplicables o relevantes en la actualidad y, por lo tanto, pueden ser resucitadas, lo que viene a decir es que las implicaciones teóricas de la arquitectura moderna, que debe afectar a cualquier arquitectura, y las implicaciones de la lógica abstracta inherente en el espacio y en la forma, deben ser, otra vez, un objeto de investigación. Aún después de cincuenta años, las lecciones inherentes en concepciones tales como la Maison Citrohan, todavía pueden ser aprendidas y exploradas.

NOTAS

- 1 No tengo intención de continuar el debate sobre la paternidad de ciertos dibujos de Stirling y Gowan. Del número de proyec-



tos realizados desde la disolución de su colaboración (y en particular la Biblioteca de Historia de Cambridge y el Edificio Florey de Oxford), parece claro que la *actitud compositiva* que se discute en este artículo resulta ser una proporción continua de James Stirling (como lo había sido en su proyecto de 1953 para la Universidad de Sheffield). Por esto, sólo me referiré a Stirling a lo largo del texto, aun reconociendo que el Edificio de Ingeniería de Leicester fue un producto hecho en colaboración.

² Este término, que combina la idea del siglo XIX en la utilización del término *gesamt* con la intención icónica del término *monumento*, me fue sugerida en una conversación por Kurt Forster.

³ Aunque en edificios de este temperamento se sitúan corrientemente un orden de tales atribuciones metafóricas, podemos preguntar cómo nos ayudan a entender lo que puede ser visto como una exploración única de un vocabulario formal introducido

en este trabajo. Si vamos a creer a Manfredo Tafuri, que Stirling rechaza analogías tales como *pescando por referencias* (Tafuri, «L'Architecture dans le Boudoir», *Oppositions* 3, mayo de 1974), es posible que tal atribución metafórica tienda a oscurecer una comprensión. De hecho, es posible clasificar, a través de la evidencia visual, un pedigree, una iconografía y una ideología, completamente diferentes para este edificio.

⁴ Este argumento fue desarrollado durante una conversación con Kurt Forster.

⁵ Se ha argüido que este énfasis sobre el plano vertical puede ser interpretado como determinado culturalmente, es decir, como una manifestación del norte de Europa, opuesta a una manifestación mediterránea. Mi argumento se basa en una noción opuesta, que no se refiere al énfasis vertical, sino a la utilización del plano vertical como un dato y como una *necesidad conceptual* en la arquitectura (ver mis *Notas sobre la Arquitectura Conceptual III*. No publicadas). De la misma forma, existen suficientes ejemplos culturales que tienden a contradecir la aserción anterior. La Maison Citrohan no es nada si no es mediterránea, y cuando comparamos dos espacios interiores similares, el Ayuntamiento de Estocolmo, de Gunnar Asplund, y la Casa del Fascio de Como, de Giuseppe Terragni, la primera (que es del norte de Europa) está acodada horizontalmente, y la segunda (que es mediterránea) está acodada verticalmente.

⁶ Manfredo Tafuri también ha especulado sobre una posible interpretación de la obra de Stirling en su libro *L'Architecture dans le Boudoir*. La parábola seguida por Stirling tiene un alto grado de consistencia interna. Rebel, sin lugar a dudas, la consecuencia de una reducción del objeto arquitectónico a un lenguaje puro, aunque desee ser comparado con la tradición del Movimiento moderno, para ser medida contra un cuerpo de obras muy comprometidas, en un sentido antilingüístico. Stirling ha *reescrito* las palabras de la arquitectura moderna construyendo una verdadera *arqueología del presente*. La idea operativa para lo que seguirá es el concepto de *reescrito* de Tafuri. En mis palabras existirán dos reescrituras: la reescritura de Stirling de la arquitectura moderna, y mi reescritura de la interpretación recibida sobre la obra de Stirling.

⁷ *Obra completa, 1910-1929* de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, vol. 1, 9.^a edición (Zurich: Les Editions d'Architecture, 1967), pág. 31.

⁸ Kenneth Frampton tomaba esta misma idea cuando dijo que *la reacción de 1959 de Stirling desde la masa a lo ligero fue acompañado por un sentimiento hacia la erosión y la desilusión de la forma* per se (*Stirling's Building*, de Kenneth Frampton. *Architectural Forum*, noviembre de 1968). Su uso del término *erosión* se destina al *aspecto* actual del edificio, mientras que mi uso del término se refiere a la *concepción* de este aspecto.

⁹ Kenneth Frampton habla aquí de Stirling como si hubiera *explorado consistentemente el vidriado patente como una matière* cuyas cualidades espectaculares fueran a

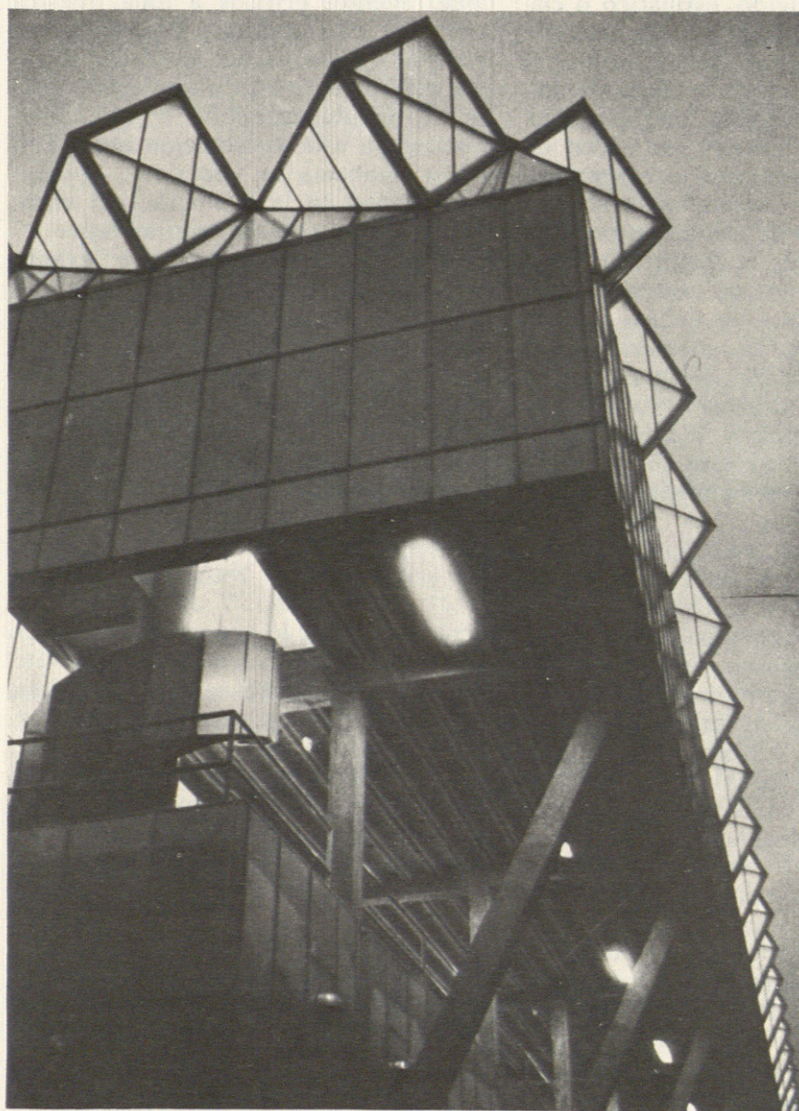
ser reveladas más efectivamente, arrojándolas como si fuera una cortina gigantesca sobre una cobertura configurada; una seductiva forma de expresión del material a su debido tiempo... irrelevante a la sintaxis intrínseca de una estructura particular. (*Stirling's Building*, Frampton, página 45.) El problema que para mí representa la prosa de Frampton viene de su intento por colocar la idea de una *sintaxis intrínseca* dentro de un contexto cultural utilizando el término *irrelevante*. Ya que la relevancia no parece ser una cualidad de lo *intrínseco*, existe una sugestión de una cierta actitud en su utilización de lo *irrelevante*. Por ejemplo, respecto a la relación existente entre la superficie y la estructura, que puede no ser intrínseca, sino solamente una actitud de la arquitectura moderna. Algo que puede parecer que no esté dentro del canon del Movimiento moderno, puede no ser irrelevante a la idea de una sintaxis intrínseca.

¹⁰ El mismo Stirling parece ambivalente en sus intenciones frente al ladrillo y a la losa. Una vez dice *...el ladrillo es menor en coste, necesita un mantenimiento pequeño y también puede ser el soporte estructural. Todo esto me parece que son unas razones prácticas muy buenas para utilizar el ladrillo. Nunca selecciono el material emocionalmente; están elegidos, en su totalidad, a un nivel práctico...* (*An Architect's approach to Architecture*, de James Stirling. *RIBA Journal*, mayo de 1965, pág. 240). Esto parece contradecir la propia declaración de Stirling sobre la necesidad de ir a Holanda para encontrar una losa de un color que pudiera casar con el particular ladrillo que estaba utilizando.

¹¹ Debe señalarse que cuando Le Corbusier utilizó, o expresó, los materiales *naturales* antes de la guerra, lo hizo de una manera que cuestionaba sus cualidades *naturales*. Por ejemplo, la mampostería en la casa de Madame de Mandrot y en el Pabellón Suizo están fabricados en hormigón y, de este modo, los hace aparecer como hojas de papel.

Los críticos, tales como John Jacobus, que argumentan ahora que la utilización de Stirling del ladrillo es una vuelta a la tradición inglesa o al funcionalismo puro del Movimiento moderno, olvidan que los muros suministrados en blanco nunca intentaron ser tan *funcionales* sino *simbólicos*. En el grado que la obra de Le Corbusier no fue tanto un estilo o un juego de abstracciones, sino una actitud hacia la construcción, no utilizó los materiales naturales de una forma natural, debido a que fueron pensados icónicamente para representar una vuelta al terreno y a algo que estaba muy relacionado con la ideología del Expresionismo alemán. Igual que Le Corbusier en la Casa de Mandrot y el Pabellón Suizo glosa sobre la piedra, Stirling hace lo mismo aquí respecto al ladrillo. No tiene nada que hacer con la propia cortina de humo de Stirling referente a su utilización del ladrillo.

¹² El mismo Stirling hace un argumento parecido a éste: que la particular utilización del ladrillo en un lugar y de la losa en otro, se basa en razones puramente funcionales; que la losa está utilizada como



46. Universidad de Ingeniería de Leicester (1963). Arquitectos: James Stirling y James Gowan. Vista desde el Noroeste, mostrando la escalera de caracol dentro del volumen recortado del cobertizo.

una capa exterior sólo sobre las fachadas estructurales de hormigón *in situ*. Para distinguir éstas de las otras condiciones del hormigón, utiliza ladrillo. Otra vez, la utilización de las losas con la misma coloración que el ladrillo parece sugerir una interpretación ambigua o dual, alejada de una distinción meramente funcional.

- 13 También es posible imaginar que el ladrillo continuase verticalmente hacia arriba y hacia abajo en las esquinas, o que las columnas del esqueleto de la estructura de la plancha produjeran la superficie vertical que, en ambos casos, hubiera restaurado la superficie vertical.
- 14 Debe ser recordado que, en este contexto, las interpretaciones son simultáneas. Ninguna es más válida que otra y no pueden ser interpretadas como en un orden particular. El ladrillo en chaflán puede ser visto como la sugestión inicial para interpretar el cristal del edificio del laboratorio, o viceversa.
- 15 Aunque Frampton ha señalado correctamente la dialéctica obvia de la torre de ladrillo y de la torre de cristal (*Stirling's Building* de Frampton, pág. 46), no hace ningún comentario sobre una segunda oposición más sutil. El volumen de la torre de ladrillo puede ser visto conceptualmente como una membrana, y a la inversa, la membrana de la torre de cristal es interpretada como volumétrica.

- 16 En el edificio de la Salvation Army parecen ser operativas dos actitudes respecto al plano vertical como un dato. Una, es el concepto de un dato vertical transferido o ambiguo; la otra, es el concepto del dato vertical como un apéndice potencial. Puede apreciarse esto en los cambios que hizo Le Corbusier desde el primer proyecto hasta llegar al definitivo. En los primeros proyectos no está claramente establecido el dato vertical, pero tampoco es ambiguo a propósito. Existen tres posibles localizaciones para tal dato. El plano posterior del bloque plancha; la posterior elevación de la porción de la plancha (esta concepción es particularmente activa si se interpreta como un volumen la porción inferior del frente); o el plano frontal de la plancha. Cuando el nivel del tejado del piso es cambiado de un plano raso a una forma volumétrica aserrada, se producen dos interpretaciones, primero, fija el plano frontal y el plano posterior como referencias cambiadas; segundo, provoca que el plano frontal del bloque de la plancha sea interpretado como un proscenio y como un apéndice que relaciona los volúmenes del nivel del suelo con las proyecciones del tejado. (Ver mi tesis no publicada *The formal basis of modern architecture*, Universidad de Cambridge, 1963, página 81.)

- 17 Aquí, el intento en la discusión de Leicester debe ser entendido como una especulación sobre las concepciones formales enclavadas en la naturaleza de la arquitectura, en vez de nociones tales como la fenomenal transparencia desarrollada por Colin Rowe y por Robert Slutzky en sus artículos de *Perspecta* (*Transparency: literal and phenomenal. Part I*, de Colin Rowe y Robert Slutzky. *Perspecta*, núm. 8, 1963; ídem, parte II, *Perspecta*, núms. 13-14, 1971).



47

- 18 Ver, entre otros, el penetrante artículo de Alvin Boyarsky *Stirling Dimostrazioni, Architectural Design*, noviembre de 1968. Si el Constructivismo es una arquitectura de masa y de forma, y si Kenneth Frampton está en lo cierto cuando dice de Leicester que fué un despidido deliberado de una arquitectura de masa y de forma, por una arquitectura compuesta de la dinámica del reflejo y de la luminosidad de la luz (*Stirling's Building*, Frampton, pág. 45), entonces podemos ver Leicester con otro prisma. Pero Frampton nos sirve de poca ayuda, ya que nos atrapa dentro de una metafórica tela de araña con su argumento de que Leicester es una arquitectura de transparencia literal. Ya que, como veremos, es posible construir un argumento para este pedigree que envuelva una interpretación y una concepción totalmente opuesta del cristal. Y, al final, aunque tenga la textura del Constructivismo, conceptualmente es más del estilo Corbusier. Debe señalarse que se está hablando sobre el Constructivismo en su sentido formal como opuesto a su sentido iconográfico. Ya que las diferencias entre el Cubismo, De Stijl, el Constructivismo y este edificio están más en su estrategia formal que en su retórica social.

- 19 En este sentido, la arquitectura constructivista comparte un juego similar de preferencias con De Stijl, en su interés por el equilibrio asimétrico y por su tendencia a proponer un juego de vectores que explotan exteriormente, aunque ordenadamente. Pero difiere de De Stijl en que sus componentes formales son más sólidos que planos, como ocurre con la introducción de figuras diagonales. Hay que señalar que en Stijl la diagonal sólo está sobreentendida en la yuxtaposición de elementos planos, y nunca literal como en el Constructivismo.

20 Ver mi tesis no publicada *The formal basis of modern architecture*, pág. 110.

21 Joseph Rykwert desarrolla un argumento similar en su *Un episodio Ingles, Domus*, junio de 1964.

22 Por ejemplo, la escalera de caracol en el Constructivismo parece un vehículo para una expresión literal de articulación. El uso del mismo elemento por Stirling, aunque tenga propósitos expositivos similares, produce resultados diferentes. Estas dos actitudes pueden distinguirse del uso de la escalera de caracol hecha por Le Corbusier que, como ha apuntado Colin Rowe, es la invención central excitante y organizativa del espacio. Ver, por ejemplo, el Spiral Museum o el Pabellón Suizo, donde, como dice Rowe, la escalera actúa como una espiral o una turbina que erosiona un plano y lo reduce a una turbina (notas no publicadas de Colin Rowe).

23 Este tipo de reversión potencial dentro del dato físico señala, otra vez, la falacia de la analogía demasiado literal, fácil y perspectiva. Dentro de este contexto nos podemos preguntar la inutilidad de metáforas tales como sobre los pesados laboratorios hay espumas, como burbujas de algún detergente cubista; un buen encabezamiento de vidriar la luz angular del Norte... (*The style for the job*, de Reyner Banham, *New Statesman*, 14 de febrero de 1964). O también como ...un mar cristalino rebosando a través del techo de la pesada área del laboratorio e irrumpiendo en diamantinos rompientes sobre los sólidos muros a cada lado del podium (*The word in Britain: character*, de Reyner Banham, *Architectural Forum*, agosto-septiembre de 1964).

24 El mismo Stirling afirma que esto no es así. Dice que la diferencia no está tanto en la arquitectura, sino en las limitaciones que se han colocado sobre la arquitectura por la intención del programa, que es diferente para Leicester que para Cambridge y Oxford.

25 Esto choca con el argumento de Kenneth Frampton cuando dice que su verdadera afinidad espiritual se apoya dentro de la gran tradición romántica americana contenida desde Frank Wright y que permanece viva en la actualidad en la obra de Louis Kahn (Leicester University Engineering Laboratory, de Kenneth Frampton, *Architectural Design*, febrero de 1964). Aun así, el emparejamiento de Wright y de Kahn es una sobresimplificación. En el contexto de mi argumento, Wright puede ser visto como europeo y Kahn como americano.

26 Si es necesario un precedente histórico para tal hueco conceptual, sólo tenemos que comparar la obra de Frank Lloyd Wright después del triunfo de la *Wasmuth Publication* de 1910, con sus casas de la década previa.

El presente artículo fue publicado con anterioridad en *OPPOSITIONS*. Agradecemos a dicha revista las facilidades dadas para su inclusión en *ARQUITECTURA*. Traducción de Juan Pérez de Ayala.

