

TEXTOS DISPERSOS

CERRAR EL CIRCULO Y OTROS ESCRITOS

María Teresa Muñoz

Prólogo

Juan Daniel Fullaondo

COLEGIO OFICIAL DE
ARQUITECTOS DE MADRID

COLECCION "TEXTOS DISPERSOS"

Dirigida por Pedro Moleón Gavilanes.
Presidente de la Comisión de Cultura. COAM.

*Editado por el Servicio de Publicaciones del
Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid,
bajo la dirección de Carlos Bustos Moreno, arquitecto.
Diseño gráfico: Pedro Ibáñez Albert.*

- © De los textos: MARIA TERESA MUÑOZ.
- © Del prólogo: JUAN DANIEL FULLAONDO.
- © 1989, COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID (COAM).
C/ Barquillo, 12. 28004 MADRID. Teléf. 521 82 00.
I.S.B.N.: 84-7740-021-0.
Depósito legal: M. 31.737-1989.
Fotocomposición: EFCA, Avda. Dr. Federico Rubio y Galí, 16. 28039 Madrid.
Fotomecánica: ZESCAN.
Imprime: GRAFICINCO, S. A. C/ Eduardo Torroja, 8. Fuenlabrada, Madrid.

INDICE

Prólogo	9
En torno a María Teresa Muñoz. De Gerardo Diego a Hammett, pasando por Marshall Mc Luhan. Por Juan Daniel Fullaondo.	
¿DE QUIEN SON LAS INFLUENCIAS, VICENT SCULLY?	
La Obra de Cano Lasso en la calle Basílica de Madrid	35
UN RECORRIDO SIGNIFICATIVO	49
LA ETICA CONTRA LA MODERNIDAD	59
EL CONCURSO DE BERLIN CAPITAL	
Canto del cisne del urbanismo moderno	79
LA VIA NO HUMANISTA DE LA MODERNIDAD	89
EL ESPEJISMO DE UN PROBLEMA ARQUITECTONICO	
Sobre la exposición "Buildings for best products" en el MOMA de Nueva York	99
NICHOLAS HAWKSMOOR: EL ACIERTO DE UNA MONOGRAFIA	111
A LOS CINCUENTA AÑOS DEL ESTILO INTERNACIONAL	121
SOBRE EL REALISMO EN ARQUITECTURA	145
CERRAR EL CIRCULO	
El fin del espacio moderno	161
¿POR QUE ES LA CASA MONUMENTAL?	
La J. J. Glessner House de H. H. Richardson	179
EL DILEMA DE LAS CASAS JAOUJ	195
LA CASA SOBRE LA NATURALEZA	205
La Villa Malaparte y la Kaufmann house	
BUSCANDO UNA RELATIVA GRANDEZA	
El uso del arco en tres proyectos de Robert Venturi	225
LA ANTITESIS DE MIES: LA BIBLIOTECA	
DEL ILLINOIS INSTITUTE OF TECHNOLOGY	237
LA CASA TUGENDHAT: EL CANON DE LO MODERNO	253

Prólogo

En torno a

MARIA TERESA MUÑOZ

De Gerardo Diego a Hammett, pasando por
Marshall McLuhan

Por Juan Daniel Fullaondo

Yo junto estas palabras para cuatro personas
Algunos más pueden oírlas,
Oh mundo, lo siento por ti,
Tú no conoces a estas cuatro personas.

(Ezra Pound)

A) PREMISAS

En verdad que los problemas derivados de la interpretación arquitectónica de nuestra reciente —y menos reciente— historia arquitectónica deviene cuestión más bien difícil, intrincada. Así las cosas, la consideración de esta singular, inteligente, dilatada, antología de textos críticos de María Teresa Muñoz, extendidos en el tiempo a lo largo de casi quince años, suscita una serie de problemas, interrogantes, etc., que, entre otros, por ejemplo y para comenzar desbordando el hecho concreto de su personalidad, podrían abarcar, en realidad, el íntegro, tan extraño y desigual, panorama interpretativo de la actual, vacilante, cultura arquitectónica madrileña (y, en cierto sentido, también, de la foránea, como veremos).

Desde ese dilatado punto de vista surge, inevitable, en el intento de encuadrar más cumplidamente su significación, de hacerla de alguna forma inteligible, la tentación de intentar reflejar, como veremos, una pequeña historia de esta contemporánea crítica, casi como una disparatada parodia de la famosa obra de Lionello Venturi.

Y si nos atenemos concretamente a su figura, al considerar su testimonio como una de las, desgraciadamente, no demasiado frecuentes manifestaciones surgidas en Madrid al calor de una meditación inteligente, que han conseguido trascender ese, al parecer, «invariante castizo» como tenaz aculturalismo, más o menos deliberado, tosquedad provinciana «a la madrileña», ocasionalmente entusiasta para con los afines que, a lo largo de los años, han impregnado, contaminándoles, tantos y tantos ejemplos de la llamada literatura «crítica» surgida, nadie sabe cómo, en la capital. (Curiosamente, ahora, cuando nos dicen que tantas cosas están cambiando, la situación, en líneas generales, no parece en absoluto experimentar ninguna mejoría. Hay que examinar, por ejemplo, el habitual nivel de tantas y tantas juveniles tesis doctorales de ahora, de tanto pretendido artículo, etc., absolutamente equiparables, en lo totalmente rudimentario, a los más significativos niveles de antaño —v.g. el increíble discurso de entrada en la Academia de San Fernando de Luis Gutiérrez Soto—, para comprobar el generalizado carácter impresentable, el desinterés sistemático, de gran parte del utillaje crítico de tantos sectores más o menos oficialmente renovadores. Otros muchos testimonios diversos pueden citarse.)

No es de extrañar que, en este desierto, habitualmente subsidiario y traductor de indecisiones foráneas, frecuentemente italianas, como recibiendo malentendidos en balones de oxígeno —Zevi, Tafuri, Dalc— recibiendo malentendidos en balones de oxígeno —Zevi, Tafuri, Dal Co, etc., según los casos, el humor, la oportunidad del momento—, estos momentos, tan tardíamente, se le reconoce (más vale tarde que nunca), el pensador español sobre el espacio más original, provocador, inquietante.

Por ello, en primer lugar, insisto en destacar el carácter de excepción (o excepcional, si se quiere) de que disfruta este amplio, irisado, repertorio de inteligentes testimonios de María Teresa Muñoz, un poco a la manera de solitarios, desesperados, destellos de lucidez en nuestra noche, inercial, burocrática, provincial. De nuevo con Oteiza, aquí nadie lee en profundidad, nadie se entera de nada, nada se comprende, casi todo el mundo, como saltimbanquis, alerta a la última pirueta crítica venida de allende las fronteras, las ferias vacunas y los festivales de moda, se llamen *Tendenza*, *Post-modern* o *Deconstructivismo*, según los casos, todos aparentemente justificados tras una pequeña odisea entre amigos, de escasas semanas, en Cornell, o Harvard o algún placentero veraneo sabático en Roma.

Repito, ¿cómo se enmarca, en esta situación, la protagonista que nos ha congregado, María Teresa Muñoz? Hagamos un poco de historia, un breve, vertiginoso, recorrido hospedando, no sin discriminaciones, que algunos considerarán injustificadas, nombres extraordinariamente heterogéneos, cuyos rasgos, en muchas ocasiones, me cuesta recobrar. No se trata ni siquiera de un esbozo interpretativo. Son notas, impresiones breves, cogidas al vuelo, en un intento de reconocernos todos algo mejor y poder situarla más adecuadamente en el campo de estudio. Las cosas vienen de lejos. (Es claro que me refiero a la interpretación arquitectónica exclusivamente. La urbanística se mueve bajo premisas algo diversas.)

... Y tú dijiste
 «un solo que yerre y mucho bien
 y clasifican
 la humanidad productiva de caolines y analfabetos
 ponen necedad en el padre de familia
 y amenazas»
 por la energía cautiva en un grano de polvo
 en el polvo de los muebles...
 ... ¿los que aprietan con sus manos los micrófonos?
 ¿los que llevan en tu presencia relojes luminosos?

¿los que dictan estatuas griegas y contratos?
 ¿los que miden las llamas del infierno?...
 ... canta funcionario con tu voz agradecida
 tu lealtad es de un banquete a otro banquete
 no defraudes mi esperanza
 ladra
 la verdad debajo de la gabardina
 tu palangana...

(Jorge Oteiza)

B) EL PROCESO CRITICO EN MADRID

1. En primer lugar conviene distinguir, de entrada, interrogándose con afán, entre «historiadores» más o menos oficializados e intérpretes de la tradición moderna, cosa que, en España, la verdad es que no se realiza sin ciertas dificultades. Por ejemplo, por fijar un punto de partida, olvidándonos de los Lampérez, Gómez Moreno, etc., si atendemos a las figuras surgidas antes de la guerra, es claro que la personalidad venerable de Leopoldo Torres Balbás, tan elogiada por Rafael Moneo, no abarca cumplidamente, dígase lo que quiera, ambos terrenos. Valioso posiblemente como historiador local en ciertas parcelas, Edad Media, ciudades hispano-árabes, etc., en el terreno del movimiento moderno, Torres Balbás, con todo su llamado «buen sentido», sencillamente no existe. Esto sí que será para muchos una declaración estrepitosa. Quien esté interesado en ello, puede releer, en los viejos números de la revista *Arquitectura*, sus increíbles textos sobre Le Corbusier, o *Vers une Architecture*, concretamente, la obra histórica que tanto conmovería, en su momento, a Aizpurua o Luis Moya. Torres Balbás (a quien pude conocer personalmente como profesor en los últimos años de su vida, no hablo de memoria) la verdad es que jamás entendió absolutamente nada del movimiento moderno. (Curiosamente, bajo formas sin cesar cambiantes, Torres Balbás consiguió crear una extraña tradición de historiadores, igualmente distanciados de una adecuada comprensión del fenómeno contemporáneo, tradición bastante extendida en el tiempo, Fernando Chueca, Rafael Manzano, etc.; otros nombres diversos pueden aducirse, prolongada, de alguna manera, verdaderamente paradójica, en ciertos ardientes defensores del llamado *post-modern*.)

2. La primera generación de postguerra resulta bastante heterogénea. Están los nombres consabidos de Diego Reina, con su famosa obra sobre el estilo imperial, figuras académicamente «extra-arquitectónicas», como Giménez Caballero, el neo d'orsianismo de Víctor d'Ors, el Luis Moya de postguerra (en prueba de lo dicho anteriormente, no es casual que Jencks mencione la Universidad Laboral de Gijón en su más famosa obra escrita), Fernando Chueca, etc. Salvo este último, ninguno de estos nombres encajarían completamente en la calificación de «historiadores». Y, evidentemente, con mucho mayor motivo, también se encontrarían totalmente alejados de la tradición moderna. (Prueba de ello es el singular, bochornoso, «Manifiesto de la Alhambra», redactado por Fernando Chueca como vía de acuerdo entre el confuso entretejido surgido en el filo de los cincuenta, en uno de los más estrepitosos fracasos de la literatura «manifestante», diríamos, a lo largo del siglo XX. No se entiende bien cómo pudieron firmarlo tantos nombres ilustres de la siguiente generación. Debió ser cosa de intoxicación o hipnotismo, quizás.)

Curiosamente, una extraña atmósfera involuntariamente surrealista parece sobrevolar, con muy diversos caracteres, ciertas obras de D'Ors, Reina, del propio Luis Moya y, sobre todo, en la extraña prédica de Giménez Caballero, acaso más consciente de la existencia de ese singular vector. Esta sería, quizás, su única, increíble, coartada cultural, al cabo de los tiempos. Chueca, en cambio, parece distanciarse de cualquier ambientación surreal.

3. La que podríamos llamar la segunda generación, surgida de la crisis del historicismo, resulta bastante más imprecisa. Si pudiéramos vincular algunos aspectos de la primera generación a ciertos teóricos italianos y alemanes de la época, Giovanonni, etc. (que la memoria cultural, curiosamente, parece no hospedar), la situación derivada de la segunda postguerra ilustra un cierto, débil, influjo de figuras como Giedion, Pevsner o el joven Bruno Zevi (que, en su caso, sí unían brillantemente su condición de historiadores a sus valencias de penetración en el movimiento moderno, cosa que, como sabemos, por desgracia, no se habría producido en España. La verdad es que resultaría vagamente cómico intentar parangonar el «Manifiesto de la Alhambra» al *Saper Vedere* de Zevi o a la lectura de Sixto I en *Espacio, Tiempo, Arquitectura* de Giedion).

Significativamente, esta segunda generación está presidida por una figura singular, extraña, irrepetible, la de Carlos de Miguel, director

de la *Revista Nacional*, al que, ciertamente, no cabe calificar, por otra parte, ni como gran arquitecto ni como gran intérprete, y, sin embargo, fue, con su gran instinto, posiblemente, el mejor director que la revista (posteriormente llamada simplemente *Arquitectura*) ha tenido a lo largo de toda su trayectoria. Con mucho talento y pese a sus relaciones personales con los hombres de la primera generación, advirtió el cambio de los tiempos promoviendo en su entorno innumerables grupos de colaboradores, donde aparecían frecuentados los nombres de los otrora jóvenes Sáenz de Oiza, Fisac, Julio Cano, Rafael Aburto, De la Sota, etc.

Con estos nombres, filtrados a través de la iniciativa de De Miguel, la polémica moderna surge en Madrid en las páginas de la *Revista Nacional*. El problema evidenciado, por ejemplo, en las páginas del famoso fascículo en torno al «vidrio» de manos de Sáenz de Oiza, estalla clamoroso (aunque también se ha dicho que en todo éxito hay un cierto equívoco). Sáenz de Oiza, graduado en la segunda mitad de los años cuarenta, alumno brillante que gusta de evocar la figura de Modesto López Otero, realiza un largo viaje por Estados Unidos (fue uno de los primeros en realizarlo, creo que con una beca Eisenhower), donde toma contacto con las nuevas situaciones derivadas de la presencia americana de Mies van der Rohe, Hilberseimer y seguidores, Skidmore, etc.

Este fascículo de *Arquitectura* dedicado al vidrio, acaso un tanto candoroso, ilustra muy cumplidamente la situación de aquellos años. Tomémoslo como pretexto significativo para ilustrar el encuadre general. Porque esta valiosa situación de arranque exige alguna consideración capilar que revele también sus grandes limitaciones. Sáenz de Oiza, tras las peculiaridades, vacilaciones y desfallecimientos, de sus primeros años de arquitecto, Aránzazu, la basílica de la Merced, etc., parece adoptar con él, con cierta decisión, incluso con entusiasmo un tanto ingenuo, el racionalismo americano de la época. En aquellos años, esta publicación (como los apuntes ológrafos de la cátedra de salubridad en la Escuela de Arquitectura, etc.), diríamos que se sitúa en una postura de vanguardia decidida. Evidentemente, sin parangón posible con los ademanes coetáneos de Zevi y otros, el gesto, dentro de nuestra penuria, no deja de revestir interés. Entre el «Manifiesto de la Alhambra» y estas cosas, la divergencia devenía palpable.

De todas formas, desde una auténtica perspectiva interpretativa, este ademán sólo podía valorarse en comparación con lo que le ro-

deaba. El *Saper Vedere* de Zevi se puede leer todavía en el filo del siglo con interés. (María Teresa Muñoz, concretamente, lo recuerda como su primera y todavía mantenida lectura, siguiendo, significativamente, recomendaciones de Moneo.)

Los textos de Oiza, en cambio, sólo pueden ser valorados como reliquias un tanto entrañables. Desde aquellos momentos hasta ahora, Sáenz de Oiza ha escrito, mejor dicho, ha publicado, muy poco, apenas nada. En ese terreno es absolutamente divergente de personalidades más o menos coetáneas como Oteiza o Zevi. Porque, en el fondo, en su personalidad se verifican los duros límites del escribir sin una meditación y bagaje cultural realmente sólidos. Sáenz de Oiza es ahora lo mismo que era entonces, un hombre poseedor de muy buena información, un temperamento intuitivo, brillante, orador chispeante, versátil, especialista de la injuria, carente, sin embargo, de verdadera formación cultural (siempre he sospechado una raíz semítica en la personalidad de Sáenz de Oiza, y como se ha dicho a propósito del Libro de Job, el razonamiento, propio del griego, es ajeno al alma semítica).

Moneo gusta de decir que Sáenz de Oiza plantea un método didáctico eminentemente «socrático», oral. La observación no se me antoja totalmente exacta. Sócrates plantearía sus métodos por vía oral, pero estas comunicaciones, por lo menos al ser transcritas por Platón, continúan manifestando su vigencia, mantienen la frescura de lo manifestado. Con Sáenz de Oiza, evidentemente «ágrafo», no ocurre lo mismo. Se trata de un gran charlista, confiado, en el fondo, de que sus palabras, sus asociaciones de ideas, una vez producido el efecto momentáneo, frecuentemente contradictorias con las anteriores, casi siempre arbitrarias, hospedando vanas alarmas, asombros, incomodidades, se las lleva el viento, aunque persista, sin embargo, la mitinesca emoción psicológica de las enunciaciones arrebatadas, de las formulaciones vagamente gnómicas, las verdades indemostradas.

Una transcripción literal de manifestaciones de este tipo, escasamente aguanta el tiempo y la comprobación meditada. El único «ágrafo» auténtico en la Escuela de Madrid ha sido, acaso, el mejor arquitecto de después de la guerra, Ramón Vázquez Molezún.

Sáenz de Oiza, arquitecto poderoso, de gusto (por encima de sus personales deseos), que no de cultura ni de rigor, en el terreno interpretativo no ha sido sino un gran hablante, artificialmente emocionado, según los criterios de Sartre en su *Esbozo de una teoría de*

las emociones (Sartre indica, con penetración, que, frecuentemente, el ser humano se emociona artificialmente para sentir su propio ser, su propia personalidad, con mayor intensidad. El lloro, la ira, la emoción, etc. Sin emociones surge el vacío del ser, etc. De acuerdo con esta idea, Sáenz de Oiza y algunos de sus coetáneos devienen fácilmente iracundos, autoemocionados), que sabedor, en el fondo, de ello, ha procurado no transcribir a la letra impresa el inconexo caudal de sus contradictorias impresiones.

En muchos de estos hombres, notables, por otra parte, en otros sentidos, existe un justificado miedo a escribir, a comprometerse con lo dicho (Louis Kahn, en este orden de ideas, también partidario de las enunciaciones gnómicas, indemostradas, *light is the thing* y cosas así, sabía hacer mejor las cosas. Me parece que era un creador de otro formato).

Se ha dicho que los grandes arquitectos, como ocurriría con Buda, Pitágoras, y el propio Cristo, no escriben. No es cierto. Se trata de la vieja coartada del aculturalismo militante. Le Corbusier y Wright, por ejemplo, para citar los ejemplos máximos, escribieron muchísimo, editaron un sinnúmero de libros, se comprometieron. Pero también ocurre que Wright y Le Corbusier disponían de apoyaturas culturales mucho más sólidas que nuestros intuitivos ágrafos de hoy, Apollinaire, Ozenfant, Walt Whitman, Cabet, Fourier y tantos otros. En realidad, la cultura de nuestros distinguidos *amateurs* era mucho más superficial. Existen aficionados en la arquitectura que no son arquitectos, pero también podemos encontrar *amateurs* de la interpretación histórica que sí disponen del título de la Escuela de Arquitectura. El aculturalismo madrileño, la falta profunda de puesta al día cultural de tanto profesional («pensar es difícil», nos decía Dashiell Hammett, sobre el que luego volveremos), ha lacerado nuestro recorrido histórico, tantas veces en manos de aficionados, guiados ciegamente por el mero instinto y la autoexaltación. Y, así, a la larga, no hay forma de caminar con soltura.

4. Estos mismos años de Carlos de Miguel, habrán de ser los que reflejen el encuentro parcial entre dos diversas escuelas interpretativas, la madrileña y la catalana. Del lado de Barcelona, surgirá la poderosa figura de Oriol Bohigas que signará, desde su irrupción, la superior densidad cultural de los hombres del Principado, el noventicismo de D'Ors, Zevi, el neorrealismo a la Gregotti, la herencia del GATEPAC, Venturi, etc., en un largo proceso hasta la brillante

creación de la efímera Escuela de Barcelona. Bohigas y las gentes surgidas en su entorno, jóvenes y menos jóvenes, comenzaron instituyendo una aproximación mucho más densamente interpretativa, universal, que sus paralelos madrileños, considerablemente más anclados en la faramalla de brillante charlatanismo, la sistemática improvisación *tout court*, la miscelánea superficial.

Lo curioso es que Oriol Bohigas no era, de hecho, un arquitecto más dotado que muchos madrileños y, sin embargo, en general, con su superior visión estratégica, simultáneamente universalista y local, supo mantener una dilatada trayectoria interpretativa que no todos sus coetáneos madrileños pueden esgrimir. Con su connatural pesimismo, Fernández-Alba, otro de los pocos arquitectos «cultos» de por aquí, me decía, hace años, pronosticando evidentes hecatombes, que, lejos de la cultura, muchos de los intuitivos prestigios de la meseta, acabarían lentamente consumiéndose en la nada. El tiempo, desgraciadamente, ha justificado, en muchos casos, este acre diagnóstico. (Es curioso, desde el punto de vista del tema que nos ocupa, que sea precisamente María Teresa Muñoz, figura académica y geográficamente madrileña, quien interpretativamente se sitúe a mitad de camino, a caballo, diríamos, entre las heterogéneas perspectivas de Barcelona y Madrid, como intentando inyectar una deliberada, intensa, consciente, proyección cultural en el alegre amateurismo de la capital. No es casual que su más resonante trabajo fuera precisamente un estudio sobre Julio Cano Lasso, pero significativamente publicado en terrenos catalanes, precisamente en *Arquitecturas Bis*, como intentando un polémico acuerdo entre instancias tan heterogéneas. Luego volveremos sobre ello.)

Alguien podría argüir (esto suelen decirlo gentes de Filosofía y Letras, como acotando territorio) que, en el fondo, todos los arquitectos que escriben son *amateurs* de la interpretación. No lo veo yo así. A lo sumo, el mejor diagnóstico se centraría en la observación de Venturi, sombra tutelar de tantos testimonios, al considerar sus libros como «subproductos» de la labor crítica ejercida por el arquitecto en el terreno proyectual. Pero naturalmente hay subproductos y subproductos. Póngase a Venturi frente con frente a los testimonios conocidos de Cano o Sáenz de Oiza y podrá entenderse algo de lo que estamos diciendo. (Y, de nuevo, el tema venturiano resulta extraordinariamente oportuno a la hora de examinar los obligados precedentes de M.^a T. Muñoz.)

El balance de este sector, de cualquier modo, fue muy positivo. Porque de todas formas, esa irrupción de «aficionados» a la lectura crítica si, por un lado, contrabalanceaba la anterior, ciega, prepotencia de los historiadores, más o menos «imperiales» y «tradicionalistas», su ceguera sistemática ante todo lo que significaba vanguardia, etc., por otro, desviaba la polémica hacia el verdadero terreno de la auténtica tradición moderna, lo que, en realidad, al margen de solicitar nuestra nostalgia, no es poco. Esto fue uno de los grandes méritos, si no el basilar, de Carlos de Miguel y sus iniciales adheridos al frente de la revista.

5. Esta reconsideración llevó inevitablemente hacia la germinación de una tercera etapa en donde se intentaba racionalizar las proposiciones del «cambio de paisaje» planteadas en la segunda. Así surgen los nombres de Carlos Flores, director de *Hogar y Arquitectura*, con su respectivo entorno de los nombres juveniles de Eduardo Mangada, Carlos Ferrán, Manuel Reina, López Candeira, etc., intentando desarrollar más rigurosamente (y cargada, en ocasiones, de oculta carga política), algunas de las premisas del neorracionalismo de los equipos de arquitectos surgidos alrededor de la Obra Sindical del Hogar como de los postulados suavemente manieristas del brutalismo, Van Eyck, Reyner Banham, etc. De alguna manera, este tercer período interpretativo, podríamos decir que de raíz más anglosajona, empírica, que puramente italiana, intentando suministrar una superior densidad a las ligerezas desenfadadas del episodio anterior, resultó aquejada, sin embargo, de un cierto prosaísmo. Su obra emblemática, será la *Arquitectura Española Contemporánea* de Carlos Flores, donde muchos de los nombres anteriormente mencionados ocupaban el lugar de honor. Pero los tiempos estaban cambiando.

6. Este cambio viene generado por la irrupción de la corriente orgánica y la difusión decidida de las doctrinas zevianas a finales de los años cincuenta. Esta, diríamos, cuarta generación, en la que participábamos interpretativamente al lado de Fernández-Alba, Moneo, Francisco de Inza, etc., se distanciaba decididamente y en varios sentidos, tanto del sector «amateurístico» de la segunda como de la prédica neorracional del grupo aglutinado en torno a Carlos Flores. La gravitación cultural se incrementaba en relación con los episodios anteriores, aunque, por otro lado, también tenía sus participantes «ágrafos», como lo fue, emblemáticamente, Fernando Higuera. Su contrapartida se localizaría en la indagación teórica de Fernández

Alba, las iniciales experiencias de Moneo, traduciendo la *Arquitectura in Nuce* de Zevi, o la que yo mismo puede desempeñar en la revista *Nueva Forma*, una especie de órgano oficial de la nueva orientación. La Escuela de Arquitectura misma habría de sufrir esa involución auspiciada por el mismo grupo, que, por otro lado, afectaría a la labor de profesores de anteriores encuadres generacionales como el propio Sáenz de Oiza, Carvajal, Julio Cano, etc. Carlos de Miguel, por su parte y especialmente a través de Francisco de Inza, acoplando enésimamente, por otro lado, su habitual instinto a los representantes de esa renovada vertiente, ayudaría a consolidar la nueva situación.

El panorama, sin embargo, venía a ser menos homogéneo de lo que parecía superficialmente. Mis propias posiciones no coincidían totalmente con las de Alba; Francisco de Inza aquejado de una cierta voluntad acultural, de pretendido «buen sentido», excesivamente rudimentario, desapareció prematuramente; Moneo, que se había iniciado editorialmente cerca de Carlos de Miguel con una curiosa polémica sobre el fascismo con el propio Luis Moya, iría restringiendo progresivamente sus intervenciones publicadas (no en el sentido de Sáenz de Oiza; Moneo es un hombre de cultura más sólido que éste, pero parecía progresivamente experimentar el mismo horror hacia el testimonio escrito, hacia el compromiso editorial. Tampoco dejaría de resultar significativo que haya de ser él precisamente el director de la tesis doctoral de M.^a T. Muñoz). Desde otro punto de vista especialmente a través de *Nueva Forma*, surgirían nombres nuevos venidos de extramuros de la disciplina arquitectónica, cuyo más brillante representante acaso fuera Santiago Amón, recientemente desaparecido en circunstancias trágicas.

7. En la primera mitad de los años sesenta, comienza a perfilarse una nueva situación, en parte inicialmente derivada de la anterior, aunque condicionada con fuertes instancias políticas que terminarían por distanciarla totalmente, en el terreno operativo, del llamado «optimismo de los sesenta». Nos referimos a lo que he denominado como Generación del 68, a cuyo segundo sector pertenecería, por derecho propio, María Teresa Muñoz.

En el primer enmarque se encuadrarían las figuras también heterogéneas de Longoria, Ynzenga, Javier Seguí, Estanislao Pérez Pita, Salvador Pérez Arroyo, etc., de alguna forma, por lo menos en sus orígenes, herederos de la situación anterior. Aunque excesivamente remisos a la hora de la publicación (Pérez Pita dirigió con soltura,

durante un tiempo, la revista *Arquitectura*), lo que viene a convertirse en una situación endémica, con diversos acentos, su óptica más conocida emanaría del choque frontal establecido entre la realidad española y las nuevas perspectivas abiertas por el panorama americano, cuya gravitación experimentarían con notable intensidad (significativamente, la figura de Longoria desempeñará un papel importante dentro del arranque de la trayectoria de María Teresa, no solamente en el terreno operativo —sus primeros pasos profesionales discurrirán en el estudio de éste—, sino en sus gestiones para favorecer su ingreso en la Facultad de Arquitectura de Toronto).

Javier Seguí, con una trayectoria algo más irisada, se verá sometido a una multitud de instancias diversas, que irían desde el organicismo inicial hasta una situación de, digamos, «meditación trascendental» en clave espiritualista. Aunque ha escrito mucho, especialmente desde una plataforma docente, sus textos publicados son muy escasos, incluso en su fase como director de la revista *T. A.* fundada por Miguel Durán.

A través de estos nombres y sus variados ademanes se comprueba cómo el panorama crítico madrileño se va complicando progresivamente, lejos ya de los abrumadores simplismos de la segunda generación. El punto de inflexión más acusado, el que da nombre a este marco generacional, a su creciente reticencia, viene generado por los acontecimientos del 68 y sus precedentes americanos, Berkeley, etc., que tuvieron, intensa, irreversiblemente, todo el contenido de la época, enfatizando vectores extradisciplinares, políticos, etc., que, lógicamente, en España, con la decadencia física del jefe del Estado adquirirían carácter muy peculiar. Es también el momento del relevo generacional, signado por la jubilación de Carlos de Miguel en la dirección de la revista *Arquitectura*, que desde ese momento discurrirá por senderos de una extraordinaria irregularidad.

Paralelamente, en Barcelona, aunque no sea éste el objeto de estas líneas, Bohigas, con su connatural sensibilidad cultural, su sentido de la oportunidad, aglutinaría muchos nombres en torno a su hipotética Escuela de Barcelona, insisto que incomparablemente más radicada en el terreno cultural que sus paralelos madrileños, generando una suerte de sucesión apostólica de admiradores y detractores que, desde los iniciales Tusquets, Clotet o Luis Domenech, habrían de extenderse hasta las más jóvenes figuras de Piñón, Quetglas o Viaplana. (En Madrid, simultáneamente, barajaríamos arriesgadamente la

hipótesis de una Escuela de Madrid, posteriormente tan desorbitada. Son cosas que pasan.) En el terreno internacional, la cadena establecida por Giedion, Zevi, Benevolo, Banham, se prolongará en las segundas lecturas de Tafuri, Dal Co, Venturi, Rossi, Colin Rowe, etc. Como vemos, la lectura se va haciendo progresivamente más capilar, como sometida a la presión creciente de innumerables estratos añadidos (obsérvese, repito con insistencia, por ejemplo, los sucesivos tránsitos de Bohigas desde el aludido noucentismo d'orsiano inicial, las fases «neorrealistas», etc., hasta el venturianismo de aquellos años).

8. Es precisamente en este segundo tiempo de la Generación del 68 donde se instala el arranque de la peculiar aventura crítica de María Teresa Muñoz, casi como muestrario interpretativo, un repertorio integral, de los avatares de aquellos años. Curiosamente, como insinuábamos con anterioridad, algunas de las otras voces valiosas de antaño, Moneo, Fernández-Alba, por ejemplo, de entre los pocos madrileños dotados de verdadera intensidad cultural vagamente universalista, van espaciando más y más sus intervenciones escritas, como en un proceso emergente de distanciamiento (recientemente Moneo, acaso instado por las peculiaridades de la universidad americana, ha reemprendido un tanto el sendero editorial). Otras voces más juveniles intentaron, sin éxito, tomar el relevo, aunque sus intervenciones (en sorprendente isótopo del amateurismo de antaño), aquejadas de un excesivo afán oportunista de congeniar —con cierto cinismo, preciso es decirlo— las sucesivas instancias de la *Tendenza*, el *Post-modern*, el *High-Tech*, el Deconstructivismo o la política de restauración, como quien se pone en cada momento, sin excesiva convicción, la careta que considera más adecuada a la situación, terminaron de perder cualquier acreditación. Su reino, se diría, con Borges, ciertamente es de este mundo.

Fuera, decididamente, de este panorama, un tanto anodino, extracultural, siempre a rastras de la consigna, de entre los escasos representantes más válidos, coherentes, de ese sector generacional destacaría, por ejemplo, los nombres de Juan Navarro Baldeweg (cronológicamente instalado en la primera parte de este encuadre, aunque culturalmente pertenezca a la segunda) y el de María Teresa Muñoz, muy diversos entre sí a la hora de la resolución concreta de sus ademanes críticos aunque curiosamente afines en ciertas actitudes en profundidad, la aproximación «sensible» a ciertos fenómenos de lo real, la valoración de los niveles «no-físicos» de la arquitectura, la

perspectiva internacional, su carencia del sentido provinciano, que tanto ha lacerado en estos tiempos el sector crítico madrileño, la densidad cultural, etc.

Y también los nombres extraarquitectónicos, como Patricio Bulnes, que colaboraría con Juan Navarro en alguna publicación (Bulnes, en los sesenta, había intervenido, de la mano de Santiago Amón, en *Nueva Forma*). En un plano más centradamente artístico, aún, de cualquier manera, al terreno batido por Juan Navarro (María Teresa Muñoz tiene una visión más centrada en la desnudez disciplinar del hecho arquitectónico), podía también mencionarse el nombre de Simón Marchán, uno de los pocos nombres de estudiosos no arquitectos cuya aproximación al fenómeno espacial de nuestros días se revela de interés. No todos pueden decir lo mismo.

9. Antes de pasar a referirme concretamente a María Teresa Muñoz, así encuadrada críticamente como postrer eslabón, hasta el momento, de esta sucesión apostólica de generaciones críticas madrileñas, haré algún comentario más general... Diría que, en estos momentos, adquirida, sea parcialmente, una cierta mayoría de edad para la crítica madrileña, sus posibles carencias son, en parte, reflejo de un desconcierto mucho más generalizado. Siempre me ha asombrado que Tafuri que, en muchas ocasiones, deviene un extraordinario intérprete, una suerte, aunque parezca paradójico, de «segunda lectura» de los iniciales textos zevianos, como vistos en negativo, termine tan melancólicamente, tan tontamente, incluso, podría decirse, su *Historia de la Arquitectura Moderna*, con ese canto de cisne rossiano, creo que Frampton, que tampoco es mal nombre, escribe demasiado y en demasiados sitios, me parece absolutamente increíble que Norberg-Schultz (por el que no siento el menor respeto, pese a sus *genius loci* y demás músicas) a la hora de elegir las siete obras más destacadas de los años setenta y ochenta incluya en ese escueto repertorio la Piazza d'Italia en Nueva Orleans y el bochornoso monumento piramidal en Le Perthus de Bofill, al lado, nada menos, que otros testimonios contemporáneos de Kahn y Aldo Van Eyck. Un intérprete que realiza tal ademán sólo puede ser considerado como un trastornado, un tipo negado para la crítica arquitectónica, el cero absoluto de la interpretación. O ciertas cosas de Rossi.

Luis Fernández Galiano, también personaje distinguido de ese encuadre generacional, me recomendó la lectura de su *Autobiografía científica*. Confieso que aún no he salido de mi estupor. Cito ejem-

plos concretos. En la página 58 proclama que, después de la casa de Schinkel en Charlottenburg, la arquitectura no ha producido «más que guiños formalistas dirigidos a la industria». Ahí queda eso. En la misma página, cita también como «grandes arquitectos» solamente a Gaudí y Antonelli... «y tantos ingenieros de los que desconocemos el nombre». Menos mal. Añade que Loos es «el único arquitecto que tenía un puente hacia los grandes problemas». Me pregunto, atónito, cómo se pueden decir tantas tonterías en tan poco espacio de tiempo. Pero no terminan ahí las sorpresas *soi-disant* «científicas». En la página 49, nos indica «es cierto que gracias a Salvador Tarragó aprendí a ver la grandeza de Gaudí». Bueno. Un arquitecto pretendidamente culto que necesita los desesperados auxilios de Salvador Tarragó para ver la grandeza de Gaudí es muy posible que también necesite cuidados intensos de muy otro orden. Y la malicia soterrada, al no mencionar ni una vez a De Chirico, etc., aunque sí nos cuente innumerables mamarrachadas y fijaciones infantiles. Si esto es una autobiografía «científica» que venga Dios y lo vea. No, realmente, la Escuela de Madrid no tiene la exclusiva de las majaderías. Lo que es muy de agradecer y vehículo de grandes consuelos.

Cito estos textos, absolutamente increíbles, sobre todo como indicación y testimonio del desconcierto crítico de nuestros días y del generalizado papanatismo que hace admitir a tanto mentecato tonterías que, acaso, puede tener algún sentido —más bien dudoso— en un terreno privado, al calor de alguna intoxicación de variado orden, en una enfebrecida tertulia de casino, pero nunca —creo— desde una plataforma crítica que se autotitula «internacional» y «cultural». Es precisamente, antes lo indicaba, la presión creciente de tantos componentes de todo orden, los que dificultan el ver con cierta claridad en medio de la noche de estos tiempos. Por ello, las situaciones de extraña ecuanimidad, penetración, que podemos detectar en los textos de Juan Navarro Baldeweg o de María Teresa Muñoz, se me antojan tan extraordinariamente valiosas, extrañas, raras, infrecuentes. Los rudimentarios escritos de Sáenz de Oiza sobre el vidrio tenían el vago sentido de surgir en un determinado panorama carencial. Por eso disfrutaban de un cierto valor. Pienso que ahora, desaparecido el desierto, en medio de la fronda, las cosas resultan sensiblemente más difíciles.

... Las casas viven y mueren; hay un tiempo para construir
 y un tiempo para vivir y engendrar
 y un tiempo para que el viento rompa el cristal desprendido
 y agite las tablas del suelo donde trota el ratón de campo
 y agite el tapiz hecho jirones con un lema silencioso...

(T. S. Eliot)

C) LA TRAYECTORIA PERSONAL

Vayamos ahora, finalmente, a la aventura concreta de María Teresa Muñoz. Como hemos visto, en el apartado anterior se ha intentado encuadrarla históricamente, como un importante capítulo postrero, heredera y consciente de una larga, desigual, tradición interpretativa, en donde, en los sucesivos capítulos, escalonan, entre muchos otros, los nombres heterogéneos de Leopoldo Torres Balbás, Giménez Caballero, Fernando Chueca, D'Ors, Sáenz de Oiza, Fisac, De la Sota, el denso entretejido promovido en torno a Carlos de Miguel, Carlos Flores, el sector de *Nueva Forma*, Santiago Amón y Patricio Bulnes, Moneo, las Generaciones del 68, Longoria y Juan Navarro, etc., jalonando las diversas etapas críticas que recorren la conciencia madrileña, en paralelo, acaso precario, en ocasiones, con los testimonios catalanes, desde D'Ors a Venturi, y las posibles Escuelas de Barcelona y Madrid, sus respectivos «realismo» e «idealismo», etc. Sin esta conciencia histórica, con su emergencia creciente en episodios concretos, con sus obligadas correspondencias y resonancias del panorama internacional, Pevsner, Giedion, Zevi, Banham, Tafuri, Jencks, Colin Rowe..., resultaría absolutamente indescifrable su actitud.

Y ya en un terreno más concreto, personal, biográfico, el itinerario espiritual, los jalones de su aventura intelectual, no dejan de ofrecer extrañas singularidades. Por ejemplo, en las etapas de adolescencia y juventud, un poco a la manera joyciana, con sus estudios musicales, carrera de piano, etc., o su temprana discencia nada menos que con Gerardo Diego, extraña, sorprendente, uno de los recuerdos y jalones básicos. En alguna ocasión, recordamos su famoso poema sobre las golondrinas. También podría entenderse, desde aquí, este antológico rimero de artículos a la manera de singulares pajaritas de papel. Casi todo es autobiografía, en definitiva:

Ayer	Mañana
los días niños cantan en mi ventana	
las casas son todas de papel	
y van y vienen las golondrinas	
doblando y desdoblando esquinas.	

Un poco más tarde, el encuentro de la arquitectura y, a través de la docencia de Rafael Moneo, la toma de contacto con las obras básicas de Zevi. Resulta curioso que, a pesar de la proximidad en el tiempo y en el espacio, no se relacionara nunca con el sector encarado en *Nueva Forma*, por lo menos de un modo directo. Su arranque, en el fondo, deriva de ese amplio, variopinto, sector más tarde protagonizado por el mismo Rafael Moneo, que, unos años después, como decíamos, dirigiría su matizada tesis doctoral «La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea», rematada, como resultaría habitual en aquellos años, con un obligado interrogante difusamente venturiano (resulta interesante comprobar cómo María Teresa Muñoz transcribe, delicadamente, con levedad de visillo, casi todos los sucesivos avatares de la época). En medio, el inevitable, mitificado, 1968. Personalmente, no la pude tratar en la Escuela, la abandoné como profesor ese mismo año (de hecho, pude conocerla mucho más tarde gracias a Juan Navarro Baldeweg, otra de las referencias obligadas), solicitado por otro diverso de intereses. Y precisamente ese mismo año escribiría yo el denso fascículo de *Nueva Forma* «Agonía, Utopía, Renacimiento» que, ahora, al cabo de los años, veo no con excesivo desagrado, anticipando tantas y tantas cosas que, en cierto sentido, también resultarían proféticas para ella. En además prácticamente obligado en el recorrido interior de tantos de los nombres de la Generación del 68, tras su graduación y estancia en el estudio de Longoria, marcharía a América, donde obtendría un *master* de Arquitectura en la Universidad de Toronto.

¿Qué ocurría en Toronto en aquellos años? Merece la pena detenernos un poco en ese momento. En primer lugar, interesaría destacar el sentido de la Universidad canadiense, relativamente poco conocida al lado de las habitualmente frecuentadas en aquellos años, Columbia, Cornell, Harvard, etc. ¿Qué había en Toronto que pudiera interesarla? Sabemos que la fecha del 68 y aledaños están marcadas, en sentido muy heterogéneo, por una serie de nombres y situaciones precisas, Vietnam, Berkeley, la Sorbona, Nanterre, Marcuse, Marshall McLuhan... Precisamente, este último era profesor en

Toronto y, de alguna manera, influyó en la decisión de María Teresa Muñoz. (Aclaro, por mi parte, que precisamente en el año 68, en el mencionado trabajo «Agonía, Utopía, Renacimiento», yo mismo exponía con mucha amplitud, y creo que por primera y única vez en la crítica arquitectónica española, el fenómeno del pensamiento del sociólogo canadiense. La experiencia, salvo con ella, no parece haber tenido continuadores.)

Estuve en París por aquellas mismas agitadas fechas cuando Paul Virilio, muy próximo a las posiciones del revoltoso Cohn Bendit, me indicó la, en su entender, superioridad del pensamiento de McLuhan sobre el considerablemente más célebre de Marcuse. María Teresa Muñoz asistió en Canadá a sus cursos —no recuerdo a ningún otro destacado arquitecto español que lo haya hecho—, lo que de alguna manera cualifica extrañamente, desde muy tempranos años, la respiración intelectual de sus textos, haciéndole ocupar un lugar tan peculiar como singularizado dentro del hábito cultural de la tan mencionada Generación del 68, situándola en las antípodas ese aludido y lamentable provincialismo que tanto ha lacerado los intentos de muchos de sus coetáneos. Su instalación dentro del mundo cultural, es, digamos, otra cosa.

Con McLuhan, en cierta forma, se renueva, con este nuevo orientador, la tradición iniciada por Gerardo Diego, otro enésimo, redi-vivo, Gerardo Diego, esta vez en canadiense. Frente a las menudas sabidurías de casino de pueblo y los homenajes madrileños a la ob- viedad rudimentaria, provinciana, transcribo, por vía de ejemplo y síntoma, los cursos de McLuhan en Toronto, durante los años de su estancia allí. Evidentemente, aquello era de muy diversa índole:

- Myth and Media: An interdisciplinary seminar (A Study of psychic and social responses to man-made environments). Center for Culture and Technology.
- Contemporary Criticism: Theory and Practice (A survey of current schools of criticism with practical training and critical evaluation of prose and verse).
- James Joyce and his Contemporaries: Yeats, Pound, Eliot, Lewis.

Con un juvenil bagaje semejante (que, de hecho, ha continuado gravitando sobre ella a lo largo de los años), otras muestras diversas pueden aducirse, un posterior conocimiento y trato con Colin Rowe —que, por cierto, le regaló un sombrero, que aún conserva, como

preciosa reliquia—, etc., no es de extrañar el relativo distanciamiento establecido por sus posiciones intelectuales, tras sus variados retornos a España, en relación con muchas de las posiciones más habituales en tantos de sus coetáneos, incomparablemente más elementales (no es lo mismo partir de Joyce y Eliot que de don José María Pemán y López Sallaberry, por ejemplo). Insisto que mucho de lo más válido de ese sector generacional está en sus textos, en los de Longoria, Juan Navarro, quizás, aunque sean menos frecuentes, en algunas aproximaciones de Angel Fernández-Alba...

He hablado antes de distanciamiento. De ahí podríamos llegar, en asociación inmediata, al propio Brecht. Distanciamiento, unido a una cierta orgullosa frialdad, prácticamente oriental, más bien rara por aquí. Con premisa de ese carácter, insisto, resulta prácticamente obligada la forma, acaso tenue en apariencia, en la que sus escritos se alejan, en profundidad, del clima habitual cultural «a la madrileña» pseudogaldosiano, para aproximarse, también deliberadamente, hacia una vibración próxima a las plataformas catalanas, como sabemos, considerablemente más informadas, en líneas generales. Hay algo en María Teresa Muñoz de «extraña en su tierra». (También resulta vagamente significativo contemplar la forma, tan absolutamente antitética a la que estamos exponiendo, con que se aproxima a su figura Rafael Moneo, en sus brillantes, retenidos, comentarios a su tesis doctoral. Parece que estamos hablando de dos personas distintas. Moneo, casi siempre memorable, deviene frecuentemente sorprendente. Como cuando, recientemente, en publicación americana, nos recuerda el *Zeitgeist* como apoyatura para la comprensión de Sota. Aunque añado, no sin humildad, que la estética germana, con sus *Kunstwollen* y *Einfuhlung*, es disciplina de la que soy indigno. Pero, verdaderamente, hablar de *Zeitgeist* en relación con Sota es algo que me desborda.)

Y en su tierra y en la de otros, el despliegue de intervenciones, docencias variadas, congresos, traducciones, artículos (algunos de ellos en colaboración con Juan Antonio Cortés), azarosas entregas (cuyo inútil examen capilar no ensayaré), jalonando variadamente un complicado itinerario espiritual, intentando vislumbrar los vectores más válidos de esa intrincada, variopinta, época, de Hawksmoor a Le Corbusier, de Zevi a Venturi y Rowe, de Richardson y Gerardo Diego a McLuhan y Tafuri. (Con ocasionales recaídas en Jencks y Charles Moore, preciso es decirlo. La verdad es que nadie nace sa-

biéndolo todo. Hay algo de «larga marcha» en el itinerario de estos textos progresivamente esclarecidos. Ocurre que lo habitual es lo contrario, no aprender nada en una vida, incluso olvidar lo poco que se ha aprendido.) Quizás el más resonante, popular, de todos ellos (y no ciertamente el más penetrante) fuera el publicado en *Arquitecturas Bis* que, por cierto, fui testigo directo de ello, provocó una cierta inquietud en el propio Meier. (Personalmente, pienso que María Teresa Muñoz exageraba un tanto. Pero, en fin, bien está. Conviene hacer lo posible para subir la moral a nuestra gente valiosa.)

Desde entonces, creo que hacia 1974 ó 1975, las cosas se han ido complicando bastante en sus perspectivas culturales, siempre bajo el denominador común (pese a los mencionados y ocasionales desfallecimientos, reitero que no es fácil mantener en todo momento una tensa actitud de rigor en un panorama presidido por el oportunismo provinciano) de una conciencia concreta en las virtualidades de la tradición moderna.

Pienso que es precisamente esa sensibilidad contemporánea, a pesar de todos los delicados filtros venturianos a que frecuentemente se ven sometidos, lo que la haya sometido a un cierto alejamiento de las habituales plataformas de decisión y difusión, aquellos que optan por la intimidación antes que la persuasión, considerablemente más afectados de un relativo, estratégico, cinismo. En ocasiones, pienso que, durante algún momento, en medio de ese rímero de atolondradas «investigaciones», hemos estado verdaderamente a punto de considerar, en distraídas alusiones, a Diego Reina o al «Manifiesto de la Alhambra» como valiosos antecedentes del postmoderno. Verdaderamente al borde de lo bochornoso. Pero, en fin, parece que ahora nos vamos a hacer todos muy *high-tech* y deconstructivistas. Al tiempo.

Vivimos el tiempo de la moda, de las pseudo-reivindicaciones lastimeras y coléricas de lo inútil, no el del verdadero magisterio ni el de la cultura, la enseñanza, en profundidad. Habría una prueba (no la única) de fuego, o de papel tornasol, para detectar esa difícil sensibilidad contemporánea, ese acuerdo profundo con el tiempo en que vivimos, que residiría en la forma de reaccionar ante los fenómenos y las situaciones derivadas de la vanguardia histórica. María Teresa Muñoz disfruta sobradamente de esa rara sensibilidad como se evidencia, por ejemplo, en sus recientes trabajos sobre Libera y Wright o el denso texto constituido sobre «El dilema de las Maisons Jaoul» donde la intérprete, a la manera de Tafuri hablando sobre el

último Wright, hace planear sobre el texto, de manera casi policiaca, a lo Hammett, una serie de observaciones vagamente herméticas, observaciones clausuradas brillantemente en la interpretación neoventuriana de las contradicciones de Le Corbusier, en un proceso casi emparentado con el despliegue formal, retórico, de traslaciones, rotaciones y dislocación, en la singular asematicidad que el mismo intérprete ve en el más provocador Stirling. Reitero, de alguna manera y por otro lado, esa delicada atmósfera de indagación detectivesca que tienen muchas de sus investigaciones.

... En vano he luchado
 para enseñar al corazón que se incline;
 En vano lo he dicho:
 «Hay otros cantores más grandes que tú.»
 Pero la respuesta llega, como el viento y el laud
 Como un vago lamentar en la noche
 Que no me deja en paz y siempre dice:
 «Un canto, un canto.»

(Ezra Pound)

D) CONCLUSION

Vamos a terminar este quizás excesivamente dilatado texto. Pido disculpas por ello, pero creo, en el fondo, que estamos tocando un tema, una trayectoria espiritual de alguna forma extraordinaria, progresivamente complicada en lazos y entrelazos sucesivos. Hay críticos que, por desgracia para todos, se despacharían en dos líneas. Este no es ciertamente el caso, las irisaciones, los acentos, devienen múltiples, Venturi y McLuhan, Zevi y Tafuri, Rowe, Oteiza y Pound. Restaría por hablar, desde otro plano de lectura, en su papel como adelantada de ese emergente feminismo en la Escuela de Madrid, la frialdad interpretativa como reflejo, acaso, no sólo del mencionado distanciamiento como de una curiosa sensibilidad *cromlech*, diríamos, en términos de Oteiza (de hecho, los textos del gran escultor vasco parecen conmoverla profundamente) y de ahí, naturalmente, la reciente atención al minimalismo que de nuevo la emparenta con ciertas actitudes de Navarro Baldeweg. Y las atenciones paralelas, bien poco provincianas, Duchamp, una curiosa vocación de silencio, acaso también *cromlech*, que dilata su autoridad permitiéndole hablar, diríamos, en voz baja, pausada, «negándose a apresurar la pluma».

Se trata, como vemos, antes lo insinuaba, de una progresiva acumulación de estratos, reflejos, distanciamientos, contradicciones, situados milagrosamente en una situación de difícil, intrincado, equilibrio. Incluso, cabría decir, con acento borgiano, más rica en perplejidades que en certidumbres. Esta alusión a la famosa Contradicción y Complejidad alude, de nuevo inmediatamente, a las inteligentes posiciones de partida del inicial Venturi, decisivas en el arranque de nuestra intérprete. Anteriormente nos hemos referido, menos paradójicamente de lo que parece, a Hammett. Intento explicarme. Porque esta valoración decisiva que la complejidad, la tensión, la inestabilidad tenue, en segundo discurso, me lleva a recordar las interpretaciones que Steve Marcus daba a su obra que, directa, inmediatamente, intento parafrasear como término de esta introducción. Casi con sus mismas palabras, como una transcripción, trasladando la observación de una a otra persona, diría con Marcus que valiéndose de estos complejos recursos que no he hecho más que apuntar aquí, logró elevar la crítica madrileña de su generación al nivel de interpretación de talante europeo, internacional, cultural. Y lo ha hecho durante más de quince años. Marcus dice que, para Hammett, al final la tensión fue imposible de soportar; no pudo mantener por más tiempo el sistema cambiante, complejo y equilibrado de contradicciones del que emanaba su creatividad y que expresaba en su obra. Su carrera de escritor acabó en el momento en que le fue imposible continuar asimilando las opacidades literarias, sociales y morales, las inestabilidades y contradicciones que caracterizan lo mejor de su obra. Desde entonces su vida bifurca y sigue dos direcciones opuestas, direcciones ya implícitas en su base de creador, pero que la creatividad había mantenido hasta entonces en suspenso, en una tensión templada pero fluida.

También aquí, en el caso de María Teresa Muñoz, durante quince años, ha conseguido hacer lo que muy pocos miembros de su generación habían conseguido lograr; fue capaz, frecuentando la duda, de interpretar en el auténtico sentido del término, de construir con palabras la visión de un mundo arquitectónico, de un determinado panorama cultural, intentando ordenar, sintetizar, enigmáticas abundancias informativas, de entender que su creación estaba relacionada con el mundo real y versaba sobre el mundo real y era parte del mundo real, pero teniendo al mismo tiempo conciencia plena de que era «simplemente» interpretación, cultura contemporánea. En otras pa-

labras, durante estos quince años, ha sido una auténtica intérprete de la tradición moderna, un poco a la manera que se nos dice «quevedesca», de «latidos cortos, intensos, marcando el ritmo del pensar pluralizando vislumbres en una suerte de miradas parciales». Confío que lo siga siendo por largo tiempo, incluso manteniendo esa insostenible tensión que terminó prematuramente con Hammett. También en este caso podría decirse que el peculiar acento de esta antología reside en este singular, peligroso, vaivén.

J. D. F., Madrid 1987

TEXTOS DISPERSOS

CERRAR EL CIRCULO Y OTROS ESCRITOS

María Teresa Muñoz



COLEGIO OFICIAL DE
ARQUITECTOS DE MADRID

¿DE QUIEN SON LAS INFLUENCIAS,
VINCENT SCULLY?

La obra de Cano Lasso en la calle
Basílica de Madrid

SI, COMO ES DE ESPERAR, LOS HISTORIADORES Y CRITICOS DESTACAN EL INTERES DE LA ARQUITECTURA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

por absorber y disfrutar de las influencias disponibles, también reconocerán, sin duda, la dificultad de destilar e individualizar estas influencias en la mayoría de los casos. Pero, aun reconociendo la dificultad de detectar las fuentes de donde arranca una obra concreta de arquitectura, la actualidad de la realizada por Cano Lasso, dentro de un ambiente tan reconocidamente anti-cultural como es el madrileño, ofrece una ocasión inmejorable para reflexionar sobre ciertos caracteres considerados importantes dentro del panorama general de la cultura arquitectónica y que esta obra comparte o ilustra.

El proyecto de Cano, desde su construcción, ha atraído una moderada atención en los círculos arquitectónicos cuyas manifestaciones no han sobrepasado el nivel de comentario verbal rara vez demasiado entusiasta o destructivo. Indudablemente el propio clima de nuestra crítica y la personalidad de Cano Lasso pueden haber favorecido este dejar de lado una obra excesivamente cercana que podía presentar más problemas de caracterización que otras, con las que tiene un indudable parentesco, mucho más garantizadas por la fama de sus autores o los grupos a los que pertenecen.

El conflicto que ya plantean desde el principio la personalidad de Cano y el ambiente arquitectónico de Madrid, se acusa aún más al examinar detenidamente los edificios de la calle Basílica y conocer los objetivos del proyecto tal como son descritos por el propio arquitecto. Pero el vigor con que han sido realizadas en esta obra ciertas elecciones formales sugiere ya dos temas, en mi opinión, claves para su caracterización. El primero de ellos se refiere a la presencia en los edificios de Cano de una serie de imágenes reconocibles tomadas de distintas fuentes, que incluyen una amplia gama de ejemplos, desde los locales explícitamente reconocidos por el autor: el Hospital Clínico de Sánchez Arcas y la Casa de las Flores de Zuazo, hasta otros mucho más distantes, como ciertas casas americanas del *Shingle Style* del siglo XIX, sus propias réplicas modernas o la propia obra de Meier y otros neorracionalistas americanos. El segundo, es su acentuación de los caracteres abstractos del diseño. La obra se presenta como un esquema arquitectónico que pertenece a un tipo identificable, con una serie de temas que pueden ser contados y catalogados, cuyo contenido apenas existe más allá de este esquema y

que, en consecuencia, puede ser fácilmente abstraído del lenguaje en que es expresado.

El primer aspecto se refleja en la inclusión de una serie de rasgos característicos tanto de su contexto local como cultural; por ejemplo, en la utilización de la distribución de los huecos sobre el muro como elemento preponderante en la composición de los edificios, la alusión al tipo bien conocido de bloque-pastilla sobre un *podium* que ocupa la totalidad de la superficie solar, y la ruptura de la manzana cerrada por la edificación mediante la conexión del patio de manzana con dos calles opuestas.

La capacidad de incorporación de imágenes existentes dentro de una obra nueva refleja tanto una situación generalizada del hombre contemporáneo en que se dispone con igual facilidad de todas las épocas, tradiciones y artes para realizar un estudio comparativo: las primitivas y las históricas, las bárbaras y las sofisticadas, como una particularidad de los arquitectos que hoy reciben influencias, según apunta Vincent Scully en su última obra ¹, no sólo de sus más admirados predecesores sino de sus clientes, colegas e incluso del mundo de las finanzas.

Realmente, hoy cualquier arquitecto es tan libre de seguir las influencias de la arquitectura anónima como de considerar los principios del barroco o las tendencias anti-históricas del Movimiento Moderno.

Pero, aunque la moral arquitectónica del siglo XX permita ya la coexistencia de las actitudes más iconoclastas (social o tecnológicamente comprometidas) con las mayores evocaciones de la imaginería tradicional en las obras de arquitectura, el modo en que Cano Lasso usa esas imágenes aparece indudablemente mediatizado por una ética posibilista y un deseo de racionalización que proporciona a la obra uno de sus mayores atractivos: su perfecto equilibrio entre las polaridades que presenta, que en ciertos momentos podría identificarse como ambigüedad.

En este sentido se presenta la propia organización volumétrica del bloque principal, cuyas fachadas pasan de la exterior «con *podium*» a las laterales absolutamente planas y a la interior en que vuelve a aparecer la volumetría, en este caso exclusivamente representada por las filas de miradores.

Sin embargo, donde este equilibrio consigue realizarse plenamente es en el tratamiento de los muros; construidos exclusivamente de

ladrillo, que tiende a perder su propio carácter de elemento modular debido al gran tamaño de las fachadas planas, y donde los huecos aparecen sistemáticamente sobredimensionados, planteando problemas de escala, y repetidos de forma que la fachada misma presenta ese carácter intermedio entre muro continuo y retícula estructural.

Esto, unido a la minuciosa definición de las proporciones de la propia ventana y las divisiones introducidas mediante la carpintería, conduce a resultados emocionantes y de gran perfección sobre todo en el caso de las fachadas de los bloques menores que se abren al patio interior. El mismo equilibrio de fuerzas presenta la planta de conjunto, entre los espacios libres y los ocupados por la edificación, y las fachadas de las calles laterales, divididas en dos partes equivalentes por una amplia hendidura que conduce al patio interior y a las entradas de las viviendas. Incluso la propia hendidura tiene un peso equivalente a cualquiera de los dos macizos citados y da lugar a un espacio de paso sobredimensionado en relación con el patio interior que, a su vez, no es sino un remanso de éste.

La aparición de ciertas opiniones, expresadas en torno a los edificios de Richard Meier en Twin Parks ², en el sentido de que es precisamente este neorracionalismo que «logra insertarse y relacionarse con la trama urbana existente consiguiendo una coherencia y una continuidad formal reconocible» el que justifica que prestemos atención a ciertos experimentos arquitectónicos «mucho más distanciados de la cultura»; o, por el contrario, que es la categoría reconocida de ciertos profesores de arquitectura de las más renombradas universidades la que hace que debamos fijarnos en los revivalismos o alusiones historicistas generalizadas, ya que ellos mismos las utilizan en sus obras más recientes ³, parece sugerir la existencia de una antítesis en las posiciones analizadas que es finalmente resuelta a través del reconocimiento de la validez innegable de uno de los extremos y la justificación del otro.

Sin embargo, la obra de Cano, con numerosos puntos de contacto con las examinadas por Mackay y Dixon, sugiere mucho más esa tendencia de la cultura contemporánea a sentirse más atraída por el mito y la metáfora que por un énfasis realista en el contenido y, ya dentro de las artes visuales, a acentuar enormemente los caracteres abstractos del diseño; en este caso no existe antítesis entre los esquemas abstractos y la realización concreta de la obra, porque ésta tiende a acercarse lo más posible a las propias ideas abstractas de las que

arranca y que mediatizan cualquier inclusión de imágenes u objetivos sociales. Incluso el sitio es manejado como una abstracción más dentro de las leyes que configuran los edificios; la obra no es resultado directo del sitio sino mucho más la realización material o la apariencia sensible de ciertos esquemas arquitectónicos abstractos que le permiten convertirse en algo, en cierto modo, generalizable y científico.

Este carácter tiene, en mi opinión, un doble resultado aparentemente paradójico: por un lado, permite a la obra hacer frente al problema urbano y, por otro, relacionarse inevitablemente con toda una tradición que es esencialmente, como dice Reyner Banham de toda la arquitectura americana, anti-urbana.

Resulta evidente que dentro de una ciudad europea tradicional, donde todavía existe un cierto entendimiento de la continuidad del tejido urbano y una valoración generalizada del monumento dentro de él, cualquier proyecto de viviendas exige inevitablemente la capacidad de la propia vivienda para aceptar otras escalas, exigencia a la que Cano responde utilizando en sus edificios un orden bastante estricto y la repetición de elementos como recursos compositivos.

Pero la propia ciudad, entendida cada vez más como una serie de ábaco capaz de facilitar el crecimiento y el cambio continuos⁴, hace que incluso estos recursos se muestren insuficientes para acomodar en ella la cultura urbana, entendida en el sentido tradicional. Porque, como muestra claramente la obra de Cano, a pesar de su deseo latente de ser racionalista contribuyendo a configurar un *continuum* que sea arquitectura y paisaje urbano, la relación con el entorno se realiza sobre todo a un nivel abstracto.

El conjunto de la calle Basílica, donde los límites están definidos con precisión, los temas que presenta ofrecen una lectura facilitada por la claridad de su esquema, y con su acusado carácter de totalidad, difícilmente resiste ser catalogado como fragmento de un organismo de orden superior, la ciudad, cuya imagen total resulta ya algo más que problemática.

Por otra parte, lo que parece constituir ese fuerte lazo de unión entre lo que aparece como un método científico que trata de «aislar aquellos aspectos de la forma arquitectónica, denominados normalmente estructura»⁵, los «métodos pluralistas» en arquitectura⁶, los estudios de las relaciones entre «las ideas abstractas y la obra real»⁷, y una obra construida bajo una ética posibilista y reductivista como

la admitida por Cano, está en el hecho de que la virtud intelectual de la ciencia, es decir, el distanciamiento (la consideración objetiva de la evidencia, la extracción de conclusiones racionales a partir de la evidencia, y el rechazo de todo aquello que pueda enmascarar o manipular esta evidencia) es, en cierto sentido, equivalente a la especie de profesionalismo exhibido aquí, aun cuando el arquitecto pudiera estar trabajando totalmente desprovisto de un código científico.

Tanto el código científico como el profesionalismo usados con inteligencia permiten al arquitecto enfocar su obra a la vez con una moral funcionalista, que entiende el proceso de diseño más como reducción que como elaboración, y presentar un concepto más amplio y pluralista de orden mediante el cual la obra aspira a dirigirse a un mayor espectro de percepciones imaginativas, característico de un diseño mucho más sofisticado.

En este caso, la cualidad urbana de la obra se apoya sobre todo en su esquema abstracto global y en una serie de temas que permiten múltiples lecturas, entre otras la de la relación de los edificios con el entorno físico en que se colocan.

En este sentido, al actuar sobre media manzana dentro de una zona muy construida, Cano maneja una serie de simetrías y asimetrías superpuestas, tanto en la disposición de los edificios como en la propia construcción de éstos. El mayor de los bloques es paralelo a la calle Basílica y establece el eje dominante este-oeste. La ruptura del volumen teórico en «C» (tal como señalan las ordenanzas de la edificación cerrada) en tres elementos independientes y el consiguiente espacio abierto que atraviesa el conjunto ligándolo con el trazado de las calles de Cuatro Caminos, refuerza este eje principal. Al entrar en el patio interior, aparece una relación axial secundaria entre los dos bloques cúbicos adyacentes a la medianería y dramáticamente seccionados por ella.

Aquí, como sucede en la entrada de ciertas iglesias barrocas, se crea una tensión entre dos ejes primarios de visión: uno horizontal a lo largo de una perspectiva ordenada e intensificada por la continuidad ascendente hacia la zona de Cuatro Caminos, y otro vertical e impreciso, en este caso un eje múltiple representado por las filas de miradores octogonales que aparecen únicamente en el bloque principal.

La absoluta simetría que domina el mayor de los edificios, acusada aún más por la menor altura de sus extremos, es contrapuesta

a la homogeneidad de los otros dos bloques e incluso a las asimetrías que aparecen en todos ellos a escalas menores. La propia colocación de la entrada en los bloques más pequeños, o la fila de ventanas que se sitúa inmediatamente debajo del arranque de los miradores en el principal, son claros exponentes de una composición en que el orden se establece a una serie de niveles independientes dimensional y conceptualmente, cuyas lógicas distintas nunca se subordinan.

Tanto la propia estructura global de la obra como los temas que la sustentan constituyen, a mi juicio, lo más sugestivo de los edificios de la calle Basílica. Porque, a pesar de que en este caso exista, junto a la utilización de una vivienda tradicional resuelta con corrección, un deseo de acentuar ciertas peculiaridades locales o incluso de responder a ciertos imperativos de su localización urbana, cualquier mérito de la obra corresponde mucho más a un nivel internacional de la cultura actual: la utilización como principio de diseño de un esquema abstracto, comparable al del cuento popular en literatura, que facilita su camino a través de las barreras de lenguaje y de cultura y que proporciona a la obra un orden característico de una arquitectura, en cierto modo, generalizable y científica.

Este carácter de diseño arquitectónico casi puro de la obra de Cano sugiere un nuevo enfoque de la construcción en la ciudad o fuera de ella, y se presenta como una posible base de comparación entre las distintas obras de arquitectura, si se admite que tal estudio comparativo es posible. Porque, al considerar esta estructura o esquema como principio de diseño, lo que comienza a aparecer dentro del caos de la arquitectura son ciertas leyes encarnadas en convenciones o géneros capaces de ligar la Casa de las Flores, las iglesias barrocas, las investigaciones de Peter Eisenman sobre la «estructura profunda» de la arquitectura, el *Shingle Style*, y la obra de Cano Lasso que estamos comentando.

Además, los temas que dan origen a esta obra: eje, simetrías, volumetrías y superficies, disposición de huecos, límites, escalas, etc., constituyen los medios más a nuestro alcance para la enseñanza de una cierta arquitectura. Porque estos principios, igual que el mito y la metáfora, son hábitos mentales y no sólo dispositivos artificiales, y su enseñanza nos conducirá no sólo a admirar estas obras de arquitectura más, sino a transmitir algo de su energía creadora a nuestras vidas ⁸.

Desde el momento en que la participación del hombre en la so-

ciudad se realiza sobre todo a un nivel imaginativo, obras como la de Cano Lasso constituyen muestras indudables que contribuyen a unir más al arquitecto con los medios educativos y culturales y a la existencia de un público suficientemente numeroso y sensible a esta participación imaginativa que la buena arquitectura puede y debe proporcionar.

No es ninguna novedad afirmar que existen ciertas obras de arquitectura en las que una trayectoria individual y una tendencia general parecen confluir con singular fuerza, no importa qué cantidad de decisiones y circunstancias aleatorias hayan contribuido a ello.

Cuando esta situación ocurre, como creo que sucede en este caso, nos encontramos frente a algo en cierto modo clásico, capaz de admitir multitud de generalizaciones y de servir de base a argumentaciones de historiadores y críticos.

Aquí la confluencia parece tener lugar sin ningún signo visible o aceptado suficientemente sólido de contactos previos similares y, lo que es más importante, sin haber seguido ese movimiento pendular característico de los cursos generales de la cultura; es como si alguien que camina por un sendero tortuoso se encontrara repentinamente cruzando una de esas líneas inexorables del tendido eléctrico que hasta entonces había sido sólo una vaga referencia o incluso desconocida por completo (pero ambos tienen finalmente un destino común...).

Sin embargo, la importancia del hecho permanece por encima de la sorpresa que puedan producir ciertas actitudes nada pretenciosas del arquitecto o la increíble fecha del proyecto: ¡1966!, cuando *Complexity and Contradiction in Architecture* estaba a punto de ser publicada en Nueva York y nadie había oído hablar todavía de ese fenómeno llamado «The Five Architects».

NOTAS

¹ SCULLY, Vincent J.: *The Shingle Style Today or The Historian's Revenge*; George Braziller, New York, 1974.

² MACKAY, David, y SHERWOOD, Roger: «La obra de Meier en Bronx», en *Arquitecturas bis*, mayo de 1974.

³ DIXON, John M.: «Revival of historical allusions»; Editorial en *Progressive Architecture*, abril 1975.

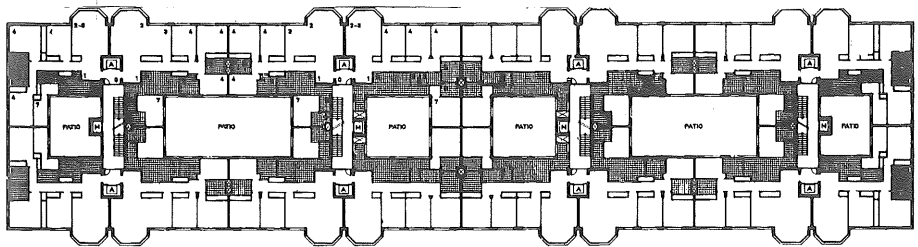
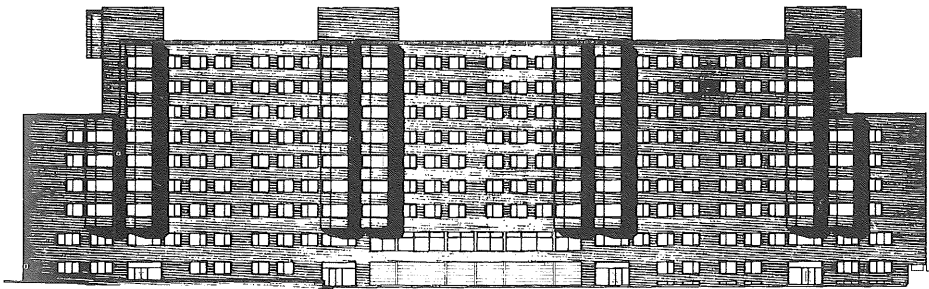
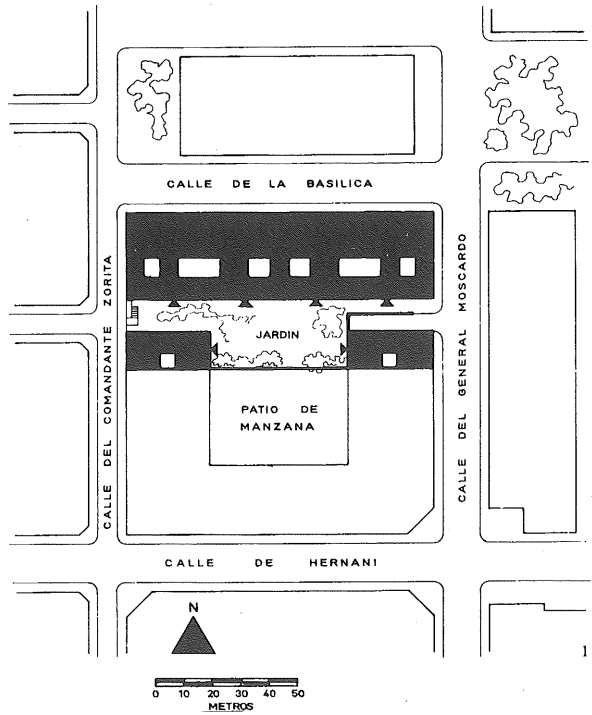
⁴ FRAMPTON, Kenneth: «The Aura of the Past» en *Progressive Architecture*, julio 1974. Frampton cita, a este respecto, un comentario significativo de Olmsted sobre el Commissioner's Plan de Nueva York: «Some two thousands blocks [...] each theoretically two hundreds feet wide, no more, no less; and ever since a building site is wanted, whether with a view to a church or a blust furnace, an opera or a toy shop, there is of intention no better place in one of these blocks than in another.»

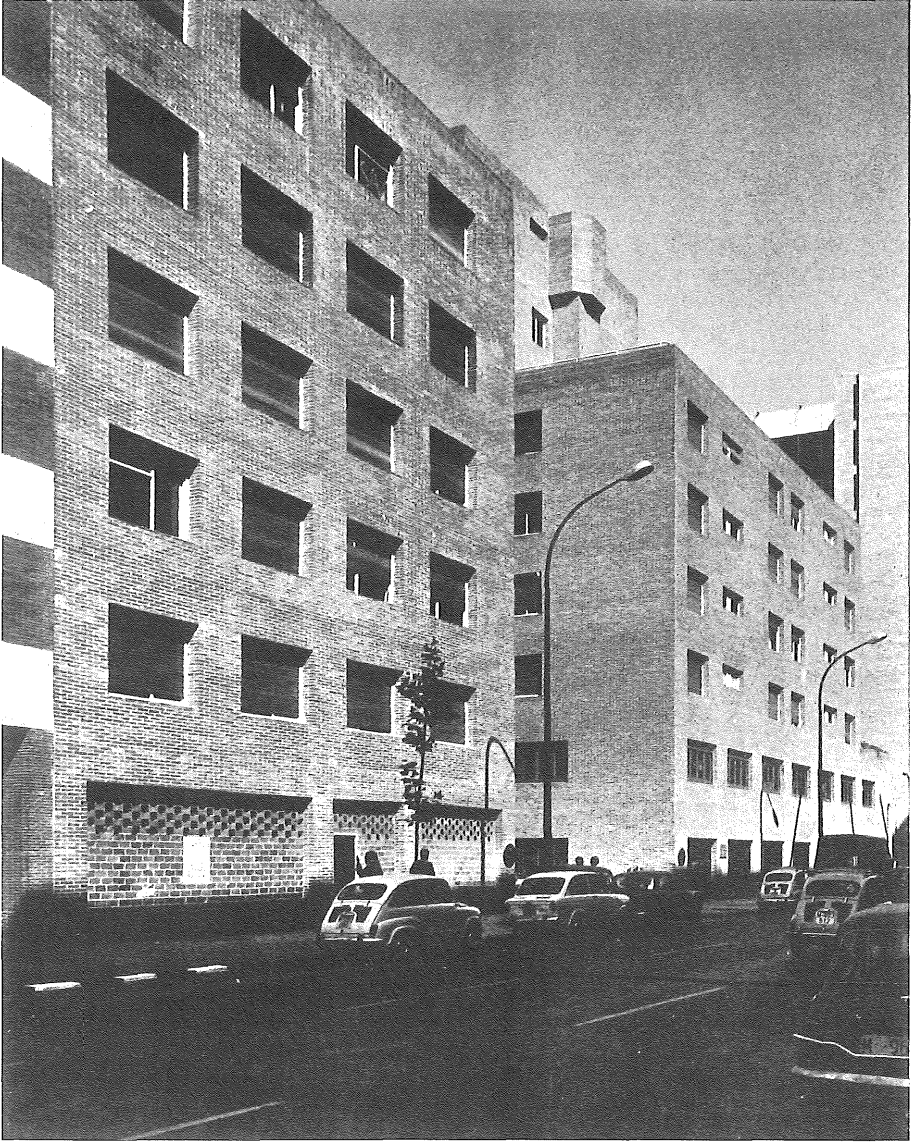
⁵ EISENMAN, Peter: «House III», en *Progressive Architecture*, mayo 1974.

⁶ CARL, Peter: «Towards a pluralistic architecture», comentario sobre la obra de Michel Graves, en *Progressive Architecture*, febrero 1973.

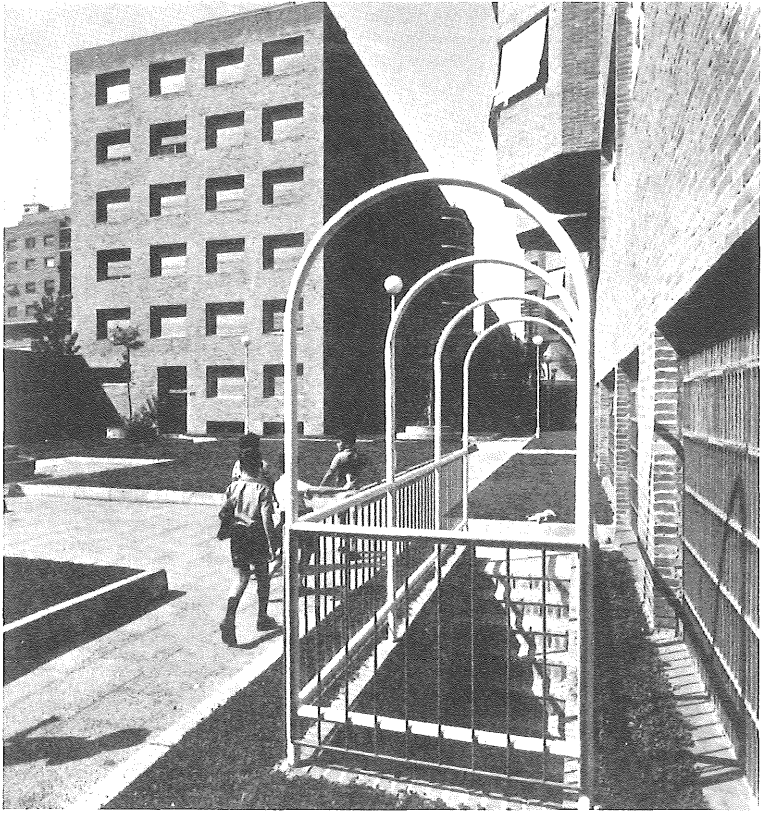
⁷ HEJDUK, John.

⁸ Estas hipótesis están basadas en las ideas expuestas por Northorp FRYE en su obra *The Stubborn Structure*, Cornell University Press., Ithaca N. Y. 1970, especialmente en su ensayo titulado «Design as a creative Principle in Art».

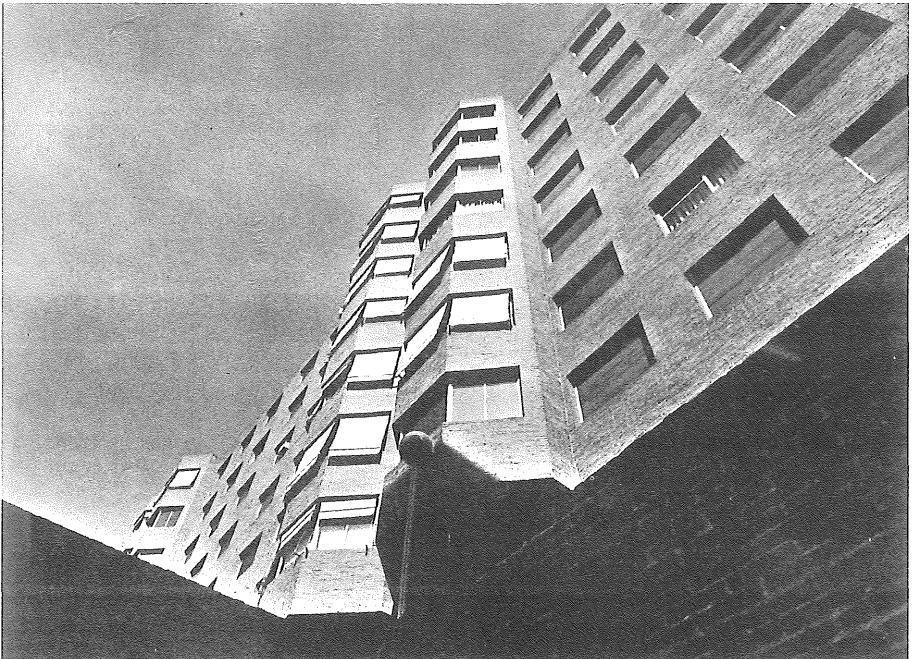




3



4



5



6

1. Ordenación de la media manzana.
2. Planta general y alzado del bloque principal.
3. Fachada a la Calle del General Moscardó. Entre los dos bloques aparece la abertura que conduce al patio interior y a las entradas de las viviendas.
4. Uno de los dos bloques cúbicos adyacentes a la medianería.
5. Fachada interior del bloque principal.
6. Interior del conjunto. Continuidad con el trazado de las calles de Cuatro Caminos.

UN RECORRIDO SIGNIFICATIVO

LA SELECCION DE OBRAS, AUTORES O ESCRITOS Y SU REINTERPRETACION POR UNA TENDENCIA NUEVA ES UN PROBLEMA FUNDAMENTAL QUE se plantea en la cultura arquitectónica de cualquier momento histórico siempre que se tratan de sobrepasar los límites de los enfoques puramente estáticos y discriminar entre las formas más conservadoras y las más innovadoras, entre los factores continuos, permanentes y estáticos dentro de cada objeto considerado. Vistos desde este ángulo, los textos que George Baird y Charles Jencks agrupan en torno al tema general de «El significado en arquitectura» ofrecen hoy al lector sobre todo la ocasión de determinar, a cualquiera de sus niveles, qué partes tienen presencia viva en el actual panorama arquitectónico y cuáles otras no ofrecen, por ahora, valores arquitectónicos viables, qué planteamientos siguen conservando su eficacia y cuáles otros se refieren a problemas en los que ha dejado incluso de pensarse. *El significado en arquitectura* se organiza en la forma tradicionalmente usada en los «Readings on...»; un tema general suficientemente amplio sirve para dar cabida dentro de una única obra a multitud de contribuciones que no han de ser necesariamente inéditas ni tampoco elaboradas en torno al mismo, pero trata de romper este discurso monotemático convencional, en el que los saltos de un tópico a otro tienen lugar sin ningún nexo interno, mediante una serie de comentarios marginales que ayudarán a dar actualidad a los artículos reeditados y a tejer una línea de discusión sobre la que apoyar la unidad de la obra.

Sin embargo, el notable retraso con que ha aparecido la versión española, y que se hace sentir sobre todo en un título al que muy pocos estarían dispuestos a conceder atención, proporciona a *El significado en arquitectura* un carácter bien distinto para los lectores ajenos o no a las polémicas suscitadas en torno a la aplicación de la semiología a la arquitectura; el de una obra que, perdida ya la fuerza de su ligadura temática, carece en absoluto de complicaciones y de ambigüedades, lo cual no estorba a su pluralidad de lecturas, es más, nos anima a buscarlas.

Cada uno de los artículos remite a un tema concreto y cerrado en sí mismo expuesto unas veces de forma convencional y otras muy libre; se podría decir que las orientaciones, no las teorías, contenidas en los escritos presentados tienen tanto más interés cuanto más representativas son de la forma de hacer de sus autores y menos explicitan

su posición respecto al tema objeto de debate. Y, aunque habría estado plenamente justificada una reselección, como la de la propia Françoise Choay en la versión francesa, un recorrido por la obra de Baird y Jencks tal como fue originalmente presentada puede permitirnos hoy reconsiderar, desde nuevos puntos de vista, una serie de cuestiones y aclararlas mediante hipótesis diferentes capaces de ponerlas de relieve y rejuvenecerlas en la misma proporción en que se agota su vigor.

Comenzaremos comentando los escritos de Reyner Banham, Joseph Rykwert y Aldo van Eyck, quienes ofrecen, mucho más que el resto de los autores, una credencial personal definitiva; sus temas y sus formas de exposición son al mismo tiempo los más diversos y los más modernos y sus títulos insólitos dentro de la obra: *La arquitectura del Wam-anoag*, *La posición sedente* y *La interioridad del tiempo*, respectivamente.

En las tres partes de su escrito, el autor de *Theory and Design in the First Machine Age*, cuajada de citas y de erudición, presenta un verdadero catálogo de sus armas polémicas; ataca con dureza la estrechez mental de los arquitectos, se enfrenta a la tradición desde el campo de la tecnología y se coloca incondicionalmente al lado del *American way of life* al que colma de elogios.

La deliberada ausencia de bibliografía, tanto en *Panorama llano* como en *Un hogar no es un casa*, y su abrumadora utilización de nombres propios poco familiares fuera de ciertos círculos (muchos de ellos ocultos en forma de adjetivos o diminutivos) provoca muchas veces en el lector un bloqueo a la gran cantidad de referencias y sugerencias que siempre es capaz de encerrar un párrafo de Banham; su fascinación por la «arquitectura» de los muelles, que comienzan a deslizarse hacia los estuarios..., cuyas edificaciones van disminuyendo progresivamente su altura y sus pretensiones..., que, como algo provisional, sobreviven por tolerancia al margen de la acción...; por la revolución de los contenedores, a los que corresponde la función de proteger de la intemperie..., porque la casa no es más que un caparazón hueco..., y, como la mayoría de los caparazones existentes en la Naturaleza, una barrera extraordinariamente ineficaz contra el frío y el calor...; y la tradición americana, desde los orígenes de la lámpara de keroseno, la estufa de Franklin y los poemas de Walt Whitman, hasta Frank L. Wright, Bruce Lee, Herb Greene y

Philip Johnson, este último convertido por arte de magia en realizador efectivo en New Canaan de los ideales de la anti-casa.

Para Banham, alejarse del fuego y encender el aire acondicionado son, en esencia, el mismo acto humano fundamental y la utilización de formas monumentales para alojarlos no responde a una decisión racional, sino a un sentimiento de inseguridad y a una persistente incapacidad para librarse de ciertos hábitos mentales heredados, por supuesto, de Europa.

La misma falta de racionalidad que encierra la elección de formas monumentales para vivir el tenaz sentimentalismo de la *open society* que Banham denuncia al final de su argumento, constituye el arranque de las consideraciones de Joseph Rykwert en torno a los motivos que han provocado el éxito de la silla Hardoy, las relaciones entre la «posición sedente» y las distintas formas de asiento con los conceptos de autoridad, tierra, nacimiento, etc., y, finalmente, a la propuesta de una radical modificación de los métodos historiográficos que deben constituir, por derecho propio, una parte esencial del bagaje cultural del diseñador y de su método.

Nadie que haya tenido un contacto previo con las obras de Rykwert se extrañará de su examen exhaustivo de datos antropológicos y antropométricos, desde Vitrubio y Dürer hasta los manuales de Andry y Akerblom, ni de su consideración extensiva de la literatura «ergonómica»; sin embargo, en ese caso concreto, Rykwert se aproxima mucho más que los otros autores al tema que aglutina la recopilación haciendo que cobre un peso importantísimo dentro de la tesis: la constatación de la necesidad que sienten tanto los diseñadores como el público de formas que, junto a la traza de modernidad que la moda requiere, posean una carga de significado suficiente y, como consecuencia, la propuesta de extender el área dentro del cual haya de tener lugar el discurso racional sobre los problemas de diseño a través de la toma de conciencia del peso emocional que comportan no sólo ciertos sectores del ambiente, sino el ambiente total.

Rykwert reclama para el historiador de la cultura material el papel de psicoanalista de la sociedad y, con las imágenes de Freud y Lévi-Strauss en la mente, exige un riguroso examen de la memoria colectiva, incluso de la inconsciente y oculta, como base de cualquier estudio histórico que intente una aproximación a la experiencia presente y al diseño de nuestros días.

Las raíces antropológicas de los escritos de Aldo van Eyck, en

este caso evidenciadas aún más al dar cabida dentro del conjunto de artículos que componen *El pueblo Dogon* a los de los antropólogos Parin y Morgenthaler, tienen incluso dentro de una obra repleta de «levistrolología» un tono diferente; su punto de partida es el reconocimiento de la «profundidad temporal» del presente, es decir, de su capacidad para incorporar las pasadas experiencias ambientales del hombre y mitigar los conflictos paralizantes entre pasado, presente y futuro así como entre las antiguas nociones de espacio, forma y construcción y las nuevas de producción artesanal y producción industrial. En *El pueblo Dogon*, la memoria colectiva de unas gentes cuyo marco de referencia totalizador ejerce una irresistible fascinación sobre el autor, queda tras las páginas memorables de Aldo van Eyck y las no menos de Parin y Morgenthaler, como una llamada lejana a la recuperación de ese campo de variación del significado indefinido y latente, en definitiva, a la recuperación de la poesía de nuestro ambiente.

Las identificaciones de la ciudad con el sueño, sugeridas por Joseph Rykwert en su *The Idea of Town* y recogida por Aldo van Eyck como base sobre la que erigir su «fenómeno gemelo», así como aquellas otras del tipo «casa grande-ciudad pequeña» propuestas por el propio Van Eyck, reconocen implícitamente la capacidad de la ciudad moderna para alojar el mismo tipo de afinidad local-emocional que se acepta sin reservas en el caso de los poblados primitivos, desvelados por Claude Lévi-Strauss; sólo es necesario actualizar su significado múltiple a través del acto de habitar; cuando el hombre contemporáneo habite de nuevo, en un sentido heideggeriano, cuando descubra otra vez ese terreno de certeza en el interior de su mente y no en el mundo exterior, se producirá su reconciliación con el ambiente.

Pero la polisemia de los sistemas construidos de la sociedad occidental actual es, para Françoise Choay en *Urbanística y semiología*, no sólo inexistente sino incluso indeseable; los tiempos en que existían referencias entre dichos sistemas y el hombre total están definitivamente concluidos y nuestro mundo «roto en pedazos» es ya una nueva naturaleza que requiere una sensibilidad distinta capaz de reconstruir en torno a otro marco de referencia su pretendida unidad.

Las preferencias que Choay demuestra por los enfoques «progresistas», de inequívoca inspiración marxista y calificados en términos lingüísticos como metafóricos; en contra de los «culturalistas», nos-

tálgicos y metonímicos, en la racionalización de los procesos de desarrollo urbano, deja abierto el tema que después utilizará Martin Pawley en su *Casa del Tiempo* y que lleva a una descripción minuciosa, casi de ciencia-ficción, de un mecanismo de diferenciación del ego capaz de neutralizar la falta de significación de los ambientes colectivos de nuestra época.

La modernidad de alguno de las pasajes de Pawley se vislumbra dentro de un escrito lleno de inconsistencias y equívocos que insiste una y otra vez en la necesidad de hacer del dominio individual un escenario en el que nuestro comportamiento personal adquiera «profundidad temporal» al ser sincronizado literalmente con la memoria almacenada en el mecanismo conformador de la Casa del Tiempo. Pawley, sin embargo, hace desaparecer la luz que podrían arrojar algunas de las alusiones a Beckett, Kubler o Rosenberg ante la debilidad de su propuesta concreta.

Este tono de modernidad es en Nathan Silver igualmente equívoco, esta vez más a causa de la falta de concreción que a la debilidad de la tesis; la *Arquitectura sin edificios* de Silver supone también, como la ciudad moderna de Choay, una ruptura total con el pasado porque desaparece la necesidad de aliarse con los principios que sustentan la idea de arquitectura como arte (coherencia, nobleza, etc.), y rechaza la prioridad de los aspectos visuales del diseño. A la monosemia de Choay y al anti-historicismo de Banham, Nathan Silver añade la condición esencialmente utilitarista de la arquitectura del presente; el radicalismo que comparten las posiciones defendidas en los tres casos mencionados es tal vez uno de los aspectos más sugestivos de la obra para el lector que no quiera ver en ella simplemente una muestra de la moda lingüística de los años sesenta. Otro gran valor de Nathan Silver es el de ilustrar una tendencia generalizada en Norteamérica durante la segunda mitad del siglo XX y prácticamente ausente de esta recopilación: aquella que considera los esquemas o modelos de conducta la propia esencia de la arquitectura.

Los escritos de Alan Colquhoun *Tipología y método de diseño*, aparecido con anterioridad en diversas publicaciones e incluso traducido al español, y *El significado en arquitectura* de Christian Norberg-Schulz, cuando ya se conocen las principales obras del autor, no requieren una consideración especial dentro de este recorrido por la obra; tanto la dialéctica establecida, en el primer caso, entre la idea de composición funcionalista y la utilización de soluciones-tipo en la

resolución de los problemas de diseño, como la defensa de Norberg-Schulz de las concepciones de un espacio humano heterogéneo (en la línea de Mircea Eliade) y de la ordenación previa de la realidad a través de la forma, pueden considerarse como enclaves perfectamente autónomos dentro de la estructura general de la obra.

George Baird y Ken Frampton construyen sus argumentos, ambos intencionadamente ordenados y moralistas, en torno a obras concretas que sirven, en el primer caso, como extremos de un espectro en cuyo centro se sitúa *La dimensión amoureuse de la arquitectura* y, en el segundo, como fórmula mediante la cual definir los conceptos de *Labor, trabajo y arquitectura*.

Aunque Baird utilice un edificio, el CBS de Saarinen, y un proyecto, el Thinkbelt de Cedric Price, mientras Frampton utiliza el libro de Hannah Arendt *La condición humana*, el esquematismo de su tratamiento es idéntico y lo estrecho y conservador de sus propuestas resta, sin duda, valor a sus no pocos aciertos y los convierte en blanco obligado de los ataques más violentos. A pesar de sus referencias a Lewis Carroll y Paul McCartney, e incluso a introducir en cierto momento una de las cuestiones más debatidas en los modernos estudios de estilística, George Baird no consigue conmover la construcción monolítica de su argumento, fosilizado ya en la segunda parte, ni abrir brecha en su moralidad de «responsabilidad y tolerancia» traicionada por Saarinen y Price. Ken Frampton suscribe esta misma moralidad tras una conclusión forzada por la necesidad de concretar en términos arquitectónicos las categorías de Hannah Arendt.

Por fin, Charles Jencks, Gillo Dorfles y Geoffrey Broadbent, ellos sí, empeñados en investigar *El significado en arquitectura*, presentan argumentos laboriosos e ingeniosas construcciones en apoyo de sus tesis de la «triple articulación», la «prioridad de los significados connotativos» o la «no-arbitrariedad del signo» en arquitectura.

El triángulo semiológico de Jencks, la interpretación semiótico-estructuralista de Dorfles o las mediciones de los significados de Broadbent constituyen, sin duda, la parte menos valiosa de la obra en este momento, incluso para aquellos que muestran sus simpatías hacia los enfoques semiológicos o lingüísticos de la arquitectura. Es aquí donde se hace más patente la vejez de la obra y donde el tono de discurso se torna árido, reiterativo y lejano.

La historia como mito, el segundo artículo de Jencks, logra sin

embargo despertar el interés a través de un mecanismo diferente; es la propia fuerza del tema elegido, la historia de la historia del Movimiento Moderno, la que se abre paso y consigue desdibujar lo diagramático de una construcción en la que catalogar a Giedion, Pevsner o Zevi de acuerdo con el mito en torno al cual articulan sus historias dista mucho de ser equiparable a la mucho menos afortunada representación tridimensional de los arquitectos modernos que ocupa la portada del libro.

Aunque para un lector incondicional el sentido crítico venga siempre después de la admiración de todo y de todos, porque ésta enriquece más que la reticencia y es un tesoro que después irá depurando, parece necesario señalar, tras una referencia obligada a los catorce artículos, que un recorrido por la obra hoy ha de ser necesariamente exclusivo y no sólo secuencialmente distinto. Es decir, que una vez admirado todo, lo bueno y lo malo, surge la necesidad de individualizar aquellos puntos de vista, aquellas orientaciones generales o incluso formas de exposición que siguen vigentes y separarlos de los que pudieran inducir a juzgar la obra como una reliquia definitivamente superada.

Porque si las discusiones en torno a la «unidad mínima de significado arquitectónico» pueden resultar insostenibles después de casi diez años, las ideas de simultaneidad y acronía presentes en *La interioridad del tiempo*, la crítica funcionalista de Banham, el rechazo de los factores visuales del diseño de Nathan Silver, el reconocimiento de la monosemia de las estructuras urbanas actuales, etc., poseen en sí mismas un sello de actualidad suficiente para reclamar nuestra atención. (¡Cuánto más atractivas resultan las consideraciones de Françoise Choay o de Martin Pawley vistas a la luz de esas otras recientísimas de Colin Rowe y Fred Koetter en torno al carácter de «ciudad simple-casa compleja» inherente a las propuestas urbanísticas y arquitectónicas de Le Corbusier...!) Y, a pesar de que hasta aquí se haya tratado de acentuar aquello que en la obra es o puede ser actual, no sería justo dejar de mencionar un aspecto fundamental a la hora de evaluar su interés general; es, sin duda, la propia convencionalidad de la selección de Baird y Jencks la que, a pesar de sus deseos de convertirla en un debate abierto, se abre paso y garantiza uno de los valores indiscutibles de los «Readings»: servir de vehículo de introducción de los autores y temas que presentan.

Y si este recorrido se ha organizado de forma que las primeras

referencias pudieran guiar al lector hacia las demás y que éstas se articularan de forma que dieran cabida a la mayoría de los temas, existe una última consideración práctica que desearía hacer aunque sobrepase los límites de la obra comentada; cuando la lectura por sí misma no resulta suficiente, ¿dónde se sitúan las orientaciones contenidas en la obra de Baird y Jencks con respecto a la teoría de la arquitectura y cuál es su utilidad práctica?

Seguro que dichas orientaciones serán útiles para todo aquel que desee reflexionar sobre los problemas de la ciudad moderna, la lógica del diseño, el carácter de su profesionalidad, los límites de los modelos formales, el análisis de los programas y la naturaleza de la arquitectura. Los estudiantes siempre las encontrarán valiosas para orientar y racionalizar su trabajo en las complicadas situaciones de planificación y diseño que no puedan ser manejadas simplemente como diseño experimental. En otros casos, pueden ayudar a disipar la confusión y sugerir formas de entender la arquitectura; esto no sólo es liberador sino que nos permite sentir, en nuestro trabajo profesional, que uno puede dejar de hacer teoría cuando desee hacerlo.

NOTA.—El título corresponde a uno de los artículos de Aldo van Eyck que componen *El pueblo Dogon* y las referencias, más o menos literales, son de la propia obra comentada por lo que no parece necesario cansar con llamadas continuas. Aunque en el texto se hayan introducido algunas ideas pertenecientes a diversos autores, sólo son lo suficientemente explícitas en el párrafo en que se menciona la admiración de una obra como previa a su crítica (Francisco Umbral: *Las Ninfas*; Ed. Destino, Barcelona 1976) y en el caso del artículo de Colin Rowe y Fred Koetter («Collage City», publicado en *Architectural Review*, agosto 1975).

LA ETICA CONTRA LA MODERNIDAD

LA ENTRADA DE PETER SMITHSON Y DE JAMES STIRLING EN LA POLEMICA ACERCA DEL POST-MODERNISMO, QUE OCUPA A LA CRITICA DE ARQUITECTURA en nuestros días, ha de ser interpretada como algo más que un mero incidente. Porque, el hecho de que Peter Smithson, bajo la forma de un pretendido canto al ornamento, insista sobre todo en su antigua obsesión de proyectar edificios capaces de anticiparse a las necesidades de sus ocupantes («Once a Jolly Swagman» en *Architectural Design*, n.ºs 11-12, 1978), y de que James Stirling, reaccionando airadamente contra el desprecio hacia su arquitectura como representante de la estética maquinista y el reductivismo arquitectónico, ataque duramente a los arquitectos de vanguardia («Beaux Arts Reflections» en *Architectural Design*, n.ºs 11-12, 1978), demuestra que ciertos flancos del postmodernismo están comenzando a debilitarse peligrosamente. Y esa impresión viene aún reforzada por los comentarios de sus propios promotores, que reconocen abiertamente resultados poco satisfactorios en las obras construidas y lanzan una llamada de atención en cuanto a la eventual validez de sus hasta ahora indiscutibles eslóganes (Anthony Vidler, «The Writing on the Wall» en *Architectural Design*, n.ºs 11-12, 1978).

Para cualquier lector atento a las oscilaciones que experimenta la valoración de las distintas tendencias arquitectónicas, no será difícil adivinar que, detrás de todas estas declaraciones, están latentes los deseos de reconsiderar una arquitectura ciertamente relegada al olvido, una arquitectura, por otra parte, eminentemente inglesa. Este volver la vista hacia un momento de transición, considerado poco menos que tabú por la cultura arquitectónica actual, parece ser tan inevitable como oportuno. Porque, en arquitectura, desde que el psicoanálisis nos enseñó que nada se olvida sin dejar rastro, y que, cuanto más se trata de ignorar algo, más presente está en nuestra actividad, son estos períodos oscuros y vacíos los que muchas veces explican mejor la propia evolución de la disciplina.

El hecho es que la arquitectura de los años cincuenta, a pesar de su continuidad con las últimas obras de los maestros del Movimiento Moderno, comienza a cuestionar dos de los pilares básicos sobre los que se erigió la arquitectura moderna: por una parte, los elementos diseñados exclusivamente para una ocasión, e incluso los destinados a la prefabricación, desplazan a los componentes propiamente industriales, y, por otra, la aglomeración o yuxtaposición de partes sobre

estructuras establecidas firmemente acaban con la pretensión de composición libre que caracterizaba al Movimiento Moderno.

Sin embargo, como demuestra una de las obras más representativas de este período, la Hunstanton School de Peter y Alison Smithson, los resultados formales alcanzados por estos arquitectos no podrían considerarse en sí mismos ni revisionistas ni heterodoxos, sino más bien plenamente integrados en la tradición figurativa de la arquitectura moderna y, concretamente en este caso, como una derivación del lenguaje miesiano. Y esto sucede porque no era una opción figurativa lo que los movimientos de los años cincuenta pretendían oponer al Movimiento Moderno, sino una filosofía de diseño, una ética.

En la base de esta moral arquitectónica, muy cerca de los arquitectos neogóticos como demuestra su admiración por figuras como la de William Butterfield, está la idea de que el arquitecto debe buscar ante todo la verdad y la autenticidad por medio de la exposición de los materiales y tratar de alcanzar la expresión y el carácter a través de formas constructivas al margen del gusto y las modas del momento. Esta actitud ética es la que explica por qué pudo pasarse con tanta facilidad de un lenguaje miesiano a otro más emparentado con el último Le Corbusier, dando lugar a que una arquitectura ligera y efímera pudiera considerarse equivalente a otra más pesada, tosca y permanente. Porque la autenticidad a través de la exhibición de los materiales llevaba naturalmente a resultados sólo aparentemente contrapuestos en la construcción de acero y en la de hormigón.

Pero, teniendo en cuenta que el arquitecto tiene siempre una vinculación más fuerte con los objetos que construye que con la ética que los sustenta, esta falta de coherencia formal que la arquitectura de los años cincuenta tiene como movimiento, como estilo único, es responsable en gran medida de su incapacidad para constituir una crítica eficaz al Movimiento Moderno. En este sentido, y deteniéndonos en primer lugar en el tema de los elementos utilizados en la construcción, es en su planteamiento del problema de la repetición, sistemáticamente evitado en el Movimiento Moderno y formulado en términos muy diversos en la arquitectura postmoderna, donde la arquitectura de los años cincuenta hace más patente lo inadecuado de sus cauces críticos al momento en que aparece.

La arquitectura de los años cincuenta afirma la capacidad de la repetición —una idea de repetición apoyada en su ética rigurosa y austera— para producir diseños naturales y humanos. Y el intento

de armonizar estos deseos de repetición con un humanismo que exige cierta variedad y contraste en las obras construidas, atentaba gravemente contra lo que había sido una de las grandes conquistas de Mies van der Rohe: la absoluta homogeneidad. Tanto la introducción de la variedad sobre la homogeneidad miesiana, como el exceso de diseño de las partes, trasladando al elemento la complejidad que era patrimonio del conjunto en la arquitectura moderna, permiten calificar a esta arquitectura como menos avanzada que la de sus predecesores, y así lo reconocieron los arquitectos americanos de finales de los años sesenta.

La repetición en Mies estaba mucho más de acuerdo con el pensamiento moderno, en cuanto que la neutralidad formal de sus obras parece permitir la aparición de sucesivas versiones, incluso idénticas, de una misma construcción. En Mies, como demuestran numerosos ejemplos de edificios completados o añadidos a conjuntos por otros arquitectos, la idea de unicidad de una obra llega casi a desaparecer, en cuanto que es la propia perfección constructiva la que la sustenta. Pero, además, y contrariamente a lo que hacen los arquitectos de los años cincuenta, Mies diseña uniones, no partes, manteniendo la vinculación con la más pura tecnología e incidiendo allí donde los distintos elementos se articulan para formar una entidad superior. La repetición en la arquitectura de los años cincuenta no es ni una consecuencia lógica del lenguaje racional ni tampoco de la voluntad de decorar, sino que sólo tiene como base unos supuestos deseos de rigor del arquitecto en la creación de la forma.

El tema de la composición nos lleva a considerar lo que la arquitectura de los años cincuenta plantea como su objetivo primordial: la construcción de formas canónicas, con unas características que indican una clara voluntad de ruptura con la arquitectura moderna. En primer lugar, se trata de buscar un lenguaje formal capaz de mantener rígidamente la estructura y el funcionamiento del edificio. En segundo lugar, se pretende que los productos que han de ser inventados por los arquitectos no sean propiamente edificios, sino más bien lugares construidos, conjuntos o complejos urbanos. Estos dos aspectos, el primero coincidente con las aspiraciones neogóticas de construir un estilo propio y el segundo dirigido hacia el planeamiento, nunca podían tener una acogida favorable por parte de ciertos sectores de la profesión, y en particular por los arquitectos americanos, colocados tradicionalmente del lado del edificio aislado y de la inclusividad formal.

(En este punto, querríamos llamar la atención sobre las dificultades con que chocó la pretensión de los Smithson de constituir un frente común con Charles Eames y la arquitectura de California en su oposición al Movimiento Moderno. La obra de Eames, profundamente americana en los aspectos que hemos señalado, constituía una opción claramente alejada de este campo de operaciones de los arquitectos ingleses.)

En una situación como la de la arquitectura de los años cincuenta, en que se negaba la validez de las experiencias formales del Movimiento Moderno como modelo para la realización de la arquitectura, tanto como la capacidad individual para llevar a cabo la pretendida renovación y purificación arquitectónica, la creación de un ambiente físico coherente se supone que debería surgir espontáneamente de un esfuerzo colectivo por expresar las diferencias entre espacios públicos y privados, entre lo colectivo y lo individual, en definitiva, a través de una diferenciación de escalas. No es extraño, entonces, que el término edificio fuera sustituido por el de ambiente.

Esta aparición del dominio público en la construcción —un dominio público en perfecta correspondencia con el dominio individual— lleva a que el arquitecto sólo intervenga a aquellos niveles en que aparecen jerarquías espaciales significativas, en edificios públicos o agrupaciones de vivienda colectiva, nunca en los casos de viviendas aisladas o edificios homogéneos. Esto se hace bien patente en los proyectos de los miembros del Team Ten, cuya manifiesta preferencia por las universidades, hospitales, escuelas, barrios, etc., supone ya un desplazamiento de la actividad profesional hacia aquellos problemas de alojamiento en que interviene una colectividad institucionalizada, tratando de incidir con una moral arquitectónica humanista en mejorar sus condiciones de vida.

La diferenciación entre individuo y colectividad, fundamental en estos planteamientos, tiene consecuencias muy directas en el propio lenguaje de la construcción. Por un lado, los elementos de circulación y de reunión se convierten en el centro de la arquitectura, cobran entidad material en forma de calles, patios o plazas construidas, cuando habían permanecido casi siempre como el negativo de la construcción. Estos son ahora los elementos más permanentes, mientras que los edificios pierden importancia como entidades independientes.

Por otro lado, las relaciones entre interior y exterior de los edificios son radicalmente replanteadas ya que, al ser también el exterior

parte de la arquitectura, deja de tener sentido la idea de fachada como automático plano límite; las construcciones se pliegan, curvan o aparecen rodeando un espacio abierto con el cual establecen una relación tan potente como para asignarle a ella exclusivamente la función de dar al conjunto su carácter de acabado. Esto plantea grandes problemas al tratar de distinguir entre el frente y la trasera de los edificios, sobre todo en los bloques lineales, a causa de la dificultad de hacer compatibles la pretendida diferenciación entre acceso de vehículos y de peatones, desde lados opuestos, con el concepto de bloque de dos fachadas como lo es el *crescent*, e incluso con el hecho de que sean precisamente las traseras las que relacionan el conjunto con su entorno.

El caso del edificio escalonado organizado en torno a un patio o plaza es, tal vez, el que pueda ilustrar mejor las contradicciones internas de los tipos ensayados por los arquitectos ingleses de los años cincuenta, contradicciones tanto más patentes en edificios de indudable calidad, como son el Caius College en Cambridge o el Queen's College en Oxford. En ambos casos, un patio elevado y pavimentado es rodeado por un bloque de edificación que se va retrasando progresivamente, con objeto de permitir terrazas en todos los pisos o un mejor soleamiento. Pero, al utilizar una construcción escalonada en un terreno llano, sucede que la fachada trasera, teóricamente oculta en un escalonamiento natural como el del anfiteatro, aparece precisamente como la más visible, tanto por su inmediatez como por su mayor desarrollo, exigiendo un tratamiento que en ningún caso puede ser calificado de satisfactorio.

Ni siquiera el aprovechamiento de los espacios situados tras las bandas escalonadas como lugares de uso público, o la colocación enfática de la estructura y los servicios en el exterior, logra resolver una contradicción que arranca de la misma naturaleza de una ordenación arquitectónica que trata de conjugar la uniformidad del módulo con la variedad requerida por un supuesto usuario individual. Esto aparece aún más claramente cuando el módulo posee entidad espacial, como en las pirámides de Lasdun para la Universidad de East Anglia.

Menos rotundas, pero igualmente problemáticas, se muestran otras tentativas de innovación tipológica llevadas a cabo sobre todo en los *campi* ingleses. El Winston Churchill College, con una organización en cuadrícula, y el Clare Hall en Cambridge, como una pequeña

ciudad compartimentada con calles abiertas, insisten desde distintas posiciones en buscar alternativas satisfactorias a las organizaciones más jerárquicas de los *colleges* tradicionales. Los problemas de su eventual posibilidad de extensión, las cuestiones de escala y, sobre todo, su propia constitución como entidades arquitectónicas independientes y unitarias son interrogantes abiertos profundamente, aunque no resueltos, en estos ensayos arquitectónicos.

Con esto, y aunque ya está hasta cierto punto presente en todo lo anterior, vamos a entrar en la segunda consideración que apuntábamos: la de la sustitución del edificio por el complejo o lugar construido, como nivel de actuación arquitectónica. Es significativo el hecho de que en la monografía dedicada por el *Architectural Design* al «Período Heroico de la Arquitectura Moderna» (diciembre de 1965) se trate éste, más que como el principio de la modernidad, como el definitivo final de una era: la de la preeminencia del edificio en arquitectura, augurando para el futuro una total mutación en este sentido. El desprecio que los arquitectos sienten hacia el edificio como tal es fundamental para entender esta nueva tendencia, porque no sólo supone un cambio de escala y la aparición de ciertos problemas de agrupación, sino la total disolución de cualquier idea de unidad basada en la propia entidad formal de la construcción, pasando ésta a apoyarse en las relaciones entre forma construida y espacio exterior, entre lo que Aldo van Eyck denomina forma y contraforma.

Esta concepción de la arquitectura plantea realmente un cambio respecto a la idea de objeto arquitectónico manejada por la modernidad. Y un cambio así no podía por menos que chocar contra una cultura, como la del Movimiento Moderno, que valoraba el objeto como entidad independiente del individuo y la naturaleza, que acababa de librar con éxito una batalla contra el subjetivismo y el naturalismo anterior. La pérdida de rotundidad volumétrica que la arquitectura de los años cincuenta muestra en los bloques pastilla o las torres, que ahora presentan esquinas achaflanadas y remates más acusados, los mecanismos utilizados para acentuar el acuerdo entre el edificio y el suelo en que se asienta, la utilización del edificio al tiempo como entidad autosuficiente y como pantalla que encierra un espacio público, etc., son, en todo caso, manifestaciones de un mismo fenómeno de disolución de la entidad formal del edificio, aquello que había sido el paradigma de la modernidad.

La propia arquitectura de Mies van der Rohe, a pesar de ser el modelo invocado por los arquitectos de los años cincuenta, constituye una referencia muy clara para identificar los rasgos distintivos que impone la arquitectura inglesa de estos años. El Toronto Dominion Center y The Economist tratan ambos temas análogos —en los dos casos se trata de varios edificios altos y una plaza elevada sobre las calles adyacentes— con las diferencias propias de lo que es el centro de una ciudad americana y el centro de Londres.

La primera cuestión que surge al comparar estas dos obras, casi contemporáneas, tiene que ver con el tema ya tratado de la repetición, que en este caso no sólo se refiere a la repetición de elementos sino también a la de edificios. Mies construye torres idénticas, tanto en su forma total como en la de sus componentes que también mantienen inalterables sus dimensiones, mientras que las dos torres de The Economist, además de tener distinto tamaño, hacen que una reducción en la escala del edificio signifique automáticamente una reducción en el tamaño de sus componentes. Es decir, si bien en cada uno de los edificios de The Economist se repiten elementos iguales, la variedad hace su aparición en el contraste entre los dos, convirtiendo a uno de ellos en modelo, en maqueta, del otro.

Pero todavía hay una distinción más. Mies diseña el detalle constructivo sobre la base de piezas producidas en serie, perfiles metálicos existentes en el mercado, en tanto que el detalle constructivo de fachada en The Economist busca deliberadamente la colisión entre una pieza de hormigón armado diseñada para este caso concreto y los delgadísimos perfiles metálicos de la carpintería. Podríamos decir que, tanto a nivel de edificio completo, como de componente de fachada o incluso de detalle constructivo, The Economist muestra una ambigüedad que arranca de su propio concepto de repetición.

En segundo lugar, lo que en el Toronto Dominion Center no son sino tres edificios aislados que puntúan un espacio abierto y pavimentado, en The Economist es mucho más un complejo en que cada parte alude a la otra, llegando incluso a introducir en un edificio existente la marca de su lenguaje para poder leerlo como perteneciente al conjunto. La misma posición diagonal del banco, lograda simplemente aumentando la dimensión de uno de los chaflanes y la reducción o eliminación de la posibilidad de grandes aberturas en la plaza, lucha por conseguir un espacio cerrado con entidad de plaza allí donde su propia forma en planta lo hace imposible.

La pretensión, característica de los años cincuenta, de construir un auténtico conjunto urbano en el que la plaza sea el elemento prioritario, fuerza en *The Economist* un compromiso entre lo que es un edificio alto y una altura no excesiva, como también que los edificios sean elementos intermedios, ni interiores ni perimetrales a la plaza, con el fin de insertarlo en su entorno. Con idéntico propósito aparecen la dualidad rampa-escalera y la continuidad de materiales entre fachadas de los edificios y el enlosado de la plaza. Todos estos rasgos confieren a *The Economist* un carácter no bien definido y difícil de aprehender, a pesar de su indudable calidad.

The Economist, como gran parte de las obras más logradas de la arquitectura de los años cincuenta en Inglaterra, pone al descubierto sin paliativos las contradicciones del sistema en que se apoya. Un sistema que, como ya hemos señalado, es más una ética que una estética, más una moral de diseño que un estilo. Porque, ¿cuál es la justificación de la misma idea de repetición si sólo se acepta lo estrictamente necesario, se rechaza la más pura tecnología y se niega la decoración?, ¿en nombre de qué razón es necesario introducir la variedad cuando intervienen elementos iguales o reducir los tamaños de los componentes cuando cambia la función o las dimensiones del edificio?, ¿cuáles son los límites de un complejo arquitectónico, al mismo tiempo volumen construido y espacio abierto encerrado por él, forma y contra-forma?, y, por fin, ¿cuáles son los criterios de selección de materiales para la elaboración del lenguaje arquitectónico, si se niegan las formas del pasado, la capacidad del individuo para imponer un lenguaje privado y la absoluta racionalidad?

Si hay algo que la cultura contemporánea rechaza sin reservas es el dogmatismo basado en una ética intangible y trascendente, es decir, ese humanismo que no siente la necesidad de contrastar con algo exterior sus convicciones inamovibles. Sólo la racionalidad o la retórica, en su sentido más amplio, pueden esgrimirse hoy como fundamentos válidos para la actividad creativa en la arquitectura ya que, en ningún caso, la profesión aceptará ser dirigida con la simple promesa de que si busca lo que es bueno y se autolimita a lo estrictamente necesario, logrará el éxito en su empresa. Fuera de esto, uno puede reconocer siempre la calidad de obras surgidas al amparo de esta ética constructiva y la capacidad de sus autores para resolver problemas arquitectónicos con profesionalidad y brillantez, pero no la entidad de estas tendencias como movimientos arquitectónicos,

capaces de sentar bases compartidas y de dirigir la actividad de los futuros profesionales.

Serán el interés por la abstracción formal y el reconocimiento del valor de los precedentes lo que marcará el salto cualitativo de la arquitectura de nuestros días, lógicamente más interesada en revisar en profundidad los presupuestos del Movimiento Moderno que en considerar su más inmediato pasado. Es así como se entiende la marginación de esta época de transición de la polémica arquitectónica contemporánea, y no sólo por demasiado próxima, sino por su carácter conciliador y moralista que tanto detestan las vanguardias.

Parece indudable reconocer que es en gran medida esa pretensión de claridad intelectual y de disciplina estética, esa ética rigurosa y austera, ese humanismo trascendente, lo que empaña muchas de las producciones de arquitectos de talento, impidiendo soluciones más radicales y obligando en no pocos casos a una innecesaria exhibición de los materiales y servicios como muestra de su autenticidad constructiva. Pero, además, la ética es también la que actúa como una defensa que impide al crítico enfrentarse con la propia cualidad arquitectónica de las obras, tanto como al arquitecto contemporáneo considerar positiva o negativamente sus experiencias formales y sus posibilidades de entrar dentro del proceso revisionista emprendido por la arquitectura actual. Después de todo esto, cabe preguntarse si ética y estética arquitectónicas son realmente dos cosas separadas, de manera que puede tomarse una independientemente de la otra y valorar los logros formales al margen de los supuestos éticos de sus autores.

Sin embargo, tal como ya han apuntado algunos autores, no hay que relegar la importancia de los períodos aparentemente vacíos, de las épocas de transición, en que parece que los problemas no se resuelven, sino que sólo se plantean. Porque es quizá en estos momentos cuando se hacen más visibles las contradicciones inherentes a la actividad arquitectónica y son las obras que con más fuerza muestran estas inconsistencias las que, paradójicamente, más pueden sugerir caminos válidos de actuación. Y, no es sólo la calidad de numerosas obras y arquitectos de este período, y el supuesto atractivo derivado de su carácter de transición, lo que nos lleva a indagar el porqué de su marginación y la eventual validez de sus experiencias, sino también la necesidad de delimitar en lo posible el área en que una revisión de la arquitectura de los años cincuenta puede tener hoy lugar.

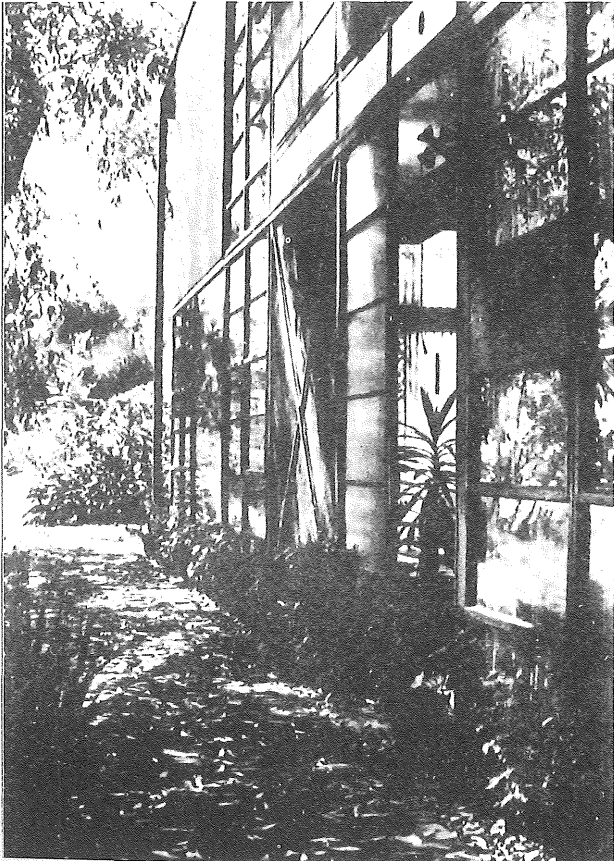
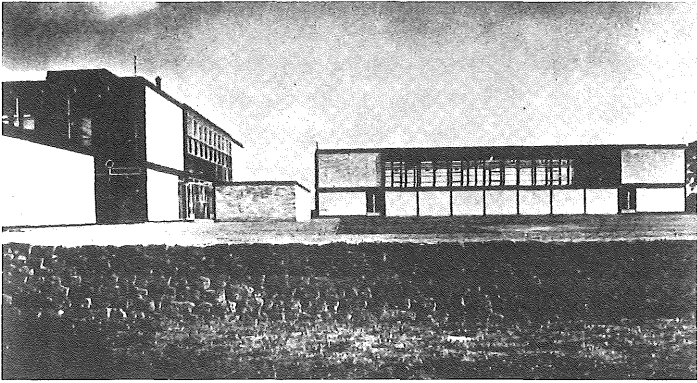
Aparte del poder que estas obras puedan tener como precedentes utilizables por un determinado arquitecto en un momento concreto, la polémica que parece iniciarse ya entre ciertas personalidades representativas de la arquitectura de los años cincuenta y los arquitectos del postmodernismo sólo tiene, en nuestra opinión, un ámbito relevante en que puede resultar fructífera, aquel que está alejado de la ética. Porque, cualquier declaración en cuanto a la necesidad de guiar la vida de los usuarios y de buscar lo verdadero, cualquier ataque a las consecuencias sociales y políticas de ciertas actitudes formales, etc., constituyen un arsenal al que la cultura arquitectónica actual es absolutamente inmune y, en consecuencia, armas que no lograrán ni siquiera la atención de sus interlocutores.

Pero, como decíamos al comienzo de este artículo, la fisura del postmodernismo ha comenzado ya a abrirse desde dentro, y a reconocerse la debilidad de su eslogan de permisividad e inclusividad formal ilimitada en las obras construidas. Y si bien no pensamos que el paso siguiente sea inevitablemente el que corresponde a un movimiento pendular, que tras un exceso de imágenes vuelve a buscar la máxima austeridad, lo que sí es cierto es que es ahora cuando se hace más necesario que los arquitectos contemporáneos miren por encima de sus propios límites y supuestos para poder reforzar los valores y objetivos que sustentan su actividad.

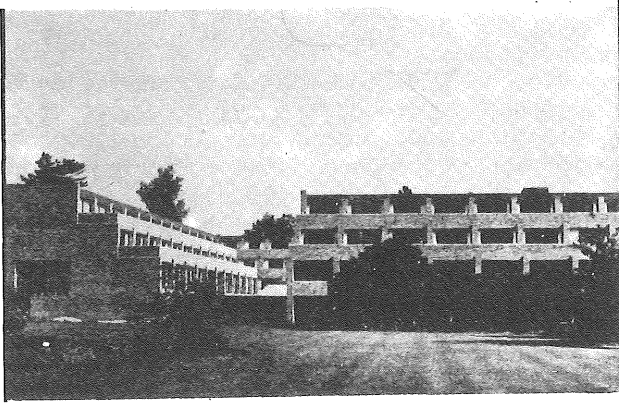
Parece, entonces, que la barrera ética que impedía el acercamiento a la arquitectura de los años cincuenta en un momento de euforia programática, es menos barrera cuando empiezan a aflorar las primeras contradicciones del postmodernismo, y esto permite reconocer a la cultura actual que también la arquitectura de los años cincuenta trajo consigo, si bien encubiertas bajo esa actitud ética generalizada, aportaciones valiosas para la construcción de edificios. En este sentido, los avances en el tratamiento de los materiales y los métodos constructivos, los ensayos tipológicos y, sobre todo, aquellos aspectos en que la arquitectura se arriesgó más llegando casi a tocar sus propios límites disciplinares, como son los relativos a la introducción del espacio exterior y el dominio público en la construcción, están hoy dispuestos con todo derecho a reivindicar su papel dentro del panorama arquitectónico de nuestros días y a guiar nuevas experiencias, cuando el academicismo y la acumulación de elementos iconográficos amenazan la propia estabilidad del movimiento postmoderno.

Desde la pluralidad arquitectónica y los deseos de rigor y realis-

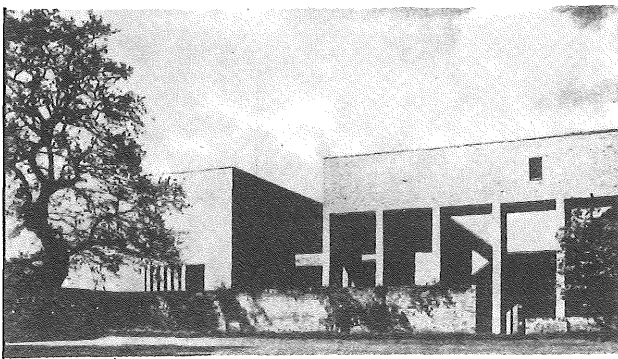
mo de la arquitectura actual, y establecida ya una cierta distancia crítica con un movimiento claramente separado de los valores del presente, no hay razón para que recuperaciones como las de algunos arquitectos, cuyos excesos formales están en el límite de lo constructivamente verosímil, tengan más fortuna que la de otros más autolimitados, ni para que resulte tan difícil conectar con figuras muy próximas a nosotros sólo porque uno rechaza inconscientemente el moralismo que subyace en toda su arquitectura.



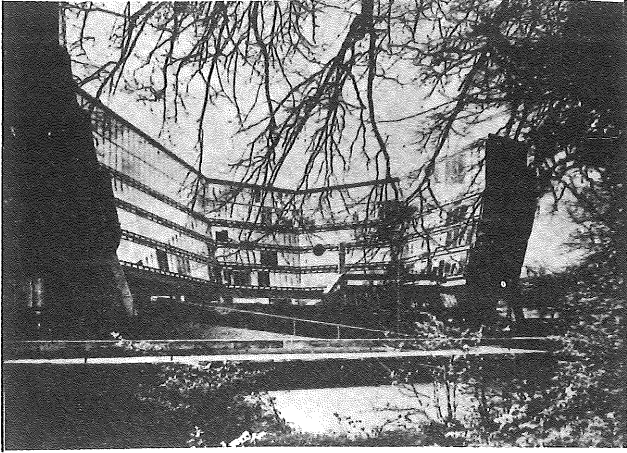
2



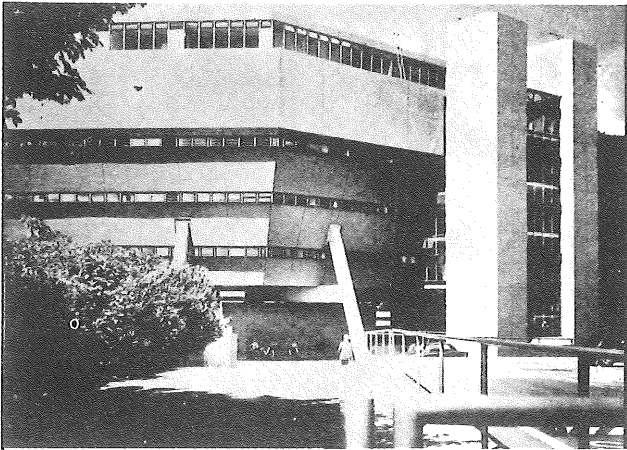
3



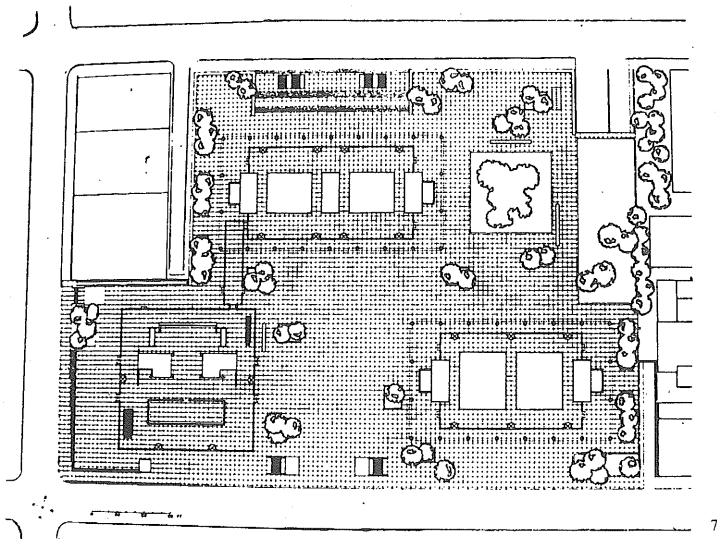
4



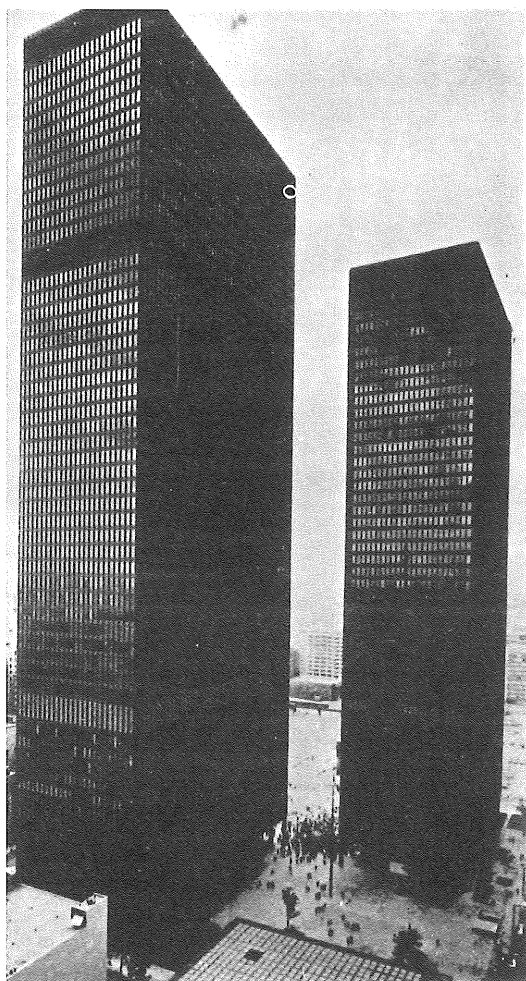
5



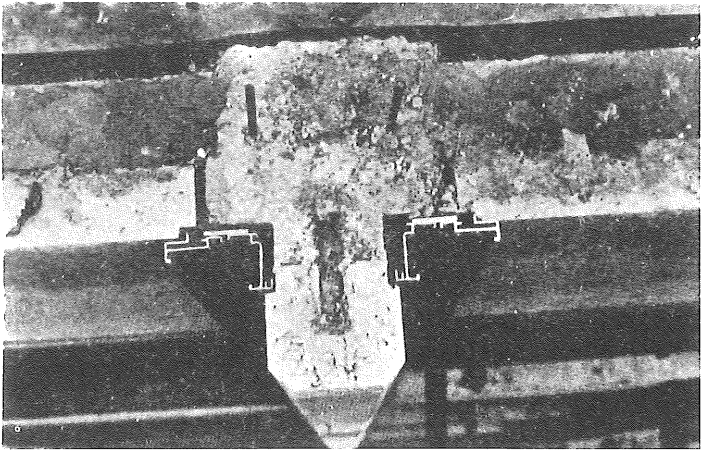
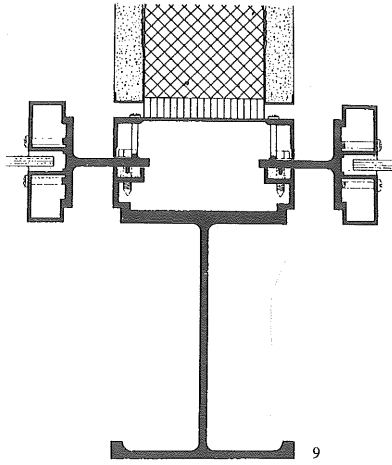
6

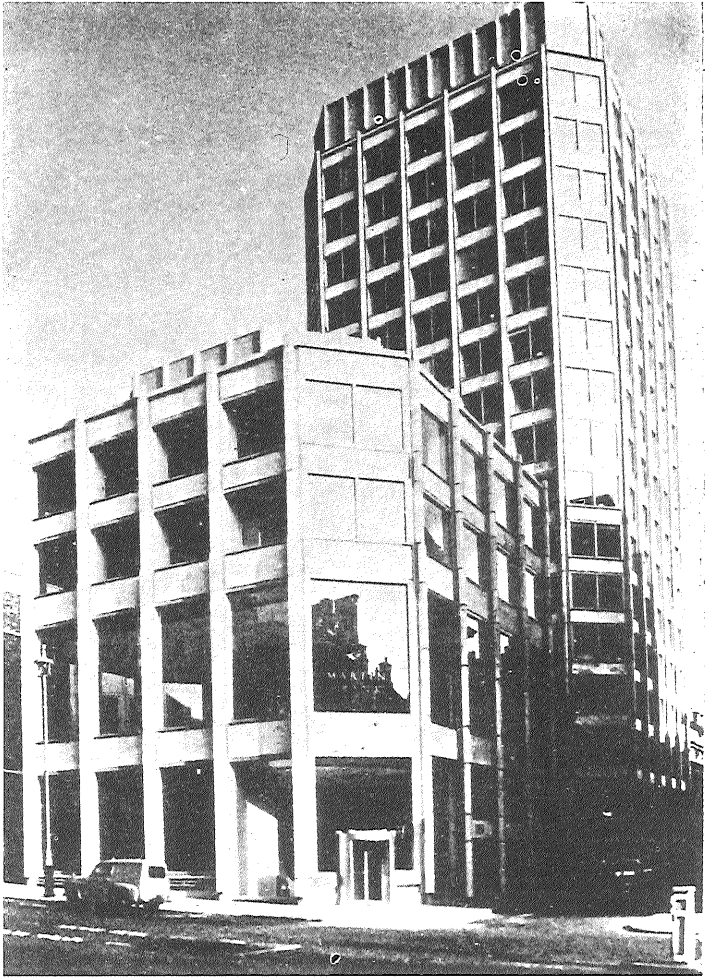


7

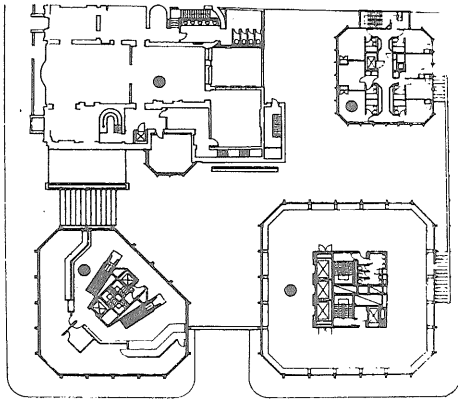


8





11



12

1. Hunstanton School. Norfolk, Inglaterra. Peter y Alison Smithson, 1954.
2. Eames House. Santa Mónica, California. Charles y Ray Eames, 1949.
3. Harvey Court. Caius College, Cambridge, Inglaterra. Sir Leslie Martin y Colin St. John Wilson, 1962.
4. Harvey Court. Caius College. Vista de la fachada trasera.
5. Queen's College. Oxford, Inglaterra. James Stirling, 1966.
6. Queen's College. Vista de la fachada trasera.
7. Toronto Dominion Center. Toronto, Canadá. Ludwig Mies van der Rohe, 1963-1969. Planta a nivel de la plaza.
8. Toronto Dominion Center. Vista del conjunto.
9. Detalle típico de muro cortina. Mies van der Rohe.
10. The Economist. Detalle constructivo de la fachada.
11. The Economist. St. James's, Londres. Peter y Alison Smithson, 1964.
12. The Economist. Planta al nivel de la plaza.

EL CONCURSO DE BERLIN CAPITAL

Canto del cisne del urbanismo moderno

Por Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz

C ON LA ESTANCIA DE HERMANN MUTHESIUS EN INGLATERRA, Y LA SUBSIGUIENTE PUBLICACION DE LOS TRES TOMOS DE SU OBRA *DAS ENGLISCHE HAUS*, se establece en los primeros años del siglo XX una vía de conexión, si bien incidental, entre las arquitecturas inglesa y alemana, de manera que la llamada *free architecture* se tomaría como uno de los soportes de las teorías funcionalistas que determinaron la fundación del Werkbund. Ahora bien, si en el caso de Alemania los movimientos arquitectónicos surgidos en este momento mantendrían una continuidad y un indudable protagonismo durante todo el desarrollo de la arquitectura moderna, no puede decirse lo mismo de lo sucedido en Inglaterra, ya que los ensayos realizados en las *country houses* no tuvieron una mayor trascendencia ni pasaron de un estado de funcionalismo incipiente con escasa incidencia en lo que después serían los principios rectores del Movimiento Moderno.

En este sentido, hay que destacar que la idea de composición libre, tal como era propuesta en la arquitectura moderna, tenía una fuerte ligadura con la concepción del expresionismo alemán de la obra como respuesta concreta a un problema particular que el artista interpreta a través de su sensibilidad individual, aun cuando en la idea moderna de composición libre no estuvieran ausentes otras, en cierto modo contrapuestas, que afirmaban la existencia de normas generales y de naturaleza racional capaces de regir las obras de arquitectura. Sin embargo, la composición basada en el equilibrio asimétrico, aunque pudiera parecer heredera de ciertas producciones de la arquitectura inglesa, resultaba ser radicalmente distinta de esa otra composición característica de las *country houses* en que se busca ante todo una irregularidad pintoresca y un efecto de variedad.

Hemos creído que estos comentarios sobre las relaciones entre la arquitectura alemana y la arquitectura inglesa anteriores al Movimiento Moderno pueden ayudarnos a introducir el tema del Concurso de Berlín-Capital, convocado en el año 1958. Porque tales relaciones tienen en los años cincuenta un carácter bien distinto, en cuanto en Alemania se mantenía la continuidad de la corriente expresionista mientras que en Inglaterra la tendencia más característica de estos años, la arquitectura brutalista, se presenta desde una posición pretendidamente renovadora tanto respecto a la arquitectura moderna como a esa genuina arquitectura inglesa que tanto había impresionado a Muthesius. Dentro de la situación que hemos descrito, podre-

mos entender mejor el significado que encierran los dos proyectos más polémicos presentados al Concurso: el del arquitecto alemán Hans Scharoun y el de los arquitectos ingleses Peter y Alison Smithson, galardonados respectivamente con los premios segundo y tercero.

La característica más sobresaliente de estos dos proyectos, y que al mismo tiempo los distingue de la mayoría de las restantes propuestas, es su renuncia explícita a la geometría cartesiana y a la utilización de edificios aislados como pauta sobre la que elaborar su diseño. Es decir, Scharoun y los Smithson abordan el problema de la organización del centro de una gran ciudad tratando de una vez la escala global del conjunto, pero sin apoyarse para ello en trazados rígidos, tramas homogéneas o tipos constructivos establecidos y sin definir partes diferenciadas dentro de la zona de actuación. (El proyecto de los arquitectos alemanes Spengelin, Eggelin y Pempelfort, galardonado con el primer premio, así como los de Le Corbusier y Mart Stam, representan la tendencia más generalizada entre los concursantes, con una rígida estructuración del suelo, la presencia de bloques lineales y torres colocados sobre grandes espacios libres, y el tratamiento especial de ciertos edificios públicos y de las zonas de borde del sector.)

Tanto en la propuesta de Scharoun como en la de los Smithson son los elementos de circulación los que asumen el protagonismo como organizadores del conjunto, al tiempo que desaparece toda diferencia entre edificio y ciudad, entre interior y borde de la actuación. Las calles penetran en los edificios e incluso saltan del plano horizontal en forma de plataformas elevadas, se pierde cualquier individualidad de los edificios y el borde deja de entenderse como una constricción para la organización interna del conjunto, apareciendo más como resultado de la tensión ejercida por toda la actividad que encierra. Este énfasis en los elementos de circulación lleva a entender el tejido urbano como un todo continuo en el que no hay ningún elemento de la ciudad que no esté sostenido por esa red única e indivisible.

Concretamente, en el caso de Scharoun, lo que se hace es absorber toda la actividad generada por el centro de la ciudad en un único edificio, al tiempo símbolo de Berlín y resultado formal de las tensiones originadas en el interior de aquél, que son las que determinan su peculiar configuración. Es el gran edificio el que, con su forma

única y su gran tamaño, domina el conjunto, de manera que el resto de las edificaciones, intencionadamente minúsculas y dispersas, aparecen como algo sin entidad definida frente a los elementos naturales —el río y el parque— y la gran intervención arquitectónica. Además, al situarse próximo al perímetro del sector pero sin llegar a tocarlo ni a adaptarse a él, el edificio tiende a anular la importancia del borde existente, acentuando la preponderancia de su propia forma y de sus límites nunca definidos desde el exterior.

La existencia de un borde fijo, no sólo como frontera de la actuación, sino materializada en las grandes vías de circulación rápida de la ciudad de Berlín, lleva en este caso a realizar una especie de desdoblamiento de los elementos perimetrales que permita evitar su rigidez y manipularlos con absoluta libertad. Aparece así, en el proyecto de Scharoun, una evidente redundancia en los elementos de circulación: por un lado, el propio perímetro impuesto desde una estructura urbana más amplia y, por otro, las nuevas vías que se despegan de aquél y cuyo trazado viene dictado exclusivamente por las propias necesidades del interior de la zona central. La organización del movimiento, en un área fundamentalmente libre de tráfico de paso, se realiza al margen de las presiones del resto de la ciudad y sin consideración alguna, según afirma explícitamente el propio autor del proyecto, a las distintas tramas originales de la ciudad histórica que, para él, han perdido ya su significación.

Pasando ahora a considerar el proyecto de Peter y Alison Smithson, hemos de decir que, frente a lo que en el de Scharoun es una total absorción de la actividad urbana dentro de un único gran edificio, lo más sobresaliente del esquema presentado por los Smithson es la escasa importancia que se concede a los edificios como tales, ya que lo que se construye son precisamente las ligaduras entre ellos. En este caso, el protagonismo corresponde a la trama de circulación que se extiende a toda la superficie y se diseña a la escala global del sector reservando a los edificios y espacios libres los intersticios de la misma, reducidos a la escala propia del *cluster*.

El problema de la existencia de unos límites fijos se aborda aquí utilizando el perímetro como soporte de una malla regular que, como una tela de araña, se sujeta en numerosos puntos del mismo. Y, si en la propuesta de Scharoun eran las vías de circulación de vehículos las que se hacían redundantes, en la de los Smithson esta redundancia se produce en las calles de peatones, elevadas sobre el suelo de la

ciudad, dando lugar a una red continua a lo largo de la cual se canalizan todos los movimientos.

La solución que proponen los Smithson tiene ante todo el carácter de un organismo unitario, y no a causa de las ligaduras entre sus partes, sino porque no puede fragmentarse; incluso cada recinto individual parece negar su entidad separada en favor de la continuidad de la malla. Por otra parte, es importante considerar que la falta de paralelismo entre los elementos lineales y los continuos cambios de anchura de los canales de circulación tienden más a ser la expresión de una idea de cambio y flexibilidad que a permitir realmente el cambio.

El Concurso de Berlín-Capital, tanto por las implicaciones políticas de la zona como por la personalidad de los participantes y los miembros del jurado *, parecía ser una prueba decisiva para pulsar el estado de la arquitectura europea en un momento de clara recesión del impulso del Movimiento Moderno y de vacilación ante sus enfoques urbanísticos. Sin embargo, estas expectativas se tornaron en una decepción general ante las soluciones aportadas por los representantes del urbanismo abierto de los CIAM y un simple reconocimiento del valor experimental de algunos otros proyectos, como los dos que comentamos, pero no de su capacidad para canalizar un nuevo tipo de estrategia urbana ni de la conveniencia de su realización material.

Lo cierto es que las propuestas más fieles al urbanismo CIAM mantenían esa característica discontinuidad entre arquitectura y ciudad, entre edificio y suelo urbano, que ya era vista con recelo en unos años en que se miraba de nuevo a la ciudad tradicional, con su ausencia de separación entre arquitectura y ciudad, como ambiente más deseable para la vida del hombre. Al colocar edificios como objetos aislados sobre el suelo urbano, estructurado independientemente por medio de los elementos de circulación y los espacios libres, estos proyectos muestran un esquematismo y una simplicidad difíciles de aceptar pasada ya la primera mitad del siglo XX.

Las propuestas de Scharoun y de los Smithson, por otro lado,

* El jurado estaba compuesto por seis arquitectos urbanistas alemanes y cuatro asesores de prestigio internacional: Alvar Aalto, Cor van Eesteren, Walter Gropius Pierre Vago.

presentaban una imagen alternativa de ciudad que suponía el abandono de esta idea moderna de diseño urbano basada en la plástica abstracta, es decir, de aquel que tiende a colocar sobre el suelo de la ciudad elementos discontinuos sólo ligados por relaciones virtuales, pero sin tampoco recurrir al diseño urbano más antiguo basado en el establecimiento de ejes y jerarquías espaciales. Estos dos proyectos, como muestra significativamente el hecho de que concedan a la sección tanto o más importancia que a la planta, suponían una ciudad basada en la existencia de múltiples niveles superpuestos, la imbricación de los elementos de circulación y los edificios y la preponderancia del interior sobre las fachadas y los volúmenes exteriores.

Todas estas características parecen indicar que, contrariamente a lo que sucedía con las propuestas del urbanismo CIAM, los proyectos de Scharoun y los Smithson presentan una evidente continuidad entre arquitectura y ciudad, con rasgos propios en cada uno de ellos. En el caso de Scharoun, se trata de una propuesta hecha desde la arquitectura, de una arquitectura capaz de extenderse ilimitadamente hasta llegar a cubrir todo un sector de la ciudad. En el de los Smithson, por otro lado, es desde la pretensión de hacer ciudad desde donde se aborda tanto esta propuesta como otras realizaciones suyas más reducidas, que son como fragmentos de esquemas de dimensión urbana.

Por otra parte, Scharoun exhibe una unidad de lenguaje y unas cotas de libertad formal ausentes ambas en un proyecto como el de los Smithson, que nace de una posición más rigorista, a pesar de su manifiesta irregularidad. Mientras que el lenguaje de Scharoun es profundamente personal y característico de toda su arquitectura, en los Smithson se hace patente una cierta carencia de lenguaje, resultado de su actitud de búsqueda de lo que es típico y posee una validez general.

Después de haber señalado esta diferencia entre la posición expresionista representada por el proyecto de Scharoun y la esgrimida por los Smithson, dentro de los presupuestos del Brutalismo, nos damos cuenta de que, aunque puedan aparecer concepciones en cierto modo contrapuestas, no sólo están muy cerca entre sí, sino también de aquello a lo que parecían enfrentarse con más fuerza, del urbanismo CIAM. Porque en todos ellos se trata de imponer una estructura y unas formas originadas al margen del contexto en que se implantan, una organización que es en sí completa y aparece ya antici-

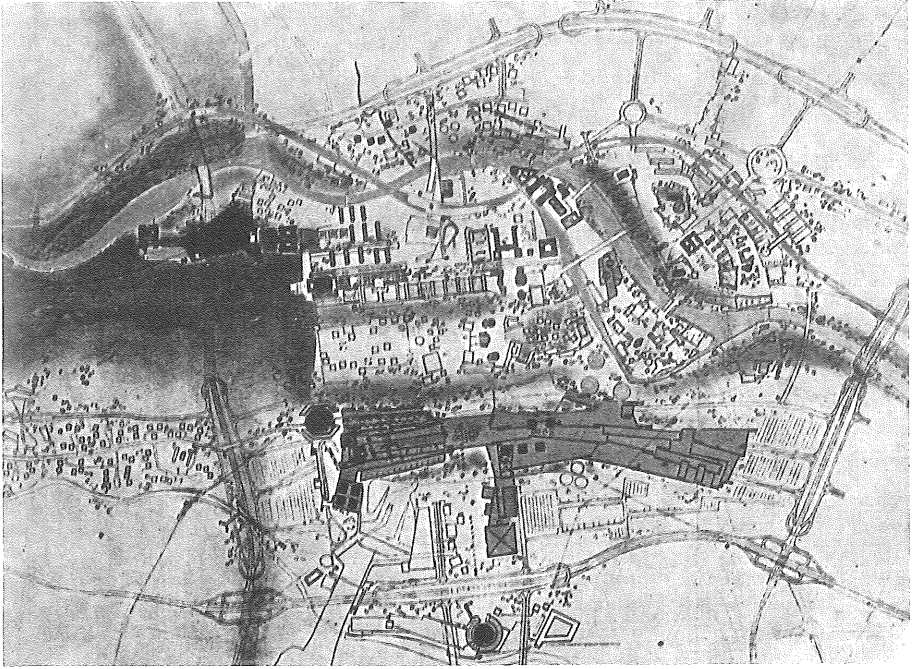
pada en la idea total que el arquitecto tiene de su diseño. Y no es extraño que sea así, cuando el Expresionismo es, desde sus orígenes, una de las tendencias de que se ha nutrido el Movimiento Moderno, y el Brutalismo no es otra cosa, como crítica desde dentro, que una continuación del mismo.

A partir de los años sesenta, nuevas actitudes ante la ciudad han aparecido reivindicando el valor del lugar y de la historia, y proponiendo actuaciones más fragmentarias y parciales. Y es desde esta nueva situación desde la que el Concurso de Berlín-Capital, y especialmente los dos proyectos comentados que se presentan como alternativas a la línea más ortodoxa del Movimiento Moderno, se reconocen al mismo tiempo, en lo ambicioso y rotundo de su planteamiento, como quizá el último intento, un último intento dentro del urbanismo moderno, de dar una solución definitiva al problema de la ciudad. Después de esto, lo que queda es ya la duda de que la resolución de tal problema sea incluso posible.

NOTA.—La reseña más completa sobre los antecedentes, planteamiento y resultados del Concurso de Berlín-Capital se encuentra, seguramente, en «Berlin and the Hauptstadt Berlin Competition», de Stephen ROSENBERG, en *Architects Yearbook*, n.º 9, 1960.

Por otra parte, existe una serie de publicaciones, particularmente alemanas, que incluyen información sobre las propuestas premiadas. Entre ellas, podemos citar: «Reconstruction of Berlin. Prize-Winning Designs Illustrated», en *The Architects Journal*, 10 de julio, 1958. «Hauptstadt Berlin», de Hubert HOFFMAN, en *Bauen Wohnen*, marzo, 1959.

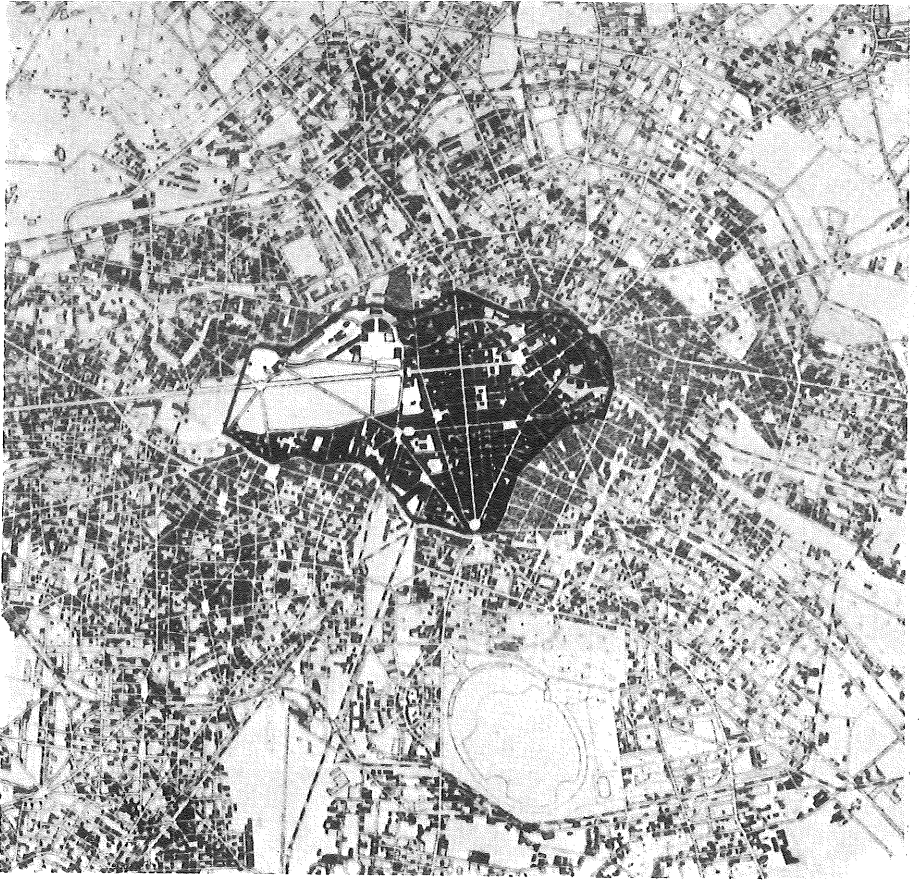
Por último, tanto el proyecto de Scharoun como el de los Smithson han sido exhaustivamente publicados en monografías y estudios generales sobre la arquitectura y el urbanismo del siglo XX.



1



2



1. Proyecto de Hans Sharoun con Wils Ebert. Plano del conjunto.
2. Proyecto de Peter y Alison Smithson con P. Sigmond-Wonke. Plano del conjunto.
3. Delimitación de la zona del centro de Berlín, objeto del concurso.

LA VIA NO HUMANISTA DE LA
MODERNIDAD

LA POLEMICA QUE HA ENTABLADO RECIENTEMENTE (*OPPOSITIONS*, NUM. 12, PRIMAVERA DE 1978) PETER EISENMAN CON ALAN COLQUHOUN —seguramente el crítico más representativo de la arquitectura de los años cincuenta-sesenta en Inglaterra— en torno a la última obra de Michael Graves, y más aún si se tiene en cuenta que tal polémica viene seguida de un escrito del propio Colquhoun * en el que se reivindica para la arquitectura el concepto de figura frente al de forma, parece indicar dónde se sitúa uno de los principales centros de la discusión sobre la arquitectura actual, cuando ya no sirve únicamente la coartada de estar en contra del Movimiento Moderno y, en consecuencia, se busca algo más que ser una arquitectura *post*. Esto es, si la arquitectura de hoy ha de tomar partido definitivamente por una vía humanista, de recuperación de la historia y la tradición, o, por el contrario, debe presentar unos valores alternativos a los del clasicismo y la cultura arquitectónica anterior.

Para Alan Colquhoun, las obras recientes de Michael Graves suponen la confirmación de que la arquitectura de hoy ha aceptado ya plenamente los lenguajes culturales y ha dado entrada a la historia de una manera activa y dinámica, tal como él ha venido proponiendo con insistencia, es decir, ha optado por el único campo posible de actuación para el arquitecto: el trabajo sobre la historia y la transformación de las imágenes arquitectónicas. Contra tales argumentos de Alan Colquhoun, Peter Eisenman arremete violentamente, no sólo haciendo valer el silencio de la abstracción frente a la literalidad de la imagen y tachando de regresivas las producciones del último Graves, sino incluso afirmando la continuidad de la posición defendida por él con la arquitectura objetual y autorreferente del Movimiento Moderno.

Tanto Colquhoun como Eisenman coinciden en señalar, desde

* Los artículos a que hacemos referencia son concretamente: «From Bricolage to Myth of How to Put Humpty-Dumpty Together Again», de Alan COLQUHOUN, «The Graves of Modernism», de Peter EISENMAN, y este último «Form and Figure», también de Alan COLQUHOUN. El primero de ellos fue escrito originalmente para la monografía de Michael GRAVES, publicada recientemente por Academy Editions de Londres, aunque aparece en *Oppositions* en una versión revisada por el propio autor. Con respecto al artículo de Eisenman, tal vez merece la pena llamar la atención el equívoco que maneja en el título (la palabra *grave* significa literalmente *tumba*) que define bastante claramente sus intenciones.

puntos de vista y con juicios de valor claramente opuestos, que es la inclusión de imágenes culturales —procedentes del manierismo italiano, el clasicismo romántico, etc.—, así como la vuelta a una arquitectura figurativa y ornamental lo que, al eliminar de raíz las formas más utilizadas por la modernidad, hace de la última arquitectura de Michael Graves algo cualitativamente distinto a lo que había sido más característico de un cierto sector de la arquitectura americana contemporánea, e incluso de su propia obra anterior. Este cambio de lenguaje y no la alteración de sus métodos compositivos, según afirma explícitamente Colquhoun, es lo que habría llevado a Graves a abandonar la estructura reticular y el espacio cartesiano para hacer de la pared el elemento protagonista de una arquitectura masiva y espacialmente fragmentada, es decir, le habría llevado a la ruptura con la modernidad y al reencuentro con los valores de la tradición humanista del clasicismo.

Ahora bien, sin desdeñar en absoluto la importancia de la cuestión, no querríamos entrar aquí en la discusión sobre cuál es la verdad plástica de la arquitectura de nuestra época, si la de la abstracción o la de la figuración, sobre si la arquitectura debe o no debe representar algo, cuando tantas disciplinas han admitido ya al menos la legitimidad de ambos caminos y cuando son los propios edificios los que muestran la dificultad de encontrar arquitecturas puramente abstractas o puramente figurativas en el momento actual. Por el contrario, querríamos llamar la atención en este comentario sobre un tema para nosotros fundamental, que, si bien de manera menos explícita, subyace en toda la argumentación de Colquhoun y la polémica que ha suscitado. Nos referimos, concretamente, al significado que tiene la reaparición en los últimos proyectos de Graves de la frontalidad como un rasgo formal dominante e, incidentalmente, a la dimensión de profundidad que presenta invariablemente la pared frontal de sus edificios.

Comencemos señalando que Alan Colquhoun no sólo ha encontrado siempre dificultades para concretar los términos de un supuesto compromiso entre el enfoque científico y el tratamiento icónico de la arquitectura, entre la necesidad de utilizar formas culturalmente cargadas de significación y de producir soluciones arquitectónicas para las cuales no existen precedentes en las tradiciones heredadas («Tipología y método de diseño», publicado en el volumen *Arquitectura moderna y cambio histórico*, Barcelona, 1978). Tales dificultades

se hacen aún más patentes cuando Colquhoun aborda el problema que tal vez ha obsesionado más a la arquitectura de los años cincuenta-sesenta: el de las relaciones entre interior y exterior del edificio y, más concretamente, el problema de la entrada. Las propias palabras de Colquhoun referidas al Centraal Beheer de Herman Hertzberger son una clara evidencia del hecho que señalamos: «Si el logro fundamental de este edificio es que pone en práctica a gran escala un cierto principio de espacio públicamente compartido [...], no parece haberse considerado el problema del acceso al edificio ni la relación de éste con su entorno. La superficie frenéticamente articulada que se retranquea para formar una pirámide truncada niega la posibilidad de entrada y hace imposible toda frontalización o creación de espacios urbanos» («Centraal Beheer», publicado por primera vez en *Architecture Plus*, septiembre-octubre, 1974, y recogido en el volumen *Arquitectura moderna y cambio histórico, op. cit.*).

Ciertamente, las nuevas tipologías propuestas por los arquitectos de los años cincuenta-sesenta planteaban serios problemas derivados de su utilización de la escala del superbloque, la descomposición volumétrica modular o tentacular en sus edificios y una cierta impersonalidad en el lenguaje arquitectónico entre los cuales seguramente uno de los más importantes fuera, tal como señala Colquhoun en el edificio de Hertzberger, su incapacidad para resolver adecuadamente el problema del acceso y para admitir la frontalidad como base de la creación de espacios urbanos que, en definitiva, era su objetivo primordial. Porque lo que sucede en la arquitectura de los años cincuenta-sesenta es que, si bien su compromiso social parecería abogar por la eliminación de un rasgo tan funcionalmente determinante y tan formalmente destacado como es la frontalidad, su trabajo preferente sobre edificios institucionales y la necesidad de buscar una expresión, aunque fuera impersonal, hace que tal ausencia de frontalización sea vista por sus propios representantes como algo que incide negativamente en la resolución final de sus objetivos arquitectónicos.

A la vista de esto, no es extraño que Alan Colquhoun se haya sentido atraído por obras como la Crooks House o la Plocek House de Michael Graves, además de por su empleo de imágenes culturales y metáforas históricas, por su condición de organismos arquitectónicos que parecen resolver con éxito el problema importantísimo de la frontalización sin renunciar a la descomposición volumétrica y sin

recurrir a un tratamiento de la fachada como composición plana sin espesor —a lo que él mismo denomina en el caso de Venturi *totally vestigial and rhetorical thin plane*— que haría en exceso simplista la relación entre tal fachada y el espacio interior. Sin embargo, un examen más atento de las obras de Michael Graves, y en particular de cómo aparecen en ellas la frontalidad y la profundidad del muro de fachada, nos revela lo imposible de la continuidad y la alianza que trata de establecer Alan Colquhoun entre la arquitectura inglesa y la arquitectura americana.

(Ya hemos señalado en otra ocasión cómo la arquitectura de los años cincuenta-sesenta ha sido pródiga en esta búsqueda de alianzas con objeto de suplir así su falta de identidad formal. Este es el caso de los intentos de Peter Smithson en relación con la arquitectura californiana de Charles Eames y también el de Colin St. John Wilson en relación, sucesivamente, con la de Duiker, Aalto, Kahn y Scharon. Tales arquitecturas, avaladas ya por el reconocimiento profesional y en cierto modo marginales a la ortodoxia moderna, han sido para los arquitectos de los años cincuenta-sesenta mucho más que sus propias obras construidas, la encarnación de unos objetivos que ellos raramente consiguieron llevar a la construcción.)

Tal como se ha entendido habitualmente, la entrada frontal a un edificio significa la presentación de éste de un modo directo, incluso solemne, y en su forma total; ésta es la razón de que la frontalidad haya sido particularmente valorada como marco de cualquier ritual y no lo haya sido tanto en aquellos edificios en que se pretendía una intervención más libre del usuario. Sin embargo, en la reciente arquitectura americana —y esto se aplica particularmente a las últimas obras de Michael Graves— la frontalidad es mucho más sorprendente, incluso provocadora, que lo era en la arquitectura histórica: en primer lugar, porque aparece allí donde no cabría esperar ningún tipo de solemnidad —casi siempre en la arquitectura doméstica o en elementos de pequeña escala— y, en segundo lugar, porque es utilizada por el arquitecto como una especie de licencia que le permite traer a la superficie del edificio, de una manera directa, cualquier forma o transformación de formas existentes. En este sentido, podría verse un cierto paralelismo entre la diferenciación entre *front* y *back* en las viviendas aisladas americanas, introducida con todo su valor de manifiesto por el propio Venturi, y la invariable posición frontal de los objetos fotografiados por Diane Arbus (Susan Sontag, *On Photo-*

graphy, New York, 1978) en cuanto revela un deseo de presentar lo más directamente posible, casi sin intervenir, determinadas formas a un hombre claramente diferenciado y distante de la obra que contempla.

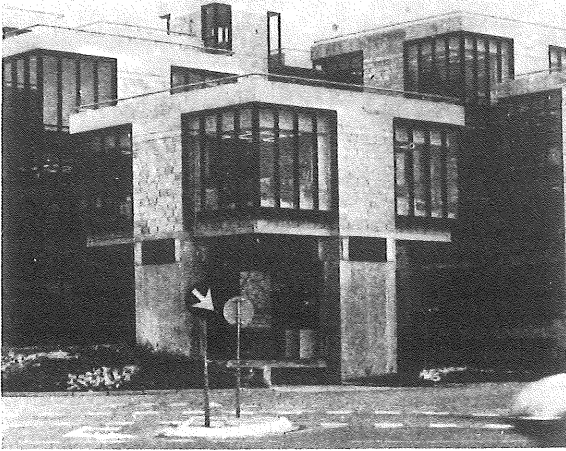
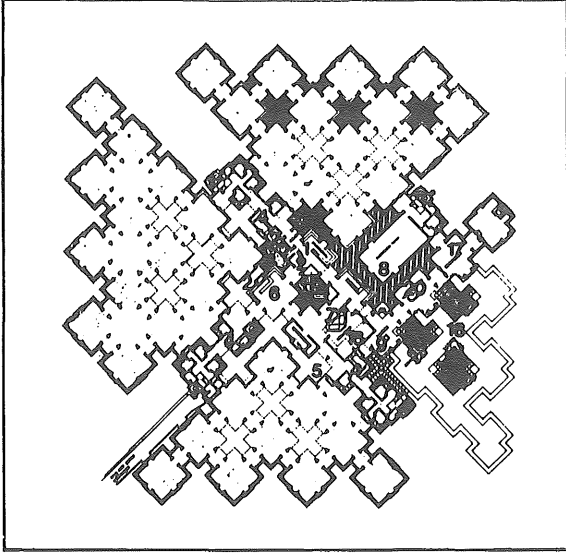
En consecuencia, la insistencia de Graves en temas tan característicos como el de la chimenea o la puerta puede ser vista, más que como prueba de su permeabilidad a las influencias del clasicismo humanista —aun cuando tales influencias puedan existir—, como un medio para llevar a cabo una apertura formal de su arquitectura y, al mismo tiempo, mantener una reclusión y una distancia entre el objeto arquitectónico y el hombre que organizaciones como las del Centraal Beheer han tratado de eliminar a toda costa, incluso a mayor escala y mayor grado de complejidad. Por otra parte, y esto sí que puede considerarse como distintivo de las obras de Graves, la profundidad que aparece en los muros de fachada no lo hace sometiendo a las leyes de la perspectiva o sirviendo a unas necesidades de espacio interior, sino que crea un espacio propio, que no es real, en que cada elemento que se incluye —arquitribes, columnas, frontones, etc.— aporta su propia espacialidad, y hasta su textura, reuniéndose en una nueva composición que no es plana sino dotada de espesor. Y si bien es cierto que Graves parece liberarse en sus fachadas de las convenciones anteriores, y singularmente de las de la perspectiva, lo hace precisamente utilizándolas, sirviéndose de ellas para su propósito de lograr una mayor amplitud formal y una nueva dimensión espacial de su Arquitectura.

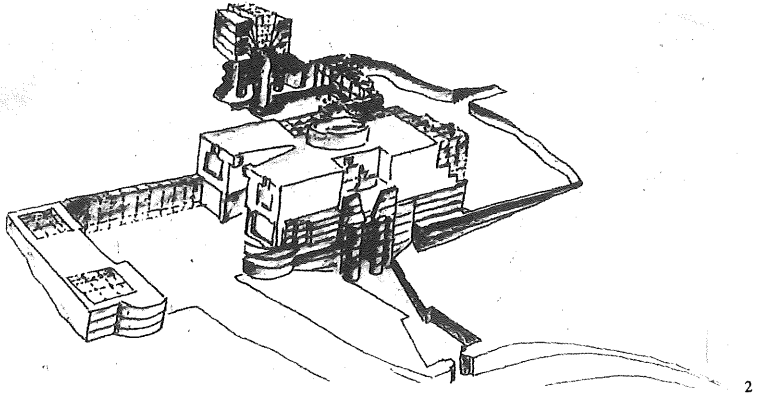
En consecuencia, si en la polémica Colquhoun-Eisenman la reaparición de la frontalidad y la pared profunda en las obras de Michael Graves es interpretada bajo la óptica de una definitiva ruptura con la modernidad y un reencuentro con la tradición humanista, hemos de señalar que tales rasgos tienen aquí poco que ver con los presupuestos de la composición clásica o con los problemas éticos planteados en los años cincuenta-sesenta, y mucho menos aún con una posible confluencia de ambos caminos. Porque en la arquitectura de Graves ni la frontalidad está para presentar una única visión del edificio, ni la profundidad para responder a problemas funcionales, o incluso expresivos, sino que ambas son en sí mismas y tendentes a acentuar el carácter objetual del edificio. Esta frontalidad, nunca demasiado dominante, y esta profundidad, nunca demasiado real, hacen que los edificios de Michael Graves se presenten como desde una

posición de privilegio, distante e incluso agresiva, que hace difícil sentirlos como fruto de los valores propios del humanismo. Resulta, por tanto, tan imposible la pretensión de Alan Colquhoun de alinear en un único frente a Graves y la arquitectura de los años cincuenta-sesenta como innecesaria la virulencia con que Peter Eisenman se refiere a lo que él interpreta como una deserción de su antiguo compañero de la vía de la auténtica modernidad.

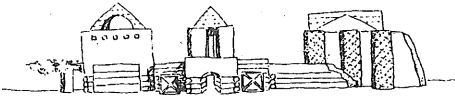
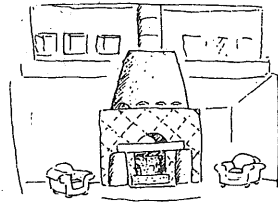
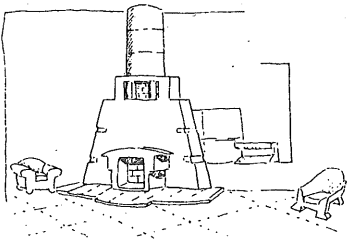
Porque frente a aquella arquitectura que pretende acoger todas las obras construidas bajo una única familia de formas, de dirigirse a un solo hombre con necesidades y deseos que son siempre los mismos, los edificios de Michael Graves se presentan siempre como algo singular, hasta atípico, que en ningún caso invita a la generalización y en el que el arquitecto nunca trata de eliminar el papel que en la definición de la forma puedan jugar las circunstancias concretas o incluso el gusto personal. Y si, tal como señala Eisenman, el rechazo de la figuración y el empleo de imágenes autorreferenciales es uno de los caminos posibles para establecer un distanciamiento entre el objeto arquitectónico y el hombre, no es menos cierto que tal distanciamiento puede lograrse también a través de otros mecanismos que, como sucede con la frontalización en el caso de las obras de Michael Graves, permiten a su vez al arquitecto una mayor apertura de su universo formal.

En este sentido, no cabe interpretar el aparente giro de Michael Graves como un abandono de la modernidad y un compromiso humanista —¿cómo podría admitir el propio Alan Colquhoun tal mutación cuando, como él mismo afirma, no hay más que un cambio en el repertorio de formas y no de los métodos compositivos, es decir, de las transformaciones a que tales formas se ven sometidas en cada nueva obra?—, sino como una matización, sin duda importante, de su trayectoria profesional dentro de lo que es una arquitectura antihumanista y profundamente objetual.

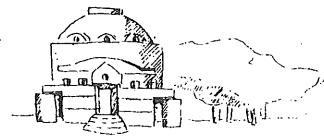
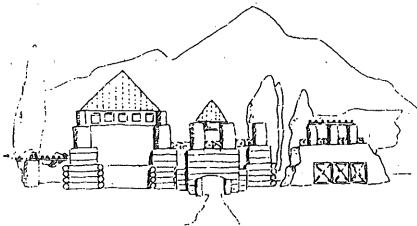




2



Variation on
c.f. Hansen 1958 1995



3

1. Centraal Beheer en Apeldoorn (Holanda). Herman Hertzberger. Planta y vista desde el exterior.
2. Plocek House. Princeton, New Jersey. Michael Graves.
3. Dibujos preliminares de Michael Graves para una casa en Aspen, Colorado, reproducidos por Peter Eisenman en su artículo «The Graves of Modernism».

EL ESPEJISMO DE UN PROBLEMA
ARQUITECTONICO

Sobre la exposición «Buildings
for best products» en el MOMA
de Nueva York

Por Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz

DESPUES DEL GRAN EXITO ALCANZADO POR LA EXPOSICION «THE ARCHITECTURE OF THE ECOLE DES BEAUX ARTS» (1975) EN LA QUE ARTHUR

Drexler sacaba a la luz un modelo alternativo a la arquitectura del Movimiento Moderno, el Museo de Arte Moderno de Nueva York ha presentado otras dos exposiciones que, en cierto modo, aluden también con una pretensión de globalidad al panorama arquitectónico de nuestra época. Parece como si esa aceptación generalizada de una arquitectura como la del Beaux Arts, en la que las formas se toman como ya decantadas por la historia, disponibles para su utilización en cualquier momento y capaces de establecer y comunicar asociaciones, hubiera dado moral suficiente a Arthur Drexler para lanzar un ataque frontal a la arquitectura moderna, decretando su fracaso definitivo, en la siguiente gran exposición «Transformations in Modern Architecture» (1979), y para dar un paso más, acometiendo la tarea de poner a prueba el estado actual de la arquitectura en la recientemente celebrada «Buildings for Best Products» que es el objeto de este comentario.

Esta última exposición tiene como tema, a diferencia de las dos anteriores, una serie de proyectos realizados expresamente para esta ocasión. Siguiendo una iniciativa de Philip Johnson, seguramente la personalidad más influyente en la arquitectura americana de hoy, se solicita a seis destacados arquitectos su intervención sobre un edificio de exposición y venta de productos de la compañía Best que, como dice el propio Drexler en la presentación de la exposición, consiste esencialmente en una caja sin ventanas, construida de ladrillo, de 60×57×9 metros, con una marquesina y un letrero. La intención parece ser la de pedir a los arquitectos que conviertan en arquitectura lo que no es más que un embrión, definido exclusivamente por parámetros funcionales, asignando ya desde el propio planteamiento del problema a la arquitectura el simple papel de dar imagen a un edificio preconfigurado, es decir, reduciéndola a la cuestión del *decorated shed*.

Ahora bien, cabría preguntarse en primer lugar cuál es el margen de actuación de un arquitecto cuando cuestiones tan sustantivas arquitectónicamente como son las dimensiones en planta y la altura del edificio, la posición de la entrada, la ausencia de huecos y la disposición interior han sido ya no sólo fijadas como punto de partida a nivel de programa, sino incluso materializadas en un edificio cons-

truido que es el que se propone como prototipo. En segundo lugar, hasta qué punto un problema como éste debe afrontarse en sus propios términos, bastante marginales a la arquitectura, más que apoyándose en personalidades tan destacadas y con preferencias formales y posiciones programáticas tan definidas, lo que da a sus gestos una resonancia que supera con mucho los límites del problema de que se trata. Y, en tercer lugar, que si el objetivo que se persigue realmente es pulsar el estado de la arquitectura de hoy, cuáles son las razones que han llevado a elegir para ello un problema tan poco arquitectónico.

Pasando ya a examinar las respuestas que ofrecen los seis arquitectos seleccionados para llevar a cabo este trabajo —Tigerman, Stern, Moore, Lumsden, Greenberg y Graves—, que tratan de dar una imagen lo más llamativa posible del edificio, hemos de señalar que lo que parecen ser en principio sus mayores aportaciones, los caminos que abren a la arquitectura, se tornan en algo vacío y sin valor cuando se presentan, como sucede aquí, carentes de algo que los sustente. Porque la introducción de elementos *pop*, las alusiones a la historia, los cambios en la escala y en los materiales del edificio, sólo responden a lo que es una pura imaginaria concebida en sí misma y al margen del edificio en el que podrían insertarse.

En realidad, pensamos que el origen de todo está en la falta de atención que los seis arquitectos demuestran hacia lo que el planteamiento del problema pueda tener ya de arquitectura, hacia esa caja de 3.500 m² en planta y 9 m de altura sin otro elemento destacado que el de su propia entrada frontal. Esta operación de borrar cualquier vestigio del edificio original es la que lleva, en mayor o menor medida según los casos, a concentrarse en aquellas cuestiones del diseño que con más eficacia pueden atentar contra su esencia formal y sus dimensiones: en primer lugar, reduciendo su intervención a la construcción de una fachada y, en segundo lugar, concediendo un absoluto protagonismo a los temas relativos al cambio de escala.

La concentración sistemática de todos los motivos formales aportados por cada uno de los arquitectos sobre la fachada frontal del edificio, aunque parezca a primera vista algo incuestionable por ser común a todos los proyectos, responde a la clara voluntad de actuar al margen del edificio, sobre todo si tenemos en cuenta que existen otras respuestas totalmente distintas al mismo problema como son las del grupo SITE y de Robert Venturi, a las que nos referiremos

más tarde. Por una parte, el tratamiento en fachada tiende a anular el carácter esencialmente volumétrico del edificio y el hecho de que la fachada frontal y fachada lateral sean prácticamente equivalentes, lo cual en un edificio exento podría incluso haber favorecido un tratamiento desde la esquina. Por otra parte, en lo que no era más que un muro de ladrillo sin espesor se introduce la dimensión de profundidad formando todo un cuerpo independiente, una escenografía, que llega incluso a disolver el único elemento independiente —la marquesina— y afirma su hegemonía sobre el edificio situado detrás, extendiéndose más allá de sus límites o simplemente adosándose a él sin llegar a los bordes.

Tal vez los proyectos que muestran más claramente esta independencia de la fachada en el sentido que acabamos de señalar sean los de Michael Graves y Alan Greenberg. En el caso de Graves, se presenta una especie de columnata monumental que no sólo sobrepasa los límites del edificio, sino que incluso salta al frente de la calle pasando a formar una fachada del estacionamiento. Su menosprecio del edificio llega hasta el extremo de subvertir en su propuesta el tipo y programa dado para plantear más bien una alternativa al mismo —un mercado al aire libre que rivaliza con el edificio de ventas cerrado de Best— que da una mayor oportunidad para el despliegue de su propio lenguaje formal. Si es cierto que Graves es el que muestra en su propuesta un lenguaje más personal, llegando a forzarlo hasta el punto de confiar a él su pretensión de ofrecer un cambio tipológico, Alan Greenberg considera suficiente adosar al edificio un pórtico clásico, de menor longitud y menor altura que éste, para conseguir el objetivo pretendido que es el de dar a un recinto comercial de nuestra época el carácter de los antiguos foros o *stoas*. La fachada de Greenberg pone en evidencia su confianza ilimitada en la capacidad del lenguaje clásico para, con sus proporciones y materiales característicos, dar una respuesta a cualquier problema arquitectónico, en cualquier época y en cualquier lugar.

En el proyecto de Stern, aunque la fachada trate de adaptar sus dimensiones a las del propio edificio, lo oculta literalmente tras una acumulación de formas organizadas según un esquema de fachada de templo, formas que pretenden ser portadoras de múltiples significados tanto de la historia de la arquitectura como de la cultura popular de la sociedad de consumo. Tal vez lo más destacable en este caso, frente a la exactitud en la reproducción que ofrecen otras propuestas,

sea que ni uno solo de los elementos empleados aparezca con sus características originales, sino por el contrario alterados y caricaturizados por el uso de los colores y materiales, la eliminación del volumen, la inversión entre macizos y huecos, la sustitución de unos elementos por otros que suponen otro código y otros valores, etc. El carácter de la fachada como algo acabado, coincidente o no con el tamaño del edificio, es contradicho en el caso de Charles Moore, que ofrece una estructura repetitiva, al mismo tiempo más dependiente de un solo motivo —el elefante que construyó el escultor Donald Macky para la Feria de San Francisco de 1939— y menos total en cuanto tal motivo se descompone por su propia multiplicación y geometrización cristalina, y por el recubrimiento de espejos que no hace sino destruirlo en el mismo proceso de su reflexión múltiple.

En cuanto al segundo tema, el relativo al cambio de escala, lo cierto es que en estos proyectos no se trata de que un elemento aparezca agrandado o empequeñecido para intensificar su efecto dentro del conjunto, es decir, no se trata de cambios en la escala relativa de unos elementos respecto a otros, sino que los cambios que se plantean son más globales y tienen como objetivo fundamental el de trasladar ese edificio que se supone sin carácter al reino de las imágenes —domésticas, históricas o festivas— como si el arquitecto se hubiera apropiado por un momento de la varita de Merlín. El hecho de que se aplique sobre la totalidad un recurso cuya mayor eficacia residiría precisamente en ser aplicado sólo sobre una parte, haciéndola destacarse por contraste con los elementos más convencionales del edificio, es sin duda el responsable del ambiente de irrealidad que comunican estos proyectos.

Tal vez en este sentido pueda explicarse el aparente éxito de Tigerman, con su disfraz de casa suburbana, sin duda el más directo en su utilización de este recurso. El edificio Best, en manos de Tigerman, toma el aspecto de la casa típica de un suburbio americano sin más que agrandar por igual todos los elementos que la caracterizan, produciéndose una especie de inversión de lo que es la casa de muñecas, donde el valor del resultado está exclusivamente en su fidelidad a un modelo real.

La ausencia de referencias tanto al edificio que los sustenta como a los elementos convencionales de la arquitectura en estos proyectos supone un tratamiento de la misma que estrecha peligrosamente

su campo de actuación, y es tanto más significativa cuando se propone desde una posición que acusa sistemáticamente al Movimiento Moderno de exclusivismo por haber relegado temas como los de la imagen o la incorporación de formas del pasado en las nuevas obras. Porque en el tratamiento de la arquitectura que sugieren estos proyectos se eliminan de raíz todas las cuestiones que tienen que ver con el espacio interior y su eventual traducción al exterior, con el edificio como cuerpo tridimensional, con la definición y ajuste dimensional de los elementos, para pasar a trabajar exclusivamente sobre una especie de decorado en el que también los materiales sufren un fenómeno parecido de sustitución y falseamiento o en algunos casos, como es el de Lumsden, de excesivo protagonismo en la definición de la forma. El puro experimentalismo de Anthony Lumsden con formas curvas de vidrio convierte su propuesta también, a pesar de no introducir como en los otros casos elementos ajenos al propio edificio, en una radical alteración de la caja original —con esa potente marquesina que acomete oblicuamente la fachada— y un alejamiento de la realidad al sustituir los elementos más simples por sus equivalentes torturados hasta el extremo, tanto en su construcción como en su disposición.

Tal vez las ideas que hemos expuesto en este comentario sobre los proyectos presentados en la exposición «Buildings for Best Products» aparezcan más claramente si consideramos la única propuesta construida, al margen de la serie realizada para la compañía por el grupo SITE *, la de Oxford Valley, Pa., de Venturi y Rauch. En este caso, los arquitectos se han limitado a recubrir el exterior del edificio con piezas esmaltadas que componen un diseño de flores a gran escala ciertamente atractivo.

El problema aquí sí que se afronta claramente desde un campo marginal a la arquitectura, desde la decoración, cosa que no sucede

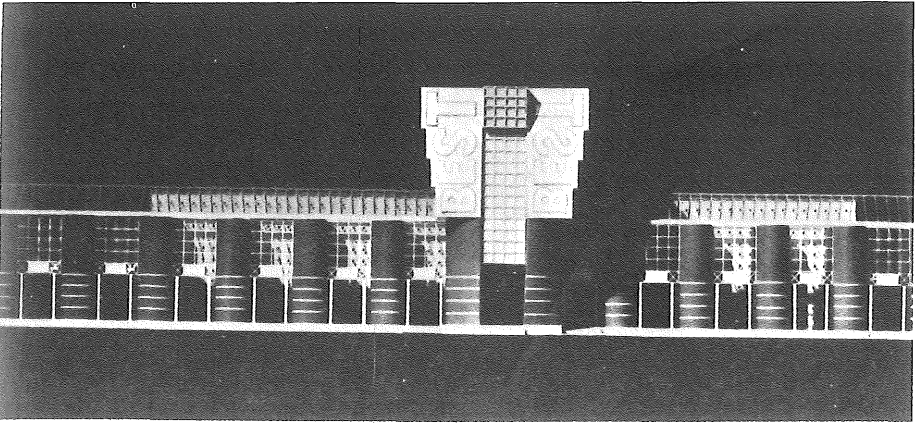
* Los proyectos de James Wines y el grupo SITE para la compañía Best han sido ya divulgados por las revistas de arquitectura y aparecen igualmente en la exposición que comentamos y en el catálogo de la misma. Como señala Arthur Drexler, los proyectos del grupo SITE son una especie de comentario construido que, mediante una operación muy modesta, logran hacer salir del anonimato al edificio objeto de la intervención, sin manejar temas específicos de diseño arquitectónico. Recordemos, por ejemplo, cómo en el edificio de Richmond, Va., uno de los muros se desprende del resto del volumen del mismo, o cómo en Sacramento, Cal., una de las esquinas se rompe y se desplaza produciéndose así la entrada.

en los proyectos que hemos comentado, que pretenden en todo caso realizar construcciones autosuficientes. El intentar nada más que decorar un edificio dado es lo que hace a Venturi elegir un simple tratamiento superficial, que no es nada sin la caja sobre la que se aplica y que deja ver enteramente su forma y dimensiones al envolverla por completo. Pero además, Venturi introduce en su propuesta ese juego de llevar al exterior un elemento decorativo normalmente empleado en interiores y de aumentar el tamaño del motivo que reduce en cierto modo el edificio y lo asimila a ese paquete que se envuelve cuidadosamente para un regalo.

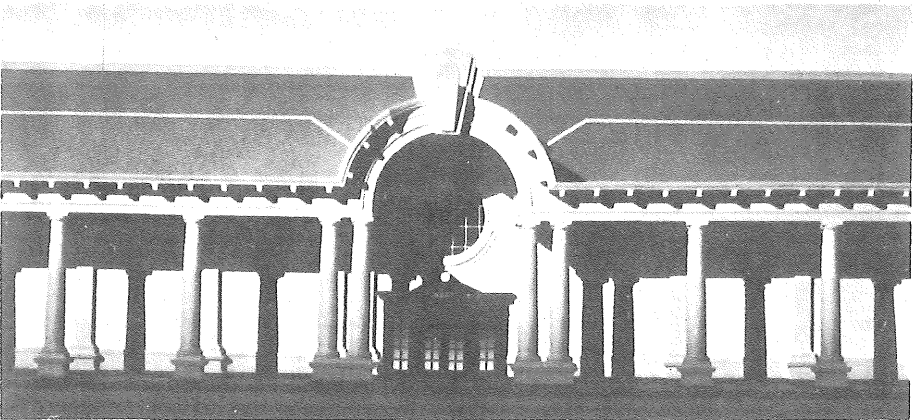
Y si como final podríamos decir que curiosamente ha sido Venturi el que se ha mostrado más sensible al problema y el que ha sabido escapar de esos intentos de construir una tramoya arquitectónica que ocultara un edificio supuestamente sin carácter —de eso que generalmente se entiende como venturianismo—, también podríamos concluir recordando ese famoso precepto de que se puede decorar la construcción, pero nunca construir la decoración.



1



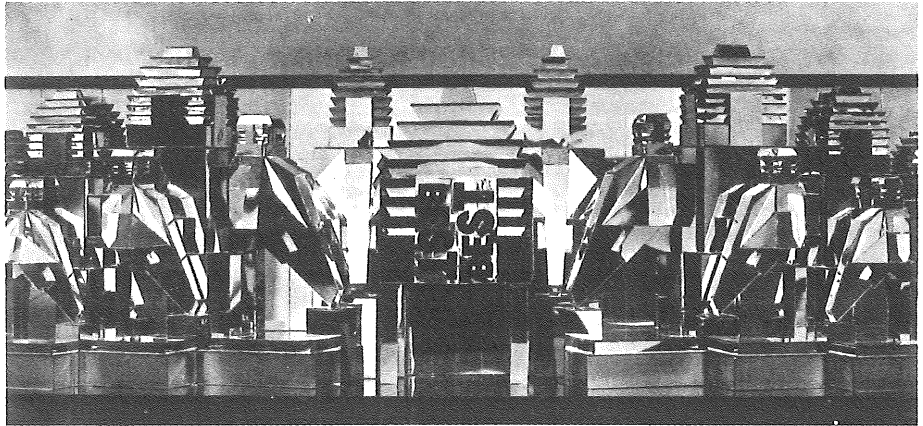
2



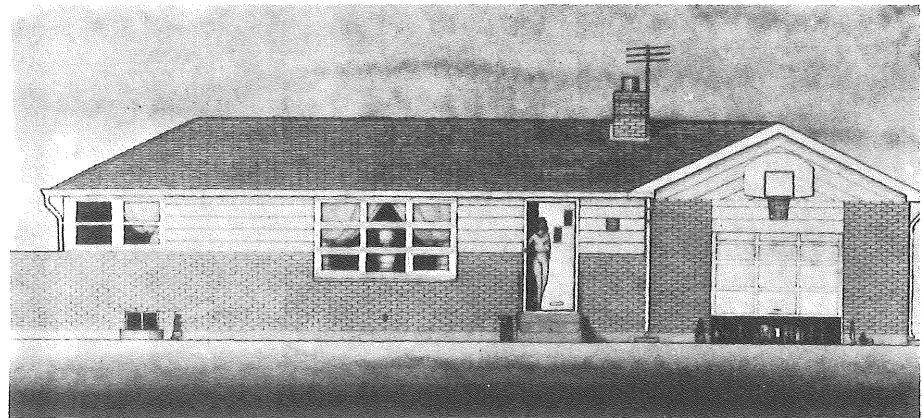
3



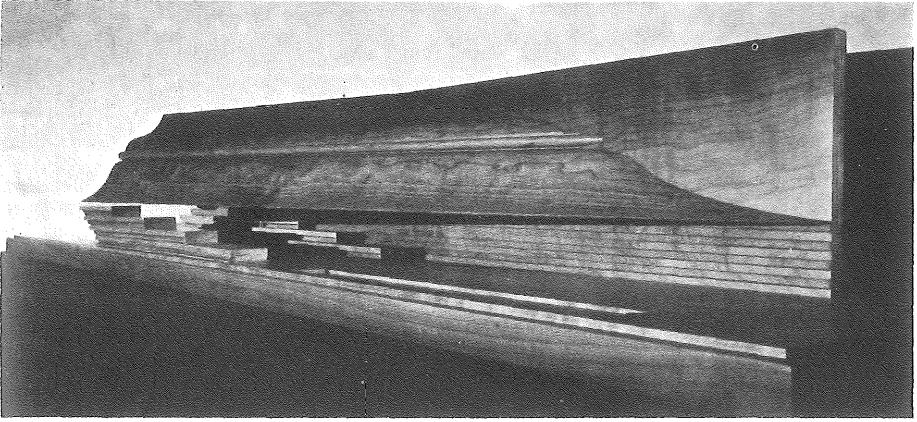
4



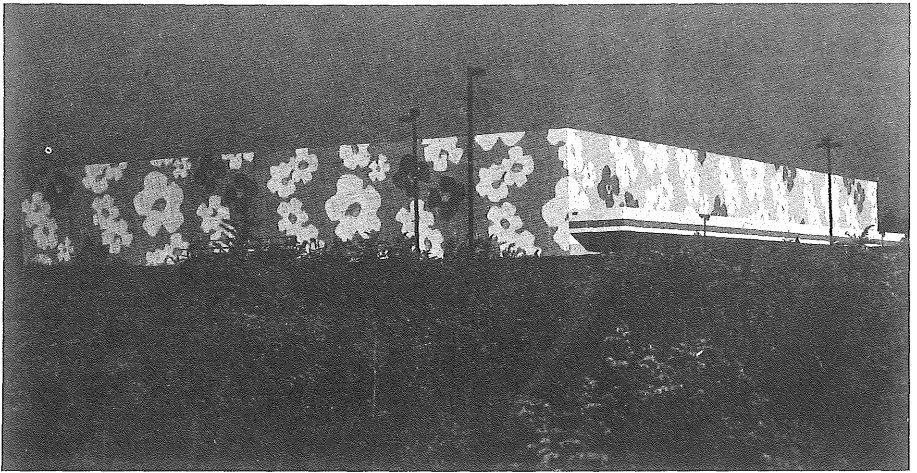
5



6



7



8

1. Edificio de exposición y venta de Best Products.
2. Michael Graves.
3. Alan Greenberg.
4. Robert Stern.
5. Charles Moore.
6. Stanley Tigerman.
7. Anthony Lumsden.
8. Venturi y Rauch. Oxford Valley, Pennsylvania.

NICHOLAS HAWKSMOOR: EL
ACIERTO DE UNA MONOGRAFIA

LA PERDIDA DE FRONTERAS, EN EL ESPACIO Y EN EL TIEMPO, CARACTERISTICA DEL PENSAMIENTO ARQUITECTONICO ACTUAL, HA LLEVADO A LAS publicaciones sobre arquitectura a invadir el campo de la historia con la misma naturalidad que el de las producciones recientes y, lo que es más importante, a servirse de la historia para construir un entramado de relaciones que sustenten eventuales grupos o tendencias. Parece como si ya nada importara la edad de una obra, su situación particular ni su uso, sino únicamente aquellos conceptos o ideas que pueden ser extraídos de ella y, al compararse con otros o generalizarse, pasar a ser sugerencias arquitectónicas utilizables. La permeabilidad entre unas arquitecturas y otras, entre los edificios históricos y las construcciones actuales, se supone un hecho desde el momento en que, tanto en uno como en otro caso, se tratan de ver, más allá de su apariencia concreta, una serie de categorías que se entienden como universales. Esta situación tiene, seguramente, uno de sus precedentes más claros en el asalto que hace Colin Rowe a la arquitectura clásica —palladiana, manierista, neoclásica— desde la arquitectura moderna, estableciendo analogías compositivas entre obras tan distantes como la Villa Malcontenta de Palladio y la Villa en Garches de Le Corbusier.

La extrapolación de este tipo de enfoque, que dilata al máximo la distancia entre las obras comentadas, unida a un acuerdo generalizado en cuanto a la inevitabilidad de la historia como apoyo de cualquier reflexión crítica sobre arquitectura, hace que incluso en aquellas publicaciones cuya estructura es en sí misma fragmentaria y su contenido limitado se recurra cada vez más a construir ciertos grupos o líneas de semejanza que engloban a arquitecturas o arquitectos diferentes, tratando con ello de preparar al lector para ver una unidad de objetivos o de formas la mayoría de las veces tan poco convincente como la de Schinkel-Johnson-Stirling presentada no hace mucho por Geoffrey Broadbent en la revista *Architectural Design* (agosto, 1979). Sin embargo, bastante perdidos dentro de esta tendencia general, aparecen algunos intentos de convertir a un solo edificio en el centro y el soporte de todo el interés, casi siempre permitiendo a las publicaciones tomarse un respiro entre los números más ambiciosos tanto en su intención como en su contenido. Este sería el caso de la extensa discusión presentada en el *Progressive Architecture* (febrero, 1977) en torno a la Casa VI de Peter Eisenman,

del número de *Architectural Design* (febrero, 1979) dedicado al Sainsbury Center de Foster Associated, y también del *Architectural Design* (julio, 1979) que se ocupa de la Christ Church Spitalfields, del arquitecto Nicholas Hawksmoor.

En todos estos intentos, ya resulta un valor apreciable el simple hecho de que exista una justa correspondencia entre la intención monográfica y la exhaustiva presentación gráfica de las obras tratadas, el cuidado puesto en sumergir al lector dentro del ambiente propio de dichas obras evitando todo aquello que, por ser ajeno, pueda estorbarle. Queremos, sin embargo, llamar la atención particularmente sobre el caso de la Christ Church de Hawksmoor porque, si bien falta aquí la actualidad que podría sustentar por sí mismos los otros dos intentos, es quizá donde se pone más de manifiesto el valor que para la crítica arquitectónica tiene lo contingente, la circunstancialidad de una obra, mucho más que su condición de categoría puramente relacional y permanente.

En primer lugar, habría que destacar cómo la sectorización y la brevedad de los artículos presentados por *Architectural Design* —que rara vez sobrepasan una página— contribuye decisivamente a hacer digerible y ágil lo que de otro modo no habría sido sino la réplica, por ejemplo, de uno de los capítulos que Summerson dedica a la arquitectura inglesa del siglo XVIII. Y, en segundo lugar, que son la ausencia de prejuicios y el compromiso con la tradición tan propios del pueblo de inglés los que permiten a una revista de actualidad incluir en sus páginas consideraciones sobre el marco litúrgico y eclesiástico de la época, sobre el órgano o los dos pequeños monumentos que existen en el interior de la Christ Church, que podrían fácilmente haber sido desechados como anacronismos. Porque, cuando se explican tan minuciosamente las circunstancias en que se produce un encargo de arquitectura, que vienen dictadas desde una determinada situación histórica, y la posición personal del arquitecto en ella, empezamos a entender como algo más que una mera anécdota o innecesaria erudición todo ese cúmulo de vicisitudes que rodean, de un modo inseparable, a la propia obra de arquitectura.

Gavin Stamp, en la introducción, y sobre todo R. A. Gebbard tratan la Christ Church como uno de los productos de la empresa llevada a cabo durante el reinado de la reina Ana en cuanto a la construcción de nuevas iglesias en Londres, empresa que se inicia con la publicación en el año 1711 de la Fifty New Churches Act. Este

documento, elaborado tras largas discusiones parlamentarias, contenía decisiones relativas a la elección de los lugares de emplazamiento de los edificios, las fuentes de financiación, y también a los arquitectos encargados de realizarlos. Además, el documento contenía prescripciones sobre el diseño mismo de las iglesias que de ninguna manera podrían considerarse superfluas a la hora de examinar los resultados finales, y concretamente el resultado final de la Christ Church. Es cierto que la situación concreta del barroco inglés del siglo XVIII, la influencia de su maestro Sir John Vanbrugh y la capacitación de Nicholas Hawksmoor para recibir encargos oficiales eran decisivas. Pero no menos lo eran las condiciones establecidas en la Fifty New Churches Act en cuanto a que debía usarse como base de todas las iglesias un mismo modelo, que deberían ubicarse en solares-isla que permitieran edificios exentos, que la construcción debía realizarse en piedra u otros materiales naturales, que deberían ser edificios destacados por su tratamiento exterior, con torres o campanarios, e interiormente adaptados a las necesidades de la liturgia anglicana. En este sentido, tanto Stamp como Gebbard nos presentan las peculiaridades del encargo y del propio arquitecto como entretendidas, adheridas a la obra hasta el punto de sostener y al mismo tiempo acentuar su misma circunstancialidad.

Por otra parte, resulta interesante la manera en que Kerry Downes se refiere a uno de los aspectos compositivos más sobresalientes de la Christ Church, aspecto que ya ha sido comentado extensamente en otros casos como El Redentor de Palladio o San Pedro de Miguel Angel, esto es, la presencia simultánea de un esquema basilical y una organización central en la planta del edificio. Pero lo que Downes nos hace ver aquí no es sólo la evidencia de una estructura compartida con otras iglesias anteriores, sino que nos explica la obra de Hawksmoor como un diseño evolutivo en el que, concretamente, la irrupción de la centralidad en la planta basilical originaria es algo incluso temporalmente posterior al comienzo de la construcción del edificio. Tal circunstancia, que revelan inequívocamente los propios dibujos del arquitecto que se conservan en el Museo Británico, habría impedido introducir adaptaciones en los elementos ya construidos, reservando casi exclusivamente las modificaciones a aquellos que iban a definir el cuadrado central.

Limitándose a convertir en pilares con medias columnas adosadas los cuatro soportes centrales de la iglesia, Hawksmoor transforma

completamente el esquema basilical y, al romper su homogeneidad, logra una serie de efectos encadenados. Aparece un eje transversal situado en la mitad de la nave; deja de haber una correspondencia entre los intercolumnios interiores y la posición de las ventanas, ahora descentradas; la mayor robustez de los pilares centrales introduce variaciones dimensionales en los arcos que separan la nave central de las naves laterales; el arco central, el de mayor tamaño, no se apoya en los grandes pilares, sino en columnas simples. Por otra parte, en lugar de modificar las aberturas exteriores —las seis ventanas regularmente espaciadas que aparecen en las fachadas laterales—, Hawksmoor añade simplemente dos escaleras en el centro de cada una de estas fachadas, con objeto de marcar el eje transversal de la iglesia. En el interior, el eje se refuerza sin más que dejar una banda central libre de asientos.

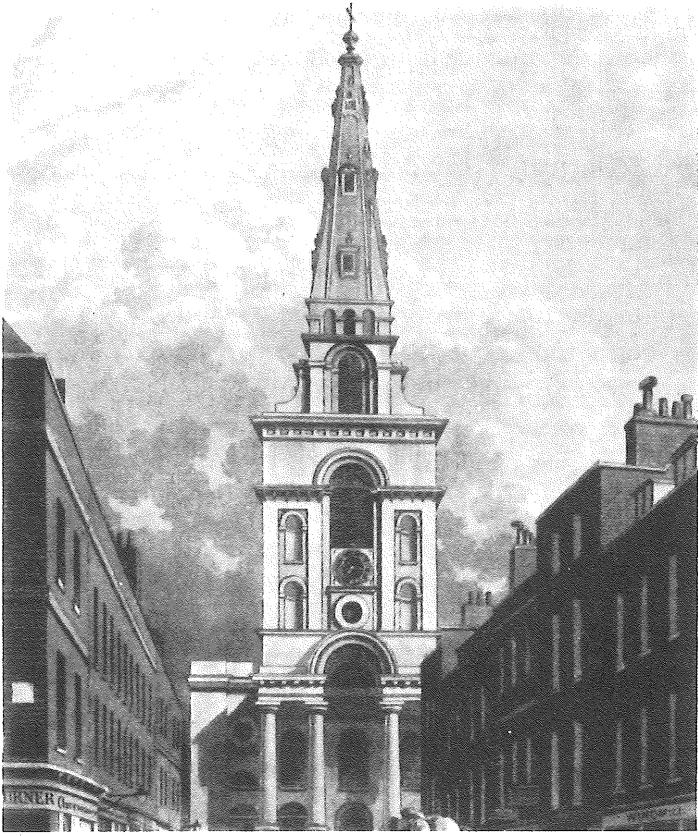
Kerry Downes se refiere también a la incorporación sucesiva a la iglesia de una serie de elementos inexistentes en el diseño inicial, es decir, a una especie de trabajo progresivo mediante el cual el arquitecto define la forma final de la obra. Piezas tan destacadas como el pórtico, el campanario y los remates cóncavos del mismo hacia las fachadas laterales fueron añadidas casi dos décadas después de construido el volumen principal de la iglesia. Este *work in progress* en que parece haberse apoyado la Christ Church permite explicar, como afirma el propio Downes, la capacidad del edificio para admitir ciertas intervenciones de matiz goticista que se realizaron en ella a lo largo del siglo XIX. Pero, además, explica también en gran medida el atractivo que para el arquitecto contemporáneo puede tener la iglesia de Hawksmoor por su cualidad de siempre inacabada y en la que la masividad de la arquitectura romana coexiste con motivos góticos dentro de un cuerpo único y sí acabado como construcción.

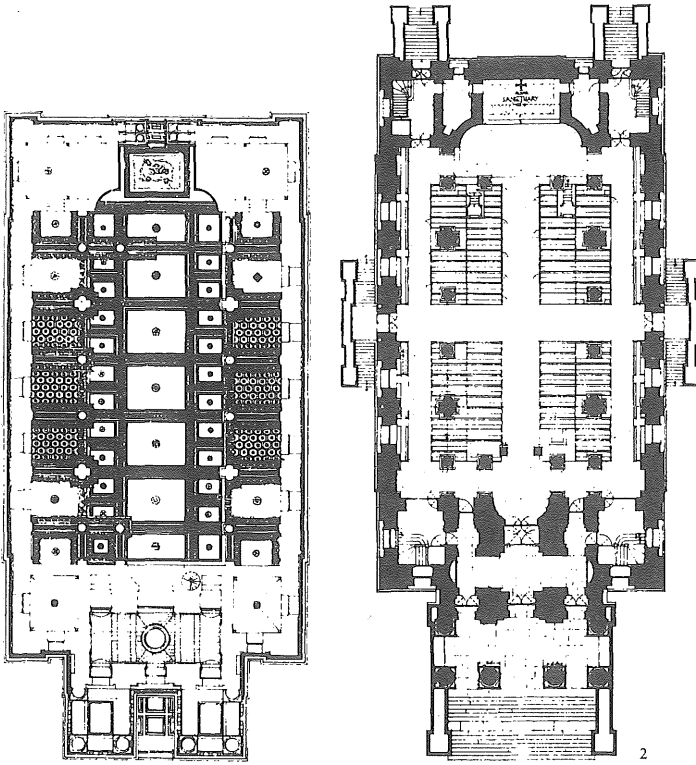
Las consideraciones de R. W. Chitham a propósito de la Christ Church tienen el interés de estar apoyadas en un trabajo exhaustivamente documentado, casi sobre la certeza histórica. Sus intenciones de recrear, en ciertos casos, el diseño original de Hawksmoor, de valorar en otros el efecto acumulativo de las alteraciones sufridas durante más de dos siglos, e incluso utilizar medios adicionales para una mejor adecuación de la iglesia a su uso actual como sala de conciertos o un mejor acondicionamiento climático, hacen del breve escrito de Chitham una pieza importante que contrasta con las acti-

tudes más maximalistas —conservacionistas o iconoclastas— en el siempre difícil problema de la restauración de edificios históricos.

La excelente documentación gráfica presentada, tanto de dibujos originales como de planos y fotografías con pies explicativos particularmente afortunados, así como la inclusión como cierre de un «Postscript» del actual rector de la iglesia, son otras tantas razones para apreciar la calidad y el acierto de una empresa que nos gustaría ver más frecuentemente repetida. Y no es únicamente por el interés que tanto para el crítico como para el arquitecto pueda tener siempre un buen edificio, actual o histórico, en este caso la iglesia de Hawksmoor, sino sobre todo porque de la historia lo que más nos atrae no son las categorías o conceptos universales, sino más bien la forma misma en que éstos se presentan en unas circunstancias determinadas, en una obra concreta de arquitectura.

Hawksmoor's Christ Church Spitalfields. Architectural Design, vol. 49, n.º 7, 1979.





1. Portada de la revista.
2. Plantas de la Christ Church.

A LOS CINCUENTA AÑOS DEL ESTILO
INTERNACIONAL

U NO DE LOS EPISODIOS MAS APASIONANTES DE LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA DEL SIGLO XX PODRIA, SIN DUDA, ESCRIBIRSE EN TORNO AL FENÓMENO estilístico de la modernidad y a las situaciones tan diversas en que tal estilo —el Estilo Internacional— se ha ido encontrando a lo largo de los últimos cincuenta años.

La arquitectura moderna, que surge en Europa en las primeras décadas del siglo como movimiento necesario de renovación total de las formas de la arquitectura, va a experimentar en América a comienzos de los años treinta, a la vez que una aceptación generalizada, una codificación formal y un reconocimiento como estilo de los que la propia arquitectura moderna será ya incapaz de desligarse. Los pasos siguientes dados por sus promotores, en el sentido de ir restando validez a los principios universales del Estilo Internacional y de negar la pervivencia activa de sus formas fuera de las grandes obras maestras del estilo surgidas casi milagrosamente en un momento de singular plenitud, se vieron casi eclipsados por la fuerza aún mayor de las nuevas figuras de la arquitectura que, a finales de los años sesenta, plantean abiertamente una lucha contra la arquitectura moderna que todavía hoy perdura. Esta lucha significaba, sobre todo, la reacción contra lo restrictivo de una disciplina formal basada en unos principios apriorísticos, que no eran otros que los enunciados por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en 1932.

El decisivo papel que la arquitectura moderna, como sistema formal establecido, ha jugado en los últimos quince años erigiéndose en referencia fundamental, por negación, y en contrapunto de toda la arquitectura contemporánea, no nos ha permitido ver, sin embargo, ningún otro aspecto del Estilo Internacional que no sea ese carácter de cuerpo unitario y de ortodoxia figurativa del que cualquier arquitecto contemporáneo aspira a liberarse. Ahora bien, al filo de los años ochenta, un nuevo capítulo viene a sumarse a esta historia propia del Estilo Internacional desde el momento en que ha comenzado a vislumbrarse un despertar del interés por las conquistas irreversibles de la modernidad y, paralelamente, a constatarse la voluntad de ciertos profesionales de considerarse arquitectos plenamente modernos². Este interés se explica, precisamente, no como un paso atrás, sino como una evidencia de que la arquitectura actual trata ya de afirmarse al margen de su mero carácter iconoclasta y liberador y de separarse intencionalmente de la arquitectura moderna allí, y sólo

allí, donde el camino emprendido por ella así lo requiera. Y en este mismo sentido se explica que hoy algunos arquitectos comiencen a sentirse más cómodos con el adjetivo de *modernos* que con la etiqueta de *post*.

Resulta, por otra parte, interesante el hecho de que estemos asistiendo en nuestros días a una inversión casi literal del fenómeno que en los años treinta tuvo como resultado tangible el reconocimiento como tal de un Estilo Internacional. Efectivamente, algunos de los más destacados arquitectos europeos —como el portugués Siza Vieira— dan constancia con sus obras de una absoluta falta de inhibiciones en cuanto al uso en los edificios contemporáneos del repertorio formal de la modernidad, extendiendo incluso este uso al campo de las intervenciones urbanas, que hasta ahora había sido el más propicio para la descalificación de la arquitectura moderna y para la experimentación de las tendencias alternativas más interesadas en conectar con la tradición y la historia urbanas³. Al mismo tiempo, son ahora los arquitectos americanos los que —como hacía recientemente Peter Eisenman— afirman no sólo la existencia en el pasado, sino incluso la vigencia hoy de los vínculos que ligan entre sí las formas y el espíritu de la modernidad, sus conquistas figurativas y sus postulados teóricos, en definitiva, la existencia real de ese sistema total de la modernidad, alternativo al del Humanismo, dentro del que todavía nos hallamos inmersos⁴. Porque si, como decíamos, en los años treinta los americanos Hitchcock y Johnson no hacen sino recibir de Europa la nueva arquitectura y, tras llevar a cabo una decantación de sus principios formales, devolvérsela convertida en estilo, en los años ochenta son precisamente los americanos los que están tratando de restituir la ideología como ingrediente inseparable de una, al menos aparente, libre manipulación de las formas modernas.

Por nuestra parte, hemos de reconocer que tanto estas afirmaciones de la vigencia y vitalidad de lo moderno dentro de la arquitectura actual como la entrada sin trabas en las obras construidas de rasgos formales propios de la arquitectura moderna sólo puede tener efectos saludables para la arquitectura de nuestra época, ya que no conducirá en ningún caso a una simple recuperación, sino que entrará a formar parte y a vitalizar una situación indudablemente muy lejos ya de aquella otra marcada por la seguridad formal que presidió la arquitectura moderna e hizo posible la existencia de un único Estilo Internacional. Y, a la vez que compartimos este interés por todo lo

relativo a la arquitectura moderna en cuanto referencia fundamental de la arquitectura contemporánea, pensamos que, desde un óptica bastante lejana a los primeros momentos de lucha contra la modernidad, también el Estilo Internacional puede ser hoy visto de un modo muy distinto a como se vio en los años sesenta. Ello es lo que nos anima a traer aquí algunas reflexiones que tienen como marco, precisamente, este aniversario, estos cincuenta años del Estilo Internacional.

El cambio de la pregunta ¿por qué un nuevo movimiento?, por esa otra de ¿por qué no un nuevo movimiento?, que sugiere Bruno Taut al comienzo de su *Modern Architecture* de 1929⁵, indica claramente la alteración radical que, con respecto a la situación del siglo XIX, va a suponer la aparición de la arquitectura moderna en las primeras décadas del siglo XX. La arquitectura moderna, ese nuevo movimiento al que se refiere Bruno Taut, era una necesidad y por tanto no había que justificarla ni tampoco que buscarla. Dejados a un lado todos los estilos históricos y las arquitecturas del pasado, nada había determinado o prefigurado de antemano, y la forma, como diría Mies van der Rohe, sería un resultado, no un objetivo de la arquitectura.

La arquitectura moderna se presentaba como un aire nuevo, como una fuerza que obliga al arquitecto a recorrer un camino con un poder coactivo análogo al que posee un método, del que no escaparían ni siquiera aquellos que conscientemente relegaran de su actividad cualquier preocupación formal. Es en este sentido de necesidad formal en el que el Movimiento Moderno puede verse como un cierto clasicismo que se hará patente, por otra parte, en su voluntaria instación en un vacío formal y la insistente búsqueda de la universalidad para sus propias formas. Así, Hannes Meyer escribe en su artículo «Die neue Welt», de 1926:

«El aislamiento térmico, el soleamiento, la iluminación natural, la higiene, la protección de la intemperie, la protección de los vehículos, la posibilidad de cocinar, la instalación de telecomunicaciones, el máximo reposo para lograr una vida sexual y familiar satisfactoria, etc., constituyen las líneas de fuerza fundamentales. La casa es su resultante... Nosotros disponemos los elementos constructivos formando una unidad construida que esté de acuerdo con el destino del edificio y sus condicionantes económicos.

La forma particular, la masa del edificio, el color natural de los materiales y la textura superficial se producen automáticamente y esta concepción funcional del edificio en todos sus aspectos conduce a la pura construcción. La pura construcción es el rasgo más característico del nuevo universo formal. La forma constructiva no es algo privativo de un determinado país; es cosmopolita, al tiempo que la expresión de una filosofía constructiva internacional. El internacionalismo es una prerrogativa de nuestro tiempo ⁶.»

También Theo van Doesburg, en su obra *Principles of Neo-Plastic Art*, de 1925, escribe:

«Los artistas necesitan en su teoría artística lo mismo que en sus obras: *exactitud*. Es esto lo que ha dado a sus producciones ese carácter propio rigurosamente abstracto [...].

La interpretación personal de las diversas formas expresivas del nuevo arte visual ha de ser reemplazada por una síntesis de su naturaleza, que por sí sola pueda constituir una respuesta. Una de las diferencias más notables que existe entre este arte y los planteamientos artísticos anteriores consiste en el hecho de que en el nuevo arte ha dejado de ser fundamental la personalidad del artista individual. La nueva plástica es el resultado de un empeño estilístico universal ⁷.»

Y Hans Schmidt, en un manuscrito de 1927, publicado bajo el título «Con che cosa si combatte la nuova architettura», escribe:

«Hemos atribuido demasiada importancia a los estilos, sin ver que nuestros viejos pueblos rurales, nuestras viejas ciudades, se presentan de un modo tan unitario, simplemente, porque sus constructores se preocupaban bien poco de los estilos, ateniéndose, sin embargo, a las necesidades más elementales del construir y del habitar. Hoy, si la arquitectura busca un nuevo conocimiento y nuevas soluciones para estas necesidades, deberá olvidarse por completo de los estilos [...].

[Valoramos] la claridad y la lógica de las formas realizadas de un modo técnicamente coherente, como sucede en el caso de la cubierta plana, los delgados soportes, las superficies lisas de los muros, la ventana continua... ⁸.»

En los tres escritos destaca, sobre todo, un interés por todos aquellos conceptos que, interviniendo en la construcción de la arquitectura, se oponen a la idea de forma tal como había sido entendida en las arquitecturas anteriores, es decir, a una forma que se realiza teniendo como objetivo principal, o incluso exclusivo, su propia ex-

hibición. Esto significa que cualquier edificio moderno debía dejar de tener entidad propia para tomar de otras cosas su sentido, de unas necesidades o de un programa, de unos elementos o unos métodos constructivos, de una nueva sensibilidad plástica.

Todos los parámetros sobre los que se erige la arquitectura moderna definen un amplio campo en el que cabe todo aquello que se oponga a una arquitectura sinónimo de arbitrariedad formal, todo aquello que pueda establecerse sobre bases ciertas, con la seguridad de las cosas motivadas. La forma no desaparece, ni siquiera deja de ser una condición fundamental de la arquitectura, pero se muestra incapaz de imponerse desde sí misma. La forma ha de ser encontrada, y utilizada, para servir a otros intereses. En este sentido, no puede decirse que la arquitectura moderna tratara de impedir el ejercicio de la forma por parte de los arquitectos, aunque tampoco lo patrocinara, con tal que este ejercicio tuviera como fin último la eficacia del edificio por encima de su dimensión estrictamente formal.

Por otra parte, no hay lugar en la arquitectura moderna para la individualidad del arquitecto ni para sus ideas personales. La forma arquitectónica no emana de la singularidad, sino de la fórmula, y una fórmula correcta tiene siempre validez universal. Cada momento de la arquitectura, cada experiencia realizada en una obra construida, por limitada y aislada que pudiera parecer, resultaba ser de una gran trascendencia para la arquitectura en general. Así, los arquitectos se asemejan a científicos que efectúan sus investigaciones parciales sobre sectores determinados, pero sobre esa base llegan a una síntesis y a una concepción arquitectónica universal. Lo que podrían haber sido experimentos aislados, en la arquitectura moderna aparecen siempre como partes integrantes de una expresión común.

El hecho de que la arquitectura moderna haga uso de un repertorio de formas no ligado a la arquitectura del pasado, junto con el de su fascinación por el mundo de la tecnología y los nuevos métodos constructivos, convierte a la vanguardia del siglo XX en un frente colectivo cuyos esfuerzos individuales confluyen, puede decirse que incluso confluyen fatalmente. No interesa en absoluto acentuar lo que un edificio tiene de singular o de expresión personal de un autor. Las formas típicas, objetivo último de su actividad, no son otra cosa que el resultado de la estrecha alianza entre lo que es propiamente arquitectura y la construcción —impersonal y científica—, alianza perfectamente posible en este caso, ya que tanto los elementos como

la disciplina compositiva derivaban directamente de la construcción y de la industria.

Al cubrir, como hacía el clasicismo, el campo entero de la arquitectura, la arquitectura moderna supone la unión de una idea y de unos materiales sin que medie opción alguna. La forma, por tanto, carece de intencionalidad; simplemente se admite como lenguaje coherente y lleno de posibilidades para el arquitecto. Y este lenguaje de la arquitectura moderna, al ser homogéneo y universal, permite una técnica codificada sobre la manera correcta de construir, así como la formulación de unas reglas generales. También como el clasicismo, la arquitectura moderna afirma el valor ornamental de sus propias formas, por lo que proscribía la entrada en los edificios de cualquier elemento decorativo ajeno a las formas de la modernidad.

Del mismo modo que la arquitectura clásica cristalizó en los órdenes, en su condición de repertorio formal extremadamente limitado, la modernidad trata de definir su ámbito formal propio a través de los, también cinco como los órdenes, puntos de la nueva arquitectura, que Le Corbusier establece en 1925. Cada uno de ellos es ya, efectivamente, una forma, no sólo una idea, pero una forma absolutamente necesaria y determinada desde unas condiciones ajenas a ella misma:

«*Los piloti*: Investigaciones asiduas, obstinadas, han conducido a realizaciones parciales que pueden ser consideradas como descubrimientos de laboratorio. Estos resultados abren perspectivas nuevas a la arquitectura [...]. La casa sobre piloti [...]. El hormigón armado nos proporciona los *piloti* [...]. La casa está en el aire, apartada del suelo; el jardín pasa bajo la casa [...].

Los techos-jardín: Razones técnicas, razones de economía, razones de confort, razones sentimentales, nos llevan a la adopción del terrado como cubierta.

La planta libre: En la casa, el hormigón armado aporta la planta libre. Los pisos ya no se han de superponer según la organización de los muros. Son libres. Gran economía del espacio construido, empleo riguroso de cada centímetro [...].

La ventana en anchura (o la pared acristalada): El hormigón armado ha revolucionado la historia de la ventana. Las ventanas pueden abrirse de un lado a otro de la fachada. La ventana es el elemento mecánico tipo de la casa [...].

La fachada libre: Los pies derechos en retranqueo con respecto

a la fachada, dispuestos en el interior de la casa. El suelo continúa en voladizo. Las fachadas ya sólo son ligeras membranas de muros aislantes o de ventanas.

La fachada es libre; las ventanas, sin ser interrumpidas, pueden abarcar toda una fachada⁹.»

Y, tras los órdenes, los templos de la modernidad. En 1929, pocos años después de enunciados los cinco puntos de la nueva arquitectura, Le Corbusier esboza un camino que —desde la Maison La Roche, pasando por Garches y Stuttgart, conduce a la Villa Savoye— no puede verse sino como el camino de la búsqueda de la perfección.

A pesar de que en las formulaciones de Le Corbusier a que nos hemos referido, pudiera verse un germen de normativa formal —el uso de *piloti*, la ventana corrida, etc.— no muy lejana a la misma idea de estilo, tendrían que pasar varias décadas para que se produjera en Europa, o al menos se reconociera como tal, la conversión de la formas de la arquitectura moderna en símbolos de sí mismas. Sin embargo, esta conversión se produce en América de un modo instantáneo, apenas introducidas allí las formas de la modernidad y apenas experimentadas por los propios profesionales americanos. La naturalidad con que todavía un arquitecto americano como Robert Stern sigue viendo a la arquitectura moderna identificada con el simbolismo de sus propias formas, hasta el punto de afirmar de una obra de William Lescaze que su «funcionalismo utilitarista fue a la larga un obstáculo para la comprensión inteligente por parte de los americanos de los ideales *estrictamente simbólicos* de la arquitectura moderna»¹⁰, explica bastante el hecho de que la definición del gran estilo de la modernidad se lleve a cabo en América y en una fecha relativamente temprana, cuando algunos de los grandes maestros europeos no eran más que promesas y los arquitectos americanos apenas habían tenido tiempo de abandonar un eclecticismo dominante sólo dos años antes de la gran exposición de 1932.

Efectivamente, entre el 10 de febrero y el 23 de marzo de 1932 se inicia formalmente la instalación de la arquitectura moderna en América y, simultáneamente, su conversión en estilo. Entre estas dos fechas, y patrocinada por una serie de personalidades que estaban apoyando en sus respectivos países el desarrollo de la arquitectura moderna, se expone en el Museo de Arte Moderno de Nueva York la obra de nueve arquitectos, bajo el lema general de «Exposición

Internacional de la Arquitectura Moderna». Significativamente, existe un cierto equilibrio entre la representación europea y americana: cuatro arquitectos son europeos, otros cuatro arquitectos o firmas son americanos, y el noveno corresponde a una figura puente entre Europa y América. La exposición se realiza de la forma más convencional —como una secuencia de las obras de los diferentes autores, acompañadas de una biografía y comentario de cada uno de ellos— y la selección se basa en la condición de estos arquitectos de representantes destacados —*leading exponents*— de la arquitectura moderna en Europa y América: Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, J. J. P. Oud, Ludwig Mies van der Rohe, Raymond Hood, George Howe & William Lescaze, Richard Neutra y Monroe & Irvin Bowman.

En la Introducción a la Exposición, que escribe Alfred H. Barr, tras reconocer el papel fundamental que las exposiciones han jugado en la formación de la arquitectura americana de los últimos cuarenta años —la Columbian Exposition, celebrada en Chicago en 1893, la del concurso para el *Chicago Tribune* de 1922, y la Exposición de Artes Decorativas, celebrada en París en 1925—, se hace notar el carácter singular de esta Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna. En todas aquellas exposiciones anteriores se había hecho patente una gran diversidad estilística —confusión estilística, dice Barr—, resultado lógico de la intervención de personalidades distintas y dispares, sin otra cosa en común que su momento histórico y, en todo caso, su trabajo sobre un mismo tema como era el del edificio del *Chicago Tribune*. Pero en la arquitectura moderna no sucedía nada parecido. Parecía como si el simple hecho de reunir la obra de nueve arquitectos hubiera hecho saltar todas las barreras nacionales y culturales, para aunar en una única empresa toda la arquitectura del momento. El estilo estaba allí, en las obras de Oud y de Neutra, de Lescaze y de Le Corbusier. No importaba cuál fuera la causa, porque el acuerdo existía ya; la arquitectura moderna era un auténtico nuevo estilo que, por su aparición simultánea en diversos países y por su amplia difusión, debía llamarse Estilo Internacional ¹¹.

Esta eclosión espontánea e inesperada de un Estilo Internacional cuando nadie había tratado de presentar en la exposición una arquitectura homogénea, no resulta sin embargo hoy tan evidente como parece que lo fue para los organizadores, sobre todo si nos detenemos a examinar tanto las obras y arquitectos presentes como los

comentarios individuales que escribe Henry-Russell Hitchcock —a excepción del de Mies van der Rohe, que escribe Philip Johnson— sobre ellos. Aparte de su no utilización de las formas o estilos históricos, un criterio más negativo que positivo, resulta difícil ver una homogeneidad en las obras presentadas sin el auxilio de unas categorías que permitieran ver todas ellas como parte de un mismo sistema; que la estructura de hormigón fuera equivalente a la de acero, que las plantas de Wright fueran equivalentes a las de Mies van der Rohe, que las villas o fábricas europeas fueran equivalentes o al menos pudieran ser comparadas en un plano de igualdad con los rascacielos americanos.

Este esfuerzo decisivo para la arquitectura moderna, de reconocer primero y tratar de definir después un Estilo Internacional, fue llevado a cabo concretamente a raíz de esta Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna. Ya que, en paralelo con la propia Exposición, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson van a acometer una tarea que iba mucho más allá que las biografías de los arquitectos que ellos mismos habían escrito e incluso que las declaraciones de Alfred Barr en cuanto a la existencia de una confluencia estilística de las obras presentadas. Porque lo que todavía son en Alfred Barr unos principios —el principio del volumen, los principios de la regularidad y la flexibilidad, y el principio de la perfección técnica— basados en factores técnicos y utilitarios (recordemos que el principio de la perfección técnica es el que aglutina todos los aspectos relativos a la composición y a la ausencia de ornamento), pasarán a ser, en manos de Hitchcock y Johnson, principios puramente formales, capaces de definir un estilo coherente y universal.

Tras la Exposición de 1932, la arquitectura moderna será, por tanto, reconocida como estilo y cobrará ese carácter de producto terminado, de sistema formal unitario, que quedará para siempre ligado a su propia entidad como movimiento. Sin embargo, el estilo que Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson definen en su introducción a *The International Style*, de 1932, nada tiene que ver con la idea de los estilos históricos; en primer lugar, porque se trata de un estilo para toda la arquitectura y, en segundo lugar, porque su disciplina toca la esencia misma de la arquitectura. El panorama en el que, o mejor contra el que, se dibuja el nuevo estilo, es, según Hitchcock y Johnson, el del caos del eclecticismo y la multiplicidad de estilos:

«... las dificultades de reconciliar cualquier tipo de revivalismo con las nuevas necesidades y los nuevos métodos constructivos de nuestra época ha dado como resultado la confusión estilística reinante durante los últimos cien años [...].

... el caos del eclecticismo ha servido para desprestigiar la misma idea de estilo [...].

En el siglo XIX no había un estilo, sino estilos, y la idea de estilo implicaba siempre una elección.»

El nuevo estilo, en cambio, significaba una alteración total de esta situación:

«Este estilo contemporáneo, que existe ya en todo el mundo, es unificado e inclusivo, no fragmentario y contradictorio como lo era gran parte de la producción de la primera generación de arquitectos modernos [...].»

El nuevo estilo era un sistema que permitía trabajar dentro de él y que estaba regido por unos principios generales:

«La idea de estilo como marco de un desarrollo potencial ha surgido del reconocimiento de unos principios subyacentes al mismo, análogos a los que los arqueólogos han identificado en los grandes estilos del pasado. Los principios son pocos y amplios [...].»

Y el nuevo estilo estaba sustentado por un conjunto de obras suficientemente numeroso:

«Durante la última década, se han producido suficientes monumentos notables como para reclamar su validez y vitalidad ¹².»

Después de establecer la naturaleza del nuevo estilo, Hitchcock y Johnson pasan a definir los principios rectores del Estilo Internacional como codificación de una disciplina formal ya aceptada —necesariamente aceptada— por los arquitectos del momento. Y si en los manifiestos de los arquitectos, podía siempre encontrarse alguna afirmación de que las preocupaciones formales y compositivas quedarán al margen del trabajo del arquitecto, en la codificación de Hitchcock y Johnson de la arquitectura moderna, encontramos un énfasis casi exclusivo en el tema de la composición. Al servicio de la composición estarán los tres principios fundamentales: el de la arquitectura como volumen, el de la regularidad y el de la ausencia de decoración añadida:

«Existe, en primer lugar, una concepción de la arquitectura como volumen, en vez de como masa. En segundo lugar, la regularidad sustituye a la simetría como medio fundamental para ordenar el di-

seño. Estos dos principios, que se completan con un tercero que proscribía la decoración aplicada arbitraria, son los que definen las producciones del Estilo Internacional ¹³.»

Disponiendo ya de este marco general, establecido mediante unos principios universales, de este código estilístico explícito de la modernidad, no había necesidad de seguir siendo restrictivos ni de mantener en la publicación sobre el Estilo Internacional las mismas limitaciones y equilibrios que en la Exposición del MOMA. Toda la casuística de obras concretas que Hitchcock y Johnson incluyen al final de su libro no está ahí, como lo estaban los nueve arquitectos de la Exposición, para hacer patente la existencia de un estilo. Una vez reconocida esta existencia y adquirido un cierto *status* independiente por parte del Estilo Internacional, las obras ofrecen, por un lado, el valor de su propia acumulación y, por otro, el de ilustrar las desviaciones posibles dentro de los cánones del estilo. Esta es la razón de que cada uno de los ejemplos se acompañe de un comentario crítico, en forma de anotación escueta, en el que se pone de relieve, sobre todo, aquello que lo separa del canon consuetudinario.

El casi centenar de obras que sustentan este Estilo Internacional corresponde a un intervalo temporal de sólo cinco años, entre 1926 y 1931, sin ningún límite, ni local ni tipológico; se incluyen tanto arquitectura doméstica como arquitectura pública, edificios de gran tamaño y edificios pequeños, arquitectura industrial y comercial, diseños de interiores y planeamiento de barrios enteros. Con respecto a la Exposición del MOMA, el Estilo Internacional supone una concentración en el tiempo y una ampliación en el espacio, y en él las obras no se presentan como pasos en el camino hacia un nuevo estilo o como profecías sobre el futuro —por esta razón tanto Frank Lloyd Wright como Raymond Hood y los hermanos Bowman son eliminados—, sino como auténticas realidades, como presencia concreta de los principios de Estilo Internacional.

Como decíamos, los criterios en que se basan los comentarios que acompañan a cada una de las obras se refieren, invariablemente, a sus logros o defectos compositivos. Así se señalan, por ejemplo, el peso excesivo de un elemento que desequilibra el conjunto o la ruptura de la uniformidad en los muros o en las líneas de ventanas como inconsistencias estilísticas, de la misma manera que podría señalarse una inconsistencia en la utilización del sistema clásico.

Se destaca la admirable composición del edificio Van Nelle, de Brinkman y Van der Vlugt (1928-30):

«Edificio industrial compuesto admirablemente de tres partes, cada una de ellas destinada a una función distinta, pero dominadas todas por la misma regularidad estructural.»

La excesiva variedad en el tamaño de los huecos y de los espacios que los separan, al tiempo que un gran dominio de la composición asimétrica, en las casas adosadas de Otto Eisler (1926):

«Una correcta composición asimétrica. La variedad es excesiva tanto en los tamaños como en los espaciamientos de las ventanas de la primera planta, por haber intentado lograr un ritmo progresivo [...].»

La presencia, contra las prescripciones del estilo, de una cornisa de coronación sobre los muros acristalados del edificio de la Bauhaus, de Walter Gropius (1926):

«Los talleres tienen cerramientos totalmente transparentes. Una magnífica ilustración del uso de los planos de cristal como material superficial. La proyección hacia fuera de la cubierta es desafortunada, sobre todo en la entrada situada a la izquierda.»

La introducción de terrazas y volúmenes salientes alojando las escaleras, que rompen lo que de otro modo hubiera sido una distribución regular de las ventanas, en un bloque de viviendas en el Siedlung Rothenberg, de Otto Haesler (1930):

«Las largas bandas de ventanas son posibles gracias a la construcción con estructura de acero. Las terrazas y las gruesas cubiertas de las escaleras rompen de un modo desagradable la regularidad de la fenestración. El escalonamiento de la línea de cornisa aporta, sin embargo, una interesante variedad al sistema general de regularidad.»

La utilización de unidades distintas en las puertas y en las ventanas en la fábrica Jakob Kolb, de Kellermüller & Hofmann (1930):

«Edificio de bajo presupuesto, al que se le ha dado carácter arquitectónico por medio de la distribución de las puertas y de las ventanas estandarizadas. Desgraciadamente, las puertas no utilizan las mismas unidades que las ventanas.»

La cualidad de plano absoluto de los muros de la Casa Lenglet, construida cerca de Bruselas por H. L. de Koninck (1926):

«El plano del muro no aparece roto ni por los relieves de las carpinterías de las ventanas ni por el remate de la cubierta.»

El mérito estético del asilo de Frankfurt, de Mart Stam y Karl Moser (1929-31):

«Las estancias comunes conectan dos alas de apartamentos de una habitación orientados al sur. Aun cuando haya sido construido por unos arquitectos que afirman guiarse exclusivamente por consideraciones económicas y funcionales, el edificio posee un auténtico mérito estético ¹⁴.»

Todas estas precisiones compositivas que Hitchcock y Johnson hacen con respecto a las obras construidas que incluyen en su libro, ponen en evidencia, una vez más, que los principios enunciados por ellos son unánimemente tenidos en cuenta por los arquitectos, incluso cuando los resultados no son todo lo perfectos que el propio estilo exigiría. El estilo no sólo es internacional, unificado, esencial y capaz de ser codificado en unas normas generales, sino que, como demuestra el comentario sobre el asilo de Stam y Moser, es también necesario. El Estilo Internacional demostraba, a su vez, la imposibilidad del arquitecto moderno de situarse fuera del estilo, aunque ningún parámetro estético fuera considerado a la hora de proyectar.

La necesidad de forma, como ingrediente básico del clasicismo de la modernidad al que ya hemos aludido, aparece con una fuerza aún mayor cuando la arquitectura moderna es convertida en estilo, un estilo tanto más confundido con la pura forma cuanto más corresponde a una arquitectura que se manifiesta despreocupada por la forma. De la misma manera que hoy nos resultaría inconcebible un clasicismo sin la codificación de sus formas llevada a cabo por los tratadistas, nos resulta inconcebible una arquitectura moderna sin la codificación estilística de Hitchcock y Johnson, sin contar con su existencia como Estilo Internacional.

Y hay, por fin, otro matiz inequívocamente clasicista en la arquitectura moderna que pocas veces se ha presentado con tanta nitidez a lo largo de la historia, esto es, su voluntad de perfección. El Estilo Internacional se define, precisamente, como ese grado de máxima perfección respecto al cual las obras concretas se desvían más o menos, se acercan más o menos. Es así como se entiende que el mayor empeño, tanto de los maestros como de los historiadores y críticos de la modernidad, fuera el de realizar o encontrar las obras canónicas del estilo y que todavía hoy se reconozca en obras como la Villa Savoye o la Casa Tugendhat un cierto carácter de canon construido, de encarnación material de una idea.

En el momento en que se inaugura la lucha contra la modernidad, a finales de la década de los años sesenta, tanto los viejos maestros como algunas nuevas figuras siguen haciendo un uso amplio de las formas y los presupuestos de la arquitectura moderna y tratan de extenderlas hasta el límite de lo posible. Los edificios que están construyendo en estos años en América tanto Le Corbusier como Paul Rudolph o Louis Kahn —con *piloti* robustos, amplios voladizos, acabados exteriores e interiores de hormigón, organizaciones abiertas o indefinidas— se ven, sin embargo como intentos ambiciosos y al mismo tiempo inútiles por mantener el viejo estilo, aquella nueva arquitectura que va a sufrir precisamente en estos años una súbita conmoción y un ataque lanzado contra ella desde múltiples frentes.

Tales ataques tenían como objetivo primero el propio Estilo Internacional como encarnación explícita del sistema formal de la modernidad. Por una parte, uno de sus creadores, Henry-Russell Hitchcock, concluía en 1966 su tarea de aniquilar el estilo emprendida en 1951 en su artículo «The International Style Twenty Years After». Por otra parte, los nuevos arquitectos ponían todo su empeño en demostrar el carácter limitativo de la ortodoxia formal de la modernidad, de estilo al que había que combatir en nombre de una nueva sensibilidad.

La posición de Hitchcock con respecto al Estilo Internacional ya era en 1951, como demuestra el artículo citado, claramente crítica y revisionista de sus propias afirmaciones de 1932. Como historiador que es, Henry-Russell Hitchcock trata por todos los medios de extender y abrir la arquitectura moderna a las corrientes y autores que ya se habían dado a conocer entonces, incluso al margen de los dogmas del Movimiento Moderno. La idea de estilo general y unificado comienza a tambalearse y a perder consistencia en el momento en que Hitchcock trata de englobar dentro de la arquitectura moderna a toda la casuística y la diversidad real de la arquitectura de mediados de siglo. Y ello lleva a que él mismo afirme su desconfianza en que exista realmente un único modelo o programa para la arquitectura del siglo XX:

«A muchos esta afirmación [del estilo en 1932] les parecerá dogmática y arbitraria... ¡y cómo! Un cuarto de siglo después de que el edificio de la Bauhaus en Dessau de Gropius y el Pabellón de l'Esprit Nouveau en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, de Le Corbusier, comenzaran a poner en evidencia que existía algo así

como un programa general y compartido para una nueva arquitectura, no hay por qué seguir considerando que el Estilo Internacional sea el único modelo o programa adecuado para la arquitectura moderna.»

Ciertas obras y ciertos arquitectos desafiaban y cuestionaban con su existencia la identificación de una arquitectura simplemente adjetivizada moderna con el Estilo Internacional:

«La obra de numerosos arquitectos de calidad como Frank Lloyd Wright, que no tiene ningún reparo en afirmar su oposición a los supuestos dogmas del Estilo Internacional, ciertamente, pertenece a la arquitectura moderna con tanto derecho como la de Gropius y Le Corbusier.»

Resulta dudoso, por tanto, que pueda hablarse de un estilo como propio de la arquitectura del siglo XX, a la vista de la variedad y divergencia de sus producciones:

«Rechazar hoy una libertad de elección semejante, simplemente porque hace 25 años el desarrollo de la arquitectura moderna comenzó a mostrarse convergente, es ciertamente una forma de academicismo [...] la arquitectura moderna en los años cincuenta ha de tener de nuevo sitio para una gama tan variada, por no decir tan divergente, de efectos como la Maison du Peuple, de Victor Horta, en Bruselas, de 1897, un temprano edificio moderno con demasiada frecuencia olvidado ahora, o el Club de Golf en River Forest, de Wright [...]»

Los principios del Estilo Internacional resultan ya demasiado estrechos y restrictivos:

«Demasiado escasos en número y demasiado estrechos, diría yo, en 1951, que son los principios que con tanta firmeza enunciamos en 1932.»

El Estilo Internacional sólo puede ser una mera referencia para una producción arquitectónica que muestra interpretaciones dispares de sus prescripciones y de sus principios:

«Entre el extremo de la interpretación flexible, por parte de uno de los que originalmente contribuyeron a definir el Estilo Internacional y el otro extremo de la aceptación parcial, y hasta en ocasiones incompleta, de sus dogmas por parte de aquellos más opuestos a él, se agrupa la mayor parte de la producción arquitectónica del momento ¹⁵.»

En su afán por dar al Estilo Internacional una elasticidad y unas posibilidades de ampliación de su campo de las que carecía en la

formulación de 1932, Hitchcock no sólo incorpora en este «Twenty Years After» a aquellos arquitectos que, como Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto, son para él indiscutiblemente arquitectos modernos, sino que realiza al mismo tiempo una recuperación hacia atrás que va desde el Edificio de Correos de Otto Wagner y la Fábrica de Turbinas de Peter Behrens, hasta el proyecto de Wright para el Club Náutico de Yahara y la iglesia Le Raincy de Perret. El resultado de este intento, el intento de un historiador, de abrir el Estilo Internacional a la diversidad y a la historia es su afirmación final de que, a la vista de los acontecimientos que han tenido lugar en la arquitectura entre 1932 y 1951, lo mejor será olvidarse de que alguna vez existió ese llamado Estilo Internacional.

Ahora bien, si en 1951 Henry-Russell Hitchcock todavía reconocía en un cierto sentido la continuidad de la arquitectura del momento con lo que había sido el Estilo Internacional —la Glass House, de Philip Johnson, de 1949, sería una evidencia al menos de la continuidad de la línea miesiana—, a pesar de haberse visto desbordado éste por una multitud de ramas dispares dentro de la propia arquitectura moderna, la conclusión, una vez traspasada la frontera de los años sesenta, es admitir definitivamente que el Estilo Internacional es algo acabado.

Pero aún hay más, entre esta conclusión que ofrece Hitchcock en su *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries*¹⁶ de 1963 y la de su Introducción a la nueva edición de *The International Style* de 1966 existe una diferencia de matiz extremadamente interesante. Porque, frente a la afirmación anterior de que el Estilo Internacional pertenece por entero al pasado, ha tenido una pervivencia limitada y como tal ha sido universalmente reconocido, lo que hace Hitchcock en 1966 es negar su propia existencia. Esta negación, tanto de su existencia en el tiempo como de su existencia como ideal, lleva a uno de sus propios creadores a despojar al Estilo Internacional de aquello que había constituido su apoyo más firme: la validez normativa de sus principios y el amplio conjunto de obras que evidenciaban su condición de algo real. (Recordemos cómo niega explícitamente el carácter prescriptivo del libro y se refiere a dos de las obras de Le Corbusier y al Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe como excepciones dentro de los criterios generales del Estilo Internacional.)

Desde la perspectiva de los años sesenta, el Estilo Internacional no es para Hitchcock más que un fenómeno crucial, un punto en el

tiempo, un momento en que la arquitectura moderna alcanza la cima de su desarrollo. No hay cuerpo general, ni conjunto de principios normativos, ni universalidad en las producciones de la arquitectura. Sólo hubo una incisión instantánea y fugaz en lo que, eso sí, era la esencia misma de la arquitectura:

«Me siento ahora con el deber de decir que el libro fue menos importante por lo que dijo que por el momento preciso en que lo dijo. Si lo hubiéramos escrito unos años antes —como yo escribí mi *Modern Architecture* en 1929, poco después de que el nuevo estilo se hubiera dado a conocer y se hubiera ganado el reconocimiento, por no decir la aceptación, con motivo de la Exposición del Werkbund en Stuttgart de 1927 y los proyectos que realiza Le Corbusier en 1927-28 para el concurso del Palacio de la Sociedad de Naciones— el canon de las obras construidas sobre las que se apoyaba nuestra designación del estilo se hubiera encontrado francamente incompleto, ya que las dos mejores casas del nuevo estilo —la Villa Savoye y la Casa Tugendhat— no habrían existido todavía. Si lo hubiéramos escrito unos años después [...] nos habríamos tenido que enfrentar con los diversos desarrollos de la arquitectura que estaban cambiando drásticamente el panorama internacional [...]»¹⁷.

Esto es lo que queda realmente del Estilo Internacional, de la universalidad formal de la arquitectura moderna, en el momento en que comienzan a aparecer caminos alternativos y el llamado post-modernismo comienza a abrirse paso en la arquitectura del siglo XX. En el momento en que Robert Venturi publica su manifiesto anti-moderno *Complexity and Contradiction in Architecture*¹⁸, en 1966, el Estilo Internacional es ya para Henry-Russell Hitchcock, su creador, sólo eso: el Estilo Internacional es la Villa Savoye y la Casa Tugendhat.

La lucha contra la arquitectura moderna emprendida en los años sesenta no es, por tanto, la lucha contra un enemigo real. La arquitectura moderna aparecía ya como algo distante que los arquitectos miraban desde fuera, sin sentirse como en otro tiempo impulsados hacia ella. Históricamente, la disolución de Estilo Internacional es ya una disolución efectiva cuando —con las referencias temporales de las obras escritas de Robert Venturi y de Aldo Rossi¹⁹— se abren las puertas a la crítica, a la historia y a los medios de comunicación en arquitectura. La reflexión crítica, la consideración de los precedentes históricos, el interés por lo popular, van a entrar en la arqui-

itectura en principio como vías capaces de ensanchar un campo formal en exceso restrictivo, pero después ellos mismos se van a constituir en normas o restricciones alternativas que el arquitecto, consciente de la carencia de esa disciplina universal que existió de algún modo en la arquitectura moderna, impone voluntariamente a su obra. Sin embargo, esta disolución de la arquitectura moderna y su pérdida de vigencia a partir de los años sesenta, no va a impedir que la multiplicación de la arquitectura que tiene lugar, como auténtica explosión de la disciplina en una multitud de tendencias o estilos diferentes, tenga una componente esencial de negación de un estilo —unitario como lo era el Estilo Internacional— y de cualquier tipo de reglas formales o principios estilísticos impuestos.

Ahora bien, desde un óptica bastante lejana a los primeros momentos de lucha contra la modernidad, hoy tratamos de conceder a la arquitectura de nuestra época un *status* positivo que le permita afirmarse al margen de los adjetivos *post* y de las insistentes denuncias de un supuesto fracaso de la arquitectura moderna. Y por ello, también el Estilo Internacional puede ser hoy visto de manera muy distinta a como lo fue en los años sesenta, tanto por los antiguos promotores de la modernidad como por los nuevos arquitectos que nada tuvieron que ver con ella.

Aun considerando las razones de Henry-Russell Hitchcock para concluir que, desbordado por la diversidad de la arquitectura de la primera mitad del siglo XX, el Estilo Internacional fue más una creación ilusoria que una realidad, hoy pensamos que hubo algo más que eso. Porque realmente sí existió un momento en el que fue posible presentar a la arquitectura moderna en su totalidad, un momento en el que ésta pudo aparecer como el estilo que seguramente será el último en la historia de la arquitectura: el Estilo Internacional. Este estilo, aunque fuera sólo algo que aparece para desvanecerse inmediatamente después, ha dejado sin duda una profunda huella en la arquitectura al quedar como evidencia de un orden que, más que desarrollarse y perpetuarse en el tiempo como ha sucedido con otros estilos, puede observarse de una sola vez.

La amarga conclusión de Henry-Russell Hitchcock, en su Introducción a la edición de 1966 de *The International Style*, admitiendo más que la muerte del estilo su inexistencia como realidad, queda para nosotros como el reconocimiento de ese momento particularmente brillante de la arquitectura moderna que habría permitido re-

conocer, por encima de las propias obras concretas, un cierto aire de universalidad. Sólo así se explica que toda la actividad de la arquitectura durante las primeras décadas del siglo XX —sin duda diversificada hasta el punto que hoy todos reconocemos— se vea como bañada por una misma luz e indisolublemente unida a ese instante en que, por última vez, fue posible en arquitectura hablar de la existencia de un único estilo.

NOTAS

¹ Este escrito es una adaptación reducida de la Segunda parte («Último estilo, el Estilo Internacional») de mi tesis doctoral «La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea», leída en la Escuela de Arquitectura de Madrid el 21 de enero de 1982.

² Nos referimos, por ejemplo, a las declaraciones de Peter Eisenman en su artículo «The Graves of Modernism», publicado en la revista *Oppositions* 12 (primavera 1978), págs. 21-27, o a las de Robert Venturi en su escrito «Learning the Right Lessons from the Beaux-Arts», *Architectural Desing*, vol. 49 (enero 1979), páginas 23-31.

³ Este es el caso, concretamente, del proyecto para la zona de Kreuzberg en Berlín, de 1979.

⁴ Peter Eisenman, en este sentido, critica duramente la diferencia establecida por Colin Rowe entre la forma y el contenido de la arquitectura moderna, reclamando por el contrario para el lenguaje moderno la condición de inherentemente ideológico («The Graves of Modernism», *op. cit.*, pág. 21).

⁵ TAUT, Bruno: *Modern Architecture*; The Studio Ltd., London 1929, pág. 2.

⁶ MEYER, Hannes: «Die neue Welt», 1926. Recogido en Claude Schnaidt, *Hannes Meyer: Bauten. Projekte und Schriften*, Verlag Arthur Niggli AG. Teufen AR 1965, pág. 92.

⁷ DOESBURG, Theo VAN: *Principles of Neo-Plastic Art*; Lund Humphries & Co. Ltd., London 1968, págs. 5-6 (originalmente fue publicado en 1925 como volumen 6 de la serie de libros de la Bauhaus, con tipografía de Moholy-Nagy).

⁸ SCHMIDT, Hans: «Con che cosa si combatte la nuova architettura». Manuscrito de 1927. Recogido en Hans Schmidt, *Contributti all' Architettura 1924-1964*, Franco Angeli Editore, Milano 1974, pág. 48-49 (original alemán de la Veb Verlag für Bauwesen, Berlín 1905).

⁹ BOESIGER, W., y GIRSBERGER, H.: *Le Corbusier 1910-1965*; Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1971, pág. 44.

¹⁰ La cita original es la siguiente: «...as a polemical tool it was so closely related to the principles of utilitarian functionalism that it became, in the long run, an obstacle to the intelligent comprehension by Americans of the *strictly symbolic* ideals of modern architecture» (el subrayado es del autor). STERN, Robert A. M.: *George Howe: Toward a Modern American Architecture*, Yale University Press., New Haven & London 1975, pág. 94.

¹¹ Introducción de Alfred H. Barr al catálogo: *Modern Architecture International Exhibition*, Arno Press, New York 1969, págs. 12-17 (reedición del original publicado por el Museum of Modern Art en 1932).

¹² HITCHCOCK, Henry-Russell, JOHNSON, Philip: *The International Style*; W. W. Norton & Company Inc., New York 1966. Citas tomadas de la «Introduction: the Idea of Style», de la obra del mismo título publicada originalmente en 1932, págs. 17-21.

¹³ *The International Style, op. cit.* Introducción, pág. 20.

¹⁴ *The Internacional Style, op. cit.* Los comentarios de las ilustraciones que se citan corresponden, respectivamente, a las págs. 109, 133, 141, 153, 161, 165 y 215 de la citada edición de 1966.

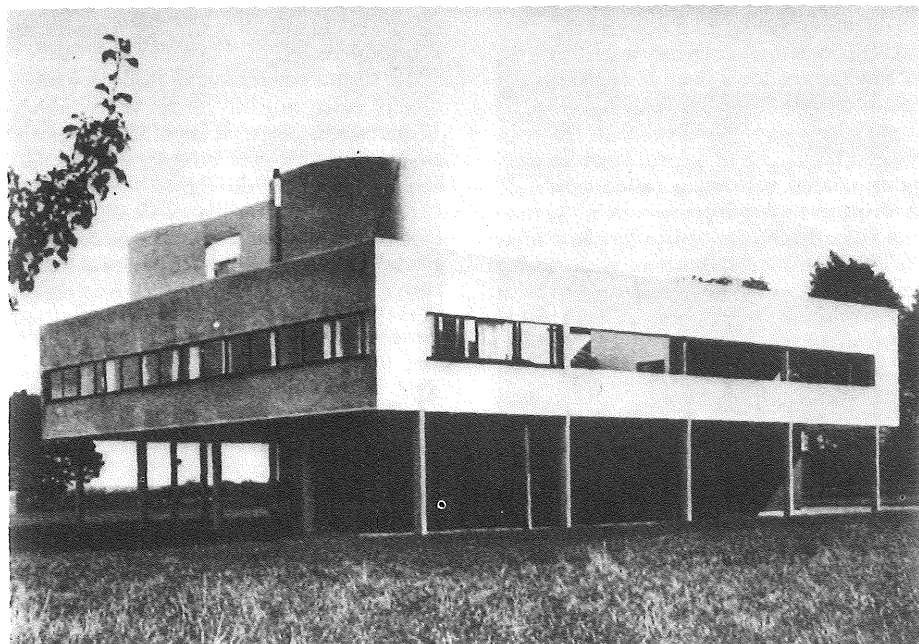
¹⁵ HITCHCOCK, Henry-Russell: «The International Style Twenty Years After»; publicado en la revista *Architectural Record* (agosto de 1951). Las citas han sido tomadas de la reproducción del artículo en la edición de 1966 de *The International Style, op. cit.*, págs. 237-243.

¹⁶ HITCHCOCK, Henry-Russell: *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*; Penguin Books, edición de 1963, Epílogo.

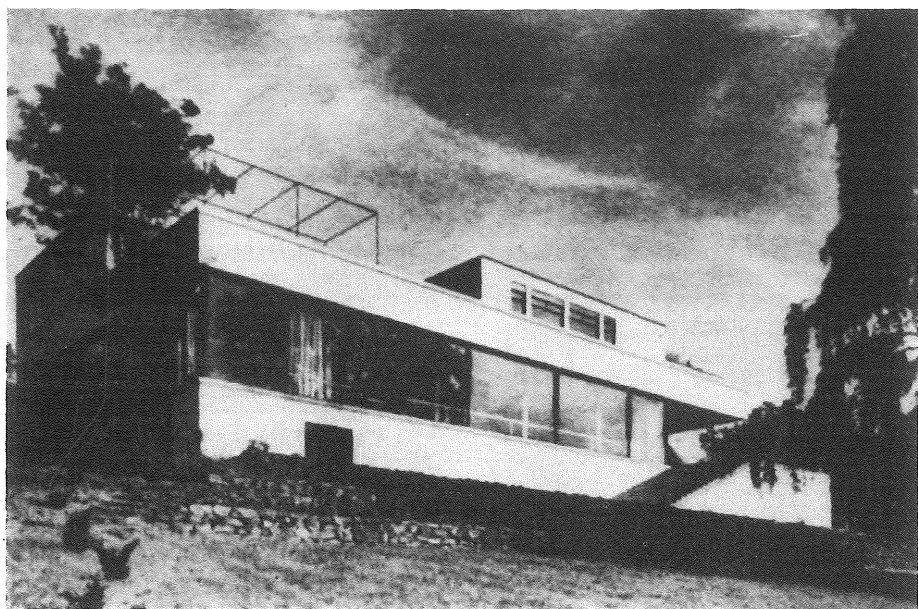
¹⁷ *The International Style, op. cit.* Introducción a la edición de 1966, págs. viii-ix.

¹⁸ VENTURI, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*, publicado originalmente por el Museum of Modern Art, New York 1966.

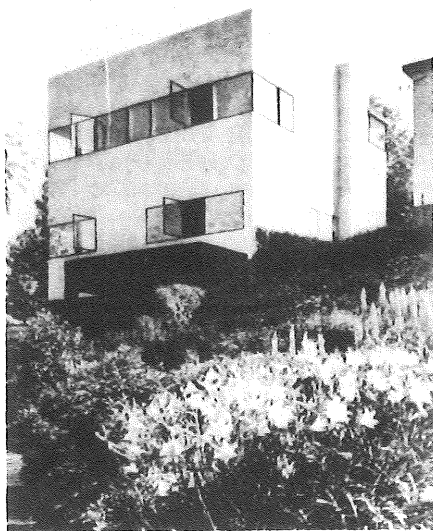
¹⁹ ROSSI, Aldo: *L'Architettura della città*, publicado originalmente por Marsilio Editori, S.P.A., Padova 1966.



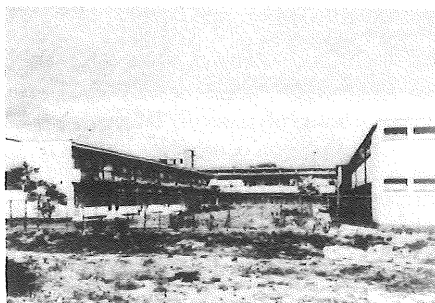
1. Villa Savoye. Poissy-sur-Seine (Francia). Le Corbusier y Pierre Jeanneret, 1929-31.



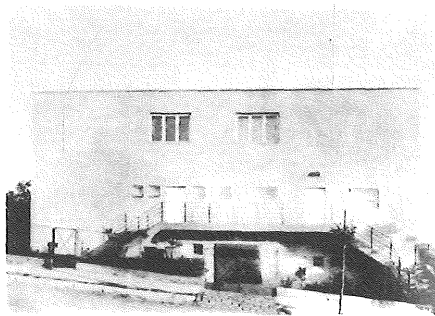
2. Casa Tugendhat. Brno (Checoslovaquia). Ludwig Mies van der Rohe, 1930.



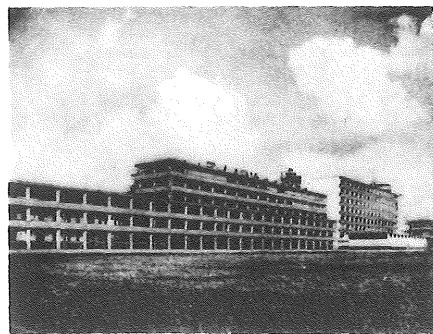
3. Casa Lenglet. Uccle (Bélgica). H. L. de Koninck, 1926.



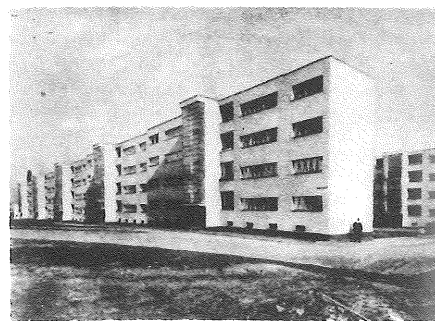
4. Asilo Budge. Frankfurt (Alemania). Mart Stam y Karl Moser, 1929-30.



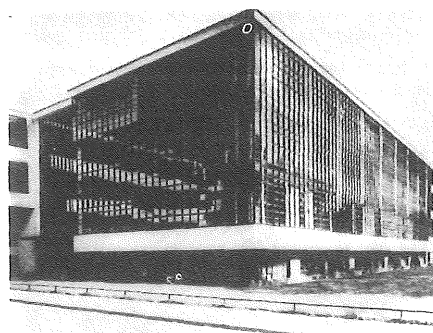
5. Vivienda doble. Brno (Checoslovaquia). Otto Eisler, 1926.



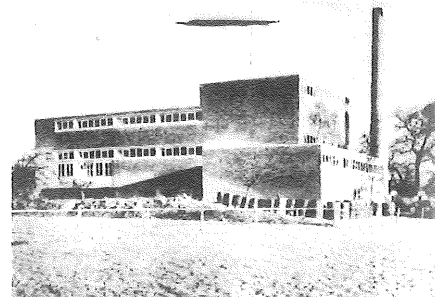
6. Fábrica Van Nelle. Rotterdam (Holanda). Brinkman y Van der Vlugt, 1928-30.



7. Siedlung Rothenberg. Kassel (Alemania). Otto Haesler, 1930.



8. Edificio de la Bauhaus. Dessau (Alemania). Walter Gropius, 1926.



9. Fábrica Jakob Kolb. Zürich (Suiza). Kellermüller y Hofmann, 1930.

SOBRE EL REALISMO EN
ARQUITECTURA

EL ENTENDIMIENTO DE LAS ARTES PLÁSTICAS SOBRE LA BASE DE LA RELACION EXISTENTE ENTRE FORMA Y CONTENIDO, HA SITUADO TRADICIONALMENTE a la arquitectura en el nivel más bajo de un supuesto espectro de realismo, a causa de su natural incapacidad para incorporar en sus obras rasgos propios del hombre o la naturaleza ¹. Esta incapacidad para ser un fiel reflejo de la realidad exterior hacía, como contrapartida, que la arquitectura se mostrara particularmente apta para admitir recursos estilísticos y, también, para ser regida por determinaciones estrictamente racionales. Los estudios históricos han sido constantes en presentar a la arquitectura como una disciplina alejada de la figuración y de la mimesis, como una actividad autónoma en sus formas y convenciones, y a las eventuales invocaciones a la realidad y a la naturaleza simplemente como un paso inevitable en los momentos de transición de unas formas a otras, de unas convenciones a otras ².

El renovado interés por los problemas de la forma que ha traído consigo la arquitectura postmoderna, abandonados ya definitivamente los propósitos revolucionarios del Movimiento Moderno, parece indicar, por tanto, que la arquitectura toma el camino más estrictamente disciplinario y vuelve a reconsiderar la racionalidad y la retórica como fundamentos de una actividad que no ha de buscar otra justificación a sus producciones que su propio valor como arquitectura. La atención que los arquitectos contemporáneos prestan a los medios expresivos de la disciplina, demuestra una decidida voluntad de restituir su campo de actuación al más específico de la arquitectura como forma, haciendo de los momentos constructivos y formales el centro de su reflexión y su actividad.

El formalismo característico de la arquitectura postmoderna, puesto de manifiesto en su preocupación analítica por los problemas específicos de la disciplina y en su entendimiento de la arquitectura ante todo como construcción, resulta ser, sin embargo, muy distinto de aquel otro formalismo contra el que reaccionó violentamente la profesión en las primeras décadas del siglo XX —en cuanto se identificaba con un supuesto esteticismo y subjetivismo decadente propio del siglo XIX ³. Porque el postmodernismo, al hacer de la objetividad y de la historia sus valores más reconocidos, se coloca plenamente dentro de la corriente del pensamiento moderno y, como tantas otras actividades creativas, si vuelve a preocuparse por los problemas de

la forma, no es para hacer de ellos recursos de aislamiento o marginación de su actividad, sino con el objeto de encontrarse más profundamente con el hombre y la realidad.

La evidencia más inmediata de los deseos de realidad de la arquitectura contemporánea la tenemos en la opinión, bastante generalizada entre los profesionales, de que el experimentalismo formal es, en sí mismo, bastante problemático⁴. Es decir, que la arquitectura siempre opone una cierta resistencia a la incorporación de formas por la vía de la más pura experimentación. Nadie duda que muchas veces es posible adivinar, tras ciertas obras construidas, un gran arquitecto, aun cuando puedan cuestionarse sus formas, mientras que hay edificios que no revelan sino la existencia de un experimentador. Y, cuando está en juego la arquitectura, nadie pondría un signo de igualdad entre ambos.

La idea de que existe una diferencia clara, un auténtico salto cualitativo, entre lo que es experimentación formal y lo que es realmente arquitectura está, en nuestra opinión, en la base de toda la polémica de la arquitectura actual, incluso por encima de la oposición entre las tendencias más abstractas y más empíricas del postmodernismo. Un simple examen de dos obras bastante representativas de la arquitectura de nuestros días —el proyecto para la Casa Wike en Filadelfia, realizado por Robert Venturi en 1969, y la Casa Frank o Casa VI en Cornwall Conn., construida por Peter Eisenman en 1977— nos hace ver que el realismo arquitectónico no puede ser hoy entendido como el reflejo fiel de algo exterior, ni siquiera como la propia materialidad del edificio construido. Porque, aun reconociendo lo importante de la materialización de la arquitectura y sin pretender llevar demasiado lejos la condición ejemplar de Venturi y Eisenman, el contenido de realismo que podríamos asignar en principio a estas dos obras tiene que ver, sobre todo, con un grado de verosimilitud constructiva que muy poco alteran la condición de proyecto de la Casa Wike o la de edificio construido de la Casa Frank.

Vamos a mantener nuestro comentario sobre estas dos obras concretas con objeto de examinar el modo en que se manifiesta en las obras construidas ese realismo tan buscado hoy por la profesión y, en consecuencia, si este realismo ha de ser entendido como una característica de todo el movimiento postmoderno o únicamente como propio de una de sus tendencias⁵.

Comencemos por señalar dos hechos importantes: por un lado,

que ambas obras muestran una tendencia a desvincular sus formas de todo aquello que pueda suponer una amenaza para su entidad separada y puramente arquitectónica, a eliminar cualquier obstáculo que impida la manifestación clara de su condición formal; y, por otro lado, que la Casa Wike y la Casa Frank presentan opciones figurativas mucho más distantes que lo que cabría esperar de su coexistencia cultural, e incluso de su supuesta adscripción a tendencias contrapuestas dentro de un mismo movimiento arquitectónico.

Dentro de lo que podemos considerar común a estas dos obras, queremos señalar que tanto la Casa Wike como la Casa Frank, cuando se consideran en sí mismas, parecen traicionar las intenciones más explícitas de sus autores; pues, si Venturi y Eisenman se manifiestan abiertamente favorables a la utilización conjunta de recursos formales y espaciales antes considerados incompatibles, de construir la arquitectura más sobre la acumulación de efectos que sobre la exclusión, sus edificios presentan un carácter más analítico que sintético, más divisivo que integrador, es decir, parecen ser más el resultado de una descomposición que de una composición. Sólo las simpatías de Venturi hacia los recursos manieristas y las de Eisenman hacia los procedimientos decompositivos de De Stijl están en la línea de unas obras en las que se produce una auténtica liberación del fragmento, a través de operaciones fundamentalmente analíticas. La diversidad y redundancia con que se presentan en la Casa Wike y la Casa Frank los muros, soportes, escaleras, etc., manifiestan la descomposición esencial del edificio, de manera que cada elemento puede ser apreciado con independencia de su lugar o función dentro del conjunto.

Además, el edificio mismo tiende a presentarse como fragmento. Así, la fachada curva y la escalera exterior del proyecto de Venturi, con sus centros fuera del ámbito de la construcción, y la aparición de una serie de ángulos rectos en la fachada trasera formando sucesivos porches, producen como efecto la ampliación de los límites de la casa, al tiempo que los hacen más imprecisos. También la Casa Frank, mediante el juego de planos y volúmenes, de macizos y vanos, busca destruir toda posibilidad de cerrar el objeto sobre sí mismo, hecho que se hace particularmente evidente en el elemento central de la casa —la pared— que, al sobrepasar rotundamente las cubiertas, sugiere una capacidad como soporte aún no agotada en la propia construcción.

Después de estas observaciones, cabe preguntarse cuál es la razón de ser del fragmento en las obras construidas del postmodernismo, e incluso si en la Casa Frank y la Casa Wike cabe adivinar para el fragmento causas diversas o, por el contrario, confluyentes.

Tradicionalmente, la arquitectura ha tenido una justificación para el fragmento en su voluntad de embellecer, como corresponde a toda retórica. La función estética de la arquitectura es la que permitía que existieran en los edificios partes especialmente brillantes, aunque no estuvieran determinadas por la lógica de la construcción ni jugaran un papel decisivo en la articulación del conjunto. (La importancia de esta dependencia queda bien patente si tenemos en cuenta que fue precisamente al cuestionarse la función estética de la arquitectura —en los planteamientos racionalistas de comienzos del siglo XX— cuando se postuló con más fuerza la unidad de las obras construidas, unidad a la que debían estar supeditados hasta los menores detalles ⁶.)

Los intentos de llegar a descifrar las leyes más profundas de la disciplina, a través del ejercicio y la manipulación de la forma, podrían también justificar la aparición de obras fragmentarias ya que, más que su constitución como objetos coherentes, importaría el grado de manipulación formal alcanzado, al menos en alguna de sus partes. Y otra posible justificación para el fragmento podría hallarse, sin más, en asumir la espontaneidad como base de la actividad arquitectónica, con lo que los edificios podrían ser una aglomeración de componentes diversos apenas ligados entre sí, en oposición a la rigurosa unidad instaurada por medio de convenciones y reglas.

En cuanto al porqué del edificio como fragmento, una posible respuesta podría estar en la voluntad de insertar el objeto arquitectónico en su entorno obligándonos, por medio de un debilitamiento de sus límites y la inconclusión deliberada de sus rasgos más importantes, a completarlo con elementos físicamente existentes o simplemente imaginados. De ser así, tanto la búsqueda de un significado ajeno a la propia construcción, como el establecimiento de relaciones sintácticas con formas exteriores al edificio, tanto la incorporación de una iconografía superficial como la imposición al edificio y su entorno de leyes de naturaleza abstracta, serían las que posibilitarían la existencia fragmentaria de la obra, como parte de un universo más amplio ⁷.

Ahora bien, toda la arquitectura contemporánea, por encima de sus diferencias y matices, vuelve a tomar lo fragmentario desde una

posición que no acepta como suyas las imposiciones de los códigos tradicionales, pone límites severos a la experimentación formal y rechaza la pura espontaneidad como guía de su actividad, de manera que la condición fragmentaria de edificios como la Casa Wike o la Casa Frank ha de ser buscada, en todo caso, al margen de cualquier voluntad retórica o despreocupación compositiva de los arquitectos al construir sus obras. Tampoco el significado o la sintaxis pueden proporcionar, por sí mismos, una explicación satisfactoria de dicha condición fragmentaria de las obras del postmodernismo si se tiene en cuenta que, a pesar de su búsqueda de raíces y de historia, éstas resultan ser profundamente objetuales e incluso desarraigadas y, sobre todo, que los procedimientos que la arquitectura contemporánea utiliza para introducir un edificio en el mundo exterior distan mucho de ser procedimientos de simple adaptación o supeditación a condiciones impuestas desde fuera de la disciplina.

La presencia del fragmento en las obras del postmodernismo, en su doble vertiente de falta de conclusión del conjunto y de atomización de sus componentes, tiene para nosotros su justificación en una posición profundamente realista característica de la arquitectura contemporánea. Esta posición realista es la que lleva a que sea necesaria una especie de preparación, conscientemente organizada por el arquitecto, para que el encuentro que se pretende entre la arquitectura y la realidad pueda tener lugar. Y el hecho de que toda la construcción formal que la obra interpone entre el propio objeto y su apropiación sea una preparación, y no un artificio retórico, es el responsable de que la propia obra se manifieste como en suspenso, impidiendo el paso a todo aquello que pretenda completarla o cerrarla, esperando ser ella misma la que, finalmente, se nos revele de la manera más profunda y directa.

Por otra parte, el realismo encuentra su cauce más idóneo en aquellos elementos que, como una ventana convencional, un motivo ornamental o un cierto esquema compositivo, tienen ante todo un valor referencial. Estos rasgos, como demuestran claramente las dos obras comentadas, no tienen en ellas ni el valor de manifiestos de una determinada opción arquitectónica ni tampoco el de meros servidores de objetivos ajenos. En su condición de algo casi literal, tienen como misión principal la de aludir a una realidad arquitectónica ya existente de la que la obra participa. Las referencias, en cuanto indicadores de realidad, hacen posible que las distintas formas o imá-

genes que integran el edificio se presenten como aisladas, desprendidas del conjunto, haciendo así —como lo es la de una frase colocada entre paréntesis— más dramática su dependencia y confrontación con la realidad.

A la luz de esta carga referencial que reconocemos en la arquitectura contemporánea, los tan debatidos temas de la decoración y de la deformación compositiva, aparecen aún con más fuerza como característicos de una posición realista.

Ya la búsqueda de la realidad, en oposición al academicismo y las leyes establecidas, ha pasado invariablemente en arquitectura por una reconsideración a fondo del problema del ornamento —en su doble manifestación de la depuración estructural, eliminando todo lo inesencial y añadido, y de la conversión de toda forma arquitectónica en ornamento. Y también las deformaciones y la violencia ejercida contra las convenciones y la apariencia habitual de un objeto han sido reconocidas siempre como recursos de acercamiento a la realidad⁸. Ahora bien, si tenemos en cuenta que la reconsideración del ornamento en la arquitectura contemporánea no nace de una voluntad estética, como tampoco la depuración estructural se apoya en los cánones racionalistas de absoluta claridad y regularidad, hemos de reconocer que, de la misma manera que en la arquitectura tradicional existía una vinculación entre lo ornamental y lo fragmentario a causa de la función estética de la arquitectura, esta vinculación se ha tornado hoy en un compromiso común con el realismo y una carga referencial que afecta tanto al fragmento como a la decoración. Y también las referencias, como algo literal e incontaminado, son el fondo contra el que los recursos de transformación y deformación compositiva cobran un mayor relieve. No puede decirse, por tanto, que la distorsión compositiva tiene en las obras contemporáneas como principal misión la de relacionar el edificio con sus alrededores, sino más bien, como lo era en el caso de las referencias, ser indicador de una voluntad de realismo sin la cual podría haber experimentación formal, pero no arquitectura.

Parece claro, entonces, que toda la arquitectura postmoderna comparte una posición profesional que, si es cierto que valora el análisis y la experimentación de la forma, busca ante todo la realidad de sus producciones. Pero, cuando pasamos a considerar exclusivamente los resultados que ofrecen las obras construidas —y así lo señalábamos en el comentario de las de Venturi y Eisenman—, nos encontramos

ante el problema de dilucidar si esta posición ha logrado cristalizar también en una manera que, como ha sucedido con tantos otros movimientos a lo largo de la historia, pueda ser considerada propia de la arquitectura de nuestros días. Porque ¿cómo podría una misma posición estar a favor de las libres asociaciones de planos y volúmenes en los edificios, estar del lado de la más pura lógica constructiva desprovista de cualquier residuo de forma anterior o preconcebida, y, al mismo tiempo, patrocinar una arquitectura historicista y documental, unos edificios fuertemente caracterizados que parecen ser más un repertorio de imágenes que un conjunto de puras relaciones abstractas?

Aceptar sin más la estructura dialéctica del postmodernismo, su escisión radical en dos movimientos igualmente potentes y antagónicos en sus intereses y en su estilo, no es suficiente, en nuestra opinión, para explicar la confluencia de muchos de sus rasgos ni tampoco la gran distancia que media entre sus resultados figurativos. Si se admite que las fronteras entre realidad y abstracción son hoy mucho más débiles y difusas que lo eran en la arquitectura tradicional, no puede afirmarse que sea una eventual incompatibilidad entre la especulación abstracta y los componentes empíricos la responsable de la escisión del postmodernismo. Y, si a pesar de todo, la Casa Wike y la Casa Frank resultan ser edificios tan diversos, esta diversidad ha de interpretarse, más que como reflejo de su adscripción a tendencias contrapuestas, como una evidencia del individualismo estilístico que ha traído consigo la arquitectura contemporánea.

El individualismo estilístico es el que explica la coexistencia de los múltiples lenguajes que utiliza el postmodernismo y, también, que sea precisamente al tratar de borrar todo vestigio personal de su actividad cuando el arquitecto se enfrenta a su obra con más fuerza a través del estilo, de su manera propia de hacer arquitectura. El individualismo estilístico nos hace entender, además, el valor que la arquitectura actual concede a la ironía, actitud que no puede nacer sino de una fuerte posición personal que es capaz de enfrentarse desde sí misma a todo lo exterior. Y, asimismo, la autodestrucción de las convenciones y los lenguajes establecidos en las obras de arquitectura, que se produce a través de una incidencia individual que atenta contra todo lo que antes era considerado perfecto.

Si el realismo, entonces, puede ser considerado, más que como el

distintivo de una de sus tendencias, como una de las características de toda la arquitectura postmoderna y, junto con el individualismo estilístico, uno de los fundamentos de su entidad como movimiento arquitectónico pleno, también es necesario reconocer que es precisamente el realismo, tal como se presenta hoy en la disciplina, la raíz de gran parte de sus problemas. Y, también, que las dificultades con que se enfrentan los arquitectos al tratar de lograr el realismo de sus producciones, cuando éste ya no implica ni la marginación de las consideraciones estilísticas ni la adhesión a unas formas y unos medios de expresión determinados, no deja de hacerse patente en las propias obras construidas.

Porque no sólo se trata de la aparente contradicción entre esa voluntad del autor de desaparecer de la obra, con objeto de permitir su encuentro directo con la realidad, y el hecho de que los mecanismos profundamente personales pasen a desempeñar un papel fundamental en la creación de la forma, sino de todo el cúmulo de problemas que trae consigo la presencia constante de referencias en una arquitectura que pretende mantenerse en el campo más estrictamente disciplinario, y para el cual sólo tenemos la explicación de que parece ser una consecuencia lógica del valor que se concede en la cultura actual a las señales o efectos de lo real, incluso más que a la realidad misma⁹. Hemos de reconocer, sin embargo, que aún nos encontramos muy lejos de llegar a ver las consecuencias últimas, el verdadero alcance de esta entrada en la arquitectura de algo considerado tradicionalmente tan opuesto a su naturaleza como es la referencia —la notación literal— paradigma de la más pura figuración que busca reflejar de la manera más directa posible, sin pasar siquiera por las convenciones o las leyes, una realidad exterior.

Queremos mencionar, por último, algunos de los problemas que más preocupan a los arquitectos de nuestros días y que, en gran parte, caen dentro de los que hemos considerado derivados de la dimensión realista del postmodernismo. Así, la tantas veces discutible correlación entre unas pretendidas referencias y los resultados finalmente conseguidos en las nuevas obras. El papel que juegan la exageración, la distorsión y el absurdo, conscientemente introducidos en las composiciones arquitectónicas. Los evidentes riesgos de la más radical descontextualización de las formas constructivas, y la con frecuencia imposibilidad cierta de hacer entrar en la arquitectura determinados paradigmas experimentales o imágenes procedentes del

exterior, resultan ser cuestiones fundamentales a examinar por la propia autocrítica del postmodernismo.

Todas ellas son, al tiempo que desafíos, pruebas de la vitalidad de la disciplina en un momento que no puede ya ser considerado como de transición, sino como el de un movimiento arquitectónico fuerte en el que, quizá por primera vez en la historia, se afirma que un compromiso con la estructura y el contenido de la arquitectura no admite la indiferencia estilística, que los momentos empíricos resultan ser esenciales para la configuración de una obra construida, que también en la cristalización de su propia ley formal buscan los edificios su confluencia con la realidad y, por fin, que la accidentalidad de lo puramente individual posee la capacidad para imponerse como auténtica construcción formal de la arquitectura.

NOTAS

¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Introducción a la Estética*; Ediciones Península, Barcelona 1973 (Verlag von Duncker und Humboldt, Berlín 1835). «La primera realización del arte está representada por la arquitectura. Aquí, según sea el contenido más o menos profundo, o, por el contrario, agitado y superficial, la forma será más o menos concreta, o, al revés, abstracta. Cuando este arte que es la arquitectura quiere realizar una adecuación perfecta entre el contenido y la forma, sale de los límites de su propio terreno, para entrar en un terreno más elevado, que es el de la escultura.»

«La arquitectura no hace más que abrir la vía a la realidad...»

«Como la música, la arquitectura está fundada en las relaciones abstractas...»

² HAUSER, Arnold: *Teorías del Arte: tendencias y métodos de la crítica moderna*; Guadarrama, Madrid 1975. RYKWERT, Joseph: «Ornament: Not Vane Repetition», en *Architectural Review*, diciembre 1976.

³ SCHMIDT, Hans: *Contributi all'Architettura 1924-1964*; Franco Angeli Editore, Milano 1974 (Veb Verlag für Bauwesen, Berlín 1965).

«L'inizio del secolo ha eliminato il vecchio stile e ce ne ha promesso uno nuovo, lo stile della nostra epoca [...].»

»Questo è dunque lo sviluppo che intendono loro per i quali l'architettura e sempre, secondo la cocezione del XIX sec., produzione di forme stilistiche.»

⁴ LUKACS, George: «Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?», en *Polémica sobre el Realismo*; Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1972 (1969).

«Es posible que algunos experimentos artísticos muy limitados y unidimensionales puedan resultar muy fructíferos y llenos de inspiración, para algunos artistas, pero difícilmente son de gran importancia para la humanidad en su totalidad.»

⁵ GANDELSONAS, Mario: «Neo-Functionalism», en *Oppositions 5*, verano 1976.

«"Neo-rationalism" and "Neo-realism": these two terms describe more or less exactly the two antagonist ideologies that share the present architectural scene.»

ROSSI, Aldo: Prólogo a *Contributi all'Architettura* de Hans Schmidt (*op. cit.*).
«Il realismo è quindi per Hans Schmidt l'approfondimento del suo razionalismo...»

⁶ SCHMIDT, Hans: *Contributi all'Architettura*; *op. cit.*

«Il metodi (dell'ecllettismo) privano l'architetto di quello che è il diritto fondamentale di ogni arte, quello di creare l'opera come un'unità, nel suo iter complessivo, come gli antichi maestri. Questa unità di pensiero che determina la struttura dell'intero organismo fino all'ultimo dettaglio è l'elemento fondamentale di ogni creazione artistica.»

«In singoli casi l'ecllettismo può produrre le opere più brillanti, contrassegnate da una grande maestria, ma non può risolvere il problema di una concezione sostanzialmente unitaria.»

⁷ FRANKL, Paul: *Principles of Architectural History: The Four Phases of Architectural Style 1420-1900*. The M.I.T. Press. Cambridge Mass. 1968 (Alemania 1914).

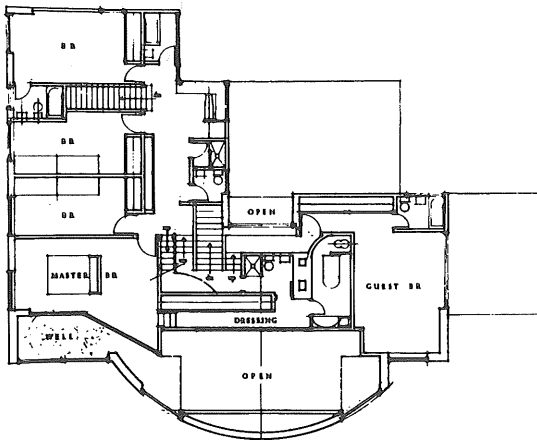
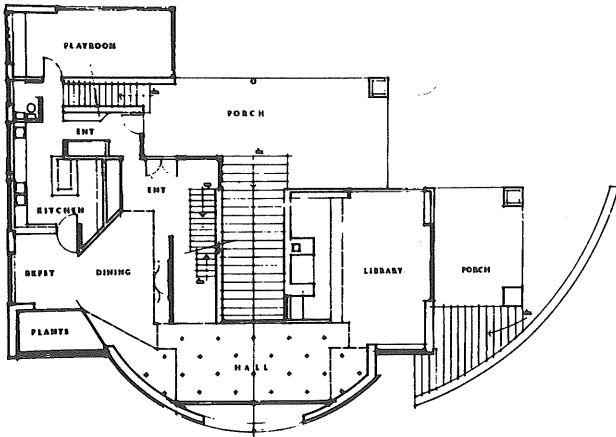
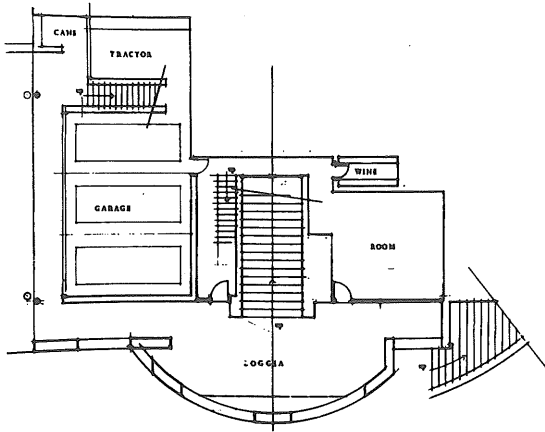
«I am not talking about accidental fragments. I am concerned with the absolute finished, undamaged, mechanically complete buildings, which can not be supplemented, and which do not demand that we supply finite parts in order to complete them but stimulate our imaginations to complete them with infinite ones.»

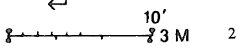
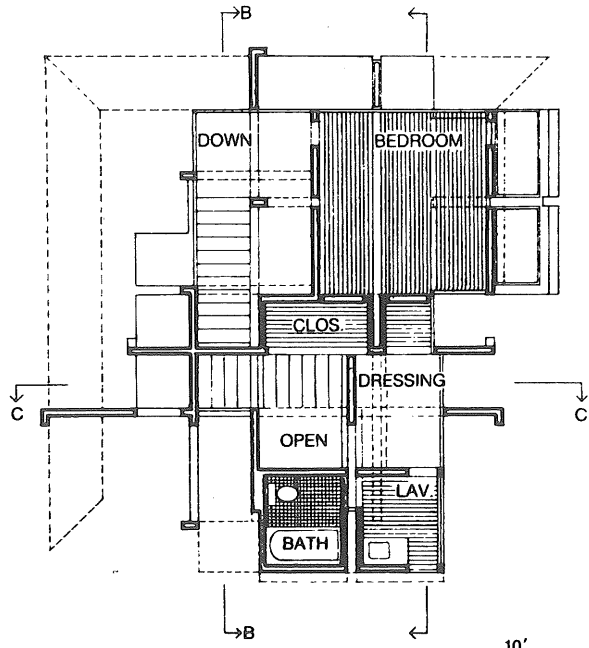
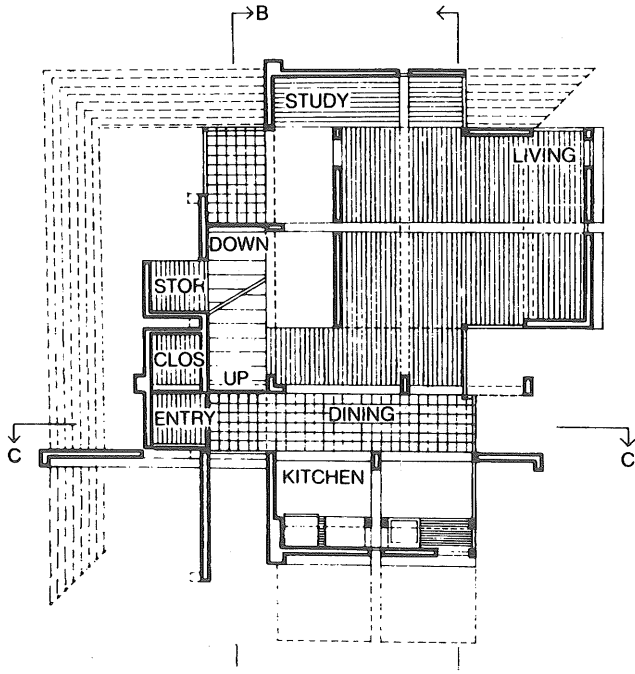
⁸ JAKOBSON, Roman: «El realismo artístico», en *Polémica sobre el Realismo*; *op. cit.*

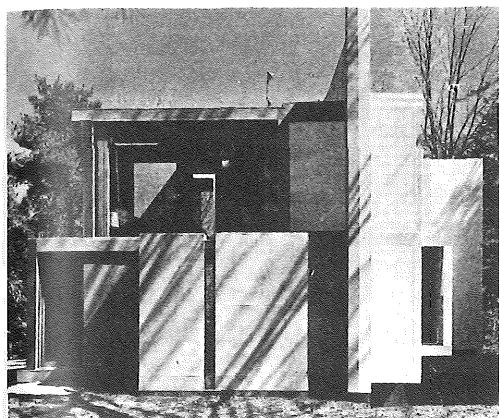
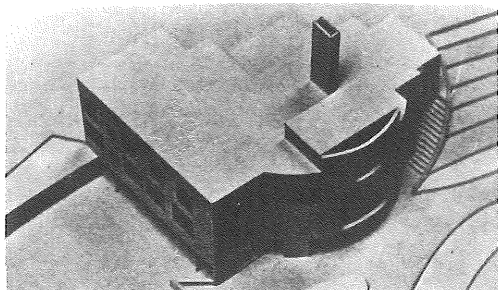
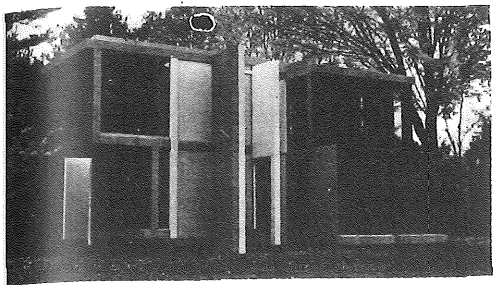
«Dostoievsky escribe que en arte, para mostrar el objeto, hay que proceder por exageración, deformar su apariencia precedente, hay que colorearlo como se colorean los preparados para observarlos al microscopio. Se colorea el objeto en forma diferente y se piensa: se ha vuelto más sensible, más visible, más real.»

⁹ BARTHES, Roland: «El efecto de lo real», en *Polémica sobre el Realismo*; *op. cit.*

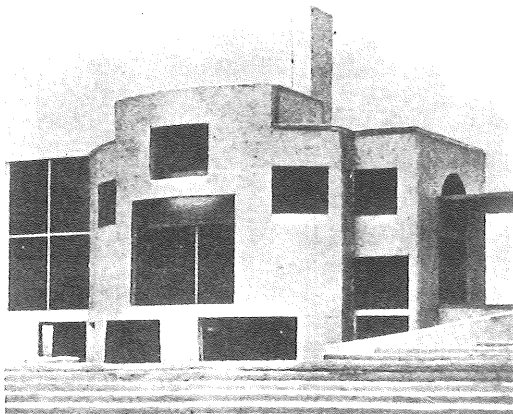
«Esto es lo que se podría llamar la ilusión referencial. La verdad de esta ilusión es ésta: suprimida la enunciación realista como significado de denotación, lo real se transforma en significado de connotación; puesto que en el mismo momento en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, sin decirlo, no hacen sino significarlo: el barómetro de Flaubert, la puerquita de Michelet dicen solamente esto: somos lo real.»







3



4

1. Robert Venturi. Casa Wike en Filadelfia. Proyecto (1969).
2. Peter Eisenman. Casa Frank (casa VI) en Cornwall, Conn., 1977. Vista desde el Este.
3. Peter Eisenman. Casa Frank. Vistas.
4. Robert Venturi. Casa Wike. Vistas de la maqueta.

CERRAR EL CIRCULO

El fin del espacio moderno

CUANDO EN EL AÑO 1949 PHILIP JOHNSON CONSIGUE POR FIN EN SU GLASS HOUSE CERRAR EL CIRCULO QUE SU MAESTRO MIES VAN DER ROHE había dejado abierto en su Casa Tugendhat de 1932, se lleva a su término esa vía de transformación radical del espacio moderno que el propio Mies había iniciado ya en sus últimas obras americanas. La progresiva identificación entre estructura y cerramiento, tanto como la acumulación de mecanismos geométricos y compositivos dispares en una obra concebida en principio como expresión de la más pura homogeneidad, significaban ya en Mies el comienzo de un camino de salida de la modernidad que sería llevado a sus últimas consecuencias por sus seguidores. Y, entre ellos, Philip Johnson es el que de un modo más rápido y concluyente neutraliza y hace desaparecer, precisamente en una obra como la Glass House paradigma de la continuidad miesiana a mediados de siglo, el espacio moderno y, más concretamente, el espacio creado por su maestro Mies van der Rohe.

Desde este momento, o desde pocos años después, la arquitectura se ha venido preocupando de otros asuntos y reivindicando para los edificios valores olvidados o incluso vetados por la modernidad, mientras que se abandonaba, al menos momentánea y explícitamente, el tema que había sido capital para la arquitectura moderna, el espacio. Cuestiones como la contextualización de los edificios, la deformación compositiva, la abstracción, los elementos figurativos, etc., han ocupado la primera línea de la polémica de la arquitectura posmoderna, mientras que el espacio, si bien todavía reconocido como esencial en la arquitectura, permanecía como un campo abierto a cualquier tratamiento emparentado con la historia que huyera de la tiranía de lo moderno. La facilidad con que se da entrada en cualquier edificio contemporáneo a concepciones espaciales renacentistas, barrocas o *beaux-arts* confirma esta ausencia de protagonismo del espacio en la arquitectura actual y una aún mayor ausencia, ya que ni siquiera aparece como objeto de oposición, del espacio moderno.

Pese a ello, los nuevos acontecimientos que se están produciendo en la arquitectura de hoy comienzan a obligarnos a dirigir de nuevo nuestra vista hacia este antiguo problema, y no sólo para entender estos nuevos acontecimientos, sino también para revisar y reorganizar nuestra visión del mismo en lo que toca al pasado más próximo. Por tanto, el propósito de este escrito es el de analizar brevemente algunas de las transformaciones que se han producido en la arquitec-

tura durante las últimas décadas y que afectan de lleno a su concepción espacial. Y dentro de esta línea, intentaremos poner en evidencia cómo las bases sobre las que fue creado el espacio moderno nada tienen que ver con el reduccionismo o lo puramente negativo, como tantas veces se ha afirmado, sino más bien con el aislamiento e individualización de elementos y sistemas ligados únicamente por relaciones abstractas, dando como resultado ese espacio con la permanente tensión propia de lo incompleto que servirá de punto de arranque para las sucesivas operaciones, de ruptura primero y posteriormente de integración, distensión y conclusión de lo inacabado, realizadas por la arquitectura contemporánea en su afán por dejar cerrado definitivamente el espacio moderno.

En un reciente comentario en torno a la obra de los arquitectos americanos más jóvenes (*Skyline*, junio de 1982), el arquitecto Richard Oliver, al tiempo que reconoce en este nuevo grupo de profesionales (los nacidos después de 1940) unas bases estéticas diferentes de las de sus antecesores posmodernos (los nacidos entre 1925 y 1940), deja escapar tangencialmente una precisión interesante en cuanto a la calificación global de esta primera generación de arquitectos posmodernos, reconociendo su trabajo ante todo como una «expansión importante de la arquitectura moderna». Ello significa, siguiendo el argumento de Oliver, constatar el hecho de que estos primeros arquitectos —Stirling, Venturi, Meier, Moore, Gwathmey— han dedicado su esfuerzo principalmente a ensanchar los límites de lo moderno y que han hecho esto con una intensidad tal que, además de haber conseguido redefinir espectacularmente la arquitectura tanto en términos estructurales como espaciales y visuales y de haber hecho de sus primeras obras la semilla de toda su carrera posterior, el campo de tales operaciones ha quedado exhausto y agotado para sus sucesores. Estos no tendrán ya otra opción que buscar otro camino, no de provocación y de ruptura, sino de buscar sencillamente «lo que está bien y es completo» en un edificio.

Con este único propósito, obviamente mucho menos ambicioso que el de contravenir deliberadamente los dogmas de la modernidad tal como era el caso de sus antecesores, los arquitectos más jóvenes estarán más cómodos realizando obras que ni por su tamaño ni por sus posibilidades expresivas necesiten salirse de ciertos recursos conocidos y poco brillantes, lo que explica que la adición a un edificio existente se haya convertido en el tema predilecto de esta segunda

generación de profesionales. La adición o ampliación de un edificio es el proyecto en que más fácil y explícitamente se cuenta con un contexto de referencia para la propia obra, y también con una cierta tradición arquitectónica, que en cualquier caso habría que buscar como apoyo para la nueva forma, por lo que también sucede que gran parte de los proyectos actuales están tratados como adiciones, a contextos construidos más o menos amplios, aunque realmente no lo sean. Sin embargo, a nuestro juicio, la adición, tal como es concebida y realizada por los arquitectos más jóvenes, no es sino la evidencia de dos fases sucesivas —el antes y el después— de un proceso de transformación espacial de la arquitectura que está en el centro de toda obra de arquitectura contemporánea, sea o no una adición.

Comencemos, por tanto, volviendo sobre nuestra afirmación inicial de que el espacio moderno —un hallazgo cuya importancia nadie puede negar, aun cuando pueda cuestionar la legitimidad de supeditar a él otras cuestiones tanto o más importantes para la arquitectura que el propio espacio— está configurado, no desde la reducción o la negación, sino desde la desintegración del sistema constructivo tradicional. Estructura, cerramiento, compartimentación interior, cubierta, etc., se independizan en el edificio y se presentan dramáticamente aislados y regidos cada uno por su propia lógica, con lo cual el espacio interno se produce precisamente como resultado de la tensión existente entre estas diferentes fuerzas conformadoras. El espacio moderno es un espacio nunca encerrado en una envoltura congruente, sino suspendido de esas potentes fuerzas estructurales que proceden con independencia de los campos de la estructura, los cerramientos verticales o la cubierta. Pero además, como condición necesaria para la existencia de este espacio tenso y configurado desde la independencia de los sistemas, tal espacio ha de ser forzosamente no cerrado, no concluido, en definitiva, un espacio que no interponga obstáculos físicos al libre juego de las fuerzas de naturaleza abstracta que garantizan tanto la cohesión de los sistemas independizados como la definición misma del espacio arquitectónico.

En este sentido, es especialmente claro el ejemplo de la arquitectura de Le Corbusier, en la que es la continuidad espacial la que permite coexistir y definir un espacio propio a sistemas tan diversos como la estructura reticular y la de planos verticales paralelos a la fachada en las villas. Y también la de Mies van der Rohe, con su

característica independencia entre la estructura portante y el cerramiento contenedor de un espacio sin divisiones. Querríamos, sin embargo, llamar la atención sobre un ejemplo mucho más concreto y valioso para esta discusión, la Casa Tugendhat de Mies van der Rohe, donde uno de los espacios interiores de la casa —el comedor— se define precisamente por medio de un tabique cuya planta es un semicírculo que se prolonga ligeramente en sus extremos, pero sin tocar para nada la periferia del edificio. Este semicírculo, ligeramente estirado, indica con claridad la presencia de un control del espacio que tiene lugar a través de fuerzas de naturaleza abstracta que proceden de la periferia, que es donde se concentra a su vez la colisión entre los sistemas de estructura y de cerramiento. Y al mismo tiempo, desde el momento en que el centro del círculo abierto aparece englobado dentro del espacio propio del mismo, indica que el centro neurálgico del espacio se sitúa en su interior, o lo que es lo mismo, que todo el edificio y en consecuencia el espacio creado por él se estructura teniendo como centro de sus fuerzas estructurantes algo situado en el interior de ese mismo espacio.

El esfuerzo, materializado y hecho visible en este recurso típicamente miesiano de prolongar más allá de sus límites geométricos un semicírculo de compartimentación, por englobar dentro de sí un punto de control perteneciente a la periferia nos permite entender nítidamente la naturaleza específica del espacio moderno. Un espacio cuya existencia, como ya hemos señalado, se halla siempre condicionada por la presencia de un conjunto de fuerzas o tensiones, abstractas y procedentes de los distintos sistemas, sin traducción física en elementos que obstaculicen esa continuidad característica de la espacialidad moderna. Resulta comprensible, en consecuencia, que la renuncia o incluso destrucción del espacio de la modernidad tuviera su expresión formal primera en la búsqueda de una mayor congruencia o integración de los diferentes sistemas configuradores del edificio —con la utilización preferente de construcciones murales— y posteriormente en la explicitación de las fuerzas conformadoras del espacio, mediante una extrema compartimentación de los interiores.

Ahora bien, lo que hoy atrae más nuestra atención, lejos ya de ese momento en que la arquitectura del siglo XX tuvo conciencia clara de su ruptura con las ideas y también con las formas de la modernidad, es el hecho de que podamos reconocer en gran número de obras de los arquitectos posmodernos una voluntad de huir del

espacio moderno precisamente a través de la extrapolación, más allá de sus propios límites, de las mismas leyes —de incongruencia, separación y deliberada inconclusión de los distintos componentes— que originaban tal espacio. De ser esto cierto, al menos desde el punto de vista del espacio, modernidad y posmodernidad podrían ser vistas, más que como universos antagónicos y mutuamente excluyentes, como arquitecturas íntimamente relacionadas y en no pocas ocasiones identificadas la una con la otra, con lo que la continuidad entre espacio moderno y espacio posmoderno, continuidad que no tiene por qué excluir la exacerbación y hasta la anulación en ocasiones de sus presupuestos, sería un hecho. Y abundando en esta idea, tendríamos que reconocer que el posmodernismo ha operado, en lo que al espacio se refiere, dentro de la propia lógica de la modernidad, explorando nuevas posibilidades para el desarrollo del espacio moderno, a pesar de que los propios sistemas configuradores de éste —estructurales y constructivos— hayan llegado a ser en manos de un arquitecto contemporáneo algo muy distinto de lo que fueron para los arquitectos modernos. (Baste recordar la frase de Philip Johnson —«demasiado pictórico para que Mies lo hubiera aprobado»—, referida al proyecto de su Glass House y también lo que ha significado para arquitectos como Eisenman la estructura reticular o el muro para John Hejduk.)

Entonces, ¿significa esto que es sólo una cuestión de límites lo que marca la diferencia entre una y otra arquitectura? O, dejando a un lado la cuestión de la imagen, ¿existe algún síntoma de mutación espacial en el paso de la modernidad a la posmodernidad? A nuestro juicio, gran parte del trabajo de los arquitectos a partir de los años sesenta, tanto de los de la línea americana como los de la línea italiana, de los llamados realistas como de los llamados racionalistas, se ha apoyado fundamentalmente en la manipulación, extrema e indudablemente brillante, de los recursos estructurales y constructivos introducidos por la modernidad. Las volumetrías se han hecho más nítidas y cerradas, los muros más fuertes, la retícula más rígida, los pilares y las vigas más explícitos, las roturas más violentas y, por fin, el espacio mismo sometido a fuerzas más numerosas y más dispares. Los movimientos hacia la rigidización e integración de los distintos sistemas configuradores del espacio han discurrido en paralelo, y con idéntico propósito, a los tendentes a la multiplicación, apertura y fragmentación de tales sistemas. La inflexible retícula de los proyec-

tos de John Hejduk, tanto como el despliegue de recursos formales tomados directamente de la arquitectura moderna en las obras de Richard Meier, confirman la existencia de esta doble estrategia, tan opuesta como complementaria, de extralimitación del propio espacio moderno.

La pregunta que nos hacíamos, sin embargo, no queda suficientemente contestada si olvidamos que a esos intentos por llevar la arquitectura moderna prácticamente a las fronteras de lo posible, o incluso más allá de lo posible, se suma un deseo que está en el fondo de todos los planteamientos posmodernos, que es el de tratar de lograr para sus obras un *status* de incompletas, fragmentadas o suspendidas, que haga lo más dramática posible su necesidad de un contexto de referencia, físico o histórico, del que la arquitectura moderna siempre quiso prescindir. Y la confluencia de ambas cosas —el llevar los recursos constructivos de la modernidad hasta o más allá de sus límites y el tratar la obra como un auténtico fragmento— es la que ha permitido la aparición de una arquitectura radicalmente nueva y distante de la ortodoxia moderna. Esta es la razón de que, por una parte, al reconocer esta arquitectura como nacida sobre la base de la extrapolación de los propios cánones modernos, podamos dibujar al menos en parte una línea de continuidad entre los universos de la modernidad y la posmodernidad. Aunque, por otra parte, debemos reconocer también la existencia de una no menos cierta mutación espacial en la arquitectura de nuestros días en relación con la arquitectura anterior.

En nuestra opinión, el espacio posmoderno no es otra cosa que un espacio moderno en el que se ha producido un brusco desplazamiento del centro desde el que se ejerce el control espacial del edificio. Es decir, un espacio en el que los distintos sistemas configuradores del espacio se han hecho mucho más numerosos e independientes unos de otros, de modo que solamente un centro situado fuera del propio dominio espacial del edificio es capaz de actuar como centro de control de su espacio interno. Así, tanto la exagerada fragmentación de los espacios en los edificios posmodernos como la utilización de sistemas abiertos o fragmentarios que dejan en suspenso su desarrollo espacial, corroboran esta inconclusión deliberada y esta ausencia de tensión interna que constituían la única garantía de cohesión del espacio intercomunicado de la modernidad.

La evidencia concreta de este hecho la tenemos cuando, al recor-

dar lo que antes decíamos en relación con el semicírculo ligeramente prolongado que Mies introduce en la planta de su Casa Tugendhat, nos fijamos en la sistemática utilización que un arquitecto tan significativo como Robert Venturi hace de los muros o tabiques curvos, pero ahora formando curvas muy abiertas y con un desarrollo siempre menor que el medio círculo. Ello supone obviamente una incursión en el terreno de lo fragmentario pero, sobre todo, significa que se ha lanzado el centro del círculo fuera del propio edificio y con él se ha desplazado al exterior el punto de referencia del espacio cerrado por esa pared. Ya será sólo desde el exterior, y por medio de fuerzas invisibles y puramente abstractas capaces de completar lo fragmentario, cómo podrá definirse el espacio propio del edificio. La tensión hacia dentro del espacio moderno, hecha explícita en el ejemplo de Mies a través de la prolongación y explicitud de las fuerzas controladoras del espacio, ha sido sustituida en esta nueva arquitectura por una tensión mucho más lejana y dirigida desde o hacia un punto mucho más distante y también más impreciso. La separación, por tanto, del posmodernismo con respecto a la espacialidad moderna se produce a través de la condición fragmentada de sus obras y, al mismo tiempo, de una fusión o integración de los sistemas configuradores del espacio que la arquitectura moderna siempre mantuvo separados. El espacio moderno, definido sobre la base de la tensión existente entre sistemas distintos pero interactivos, ha dejado paso a un espacio encerrado por un conjunto más integrado de sistemas, pero cuya referencia última está fuera de la propia construcción. Frente a ese espacio moderno que mira hacia dentro pero que vibra permanentemente en su superficie, que crea un campo de fuerzas abstractas en el interior del edificio, el posmodernismo ha traído un espacio que hace cesar esas fuerzas equilibrando la periferia, pero que origina un campo de fuerzas adicional e igualmente abstracto que supone una fuerte interacción entre el espacio propio del edificio y uno o varios centros exteriores a él.

El camino de evolución espacial de la arquitectura contemporánea aparece como un camino de progreso en dos direcciones en cierto modo contrarias. Según una de ellas, el espacio se hace cada vez más congruente con su envolvente y su estructura, mientras que según la otra tiende hacia la inconclusión y la influencia de aquello que es exterior a la propia obra. El espacio de la primera generación de arquitectos posmodernos se definirá, por tanto, a partir de la utili-

zación preferente de una estructura mural o, cuando utilice la estructura reticular heredada de los modernos, lo hará rigidizándola hasta el límite o por el contrario liberándola absolutamente de su misión espacial y dejándola reducida exclusivamente a indicador simbólico de la propia arquitectura. Tanto en uno como en otro caso, la retícula y el muro saltarán las barreras de su propia cualidad constructiva para presentarse como elementos o sistemas inacabados, demandando una cierta complementación —real o imaginaria— desde fuera del edificio que ellos mismos conforman.

Finalmente, cabe apuntar una matización más sobre lo anteriormente dicho. El espacio de la modernidad implica siempre una intercomunicación interior de los espacios encerrados por una periferia que aísla rotundamente el interior del exterior. Esta periferia, a su vez, se estructura como un espacio en sí misma, al estar dotada de un cierto espesor que no es ni constante ni equilibrado, sino en continua oscilación a causa de estar constituida a partir de una serie de sistemas independientes. La progresiva compenetración de estos sistemas, con la cada vez mayor congruencia entre estructura y cerramiento, y la predilección por las construcciones murales en los edificios posmodernos ha supuesto la introducción de una componente de neutralización y paralización del espacio interior de la arquitectura. La indiferencia con que tanto la estructura mural como la estructura reticular han sido utilizadas en la arquitectura reciente —como envolvente o como compartimentación de los edificios— ha dado como resultado un espacio, si bien más congruente y equilibrado, mucho menos acabado y cerrado que el espacio moderno.

Y dicho esto para la primera generación de arquitectos posmodernos, podemos preguntarnos ahora: ¿cuál es el paso siguiente de esta evolución —más que mutación— del espacio moderno?, ¿es este segundo paso también en el sentido de una mayor explotación de esta tendencia o, por el contrario, de vuelta atrás y anulación de los antecedentes más cercanos? Parece evidente que, ya en el campo de la imagen y la figuración, los arquitectos más jóvenes muestran en sus obras un despliegue de recursos infinitamente más restringido que el de sus antecesores, son mucho más austeros y contenidos, incluso más vulgares y aburridos. Sus edificios aparecen formados por volúmenes simples agrupados del modo más simple, estructurándose por medio de geometrías rígidas e inflexibles, e incluso las eventuales roturas de tales volúmenes resultan ser huecos rotundos y ní-

tidos sin que su presencia signifique respuesta o inflexión alguna por parte del sólido restante. Los sistemas geométricos, antes múltiples y complejos, han dejado paso a las retículas uniformes en las que ni siquiera cabe la diferenciación dimensional de la vertical con respecto a las horizontales. Los escalonamientos son idénticos en todo su desarrollo, la estratificación horizontal se mantiene inalterable desde el suelo hasta la coronación del edificio, y los propios elementos figurativos —históricos o autóctonos— se extienden por las construcciones sin requerir la más mínima modificación o adaptación a su situación específica en el espacio y el tiempo.

La extensión sin discontinuidades del sistema constructivo y también de los rasgos figurativos u ornamentales por todo el edificio hace posible que esta arquitectura, como ya señalábamos al comienzo, trabaje del mismo modo cuando se trata de construir una obra totalmente nueva que cuando extiende o añade algo a una construcción existente (la tan conocida adición). Por que, tanto en uno como en otro caso, el objetivo es lograr un edificio completo y equilibrado, no por el juego libre de elementos diferentes, sino por la presencia de una estructura repetitiva y de un único orden constructivo y espacial explícito. La capacidad de este orden para extenderse hasta cubrir por entero el edificio, y hasta las eventuales extensiones posteriores de éste, está en la base de esta nueva manera de estructurar el espacio por parte de los nuevos arquitectos y constituye una primera respuesta a las preguntas que planteábamos. La ausencia absoluta de inflexiones, incluso en aquellos casos en que se trabaja sobre un edificio existente, indica no sólo la pasividad de un espacio que rechaza la tensión y la desintegración en favor de la neutralidad, sino también un impulso positivo de destrucción y anulación de las fuerzas estructurantes del espacio en los edificios tanto históricos como modernos.

La transformación operada en la concepción del espacio, al pasarse de la arquitectura moderna a la denominada posmoderna, se puede ver con claridad en la constante aparición de interiores tratados como exteriores, de edificios colocados dentro de los edificios, de fachadas que se abren a espacios internos. Ello significa que la unidad espacial del propio edificio, tanto como la de su envolvente, se han debilitado precisamente al hacerse más congruentes entre sí, y más indiferentes a la diferenciación interior-exterior. La diafanidad encerrada en una tensa periferia, característica del espacio en la ar-

quitectura moderna, se ve sustituida así por un espacio que extiende sus relaciones más allá de los límites del edificio, hacia fuera y hacia dentro, permite la aparición de una serie de espacios independientes que tienen a la obra construida entera como contexto. En síntesis, la aparición de un conjunto de campos espaciales cerrados pero con relaciones contextuales entre sí, de modo que nunca el edificio pueda llegar a constituirse como una única entidad diferenciada, sino como un objeto fragmentario referido siempre al contexto físico en que se coloca, es indudablemente la característica fundamental del espacio del primer posmodernismo.

Ahora bien, la segunda transformación espacial operada dentro de la arquitectura posmoderna tiene que ver, ante todo, con la renuncia a lo fragmentario y la búsqueda a toda costa de la unidad del edificio, de su cualidad de algo completo. Y ello hace que la arquitectura moderna no sea combatida ahora sobre la base de la estrechez de sus principios o de sus códigos formales, sino por carecer de las condiciones necesarias —relaciones adecuadas entre el todo y las partes— para hacer de sus obras auténticas obras de arte, es decir, sobre la base de su condición esencialmente incompleta. Completar lo que la arquitectura moderna dejó incompleto parece ser ahora el objetivo primero de los nuevos arquitectos que prefieren como objeto de sus operaciones precisamente objetos modernos, considerados poco significativos o carentes de interés, y por extensión cualquier edificio sin especial valor. El valor añadido a esa base anodina e inacabada se producirá como resultado de la labor adicional del arquitecto que, aun cuando no sea físicamente más que la recomposición de una fachada, un nuevo moldeado de las habitaciones, una capa de pintura, o el añadido de un garaje o un estudio, permitirá al edificio adquirir su propia personalidad, una personalidad que nunca antes tuvo.

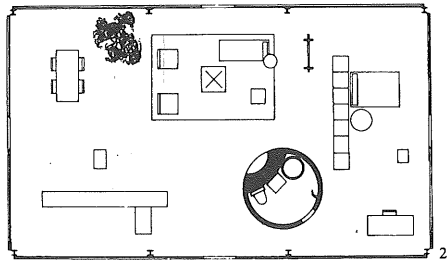
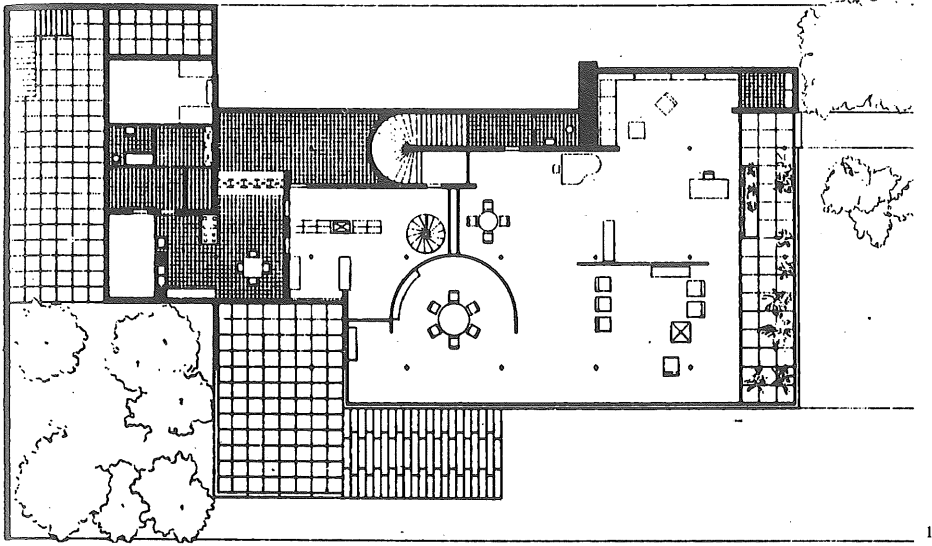
Los relieves en los muros exteriores, la diferenciación cromática de los elementos y la individualización de los huecos y la coronación del edificio serán los medios más inmediatos para lograr este propósito. Pero la búsqueda de una composición acabada, más acorde con el principio clásico de la armonía, no se va a detener en la envolvente exterior de la construcción. Por el contrario, se adueñará del interior del edificio, contribuyendo decisivamente a su nueva estructuración espacial. Hoy el espacio interno de los edificios tiende a la compartimentación más extrema, incluso en aquellos casos en que —como sucede en los locales de exposición— la compartimentación es con-

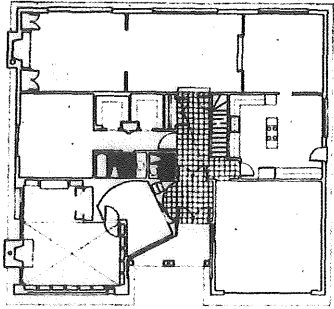
traría a la naturaleza del programa. Lo intrincado de este espacio, que no sólo reproduce en miniatura en un mismo edificio multitud de experiencias espaciales procedentes de las arquitecturas más diversas, sino que rodea a estos mismos espacios individuales de potentes envolturas que a su vez contienen otros microespacios en su interior, es lo que permite a los arquitectos intervenir del mismo modo en edificios históricos o modernos, ya que a unos y otros se les hará desaparecer bajo este nuevo modelado espacial de ejes de simetría y retículas, de bóvedas y exedras, de patios y galerías, de edículos y otros microespacios independientes. No habrá necesidad de diferenciar lo nuevo de lo viejo, ni tampoco de poner en contraste formas o sistemas constructivos diversos, porque todo ello quedará cubierto por un todo coherente y completo.

Dicho esto, nuestra opinión sobre el cambio que, con respecto al espacio de la modernidad y también al de las primeras obras posmodernas, se está produciendo en la arquitectura más reciente, se concreta en el reconocimiento de que tal arquitectura ha evolucionado en el sentido de ser absolutamente explícita en sus recursos, casi podríamos decir explícitamente didáctica. La introducción, sin abandonar nunca los fundamentos del espacio moderno, de una serie creciente de geometrías cada vez más rígidas y de una arquitectura mural superpuesta a la propia de la estructura reticular ha desembocado en la creación de un espacio que, precisamente por este exceso de división y de rigidización, ha llegado a ser absolutamente indiferente. En este espacio ninguna fuerza es sentida ya como tensión propia del espacio, ni individualmente, ni como conjunto interactivo, ni siquiera como procedente de las relaciones entre el edificio y el exterior, porque todos y cada uno de los espacios que componen el edificio están hiperdefinidos e hiperestructurados, al tiempo que absolutamente libres de cualquier tipo de interacción.

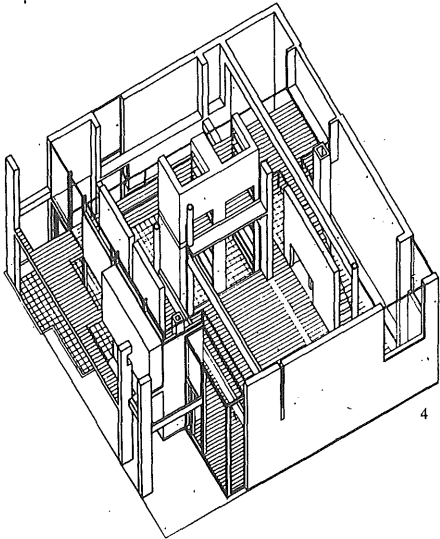
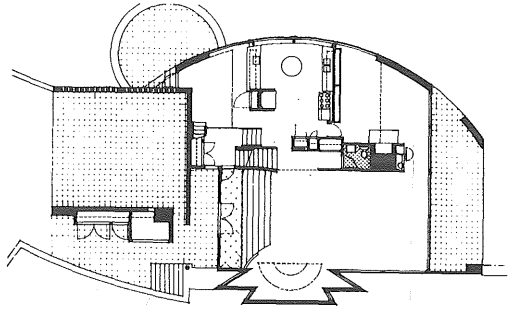
Esta es la razón de que muchas de las obras más recientes se vean como el grado más alto alcanzado, al menos por ahora, en ese camino de ruptura del espacio moderno que, más que por un exceso de tensión, será destruido por la neutralización de sus fuerzas más características y por la explicitación de todo lo que en él eran puras relaciones abstractas. La obsesión por hacerlo nuevo propia de los modernos ha dejado paso a este hacerlo completo e incluso completar lo incompleto de la arquitectura más reciente, haciendo materialmente desaparecer los vestigios del espacio de la modernidad bajo esta

nueva explicitud y enlazando con ese momento no tan lejano en que un arquitecto intentó y finalmente consiguió cerrar el círculo que su maestro había dejado dramáticamente abierto.

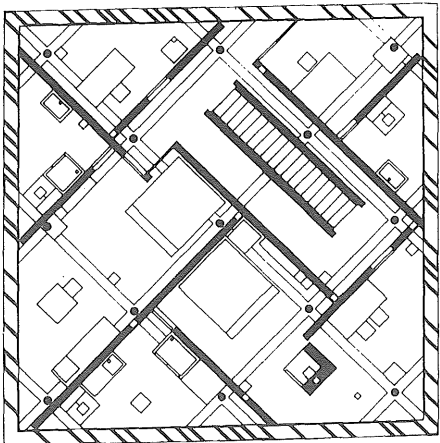




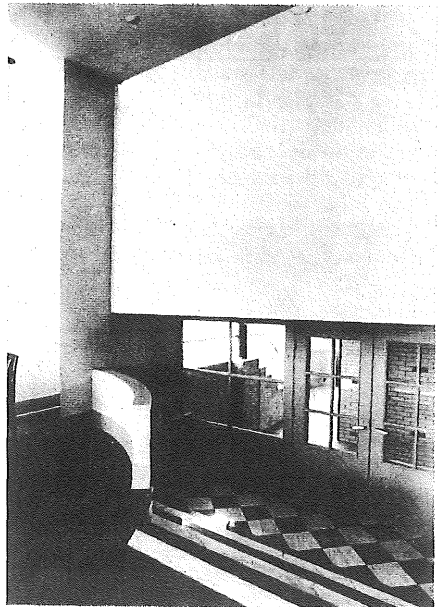
3



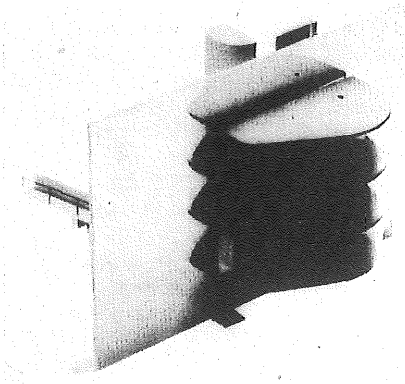
4



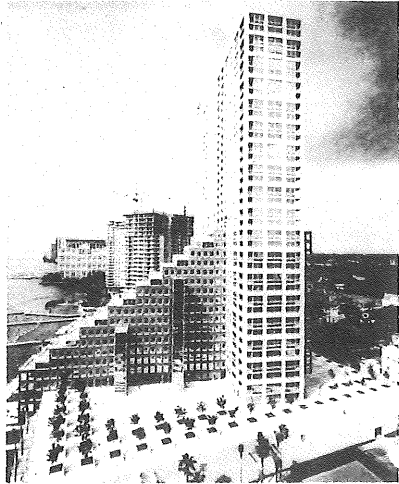
5



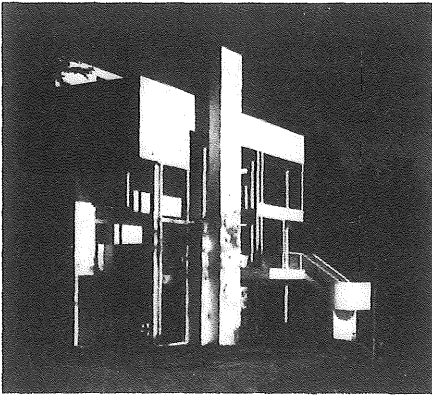
6



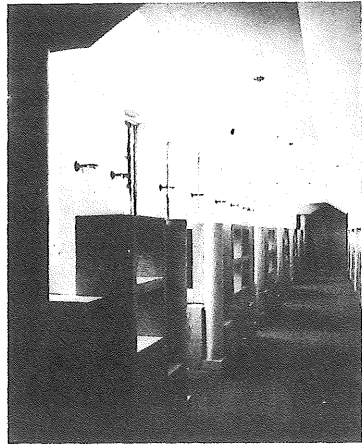
7



9



8



10

1. Mies van der Rohe. Casa Tugendhat. Brno, Checoslovaquia, 1932. Planta principal.
2. Philip Johnson. Glass House. New Canaan, Conn., 1949. Planta.
3. Stuart Cohen y Anders Nereim. Adición de un estudio a la casa Baron. Highland Park, Ill., 1982.
4. Peter Eisenman. House I. Princeton, N. J., 1967.
5. John Hejduk. Diamond House, 1967.
6. Robert Venturi. Brandt House. Greenwich, Conn., 1971. Planta y vista interior del vestíbulo de entrada.
7. John Hejduk. Wall House I. Proyecto, 1968.
8. Richard Meier. Smith House. Darien, Conn., 1965-67.
9. ARQUITECTONICA, The Palace. Miami, Fl., 1982.
10. Stuart Cohen y Sisco / Lubotský Ass. Oficinas para una pequeña empresa, cerca de Chicago, Ill. (remodelación de una fábrica de los años cuarenta), 1981.

¿POR QUE ES LA CASA
MONUMENTAL?

La J. J. Glessner House de H. H. Richardson

HENRY HOBSON RICHARDSON, «EL MAS GRANDE ARQUITECTO DEL SIGLO XIX» SEGUN PHILIP JOHNSON ¹, MUERE EL 27 DE ABRIL DE 1886 A LOS 47 años de edad y en la cúspide de su carrera profesional. Poco menos de un año antes, en mayo de 1885, el industrial John Jacob Glessner le propone que se encargue de la construcción de su nueva casa, en un solar de la zona sur de Chicago. El resultado, un edificio dominado por la simplicidad de su masa, cerrado al exterior y de acusada textura, es una de las obras más controvertidas de su autor; mucho más apreciada por los críticos y arquitectos modernos que por sus propios contemporáneos, éstos no tuvieron reparos en calificarla de extravagancia, semejante a la caverna de un gigante, o en lamentarse del castigo que suponía su presencia para su distinguido vecindario. Hoy, un siglo después, la Glessner House permanece como el único edificio de Richardson que se conserva en pie en Chicago, tras la demolición en 1930 del Marshall Field Store, dedicado a museo de arquitectura y a otras actividades de la Chicago School of Architecture Foundation.

El orgullo que los americanos sienten ante la «figura colosal» ² de Richardson, centro de una época oscura y confusa, piedra sobre la que se asienta una tradición arquitectónica propiamente americana, ha pervivido firmemente soportado por la vasta obra de este arquitecto, que supo hacer frente uno por uno a todos los problemas que la sociedad le presentaba, sin desdeñar ninguno «desde una catedral hasta el nido de un pollo» ³. Sin embargo, Richardson es, ante todo, un arquitecto de instituciones. Sus iglesias, juzgados, bibliotecas o estaciones de ferrocarril son siempre construcciones potentes, muy marcadas por la presencia del lenguaje, románico, y en las que impresiona la conjunción lograda entre el libre juego de volúmenes y masas y el sometimiento a una fuerte disciplina compositiva. Cada uno de estos edificios parece ser un esfuerzo supremo por fundar, unificar y consolidar una auténtica tradición arquitectónica capaz de dotar de monumentos a la nueva sociedad y al nuevo hombre americano, utilizando como medio una acumulación de materiales constructivos y un cierto anacronismo lingüístico que, inevitablemente, desemboca en un desequilibrio formal sólo contrarrestado por la potencia de la masa. Algunas de sus obras más famosas, como son la Trinity Church de Boston (1872-77), la Billings Memorial Library de la Universidad de Vermont (1883-86), o los Allegheny County Buildings de Pittsburg

(1883-88), bastan para mostrar su genio en el manejo de este tipo de programa institucional y su influencia en la creación de un nuevo paisaje monumental. Por el contrario, los edificios domésticos de Richardson, intercalados en el tiempo con los edificios públicos y con no menos demanda que éstos en la sociedad americana, son generalmente construcciones más ligeras, despreocupadas por el lenguaje y compositivamente indisciplinadas, como si pertenecieran a un género autónomo y menos necesitado de una nueva definición. Son, en una palabra, menos richardsonianos.

Desde que en 1868 proyecta la Codman House, que no llega a construirse, las innovaciones de Richardson en cuanto a la organización en planta y la evolución del lenguaje parecen seguir estrictamente el camino general de la arquitectura doméstica americana, que más tarde Vincent Scully denominaría *shingle style*. La F. W. Andrews House, construida en Rhode Island en 1873, no hace sino desarrollar más ampliamente el esquema de la Codman, de una serie de habitaciones en torno al *hall* o espacio principal de la casa, al tiempo lugar de paso y lugar de estancia, donde se sitúan la chimenea y la escalera. La distribución irregular de sus masas y el énfasis puesto en la estructura, aunque con tendencia a buscar una mayor continuidad en la superficie, hacen de la Andrews House una obra de transición, según los cánones de Scully, del *stick style* al *shingle style*. La plenitud de éste vendría en la década siguiente cuando, tras construir Richardson la Stoughton House en Cambridge (1882-83), reconocida como obra maestra por las cualidades espaciales de su *hall* principal y por el tratamiento superficial de sus cuerpos salientes, pasa a convertirse en el modo habitual de construir todo tipo de viviendas, con la sola excepción de aquellas que hubieran de construirse en la ciudad. Con los problemas de la ciudad, dice Scully en su libro ⁴, nada tiene que ver un estilo como el *shingle style*, cuyas cualidades esencialmente antiurbanas permitieron su fácil difusión en el campo, pero lo mostraron absurdo como modo de construir en la ciudad.

A pesar del acelerado crecimiento que Chicago está experimentando por esos años, pasando de ser un núcleo de 30.000 habitantes en 1850 a una ciudad de dos millones a comienzo de siglo, las construcciones domésticas existentes en torno a la Prairie Avenue, lugar elegido por los Glessner para su nueva residencia, respondían todavía a unas condiciones típicamente suburbanas; eran en general edificios aislados con jardines alrededor, abiertos a la calle principal. Y entre

los vecinos de los Glessner se encontraban los industriales George W. Pullman y Marshall Field, que acababan de construir sus mansiones en esta zona, la de este último obra del arquitecto Richard Morris Hunt. Frente a ellas, y contando con la confianza absoluta de unos clientes que no ponían otra condición al arquitecto que el número de habitaciones de la casa, H. H. Richardson realiza un gesto hosco y de autocomplacencia en su propia arquitectura, un edificio donde el carácter doméstico queda cuando menos supeditado a consideraciones compositivas y lingüísticas, ya ampliamente explotadas en sus edificios institucionales. La Glessner House es la más richardsoniana y la menos doméstica de las viviendas de Richardson; su ubicación urbana, en un solar de esquina entre la Prairie Avenue y la 18th Street, facilita una mutación tipológica y una liberación de estilo *shingle* que Richardson aprovecha para llevar a cabo un experimento sobre la domesticidad, y también sobre su propia arquitectura, tanto más trascendente cuanto mayor sea la importancia que uno esté dispuesto a conceder al lenguaje como agente de la arquitectura y, especialmente, de la caracterización de la arquitectura doméstica.

La pasmosa rapidez con que Richardson resuelve el esquema distributivo de la casa, ya que al parecer dibuja el primer croquis muy próximo al definitivo al día siguiente de visitar el solar, y la pervivencia de la Glessner House del núcleo principal, el *hall* con escalera y chimenea, introducido por primera vez en el proyecto para la Codman House, indican pocas novedades en la estructura organizativa del edificio, que se completa con otras habitaciones de estancia colocadas a lo largo de los dos brazos de una *L*, en cuyo vértice aparece dicho *hall*. La calle ruidosa, condiciona la reducción del número y el tamaño de los huecos abiertos al exterior, así como la extensión del volumen de la casa hasta ocupar por entero los límites del solar, dejando dentro el espacio libre. Por la misma razón, se dispone un corredor de acceso a las habitaciones, inexistente en la Casa Codman, que aísla a éstas de la calle y sirve de conexión entre las dos entradas del edificio. Tal es la naturaleza del cambio tipológico que ofrece la Glessner House frente a sus antecedentes *shingle style*; la casa, urbana, da la espalda a la calle convirtiéndose ella misma en límite o vallado del solar y despliega en el interior sus caracteres más específicos, como son los volúmenes salientes o las agrupaciones de ventanas, allí donde la perturbación de la ciudad sobre el dominio de la

vivienda puede ser evitada. El coraje que Richardson solicita de sus clientes, de vivir en una casa sin ventanas al exterior, no es más que una consecuencia de la conocida aversión a la ciudad sentida casi unánimemente por los intelectuales americanos de su época, o de la incompatibilidad señalada por Vincent Scully entre la arquitectura doméstica y la construcción urbana. Todo podría quedar aquí si la Casa Glessner no fuera, como es, un edificio mucho más caracterizado en su cara externa, en la faz que muestra con arrogancia a sus indignados vecinos, que en el dominio privado de su interior. Si la casa Glessner no se viera ante todo como una vivienda, morada de un gigante o fruto de la extravagancia de otro, pero al fin como una vivienda.

Obsesionado por el lenguaje, por explotar las posibilidades de su propio modo de construir, Richardson se olvida, en la Glessner House, de las barreras entre los géneros y trata los problemas compositivos o la manipulación estilística de los elementos de la misma manera que en los edificios públicos. Son conocidas al menos dos soluciones previas para la fachada a la Prairie Avenue ⁵, con algunas variantes en la forma y distribución de los huecos y en el perfil de las cubiertas, realizadas a partir del croquis en perspectiva del edificio, publicado por M. G. Van Rensselaer junto con la planta en 1888, y una serie de dibujos en los que se exploran las posibilidades estilísticas de un pequeño elemento, la torre que cubre la escalera principal de la casa y se asoma al exterior ⁶. La individualización volumétrica de esta pequeña torre, tratada sucesivamente como remate de una fortaleza medieval, como protuberancia del hastial o como campanario de una iglesia cluniacense, introduce en la austera composición de la casa un fuerte acento en la compensación figurativa entre uno y otro extremo de la fachada lateral a la 18th Street, un muro casi ciego y con más de 50 metros de longitud. La torre, como envoltura de una escalera u otra dependencia de servicio, está presente en prácticamente todos los edificios institucionales de Richardson, exagerada en algunos como los Allegheny County Buildings y apenas insinuada en otros como la Crane Library, del mismo modo que lo está el arco de entrada, ambos actuando de afirmación de la preeminencia de un elemento funcional y al mismo tiempo de marca lingüística del edificio. Y esto es exactamente lo que sucede, sin cambio alguno, en la Glessner House, en la que Richardson emplea un lenguaje románico, y unos mecanismos compositivos consi-

derados por él mismo como propios del modo de hacer en los edificios públicos, donde la solidez y el sentido de la dignidad debían prevalecer sobre cualquier otra consideración.

Como sugiere Mariana van Rensselaer en su breve comentario de la casa ⁷, la inversión, más que mutación, tipológica que tiene lugar en la Glessner House y a la que ya nos hemos referido parecer estar al servicio del logro de una envolvente externa adecuada a las preferencias lingüísticas del arquitecto. Las apreciables innovaciones en la distribución y comunicación de las distintas estancias, la expansividad espacial de una planta por otra parte bastante convencional, y la consecución de un confort poco común a través de las instalaciones de insonorización en los techos e incluso un elemental acondicionamiento del aire bajo los suelos, quedan todas encerradas en este grueso caparazón, oscuro y rugoso, que se conforma al margen del contenido del edificio.

Ningún arquitecto como Richardson, libre del peso de los precedentes tipológicos por la novedad de los problemas con que se enfrentaba, y con una actitud hacia el lenguaje calificada por él mismo de ecléctica, tenía en sus manos la posibilidad de explorar a fondo las relaciones que existen entre esas dos categorías de la arquitectura que son el modo y el género, el lenguaje y el tipo, la forma y el contenido. Por lo general, y en la época inmediatamente anterior a él, el enfrentamiento entre tales categorías había supuesto una sobrevaloración de los géneros o tipos arquitectónicos, convertidos en arquetipos capaces de pasar por encima de la historia y de ser definidos por medio de ciertas cualidades propias. El modo, el lenguaje o el estilo, se entendía como una envoltura cuya relación con el género podía ser o bien de inclusión —las iglesias góticas, las instituciones civiles clásicas, las viviendas tradicionales—, o bien de aportación de un carácter suplementario, de una cierta adjetivación a la arquitectura. La posición con respecto a los lenguajes propia del siglo XIX, la disposición de los arquitectos a utilizar uno u otro en función de la conveniencia de cada caso, demuestra la existencia de este despegue del lenguaje de otras cualidades arquitectónicas —la grandeza de espacios y masas, la vitalidad de los ritmos, la claridad de la función ⁸— consideradas más sustantivas y profundas y que hasta ahora, incluso en un arquitecto marcado como ningún otro por la potencia de su lenguaje, han guiado todas las críticas y la valoración de sus obras construidas. El mismo tratamiento de estas obras, por parte de los

principales estudiosos de Richardson como Van Rensselaer o Hitchcock⁹, agrupadas según las distintas tipologías, sugiere una pervivencia en la arquitectura de Richardson, a pesar de lo novedoso de sus planteamientos, de la preeminencia del género sobre el estilo o el modo de construir.

Considerar, por tanto, la Glessner House como un puro experimento lingüístico, una simple variación del tema de la casa desde presupuestos estilísticos contrarios a su propia naturaleza, puede parecer, desde este punto de vista de la preeminencia del género sobre el modo, una infravaloración de las cualidades arquitectónicas de esta casa, que atrajo la atención y el interés de arquitectos tan alejados de las preocupaciones lingüísticas de Richardson como Lazlo Moholy-Nagy o Ludwig Mies van der Rohe¹⁰. Como género dentro del que caben la mayoría de las construidas por Richardson a lo largo de su vida, la vivienda unifamiliar americana había surgido con fuerza en el siglo XIX exhibiendo sin complejos sus exigencias funcionales, despreocupándose de los aspectos más abstractos o compositivos de la forma y poniendo un énfasis especial en la caracterización de los elementos específicamente domésticos, como las cubiertas, chimeneas, porches y miradores. La huida de la monumentalidad exigida a los edificios públicos, utilizando una construcción ligera y económica, y la búsqueda de una cierta transparencia de la organización interna de las habitaciones en el aspecto exterior de la casa, desembocaron en la generalización de un estilo propio de lo doméstico, del que ya hemos hablado, y al que la Glessner House parece renunciar con gusto, recluyéndose en la complacencia de su propio experimentalismo. Como en sus edificios públicos, Richardson realiza en este caso una construcción masiva, oculta y hace impenetrable el espacio interior y altera violentamente los tamaños de los elementos, lo que, en esta vivienda no tan pequeña, supone un sometimiento de las cualidades domésticas a un desequilibrio formal tan sabiamente calculado como inquietante.

La acumulación de materia que indica su construcción, en piedra áspera e irregular, es en la Glessner House la condición previa para el libre juego lingüístico de los elementos, el cuerpo que proporciona la necesaria resistencia a la exhibición de las palabras de la arquitectura. Esta materia y estas palabras actuarán ahora como representación del carácter doméstico del edificio, ya que éste es incapaz de reflejar su interior por simple transparencia. Asegurada de este modo

la caracterización de la casa, por la presencia de ciertos elementos domésticos como los hastiales o chimeneas, pueden introducirse ya esos equilibrios o contrastes compositivos, ajenos por completo a lo específicamente doméstico, que hacen presagiar ciertos esquemas modernos. Uno de estos contrastes afecta a la constitución global del edificio; que se presenta como la contraposición de un frente o fachada, perfectamente equilibrada y unificada mediante la cubierta, y un desarrollo lateral desequilibrado y anómalo por su longitud excesiva, la dualidad de los hastiales y la magnificación de la entrada, en este caso una entrada de servicio, fuertemente descentrada. Además, la casa aparece volumétrica en su frente y plana en su costado, sin solución de esquina que unifique las dos partes, y con una distinción ambigua tanto entre las dos fachadas como entre los elementos principales y los de servicio, ambos destacados como cuerpos salientes hacia el patio interior.

La complejidad del trabajo de cantería, responsable en última instancia de la imagen masiva del edificio, se produce, paradójicamente, sólo en la envolvente urbana del mismo, sin asomarse siquiera al interior del muro, trasdosado de ladrillo. Esta piel rugosa y profunda, separada del cuerpo del edificio por la cámara de aire del corredor de circulación y por la membrana interna de ladrillo, se construye sólidamente desde los cimientos de piedra caliza hasta la coronación de un muro continuo en que la estricta disposición de las piedras de granito en bandas horizontales se vitaliza con la variación de su ancho y también con la reducción de la altura de las bandas en los espacios situados entre las ventañas. La apariencia de masividad, como la exageración de la textura, no son sino exigencias del despliegue lingüístico que Richardson se propone en esta casa que, precisamente por su ubicación urbana, puede sentirse liberada de las servidumbres estilísticas impuestas por su propia tipología.

Hubiera bastado el volumen que se abre a la Prairie Avenue, con la diferenciación entre la entrada principal y la de carruajes, la de las tres plantas a través del tamaño y la agrupación de los huecos, y el efecto de unidad logrado con la cubierta continua sobre la que destacan las protuberancias de las chimeneas, para mostrar la esencia de la casa y su adaptación al medio urbano. Pero es la fachada lateral, indudablemente la más característica de la Glessner House, la que expresa, con lo ilegible de su forma, el exceso de masa que la vivienda —una mansión con 35 habitaciones y más de 2.000 m² construidos—

ha de soportar. Por encima del género, es aquí el tamaño real del edificio el que impone sus condiciones; el exceso de masa no podrá ser compuesto como expresión literal de una domesticidad incompatible con él, sino simplemente disciplinado como tal y sometido al dominio expresivo de los elementos.

Uno de ellos, esa torre sobre la escalera que ya hemos mencionado como objeto del experimentalismo estilístico del arquitecto, indica, con su solución definitiva —un simple casquete cónico que detiene su individualidad volumétrica en el límite mismo de la cornisa para no perturbar la continuidad del muro—, el camino que han seguido tales elementos antes de aparecer con la potencia y el carácter singular que lo hacen en la Casa Glessner. Porque, aunque parezca contradictorio con lo que decíamos al comienzo de este escrito, Richardson es un arquitecto de lo doméstico. Y si es cierto que sus mayores logros los alcanza en los edificios institucionales, es precisamente porque realiza unas instituciones fuertemente contaminadas de elementos domésticos —cubiertas, chimeneas, torres, miradores— que se ven en ellas forzados a agrandarse, a monumentalizarse, con lo que adquieren una grandeza no subsidiaria de monumentos o arquitecturas anteriores. Y esto sucede no sólo en las bibliotecas y estaciones de ferrocarril, edificios relativamente pequeños, sino también en las iglesias, ayuntamientos y otros grandes edificios, que cobran así un carácter innovador y un singular enraizamiento en los sentimientos domésticos de la sociedad americana.

Lo que la Glessner House hace, por primera vez con rotundidad en la arquitectura doméstica de Richardson, no es más que devolverle esos mismos elementos, que ya no desecharán su carácter monumental y serán capaces de resistir cualquier violencia ejercida sobre su tamaño, ganando así en expresividad. De aquí la fuerza que adquieren en esta casa los elementos que han experimentado esta doble transformación, como las cubiertas, los hastiales o las entradas, que pasan a ser ahora la representación, y no el reflejo, de la domesticidad del edificio sobre su cara exterior. En ella, las ventanas, cuyos tamaños son alterados sin contemplaciones, se dividen y subdividen hasta perder toda referencia a las habitaciones que iluminan y a las composiciones a las que sirven, convirtiéndose en elementos que acompañan y vitalizan los movimientos de las masas, pero que rara vez dejan traslucirse el interior. Como los despieces irregulares y la textura de la piedra, los huecos pierden su autonomía en favor de la

expresión de su propia inestabilidad como elementos animadores de la arquitectura, del cuerpo masivo del edificio. Las palabras más elocuentes son esas cubiertas, torres y chimeneas, cuya severa restricción y supeditación a la masa no hace sino acrecentar sus intrínsecas cualidades domésticas. El enfrentamiento entre los dos hastiales, al tiempo vacíos y repletos de carácter, que flanquean el gran muro de la fachada lateral y el sello de Richardson magistralmente impuesto sobre los otros dos elementos figurativos, los arcos de las entradas, hacen vibrar el edificio entero con su potencia formal de elementos violentados en sus proporciones, su tamaño y su naturaleza.

Por constituir un momento especial en la arquitectura de Richardson, en que la restricción tipológica se ve superada por el poder de la masa y la necesidad del lenguaje, la Glessner House se nos ofrece hoy como uno de los más brillantes ejemplos del trabajo sobre la materialidad de la forma, de una arquitectura en que el peso de la materia actúa como soporte imprescindible del estilo y como condición fundamental del espacio, un espacio también aquí como en los edificios institucionales lleno, espeso y abigarrado. Con este apoyo material, Richardson realiza unas obras que sobrepasan las limitaciones de los géneros, como de los tamaños, y manipula con vigor los elementos arquitectónicos sin ningún miedo a la inestabilidad o el desequilibrio formal. La Casa Glessner, la más masiva de sus construcciones domésticas, se erige así en máximo exponente de una cierta disolución de los límites entre los géneros arquitectónicos y de una invasión por parte del lenguaje de los dominios considerados exclusivos del contenido de la arquitectura.

Poco después de la momentánea conmoción creada por la grandilocuencia y el monumentalismo de la Glessner House, cuya influencia apenas se hizo notar ni siquiera en Chicago, la desmaterialización de la arquitectura sería ya un hecho irreversible. Y tal desmaterialización constituiría una de las bases de la arquitectura moderna y de sus formas carentes de espesor constructivo. Con el posterior rechazo del lenguaje de la modernidad, la pérdida de la materia ha supuesto para la arquitectura una bifurcación hacia, por un lado, la pura representación de aquello que antes era material, o hacia, por otro, la estricta disciplina compositiva desprovista no sólo de cuerpo sino también de palabras, de lenguaje. Quizá la Glessner House, que ha sobrevivido intacta a tantos cambios, pueda ayudarnos a entender la inexplicable adherencia de lo monumental a las formas de lo do-

méstico en una arquitectura que, en ambos casos, lleva dentro de sí grandes dosis de impotencia.

NOTAS

¹ JOHNSON, Philip: *Philip Johnson Writings* («Architecture of Harvard Revival and Modern: The New Houghton Library», 1942); Oxford University Press, New York, 1979.

² MUMFORD, Lewis: *Las décadas oscuras*; Ediciones Infinito, Buenos Aires 1960 (New York 1931).

³ Frase contenida en la respuesta de Richardson a J. J. Glessner a su pregunta de si estaría dispuesto a aceptar un encargo de tan poca importancia como su casa. Citada en: VAN ZANTEN, David T.: «H. H. Richardson's Glessner House», en *Journal of the Society of Architectural Historians*; mayo, 1964.

⁴ SCULLY, Vincent: *The Shingle Style and the Stick Style*; Yale University Press 1971 (1955).

⁵ Dibujos publicados en: VAN ZANTEN, David T.; *op. cit.*

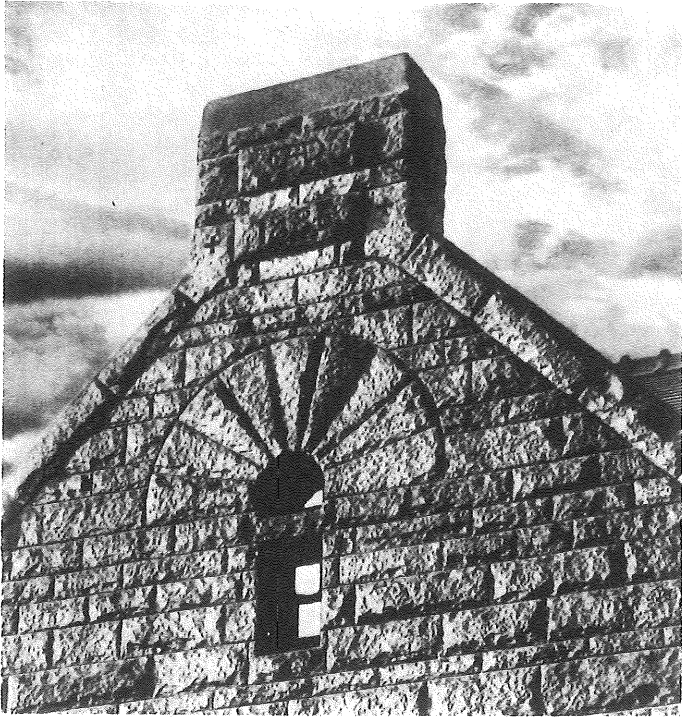
⁶ PRICE, Charles: «Henry Hobson Richardson: Some Unpublished Drawings»; *Perspecta* 9/10.

⁷ VAN RENSSELAER, Mariana G.: *Henry Hobson Richardson and His Works*; Boston & New York, Dover Publications, Inc., New York 1888.

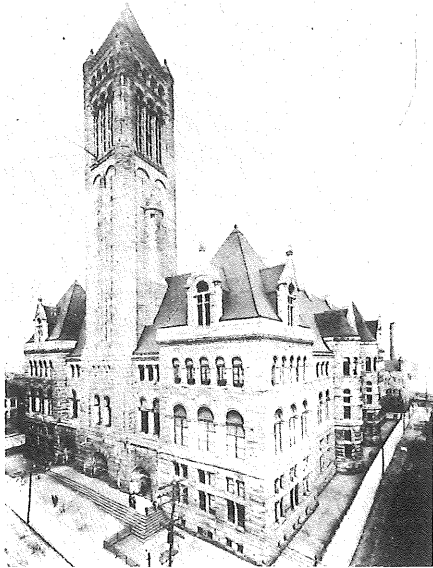
⁸ Términos utilizados para nombrar las cualidades más importantes de la arquitectura de Richardson por: PRICE, Charles; *op. cit.*

⁹ HITCHCOCK, Henry-Russell: *The Architecture of H. H. Richardson and His Times*; M.I.T. Press 1966 (New York 1936).

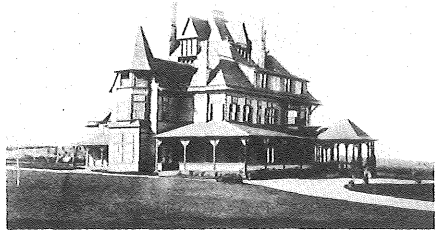
¹⁰ La visita de Moholy-Nagy y de Mies van der Rohe a la Glessner House fue recogida en la prensa local, en el *Chicago Daily News* de 7 de abril de 1939. Citado en: NEWMAN, N. W.: «Granite Hut», en *Architectural Forum*, noviembre 1972.



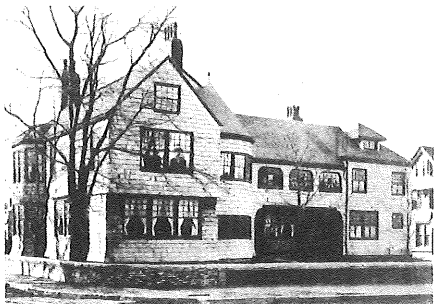
1



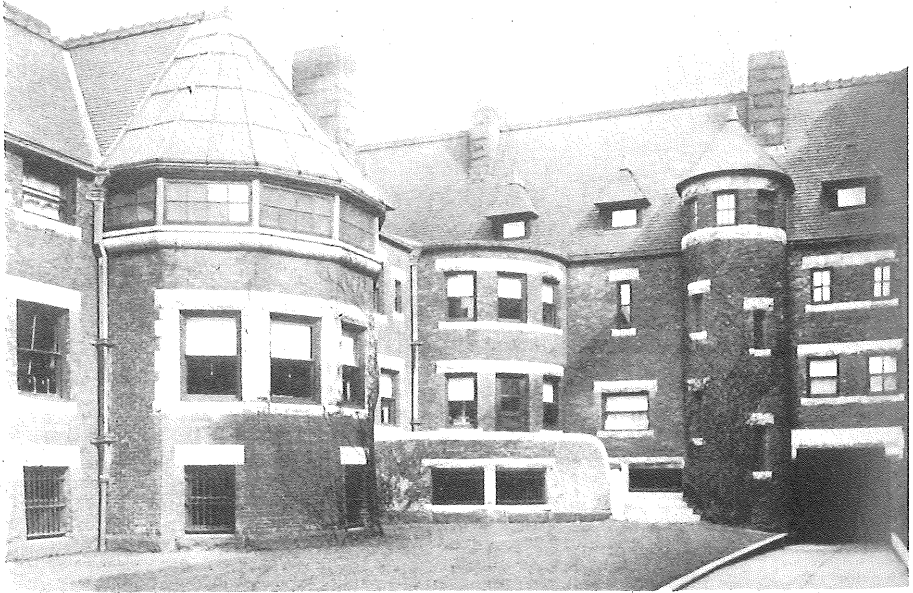
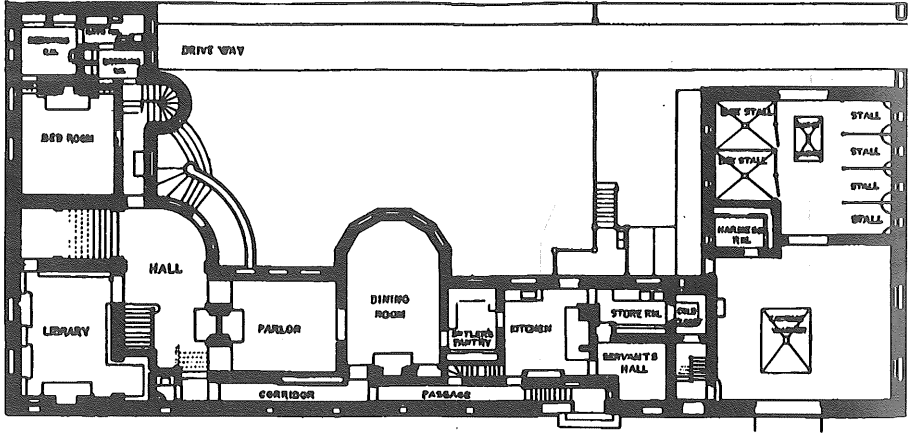
2

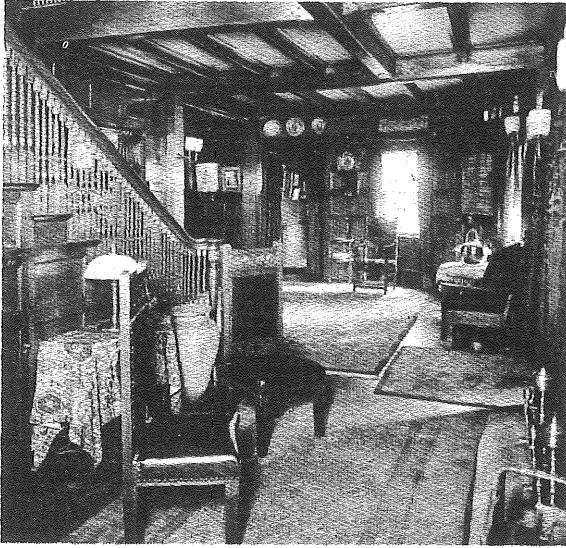


3

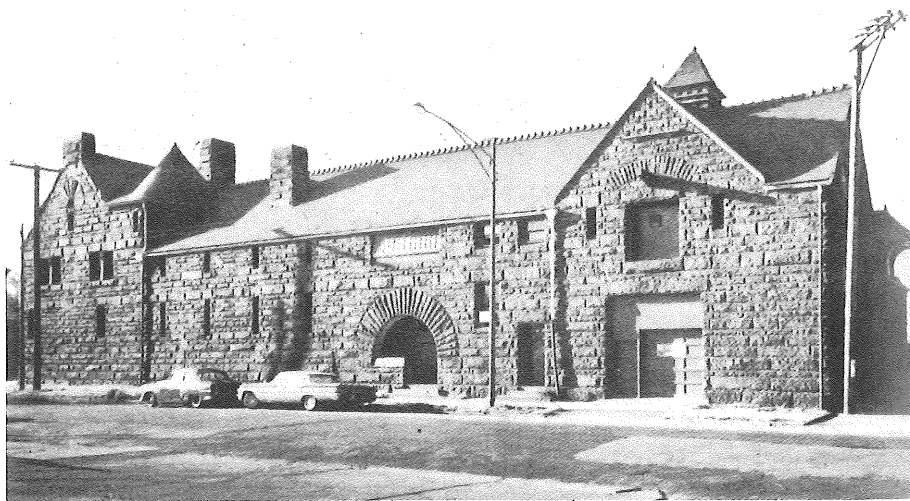
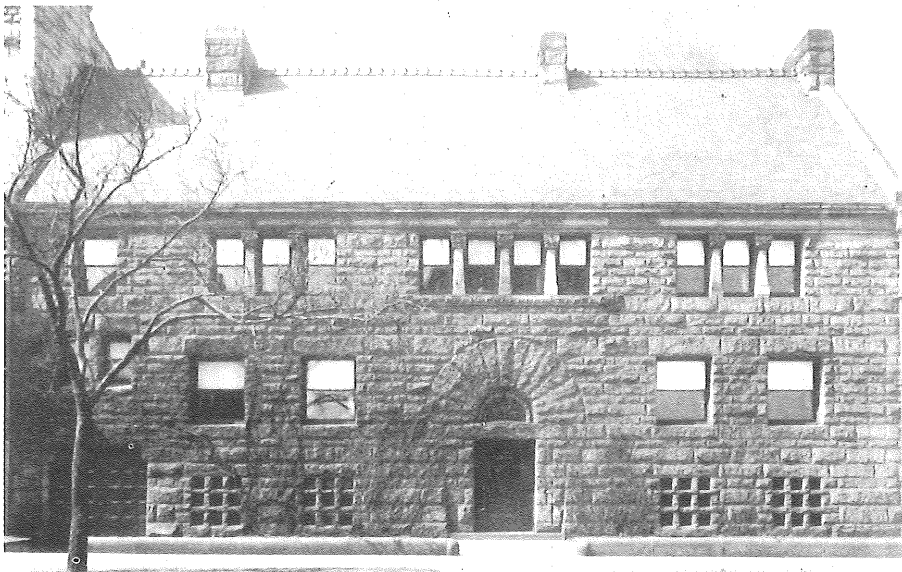


4





6



1. J.-J. Glessner House, 1885-87. Detalle de hastial y chimenea.
2. Allegheny County Buildings. Pittsburg, Pennsylvania, 1885-87.
3. Andrews House. Newport, Rhode Island, 1872-73.
4. Stoughton House. Cambridge, Massachusetts, 1882-83.
5. Glessner House. Planta y vista del patio interior.
6. Glessner House. Hall principal y biblioteca.
7. Glessner House. Fachada a la Prairie Avenue y a la 18th Street.

EL DILEMA DE LAS
CASAS JAOUŁ

La casa di Le Corbusier, Officine Edizioni, Rome 1987

ESTE ESCRITO TRATA SOBRE EL PROBLEMA ESPECÍFICO DE LA ENTRADA EN UNA OBRA DOMESTICA RELATIVAMENTE TARDIA DE LE CORBUSIER, las Casas Jaoul, proyectadas y construidas en Neuilly-sur-Seine entre los años 1954 y 1956.

La entrada es un elemento fundamental de todo edificio que, contrariamente a lo que sucede con otros como la escalera o la cubierta, puede oscilar entre su identificación con el elemento constructivo más directamente asociado con ella —la puerta— y la más complicada retórica formal, sobrepasando incluso los límites del propio edificio. La entrada es igualmente importante, aunque con matices distintos, para un edificio doméstico que para un edificio público; es un elemento funcional de primer orden y un lugar cargado de simbolismo; es, o puede ser, un fundamento del orden entero de la construcción y también una fuente de perturbación de dicho orden.

La arquitectura moderna, y en particular la arquitectura de Le Corbusier, supuso un replanteamiento radical de muchos de los supuestos reinantes en la arquitectura anterior, entre ellos el que afecta a la forma misma de la entrada a un edificio. Dicho de un modo muy esquemático, la arquitectura moderna, al dejar de lado la primacía de la fachada reemplazándola por la del volumen del edificio y al introducir elementos tipo en la construcción, despojó a la entrada de su presencia dominante en el edificio, buscando nuevos argumentos para su forma. Su tamaño, ahora estricto, y su posición, necesariamente periférica, hacen que la entrada en la arquitectura moderna no sea sino un elemento más entre los muchos que contribuyen a definir la imagen externa del edificio, pero, a cambio, pasa a desempeñar un papel decisivo en la estructuración de su espacio interior.

Las Casas Jaoul, construidas por Le Corbusier casi al mismo tiempo que los grandes edificios de Chandigarh, la capilla de Ronchamp y las Unidades de Habitación, son conocidas sobre todo por el sistema constructivo empleado en ellas —estructura de muros de ladrillo, vigas de hormigón y bóvedas de rasilla a la catalana— en el que la exposición directa de los materiales se veía como la apertura hacia una nueva estética, y también ética constructiva, que daría lugar en los años sesenta al movimiento inglés denominado Brutalismo. Por otra parte, la disposición de los edificios en el solar, formando un ángulo recto y apoyados en los límites de la parcela pero sin llegar a tocarse, y la compartimentación del espacio libre, dando lugar a

espacios de pequeñas dimensiones caracterizados según su orientación y su uso, se convierten en rasgos específicos de esta obra y en una novedad dentro de la arquitectura doméstica de Le Corbusier.

La entrada a las Casas Jaoul, el único elemento compartido por las dos viviendas, que luego se escindirá en una serie de accesos independientes, nace como consecuencia de la concepción misma del proyecto por parte de Le Corbusier como un auténtico complejo construido, en el que tanto los lugares cerrados como los abiertos están sujetos a la misma lógica constructiva, y no como un conjunto de edificios que puntúan un espacio abierto con leyes propias y ajenas a la arquitectura, como era el caso de sus proyectos de viviendas anteriores. Prueba de ello es la manipulación del suelo, artificializándolo con taludes y pavimentos, y la compartimentación del jardín en pequeños patios de paso o de estancia. Incluso los edificios pierden nitidez volumétrica, si se comparan con la arquitectura anterior de Le Corbusier, escalonándose formando áticos y prolongándose en los muros de los jardines o los voladizos de las terrazas. Y lo que es más importante, penetran literalmente en el terreno, enterrándose en parte y articulándose también en vertical.

La organización de la entrada en dos niveles separados, correspondientes respectivamente al automóvil y al peatón, que después será tan utilizada, se contrapone a las soluciones típicas de Le Corbusier en sus villas de los años veinte y treinta, donde una planta baja sobre *piloti* permitía el paso de los vehículos y la colocación de un pequeño vestíbulo de acceso a las plantas altas de la casa, donde se situaban las estancias (Casa Cook, casa en el Weissenhof Siedlung). En las Casas Jaoul, con su particular disposición de la entrada, el dentro y el fuera del edificio se hacen mucho más ambiguos, como se hacen ambiguos el arriba y el abajo, produciéndose una relación nueva entre los espacios de acceso y los propios edificios domésticos. La entrada, como tal, extiende su influencia a una gran parte del territorio exterior a la construcción propiamente dicha y también, debido a su diafanidad, al interior de las plantas bajas.

La disposición de los edificios en el solar —la casa A se coloca paralelamente a la calle y presenta hacia ella una fachada carente de rasgos destacados, mientras que la casa B permanece oculta en el interior— y la forma del suelo también visible desde la calle —con las dos rampas que introducen en el conjunto un fuerte dinamismo y direccionalidad desde el mismo momento en que se traspasa el

umbral de la parcela— contribuyen a definir la entrada tanto como la propia edificación. La particularidad de las Casas Jaoul reside, por tanto, en la disgregación de la entrada en una multiplicidad de accesos que tienden a disponerse en torno a recintos externos bien definidos, intermedios, que como indicadores de la entrada resultan ser más potentes que las entradas mismas. Las pequeñas marquesinas colocadas sobre las puertas principales de las viviendas, único indicio de su presencia independiente, se muestran como elementos absolutamente insuficientes y desbordados por toda la retórica que las precede desde el ingreso en el solar.

Ahora bien, la utilización por parte de Le Corbusier de un sistema constructivo de muros de carga longitudinales sobre los que se disponen bóvedas rebajadas de distinta luz —3,66 metros y 2,26 metros respectivamente— hará aparecer arcos, un elemento totalmente ajeno al repertorio figurativo de la modernidad, en la fachada menor de los edificios, lo que va a tener una enorme importancia para la imagen general de los mismos y una incidencia tan inesperada como implacable en la configuración de la entrada. Esta aparición de los arcos, como simple reflejo plano de las bóvedas existentes en el interior, parece en principio buscar su contrapartida en la extrema articulación constructiva con que los huecos individuales —puertas y ventanas— aparecen incluidos dentro de unidades mayores, que en ocasiones llegan a cubrir enteramente los vanos estructurales. Así la casa *B*, la más arquetípica y situada al fondo del solar, muestra claramente esta presencia de los arcos asociados a las puertas de entrada y, simultáneamente, la casi ocultación de éstas en el laberinto de las divisiones de los huecos.

La frontalidad, un ingrediente inequívocamente unido a la idea de entrada a un edificio, tiene en las Casas Jaoul una presencia cierta a través de los arcos que asoman en las fachadas menores de ambas viviendas, aun cuando sea una frontalidad situada al borde de su anulación por fuerzas contrarias y más potentes que ella. Resulta evidente la frontalidad de la casa *B*, no sólo hacia el recinto inmediato del pequeño patio, sino hacia el más lejano de la calle, así como la lógica de la colocación de la entrada a la casa en el vano estructural mayor y más próximo a la rampa de acceso, rompiéndose el otro vano con la entrada de servicio. Sin embargo, la otra casa, la casa *A*, que se orienta con su única fachada corta hacia el muro medianero y no hacia el patio común de acceso, se enfrenta con la alternativa

de, o bien disponer su entrada de un modo semejante a la de la casa B (dentro del espacio del arco de la fachada menor), o bien disponerla enfrente a ella (en el patio y coincidiendo con el extremo de una de las fachadas largas del edificio). Y es aquí donde surgen las discrepancias entre el proyecto y la solución finalmente construida, que ponen en evidencia la radical incompatibilidad entre aspectos igualmente esenciales de esta obra de Le Corbusier.

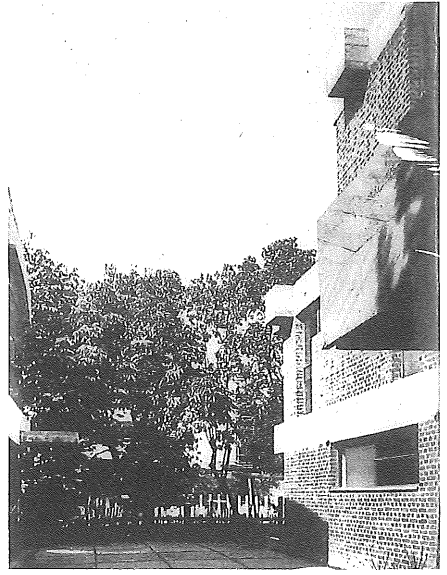
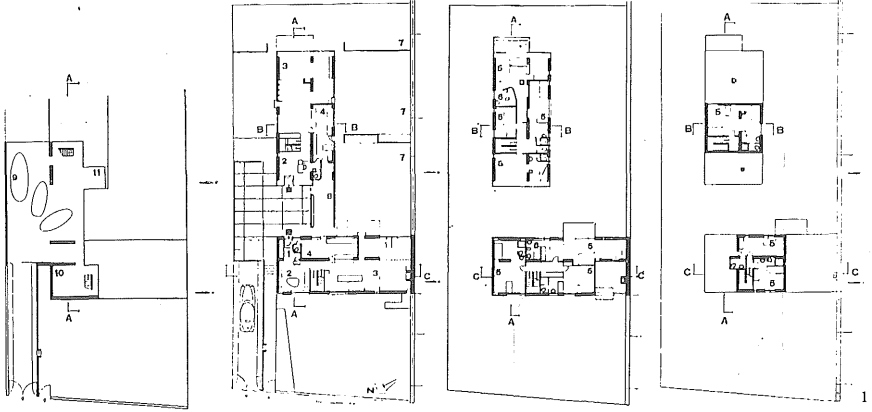
La primera de las opciones, por la que Le Corbusier se decide a la hora de construir la casa, contradiciendo los documentos del proyecto, supone por su parte el reconocimiento de la inevitable asociación entre la figura del arco y la idea misma de entrada, una asociación procedente de arquitecturas anteriores, que arrastra la necesidad de modificar algunos elementos (las rampas de acceso al garaje y al patio han de invertir su posición inicial) e incluso de debilitar el carácter o el significado de otros (el patio interior o los voladizos de las terrazas). Es decir, la incompatibilidad entre la estructura general impuesta al complejo construido, articulado todo él en torno a ese patio interior de entrada, y la estructura constructiva de los edificios, que también es aquí imagen de los mismos a causa de la importancia figurativa de los arcos, queda plasmada en esta oscilación de la entrada en la casa A, la más afectada por tal contradicción. Sólo la ruptura de la esquina, facilitada por la discontinuidad entre estructura y plementería, permite que, al menos en cierta medida, la entrada ahora situada en la fachada menor se aproxime al patio y al otro edificio, manteniendo un débil lazo de unión todavía con la entrada de la casa B.

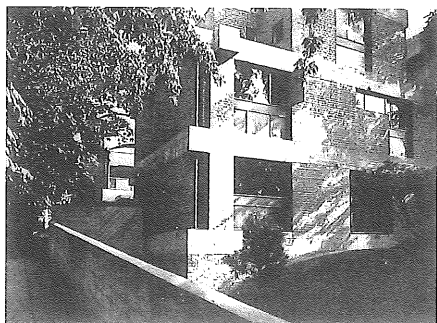
Faltaría por mencionar, como matiz adicional del tratamiento de la entrada por parte de Le Corbusier, lo que supone una especie de reaparición de su fuerza en otro lugar de la construcción. Los dos potentes voladizos que aparecen uno en cada una de las viviendas expresan directamente la fuerza introducida puntualmente en ellas a través de la entrada, equilibrándola mediante su traslación literal al exterior recorriendo toda la casa (B) o contrarrestándola por medio de otra igual y de signo opuesto (A), aun cuando en este último caso tal efecto deje de producirse con el cambio de la entrada ya mencionado.

La brevedad de este escrito impide entrar en la consideración del interior de los edificios y de la incidencia de la entrada en la definición de su espacialidad. Baste decir, porque se ha hecho referencia a

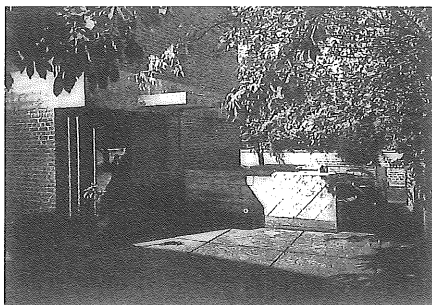
ello, que la diafanidad de las plantas bajas, junto con el hecho de que la escalera sea concebida aquí por Le Corbusier como un elemento estático, casi como un mueble, permite que la entrada asuma con exclusividad la función de organizar y dinamizar el espacio interno de la casa, así como de orientarlo indicando lo que está más dentro o más fuera y lo que es más público o más privado.

Estas reflexiones en torno al problema concreto de la entrada en las Casas Jaoul servirán, sin duda, para apreciar aún más las cualidades arquitectónicas de esta obra de Le Corbusier, singular en su empeño por fundamentar, a través de sólo dos edificios domésticos y un pequeño jardín, lo que podría ser un germen de tejido urbano y singular también por la cantidad de conflictos y contradicciones que se acumulan sobre uno sólo de tales edificios, para salvaguardar el carácter prototípico o canónico del otro.

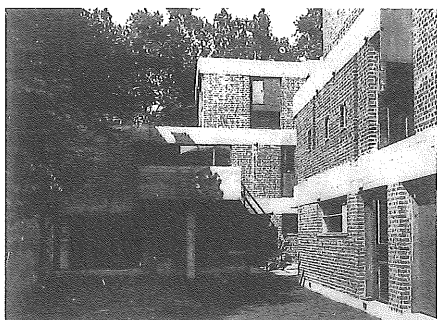




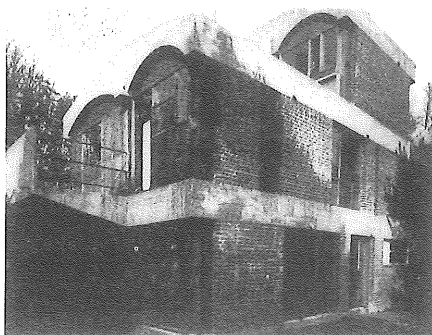
4



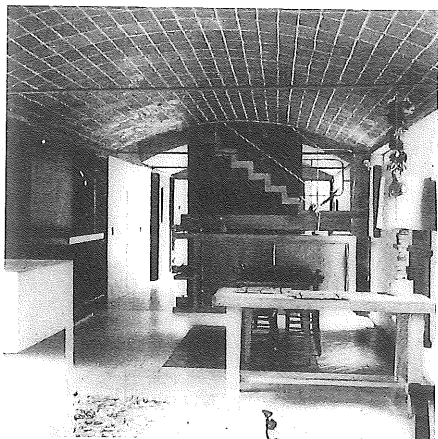
5



6



7



8

1. Casas Jaoul. Plantas.
2. La casa B.
3. Patio interior.
4. Rampa de entrada.
5. Entrada de la casa A.
6. Voladizo de la casa A.
7. Voladizo de la casa B.
8. Vista del interior.

LA CASA SOBRE LA NATURALEZA

La Villa Malaparte
y la Kaufmann House

E

STAS DOS CASAS, PROYECTADAS Y CONSTRUIDAS EN LOS AÑOS INMEDIATAMENTE ANTERIORES A LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, ESTAN ENTRE

las viviendas individuales más espectaculares producidas por la arquitectura del siglo XX y, a pesar de sus muchas disparidades —su lejanía geográfica, la personalidad de sus arquitectos y clientes, sus presupuestos arquitectónicos—, constituyen momentos igualmente singulares de la arquitectura doméstica que, a causa de las especiales circunstancias que en ellas concurren —de lo que es buena prueba su efímera vida como viviendas y su casi inmediata conversión en museos de arquitectura—, se aventura tanto en uno como en otro caso fuera de las convenciones al uso, incluso de las propias del autor, para tomar como soporte más firme algo tan relegado del pensamiento de la arquitectura moderna como es la naturaleza. La arquitectura moderna no había mostrado un interés especial por los valores de la naturaleza ya que, como señala Theodor W. Adorno, «[el gran arte] cierra la puerta a todo lo que la vieja estética atribuía a la naturaleza y abandona la reflexión sobre todo aquello que sucede fuera o más allá de su inmanencia estética»¹. Por tanto, el protagonismo de la naturaleza en estas obras, nacidas de la misma artificialidad de lo moderno y con su misma voluntad de oponerse al mundo de lo no hecho, de lo natural, proporciona en un momento de extensión de las fronteras de la modernidad la ocasión para abrir paso a una idea de casa libre de los iconos formales de la arquitectura moderna pero sin el lastre de los desgastados modelos tradicionales. Además, va a ser la fuerza de lo natural la que permita desplazar a la estricta funcionalidad del espacio interior, condensada en una óptima distribución en planta, de su condición de valor supremo en cualquier edificio de vivienda.

En el año 1938, el escritor periodista Curzio Malaparte (1898-1957) pide a Adalberto Libera que realice unos bocetos preliminares para su casa en Punta Massullo, Capri. La casa, a la que el escritor llamó *una casa como yo*, fue construida siguiendo el proyecto original de Libera, desarrollado posteriormente por Amitrano, un constructor de Capri, y por el propio Malaparte. Apenas utilizada como tal, la casa fue donada a la República Popular de China por Curzio Malaparte, pasando después a ser sede de una fundación que la destinó a albergar exposiciones. Este proyecto fue realizado cuando Libera tenía 35 años y coincidiendo con el Palacio de Congresos

de Roma, un edificio en el que también se dispone un teatro al aire libre en la cubierta.

Cualquier consideración de la Villa Malaparte ha de partir necesariamente de la importancia de su emplazamiento, excepcionalmente en la arquitectura de Libera, fuera de la ciudad. En lo más alto de un acantilado sobre el Mediterráneo, la casa se levanta mirando hacia el sol, transmitiendo un especial sentimiento de distancia y orientación, mientras acentúa con su presencia la inaccesibilidad de ese lugar excepcional. El lugar elegido por Malaparte no es simplemente un lugar donde la naturaleza puede ser contemplada, sino sentida en toda su plenitud. El sol y el agua se convierten en mundos envolventes de la arquitectura, sumergiéndola en ellos, mientras ésta extiende su dominio por el territorio más allá de sus límites, dejando huellas en forma de escaleras talladas directamente sobre la roca. La naturaleza como drama, al tiempo en constante movimiento y absolutamente paralizada, aparece aquí como condición esencial de una arquitectura que está sobre ella, participa en ella y también se opone a ella. Pero la naturaleza es, en la Villa Malaparte, ante todo mítica, literaria. De la colaboración Libera-Malaparte surge una construcción inquietante marcada por su profunda ambigüedad como objeto, ambigüedad que penetra en la arquitectura en virtud de ese carácter mítico de la naturaleza. Adorno generaliza esta conexión entre lo mítico y lo natural cuando dice: «La belleza natural es el mito traspuesto a la imaginación [...] todo el mundo cree bello el canto de los pájaros y, sin embargo, hay algo terrible en el canto de los pájaros, signo de desgracias [...]. La ambigüedad de la belleza natural tiene su origen en la ambigüedad de los mitos ².»

Como respuesta a ese singular marco natural, cuya belleza deriva de la grandiosidad con que se produce el encuentro entre la tierra, el cielo y el mar, Libera proyecta un edificio que parece seguir las mismas leyes formativas de la naturaleza; la casa aparece como un reflejo geometrizado del perfil de la roca sobre la que se asienta, casi como una formación cristalográfica surgida del propio acantilado como consecuencia de un cataclismo. La pureza de su geometría, la oblicuidad de su perfil, su color blanco destacando sobre el gris de la roca, así lo confirman. Pero, al mismo tiempo, la Villa Malaparte responde fielmente al concepto de forma monumental, en este caso dando vida a un programa doméstico, tal como es entendido por Adalberto Libera. Como señala Vieri Quilici en su monografía del

arquitecto, «la confrontación entre el principio tectónico (tipo estructural-arquitectónico) y la conformación volumétrico-objetual (imagen plástica) constituye el fundamento del método compositivo de Libera, que se resume en el principio de integridad del programa constructivo-figurativo, un principio esencialmente sintáctico a través del cual la arquitectura se afirma como monumental». Tal principio, puntualiza Quilici, «es contrario al mimetismo que tiende a reproducir sobre el sitio operaciones análogas a aquellas que existen a su alrededor, ya que la estructura formal de la obra busca mostrar la esencia individual del tipo, convirtiéndose al mismo tiempo en una condición irrepetible del lugar en que se asienta»³. Así, en la Villa Malaparte, bajo esta aparente sumisión a las fuerzas naturales, Libera tratará también de hacer confluir la geometría y la emotividad, de hacer corresponder la complejidad a lo estricto de la forma y la temporalidad a la naturaleza metafísica del objeto arquitectónico, de lograr, como concluye Quilici, «el mito idealista de la integridad».

La Villa Malaparte hace destacar en el paisaje su potente unidad, tanto tipológica como simbólica, presentándose como una caja cerrada que se proyecta desde la oblicuidad de la gran escalera-graderío hacia el abismo. El edificio, geoméricamente complejo, se identifica con su cubierta —teatro al aire libre, plataforma de despegue hacia el sol, fondo de ceremonias rituales, orientada hacia el mar y hacia la tierra— como se identifica también con el trazo preciso de su perfil, como una forma sin volumen. El le confiere su imagen heroica, de ascenso hacia el triunfo, dejando de lado todo lo demasiado humano —de ahí su ausencia de base— para reencontrar su esencia intemporal. El tiempo aparece detenido, tanto en la casa como en la naturaleza circundante, con formas abismales paralizadas y amenazantes. A pesar de su posición preeminente en el montículo, produce en su interior la sensación de una cueva, la idea más primitiva de vivienda, de lugar subterráneo y casi sumergido, como señala John Hejduk cuando, además de destacar su conexión con el mundo de los sacrificios y rituales primitivos, se refiere a ella como laberinto, como tumba⁴.

Si, como decíamos, los mitos son los que constituyen la base de la relación de la Villa Malaparte con la naturaleza circundante, son también los mitos los que van a determinar su configuración como arquitectura, en este caso en el sentido de símbolos arquetípicos cuya organización, como afirma el crítico Northrop Frye, «toma la forma

de dos mundos contrapuestos identificados con lo deseable y lo no deseable, lo bueno y lo malo, lo apocalíptico y lo demoníaco»⁵. En el interior de la casa, aparecen dos puertas, la antítesis mítica entre el bien y el mal, y desde la gran sala y a través de estas dos puertas somos conducidos en un movimiento sin retorno mientras los huecos, irregularmente repartidos y de diferentes tamaños, abren el interior hacia un mundo de formas naturales abrumadoras e inalcanzables, hacia un verdadero abismo.

Detengámonos ahora sobre las características de los elementos que definen la arquitectura de la casa —la base, la cubierta, la entrada, los huecos— que responden sin excepción a esta voluntad de afirmación de una forma íntegra, monumental, sobre el espectáculo de una naturaleza mitificada, teatralizada. El edificio carece de base, surge directamente de la irregularidad de la roca, desprendiéndose de lo más humano —«los pies son lo más humano», dice Roland Barthes⁶—, y haciéndose eco con su perfil ascendente de la forma del acantilado del que señala el punto más alto. Pero, aun cuando este perfil geometrizado sea una prueba de su voluntad heroica y de su aspiración a lo intemporal y arquetípico, permanece esa otra componente asociada al crecimiento natural, cataclísmico, de la roca que da origen a una forma geoméricamente más pura. La cubierta no corona la casa, se identifica con ella; accesible y doblemente orientada, es un simple fondo para el libre juego de las fuerzas de la naturaleza y el movimiento del sol. La entrada indiferenciada se encuentra en un lugar incierto, disimulada entre los demás huecos, sin embargo multitud de caminos escalonados confluyen hacia ella. Los huecos, variados en su posición y en su tamaño, mantienen la integridad volumétrica de la casa ocultándonos su contenido; desde dentro son simples marcos para la contemplación del espectáculo de la naturaleza, absolutamente cerrados como corresponde a lo que se encuentra inmerso en el mundo nada dominable de lo natural.

Un sentimiento absolutamente opuesto parece provocar la casa construida por Frank Lloyd Wright para la familia Kaufmann entre 1935 y 1937 donde, según el propio hijo de la familia, Edgar Kaufmann, «se produce el contacto directo entre el hombre y la naturaleza, estableciéndose entre ellos una apacible relación»⁷. Esta casa, conocida precisamente con el sobrenombre de *Fallingwater* (cascada), un accidente natural, está sin embargo tan dominada por la fuerza

del emplazamiento como la Villa Malaparte, aunque en este caso sea Bear Run, un pequeño arroyo de sólo seis kilómetros, el motivo para la profunda reconsideración de la arquitectura doméstica que lleva a cabo Wright, ya con 67 años de edad y tras casi diez de inactividad profesional.

Los Kaufmann, hombres de negocios que habían realizado un programa de repoblación en la zona de Bear Run, dentro de la región de los Apalaches del estado de Pensilvania, encargan a Frank Lloyd Wright la construcción de una casa de vacaciones dentro de una finca de 500 hectáreas. Tras desechar un primer emplazamiento en la orilla más accesible, Wright, de acuerdo con Kaufmann, decide situar la casa justamente encima de una de las cascadas del arroyo Bear Run, en una posición que permitía mejor su orientación hacia el sol pero que exigía la construcción de un puente para pasar al otro lado. Con esta decisión, Wright trata de hacer sentir intensamente la naturaleza desde la casa, a través de una participación extremadamente próxima en su constante fluir, amplificado en los desniveles de las cascadas y presente también en el crecimiento del bosque recién plantado. Cuando Wright conoció el lugar, relata Edgar Kaufmann, que era ayudante suyo en Taliesin, «apreció inmediatamente el potente ruido de las cascadas, la vitalidad del bosque joven y el dramatismo de las rocas, considerando que éstos debían ser los elementos que tenían que entretenerse con los serenos espacios de su estructura». La casa, continúa Kaufmann, «aparece firmemente anclada a la solidez del terreno y, a pesar de sus amplias bandas de ventanas, es protectora en su interior como una cueva; parece, en fin, hablar de un mundo en el que el hombre y los procesos naturales, lo artificial y lo natural, se encuentran en total armonía»⁸.

La naturaleza de Fallingwater es, sin embargo, una naturaleza a escala reducida, una naturaleza civilizada. Bear Run no es más que un pequeño arroyo, como lo son las cascadas que origina en su recorrido; basta verlas en relación con la altura de la casa. Existe, por otra parte, un paisaje colonizado —con un puente y un sendero existentes— con anterioridad a la construcción de la casa, del que ésta se adueñará dejando huellas más allá de sus límites en el nuevo puente, la pérgola o la casa de invitados. La casa lo que hace es reducir las distancias y focalizar sus formas, antes dispersas, sobre un pequeño ámbito dentro del que se produce todo el espectáculo de lo natural a escala reducida. Una sorprendente transmutación del gusto

por los horizontes sin límites y las grandes distancias propias de los paisajes americanos.

Dentro de este marco, Frank Lloyd Wright responde a la naturaleza haciendo que la casa sea una continuación de la estructura estratificada del monte, bajo el cual discurre el arroyo, o también haciendo que la casa surja como las ramas del tronco de un árbol, es decir, como una forma nacida del crecimiento orgánico e insertada en la propia naturaleza. En este sentido, también Fallingwater puede verse como la voluntad de extender a la arquitectura las leyes formativas de lo natural, en este caso las del más pausado crecimiento orgánico; no en vano la idea de forma orgánica es, como señalan Morton y Lucia White, «una de las fundamentales en Wright y arranca de la estética romántica que Emerson tomó directamente de Coleridge»⁹. Para Wright, la forma orgánica —que se desarrolla desde dentro del material— se opone a la forma mecánica —impuesta al material desde fuera de él— y toda vivienda debería ser una forma orgánica, fuertemente enraizada en el suelo y haciendo surgir el ornamento de su propia forma. Pero, contrariamente a los románticos, Wright, como Emerson, no contrapone naturaleza y civilización ni identifica ésta con lo urbano; para él, la especulación racional, propia de la naturaleza intocada, es un valor superior al de la experimentación, propia de la ciudad. En consecuencia, el mito de la naturaleza no es en Wright un mito idealista, sino un mito que tiene que ver con las organizaciones que, otra vez usando las palabras de Northrop Frye, podemos llamar «realistas, en cuanto tienen más relación con la experiencia humana y la representación que con lo idealista de la forma»¹⁰.

Wright, como Libera, coloca la casa al mismo tiempo sobre y en el interior de la naturaleza; pero, contrariamente a él, hace frente a la singularidad del emplazamiento con la total descomposición del volumen del edificio en una serie de estratos horizontales sólo sujetos por el eje vertical de la gran chimenea de piedra. La presencia de una oposición entre lo racional-horizontal y lo vertical-emocional —según la terminología de Bruno Zevi— y de un fuerte contraste entre los materiales —revocos lisos en los antepechos de las terrazas y piedras irregulares y rugosas en la chimenea— muestra su deseo de explotar al máximo la estrategia formal de la descomposición. No existe una base firme sobre la que el edificio se asiente, como tampoco una cubierta única e identificable como su remate superior; la

casa se despliega en elementos sucesivos que van creciendo desigualmente, como sucede en los organismos vivos, aunque, como contrapunto a este despliegue orgánico, puede verse también en la insistente repetición de las formas en voladizo una afirmación de su profunda artificialidad.

A pesar de su crecimiento hacia lo alto, Fallingwater nada tiene que ver con el ascenso hacia un resultado, de ahí su ausencia de cubierta, sino con la imagen momentánea de cada una de sus formas, sus estratos, liberados de su apoyo sobre la tierra. El edificio, más que un objeto sintético, es la suma de formas parciales que surgen individualmente, directas y solas. La apropiación de la naturaleza se produce a través de una inmersión literal en ella, una voluntad de participar en sus leyes y una dramatización de los propios contrastes naturales. Así, a la imagen de la casa suspendida en el vacío, elevada, se superpone esa otra imagen de cueva protegida por la roca y envuelta por la espesa vegetación del bosque. Del mismo modo, al dinamismo de sus formas, al movimiento de planos horizontales, se superpone la imagen de impasividad ante el fluir constante de la naturaleza y de suspensión equilibrada de la vida cotidiana. (De aquí la ausencia de líneas oblicuas, incluso en las escaleras, comentada por Robert Venturi.) Los huecos, amplias bandas de ventanas que se prolongan en las terrazas, permiten una contemplación del paisaje sin obstáculos, proyectando a los habitantes de la casa dentro de él. Esta misma proyección hacia el exterior y la intercomunicación con el paisaje impide, a su vez, que exista una entrada diferenciada y, consecuentemente, una fachada concebida como tal.

Hecha de una arquitectura de continuidades, la Kaufmann House, al tratar de evocar los procesos del crecimiento orgánico, adquiere un dramatismo que es más un dramatismo constructivo —la potencia de sus voladizos— que un sentimiento dramático de lo natural. En ella se produce un contacto con la naturaleza, sin distancia, convirtiéndose incluso el arroyo en una piscina privada accesible desde la sala de estar; lo natural es aquí civilizado y asequible y la falta de apoyo, el indicio de abismo que se acusa en las visiones de la casa desde abajo, está en todo caso dentro de las dimensiones de lo artificial y absolutamente controlado por el hombre.

Llegamos, con esto, al punto de examinar el carácter doméstico de Fallingwater, obra de un arquitecto excepcionalmente dotado en este terreno y con una amplia experiencia en la construcción de vi-

viendas. En relación con otras casas de Wright, ésta no parece ofrecer más variaciones en su organización interna que una concentración de los espacios comunes en la gran sala de estar y una mayor especialización y reducción de tamaño de los dormitorios, cada uno con sus propios servicios. Pero, aunque permanezcan los mismos espacios, se produce en Fallingwater una especie de vaciamiento de su contenido —doméstico— en favor de su forma —natural—, lo que ya podía adivinarse en la renuncia a uno de los elementos más característicos de la arquitectura doméstica de Wright: la cubierta. La casa contiene vida en su interior, e incluso marca con la presencia de la chimenea todas y cada una de las habitaciones principales, pero la proyecta hacia fuera buscando una total comunicación con la naturaleza, presentándose esencialmente como un espectáculo de amplificación de los fenómenos naturales —estratificación, crecimiento, flujo— a través de la arquitectura. El espacio interior, reducto de la vida doméstica, se ve impulsado también a reproducir —con la horizontalidad de la mampostería, las carpinterías y los muebles, así como con la profusión de piedra, corcho y madera— la textura material existente en el exterior; el propio espacio de cueva, casi subterráneo, que encierra la casa tratará de escapar hacia fuera abrumado por la presencia de lo natural.

Sin cualificación material alguna, en el polo opuesto, la Villa Malaparte nos ofrece un interior críptico donde la división de la casa en dos —las dos puertas iguales— se interpone entre el mayor espacio que sigue al acceso y la sala terminal abierta al paisaje. Sin embargo, tanto en los dibujos como en las fotografías de la propia casa, la Villa Malaparte nos muestra abiertamente en su interior ciertos atributos de lo doméstico —sillones, mesa, chimenea—, objetos aparentemente triviales, pero en ella absolutamente necesarios. En un marco como ése, esta exhibición sólo cabe entenderse como una audacia que, como afirma Roland Barthes de los actores retratados por D'Harcourt ¹¹, está reservada a los dioses o a los reyes que en ocasiones no temen aparecer tan hombres como los demás y, por tanto, con hogares terrenos con sillones y chimenea.

Por encima de su condición doméstica, no hay duda de que tanto la Villa Malaparte como la Kaufmann House son, utilizando de nuevo palabras de Roland Barthes, *espectáculos excesivos* ¹² en los que resulta esencial su inmersión en la naturaleza. Si la primera es un espectáculo solar, una arquitectura bañada permanentemente por una

luz sin sombras, la segunda es un espectáculo de dramáticos claroscuros; idéntica matización puede tener la presencia del agua en ambos casos, envolvente e inmutable en Capri y en constante fluir en Bear Run. Como hemos visto, las dos llevan a cabo una especie de vaciamiento de su espacio interior, propio de la vida doméstica, en favor de lo imponente de su forma externa; la Villa Malaparte es un trazo dibujado con precisión, sin volumen, que define la caja cerrada, mientras que la Kaufmann House es un conjunto de fisuras que dejan escapar hacia fuera el espacio interno.

Como ejemplos de arquitectura doméstica, la Villa Malaparte y la Kaufmann House son singulares en cuanto parecen renunciar a dar una respuesta directa a sus condicionantes y a expresar, como suele ser habitual, su carácter a través de la conversión de las formas de la utilidad —cubiertas, chimeneas, pórticos— en símbolos de la propia domesticidad del edificio. Sólo uno de los condicionantes específicos de lo doméstico, el de su pequeño tamaño, encuentra directa satisfacción en las estrategias formales utilizadas en cada una de ellas: como forma (o volumen) estricta y unitaria en un caso y como forma (o volumen) totalmente libre en el otro. Al elegir esta forma externa, sin embargo, tanto Libera como Wright lo que tratan de producir es una amplificación del pequeño edificio doméstico imprescindible para apropiarse de la naturaleza circundante: en la Villa Malaparte, ésta se produce por extensión, irradiando su influencia por las grandes distancias tal como es propio de la forma monumental; en la Kaufmann House, por el contrario, se produce por concentración, actuando la forma orgánica como una lente de aproximación que convierte al pequeño paraje de Bear Run en un espectáculo natural de incomparable grandeza. La geometría, esencial en el desarrollo de ambos edificios, ilustra asimismo tendencias arquitectónicas contrapuestas en Libera y Wright: hacia la integridad en uno y hacia la total descomposición en otro. La absoluta carencia de referencias ortogonales, con el dominio de las líneas oblicuas, en la Villa Malaparte contrasta con la imposición de unas coordenadas a la totalidad de la construcción o incluso a lo que está más allá de ella, como es el puente, en la Kaufmann House. Este hecho tiene una especial importancia si se considera la influencia que estos edificios pueden haber ejercido sobre arquitecturas más recientes —racionalistas y realistas respectivamente— y también si se ven como precedentes de las tendencias italianas hacia la depuración geométrica y americanas hacia la total descomposición.

La claridad de la forma, la absoluta evidencia de un gesto único, hace que el exterior de la Villa Malaparte sea lo esencial de un edificio cuyo hermetismo nos impulsa a adivinar la naturaleza —mítica— de su contenido. La Kaufmann House, con su alternancia de estratos llenos y vacíos, empuja hacia fuera el contenido doméstico en busca de una participación más estrecha con la naturaleza, aunque conservando el mito de la cueva, de la protección de la casa frente al mundo exterior, en la textura rústica de los pilares de piedra y en la presión de los techos excesivamente bajos. El vacío esencial de la caja cerrada que es la Villa Malaparte se contrapone así a un espacio real que en la Kaufmann House se escapa por las rasgaduras horizontales hasta dispersarse por la vegetación circundante. La estratificación, la forma descompuesta, que da lugar a una cascada de suelos de piedra y agua, es el medio de que se sirve Wright al mismo tiempo para vaciar el contenido doméstico de la casa y responder, desde su concepción de la forma orgánica, al entorno natural. Pero, del mismo modo que el teórico poder expansivo de los voladizos pasa a ser aquí el que produce un acortamiento de las distancias entre arquitectura y naturaleza, se da también una interesante transmutación: lo horizontal, asociado a lo terreno y racional, aparece flotando y con superficies tersas mientras que lo vertical, simbólico e idealista, es pétreo e irregular y está fuertemente anclado a la tierra.

De lo dicho hasta ahora, podríamos concluir que, en relación con la Villa Malaparte, la Kaufmann House, si bien más romántica por su posición en la ladera, es igualmente espectacular y dramática en su apropiación del paisaje natural. Si la Villa Malaparte era un espectáculo solar, ésta lo es de dramáticos claroscuros; si aquélla era la imagen del ascenso hacia el triunfo, ésta no es sino una concatenación de formas aisladas y solas; si aquélla se adueñaba del paisaje por extensión, ésta lo hace por concentración; si aquélla estaba vacía de interioridad en una caja herméticamente cerrada, ésta se vacía por estar llena de fisuras; si, en fin, aquélla suponía una congelación del tiempo y una búsqueda metafísica de la esencia, ésta trata de realizarse en el fluir continuo de la naturaleza y su propio tiempo, su crecimiento. Y podríamos concluir también reconociendo en estas obras el poder liberador de la naturaleza, que exige al arquitecto colocarse frente a ella sin la carga de las convenciones o la historia.

La brillantez de los resultados formales conseguidos por Libera y Wright no debe, sin embargo, impedir reconocer los límites en los

que se encuadran estas arquitecturas, convertidas inmediatamente en iconos de la modernidad tanto o más que aquellos a los que venían a suplantarse. Ciertamente, las obras canónicas de finales de los años veinte habían sustentado la potencia de su imagen moderna en su lógico y activo sistema constructivo y en una nueva concepción del espacio interior. La Villa Malaparte y la Kaufmann House, surgidas una década después y realizadas por arquitectos en todo caso marginales a la ortodoxia moderna, al mismo tiempo que ponen en cuestión su contenido doméstico, intentan mantener la imagen moderna pero eliminando el soporte constructivo y espacial que proporcionaba la arquitectura moderna y reemplazándolo por la fuerza externa de la naturaleza.

La indiferencia constructiva de Libera, que le lleva a realizar la caja homogénea que es Villa Malaparte, discurre en paralelo con el riesgo constructivo que Wright asume en los amplios voladizos de Fallingwater. Y la repetición casi exacta del teatro al aire libre del Palacio de Congresos de Roma por parte de Libera en un edificio doméstico, como puro gesto simbólico, supone una dependencia de su propio universo formal tan fuerte como la de Wright invirtiendo en la vivienda el carácter del espacio absolutamente cerrado del edificio que casi al mismo tiempo está construyendo para la Johnson Wax. Es decir, tanto Libera como Wright se sirven momentáneamente de la naturaleza para poner a prueba la pervivencia de la modernidad en la arquitectura sin sus soportes constructivo y espacial, violentando la forma en dos direcciones opuestas: la síntesis y la descomposición analítica.

Objetos singulares nacidos fuera de la corriente dominante de la arquitectura moderna, estas dos casas figuran entre los contadísimos casos en que la arquitectura del siglo XX se ha colocado en medio de la abrumadora presencia de la belleza natural, para tomar de ella su fuerza y grandiosidad. Pero si ello supone, tanto en la Villa Malaparte como en la Kaufmann House, más que un recurso a la antigua estética y una anulación de la antítesis moderna entre el arte y la naturaleza, una constatación de la autonomía del sistema formal de la modernidad, capaz de pervivir despojado incluso de sus propios supuestos, también es necesario reconocer que, en su dependencia de la naturaleza, el carácter doméstico de los edificios resulta seriamente comprometido. Es la naturaleza la que introduce sus materiales y sus leyes formativas, con el sentimiento de lo heroico y los mitos de lo

abismal y lo terrible, en el mundo de la arquitectura doméstica moderna, subvirtiendo así el carácter terreno y cotidiano que había dominado todo su desarrollo.

El espejismo de una vuelta a la naturaleza, como medio para liberar a la arquitectura moderna de sus propios dogmas formales, puede tener en la Villa Malaparte y en la Kaufmann House un momento de realidad en el que la propia arquitectura resuena con especial intensidad en el eco producido por el paisaje. Sin embargo, en este encuentro, la arquitectura permanece, dibujándose con autonomía no sólo con respecto al paisaje sino también con respecto a las imágenes históricas asociadas con los antiguos mitos y a sus condicionantes materiales. La imagen profundamente renovada que ofrecen estas dos obras las entronca directamente con la arquitectura moderna en su sentido más amplio, nunca supeditada a lo preexistente ni a lo natural; pero esta independencia del sistema formal de la modernidad para producir imágenes sin referencia alguna a las convenciones de lo doméstico tiene el precio de hacer depender, necesariamente, el eventual carácter doméstico de los edificios de la presencia activa de la naturaleza. Sin ella, la arquitectura de Adalberto Libera y Frank Lloyd Wright permanece, porque está por encima de ella y se sirve de ella como una mera condición; ahora bien, la Villa Malaparte y la Kaufmann House existen como viviendas sólo en cuanto toman prestada de la naturaleza la fuerza necesaria para sostener un carácter desdibujado por la ausencia de lo que son sus cualidades específicas de casas para la vida del hombre. Sin una espacialidad interna que acuse la prioridad de las actividades propias de la vida diaria, sin cubierta protectora y sin entrada diferenciada, estas dos construcciones son indudablemente arquitectura, pero sólo son casas de un modo efímero e inestable.

NOTAS

¹ ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética*; Taurus Ediciones, S. A., Madrid 1971, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970.

² ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética*; *op. cit.*

³ QUILICI, Vieri: *Adalberto Libera, l'architettura come ideale*; Officina Edizioni, Rome 1981.

⁴ HEJDUK, John: «Casa come me. Cable from Milan», en *Domus* n.º 605, abril 1980.

⁵ FRYE, Northrop: *Anatomy of Criticism*; Princeton University Press, Princeton, N. J. 1971.

⁶ BARTHES, Roland: *Mitologías*; Siglo XXI Editores, S. A., Madrid 1980. Editions du Seuil, Paris 1957.

⁷ Prólogo de Edgar Kaufmann Jr. a HOFFMANN, Donald: *Frank Lloyd Wright's Fallingwater. The House and Its History*; Dover Publications, Inc., New York 1978.

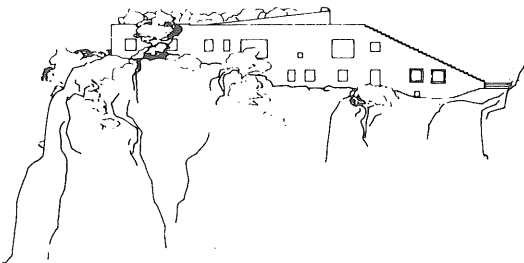
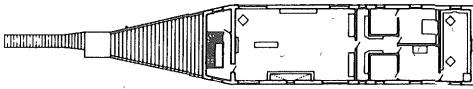
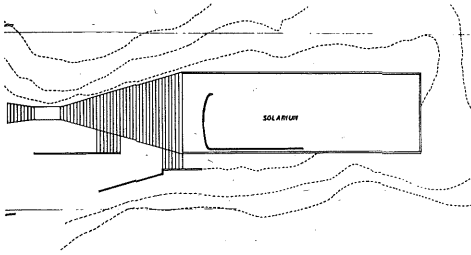
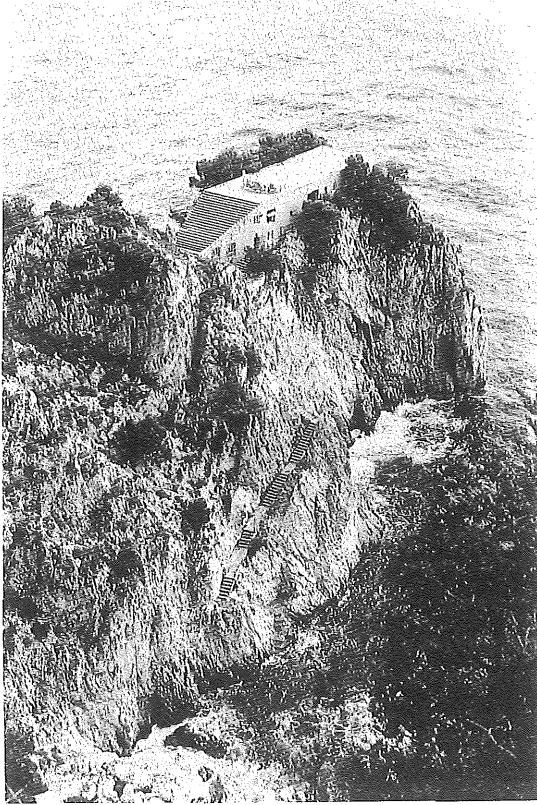
⁸ Prólogo de Edgar Kaufmann Jr. a HOFFMANN, Donald: *Frank Lloyd Wright's Fallingwater. The House and Its History*; *op. cit.*

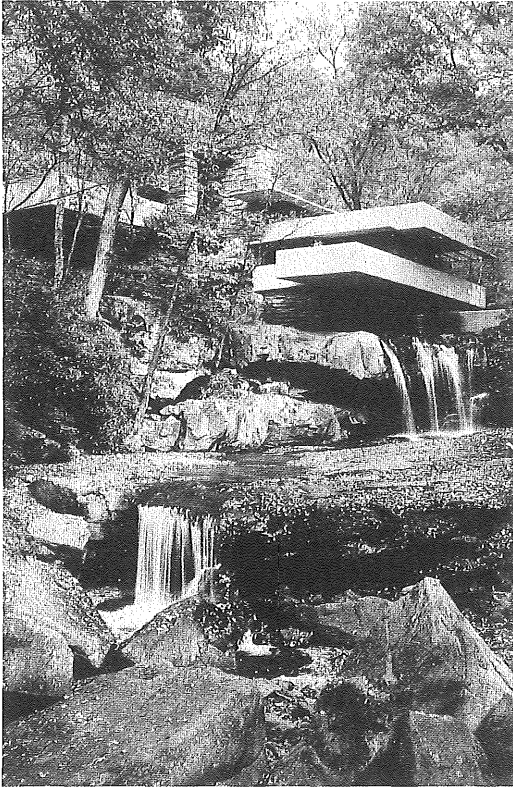
⁹ WHITE, Morton and Lucia: *The intellectual versus the City*; A Mentor Book. The New American Library, New York 1964.

¹⁰ FRYE, Northrop: *Anatomy of Criticism*; *op. cit.*

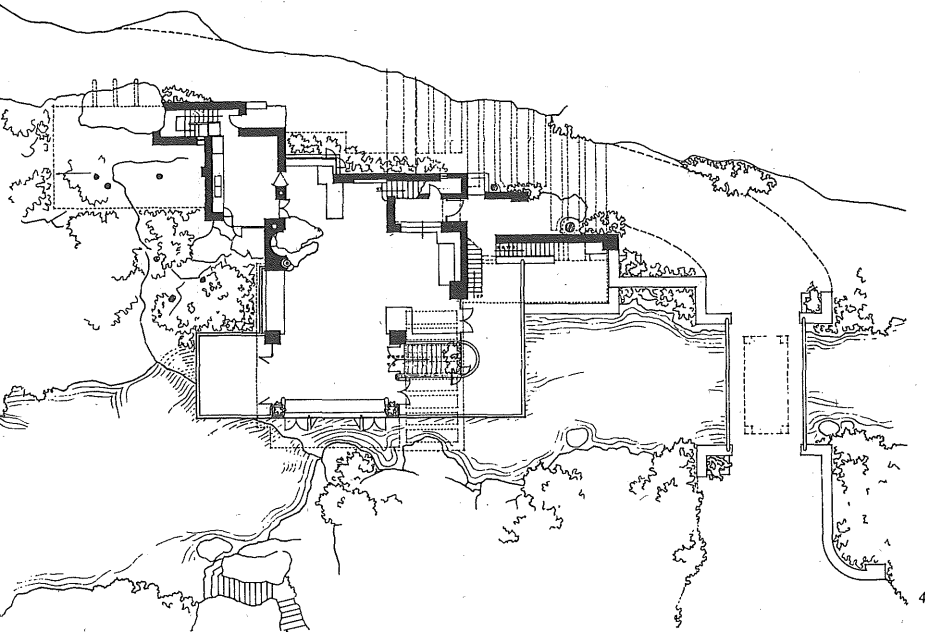
¹¹ BARTHES, Roland: *Mitologías*; *op. cit.*

¹² BARTHES, Roland: *Mitologías*; *op. cit.*





3



4



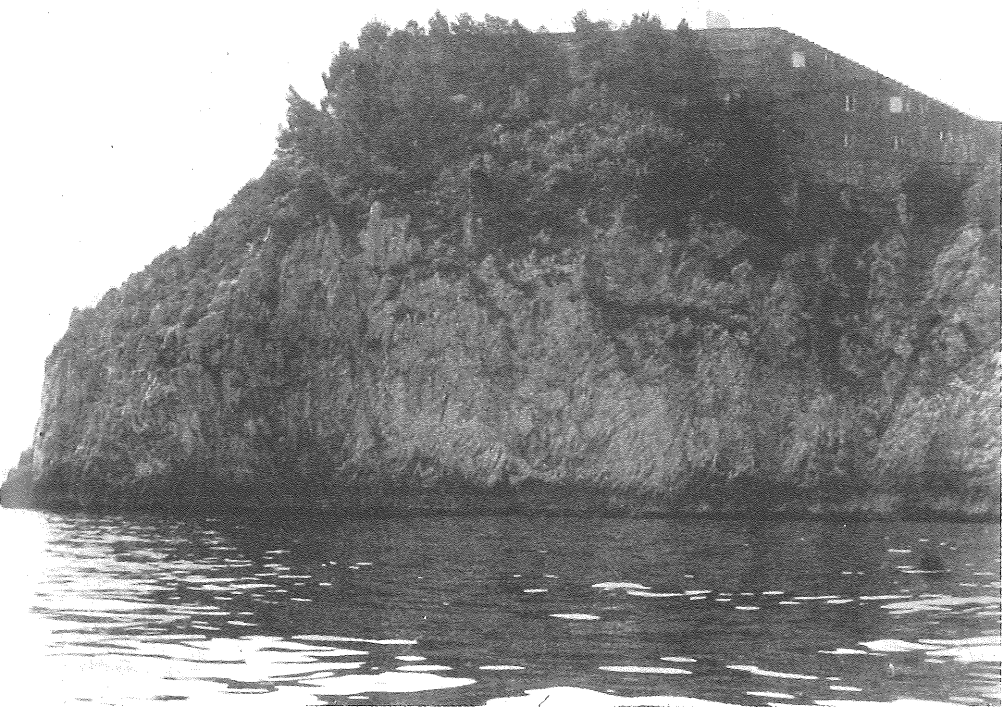
5



6



7



8

1. La Villa Malaparte en Punta Massullo. Capri, 1938. Adalberto Libera.
2. La Villa Malaparte. Perfil, planta de cubierta y planta interior.
3. La Kaufmann House. Bear Run, Pennsylvania, 1935-37. Frank Lloyd Wright.
4. Kaufmann House. Planta.
5. Villa Malaparte. Interior.
6. Kaufmann House. Sala.
7. Kaufmann House en invierno.
8. La Villa Malaparte desde el mar.

BUSCANDO UNA RELATIVA
GRANDEZA

El uso del arco en tres proyectos
de Robert Venturi

E

L ANALISIS DEL MODO PARTICULAR EN QUE ROBERT VENTURI UTILIZA UNO DE LOS ELEMENTOS ARQUITECTONICOS MAS SIGNIFICATIVOS TANTO

figurativa como históricamente —el arco— no parece requerir muchas explicaciones previas, teniendo en cuenta tanto la actualidad del tema —en general, del uso por parte de la arquitectura contemporánea de formas históricas y elementos figurativos— como la personalidad de Robert Venturi. Sin embargo, más por una necesidad de hacer trascender el comentario sus estrictos límites y de esclarecer los condicionantes con que se desarrolla hoy nuestra propia actividad, queremos comenzar con unas reflexiones generales.

El impulso evocativo —metafórico o alegórico— es seguramente la palanca creativa más característica de la arquitectura de nuestra época, como lo demuestra la constante recurrencia a la historia y la invocación a la memoria por parte de los arquitectos y las obras construidas por ellos. Y la existencia de este impulso viene a confirmar el carácter derivado, transformativo, crítico, de toda obra contemporánea, ya que cualquier forma nueva lo que busca ante todo es revivir a su través formas o arquitecturas anteriores. Las particulares relaciones formales que se movilizan en la creación de la arquitectura se establecen ahora entre la nueva forma y otras anteriores —que pueden ser inmensamente lejanas en el tiempo o distantes en el espacio— dando como resultado una obra que no es simplemente un despliegue de imágenes, sino que está construida de modo que los mecanismos retóricos de su expresión resultan ser inseparables de su naturaleza, en definitiva, una obra que contiene en sí misma la esencia de la alusión. La importancia formativa de este hecho para toda la arquitectura se hará patente, como en el caso que nos ocupa, cuando comencemos a darnos cuenta de los profundos cambios que están teniendo lugar en ella a la sombra de esta preocupación general por todo lo que suponga hacer revivir otras formas en cada nuevo edificio que se proyecta o construye.

Desde el momento en que toda obra de arquitectura es el comentario o crítica de otras arquitecturas —ya sea a través de la indagación en lo que es más esencial y permanente o apoyándose en aspectos más superficiales y contingentes—, la principal misión del arquitecto al crear su obra es la de reactualizar unas formas anteriores utilizando unos medios figurativos propios, apropiarse de ellas transformándolas y hacerlas culturalmente inteligibles, actuando como un intérpre-

te. Por tanto, como veremos con claridad al examinar las obras de Venturi, nunca llegará a restituir las formas a su estado original, ni a devolver a las imágenes su significación primaria, ya que la nueva obra no hará sino añadir un estrato más a ese depósito de formas precedentes del que él se ha servido. La apropiación de las formas de la historia no lleva, consecuentemente, a la restauración de un momento anterior ni garantiza por sí misma la inserción de la obra en la tradición, ya que lo que se hace es suplantar aquellas formas y aquellos significados reemplazándolos por otros nuevos, que no hacen sino amplificar su distancia de la historia y hacer más opacas sus cualidades originarias.

Como ya ha sido señalado por algunos críticos en otros campos del arte («Politics as Opposed to What?», por Stanley Cavell, en la revista *Critical Inquiry*, Chicago, septiembre de 1982), también en arquitectura nos encontramos ante un problema radicalmente nuevo de expresión formal. Porque ya no son ciertos fines exteriores los que deben ser expresados a través de la forma de un modo más o menos directo, más o menos eficaz, como sucedía en la arquitectura moderna. Sino que, desde el momento en que un mismo vehículo de expresión formal, una misma forma, es capaz de dirigirse a puntos absolutamente diversos dentro del universo referencial de la arquitectura, incluso a puntos que se excluyen mutuamente, la forma deja de poder ser considerada en sí misma para mostrarse como una entidad esencialmente analógica y susceptible de interpretaciones no sólo ambiguas, sino dispares. En esta situación, la incertidumbre creada ante tales obras, su entendimiento e incluso su eventual valoración, sólo pueden ser despejados mediante la apelación al contexto del arquitecto y de la propia obra. La necesidad de recurrir al contexto para despejar el misterio de la obra explica el constante afán de arquitectos como Robert Venturi por rodearse de algún marco teórico, de algún sistema de referencia, dentro del cual sus obras tengan sentido. Pero además, la dependencia del contexto supone un serio cuestionamiento de la exclusividad del método formalista —según el cual la arquitectura habría de ser vista, comparada y enjuiciada sobre la única base de su naturaleza formal— permitiendo que cada obra indique ella misma las claves para su entendimiento y su valoración. Y así llegamos a descubrir que toda obra de arquitectura contemporánea se presenta con dos caras: una de oscurecimiento de las formas y significados originarios y otra de revelación de sus propias fuentes.

Un distanciamiento de la historia y una dependencia de su marco convencional que aparecerán nítidamente dibujados en las obras concretas que trataremos a continuación.

En los primeros años de la década de los sesenta, coincidiendo prácticamente con el inicio de su carrera, Robert Venturi realiza algunas de las que van a ser sus obras más importantes, sobre las que los críticos se han concentrado con mayor insistencia y de las que los arquitectos han podido extraer caminos a seguir en su propio trabajo. Nos referimos, en concreto, a dos edificios de vivienda —la casa para Mrs. Venturi en Chesnut Hill de 1962 y la Guild House en Filadelfia de 1960-63— así como un proyecto no construido para el Ayuntamiento de una ciudad en Ohio de 1965. Atendiendo a los comentarios del propio arquitecto, en el caso de Venturi casi inseparables de la forma de sus edificios, nos encontramos junto a su insistencia en la atención prestada al contexto físico en el que los edificios se levantan y su afirmación de los valores convencionales de los elementos empleados en la construcción, una preocupación explícita por la escala del objeto construido que va a tener su traducción formal concreta, en todos los casos, en el uso de recursos amplificadores aplicados a distintos elementos del edificio.

El problema de la escala —planteado por Robert Venturi con idéntica importancia en un bloque de vivienda colectiva, en un edificio público representativo y en una vivienda unifamiliar— no supone por su parte una consideración literal del tamaño del edificio, de la magnitud real de la obra como cuestión meramente cuantitativa, ni siquiera de las relaciones dimensionales implicadas en toda noción de escala. Porque lo que Venturi hace en estos edificios es reformular el problema del tamaño, de la escala, en términos abstractos, es decir, hacer del tamaño del edificio no sólo un condicionante exterior de su forma, sino un aspecto fundamental de su identidad, un constituyente cualitativo de su propia forma. Ello significa que los recursos de amplificación a que hacíamos referencia, tan característicos en Venturi, no son meros artificios para disfrazar al edificio de otro mayor y más importante, sino que todos los rasgos formales de la obra —incluidos aquellos que están al servicio de su imagen— han sido previamente abstraídos e incorporados a la esencia misma del edificio, de modo que podamos percibir su necesidad en lugar de sentirlos como algo puramente añadido y arbitrario.

La solución concreta de Robert Venturi al problema así planteado

aparece materializada en dos decisiones formales encadenadas, la primera de las cuales es más explícita y también común a los tres edificios citados. En primer lugar, Venturi dispone arcos de considerable tamaño en las fachadas frontales, con el propósito de hacer notar que se trata de edificios unitarios y manipulados desde su magnitud total y no únicamente desde sus partes. (Con ello, el aspecto cuantitativo de la construcción pasa a ser también cualitativamente esencial en el proyecto a través de un elemento —el arco— que posee la capacidad de aunar el resto de los elementos dentro de una única empresa constructiva.) En segundo lugar, Venturi introduce siempre, al menos una vez, la réplica de esta gran abrazadera curva de la fachada en otro nivel espacial del edificio, que puede ser la sección, la planta o la cubierta. (Con ello, se produce un efecto de trasposición de la forma aplicada en la fachada —el arco, que está al servicio de la imagen del edificio— al interior del mismo, a su espacialidad como objeto tridimensional, por lo que la aparición de la gran escala no es ya una elección arbitraria, sino una necesidad estructural.)

La escala deja, así, de ser en estos edificios algo literal y vinculado exclusivamente a su magnitud absoluta o a su relación dimensional con el entorno, para pasar a convertirse en una cualidad esencial añadida a las demás cualidades que definen su forma. Por esta razón, no sólo resulta evidente que la presencia de la gran escala es perfectamente compatible con edificios de pequeñas dimensiones —como lo es la casa de Chesnut Hill o incluso el Ayuntamiento de Ohio—, sino también que la gran escala así concebida, y esto nos parece aún más importante, se demuestra poco eficaz en edificios excesivamente grandes, teniendo sin duda en la Guild House uno de los momentos más intensos que se conocen.

Nadie puede negar que los proyectos de Robert Venturi, y muy especialmente los tres que estamos comentando, poseen un sentido de escala sin precedentes en la arquitectura anterior. Y, aunque a él mismo le guste colocar sus obras en el mismo plano que las obras históricas y que la realidad no arquitectónica que nos rodea, y que tanto en la historia como en la vida diaria puedan encontrarse objetos que comparten muchos de los efectos conscientemente buscados por Venturi en sus obras, debemos reconocer que resulta muy difícil encontrar en ellos algo semejante a esta abstracción de la escala, a esta interiorización del tamaño, de los edificios proyectados o construidos por Robert Venturi. Seguramente es aquí donde reside gran

parte de su atractivo y también su distancia con respecto a otras obras en las que se acude a la magnificación de la escala en un sentido puramente literal.

Deteniéndonos ahora a analizar más detalladamente la forma de las obras citadas, observemos cómo todas ellas están constituidas por una caja o volumen general relativamente simple sobre el que se destacan dos órdenes de huecos, uno de hendiduras o retranqueos que rompen ese volumen y otro de ventanas abiertas directamente en el muro, favoreciendo su continuidad. Sobre ellos, el gran arco central actúa como rasgo destacado de la composición, tanto por su situación en el centro como por sus intrínsecas cualidades figurativas y simbólicas. Y todo ello aparece reunido en una configuración que acentúa fuertemente la discontinuidad de la forma, no sólo por la disparidad de los elementos empleados como son por ejemplo las ventanas cuadradas y rasgadas, sino sobre todo por la separación entre las dos partes del edificio. Este hecho es particularmente llamativo al tratarse de edificios básicamente simétricos, en los que se percibe una radical separación entre una y otra parte del mismo, explícita en la columna central y los tabiques de separación de las terrazas en la Guild House, en la hendidura central de la casa en Chesnut Hill y en el muro ciego y la bandera colocada verticalmente en el Ayuntamiento de Ohio, que la presencia del arco, invirtiendo así su significación original de elemento que abraza y unifica, tiende a hacer todavía más violenta.

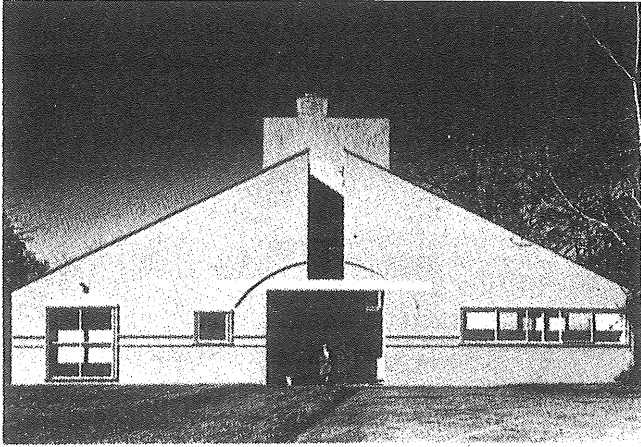
La consecuencia inmediata de ello es que, en lugar de percibir el arco como ese vacío que tradicionalmente, en la arquitectura histórica, ha servido de entrada a los edificios más importantes o de marco a los acontecimientos singulares, nos encontramos con que lo que aquí predomina es precisamente aquello que ha invadido el espacio propio del arco, impidiéndole desarrollarse plenamente y presionando sobre una entrada contenida ya dentro del tamaño literal, real, del edificio. La presencia de fuertes dinteles que se apropian incluso del espacio circular del arco presionando hacia arriba, tanto en la casa para Mrs. Venturi como en la Guild House, la excavación del porche de entrada y el gran rótulo colocado sobre ella, también en la Guild House, el descentramiento de la puerta y el corte nítido en la horizontal de la planta alta del Ayuntamiento de Ohio, son otros tantos recursos que tienen como misión presionar sobre el desarrollo natural del gran arco, manteniéndolo en una constante tensión. Tensión

que, por otra parte, no se detiene en el plano de la fachada, sino que se adentra en el espacio interno de los edificios y hasta en ocasiones sale fuera de los límites de la construcción para actuar sobre ámbitos más amplios. Recordemos cómo el corredor de acceso y también el atrio de entrada en la Guild House se quiebran aproximándose a la forma de un arco, del mismo modo que la valla metálica se curva en ambos lados del edificio; igualmente, la escalera de la casa en Chestnut Hill se excava configurando un arco en planta que se reproduce en la sección, ahora sólo reducido a medio arco; y en el Ayuntamiento de Ohio, es también un semiarco el que aparece en la planta como muro que se curva para dejar despegado el cuerpo de la entrada.

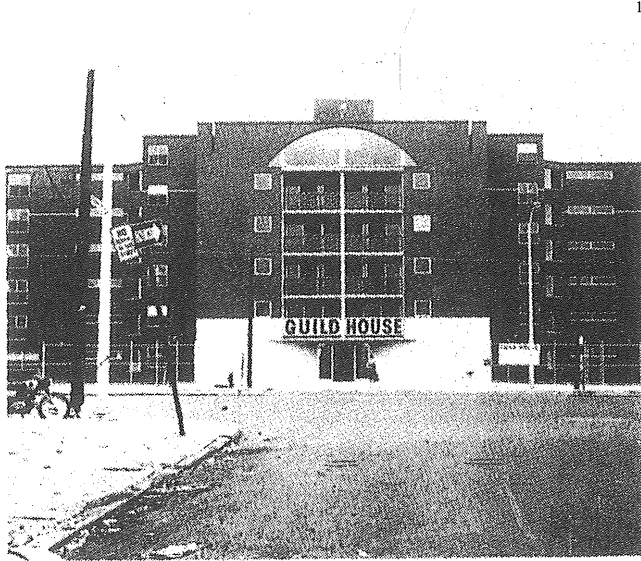
Todas estas observaciones apuntan directamente hacia una arquitectura, materializada en las tres obras de Robert Venturi que hemos venido comentando, en la que una forma tomada de arquitecturas precedentes, una forma tan definida y cargada de contenidos como es el arco, pierde su carácter y su significado original al verse éstos eclipsados por el papel que el arquitecto hace desempeñar a dicha forma —el arco— en su edificio. Porque en estos tres casos el arco actúa separando, más que uniendo, las dos mitades del edificio; cegando, más que abriendo, la cara que nos presenta la construcción; empequeñeciendo, más que agrandando, la escala de la entrada; subvirtiendo, en fin, su uso más convencional y cotidiano. Esta es la razón de que tales edificios toquen muy profundamente nuestros propios sentimientos arquitectónicos, se nos muestren libres de la literalidad de la historia a la que indudablemente hacen referencia, y nos hagan percibir todos los aspectos que tienen que ver con su tamaño de un modo abstracto, sobrepasando su condición de simple magnitud, con lo que su forma entera se adentra en el campo de lo que es una auténtica obra de arte y no un mero objeto físico.

La distinción entre cualidades abstractas y literales, ampliamente discutida en el campo general de la crítica del arte moderno, podrá ser o no aceptada en el campo de la arquitectura y, en particular, como explicación de este singular sentido de escala, esta relativa grandeza, que poseen las obras de Robert Venturi. Pero, en nuestra opinión, ayuda a esclarecer la naturaleza de unos edificios que pueden considerarse ya cruciales para el desarrollo de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, al tiempo que pone en evidencia lo lejos que tales edificios y la propia arquitectura de nuestra época se encuentran de ese mero juego arbitrario de las formas o esa literalidad

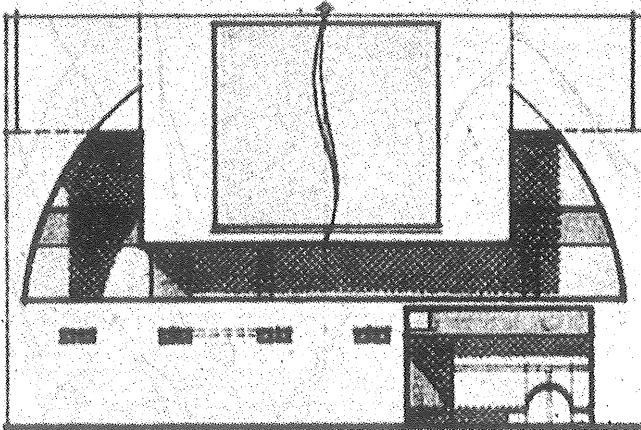
histórica con que a muchos les gusta identificarlos. El convencimiento de que lo que hay detrás de un gran número de obras contemporáneas, como las que aquí hemos comentado, es algo que requiere análisis más profundos que los hasta ahora utilizados, que incluyan relaciones a todos los niveles entre sus elementos e incluso las cualidades materiales más inmediatas como son el color y el brillo, nos abre un amplio margen en el entendimiento de lo que realmente ha supuesto una arquitectura que todavía debe encontrar su propio nombre.



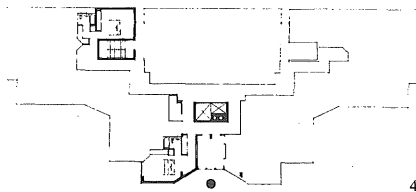
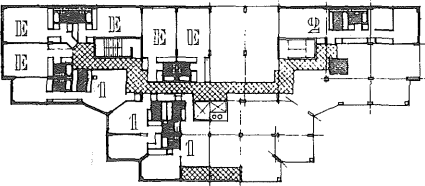
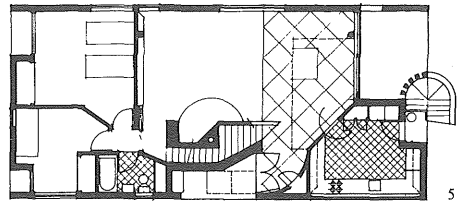
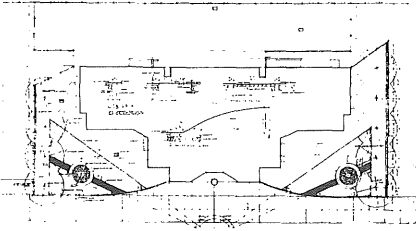
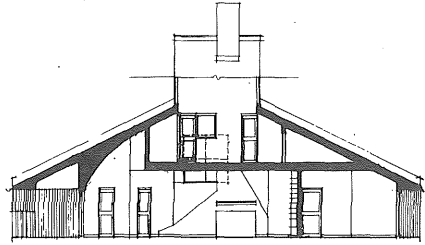
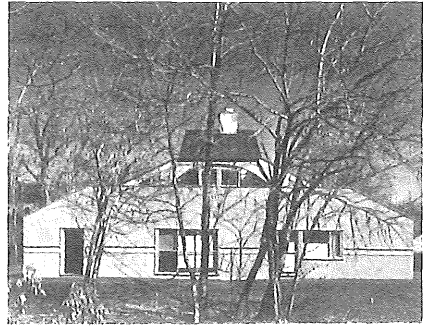
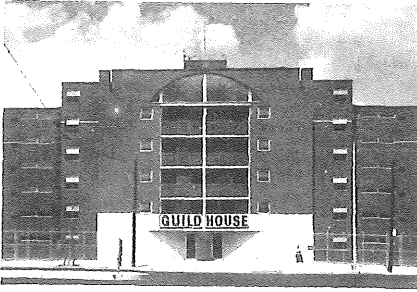
1



2

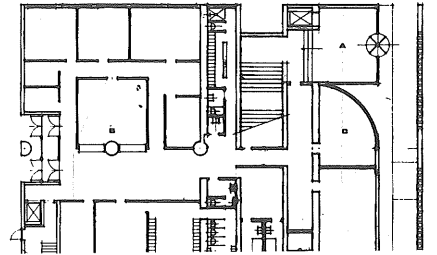
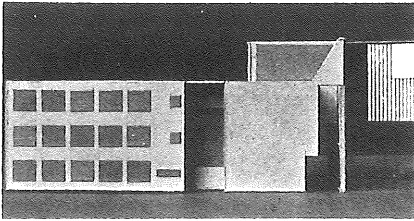
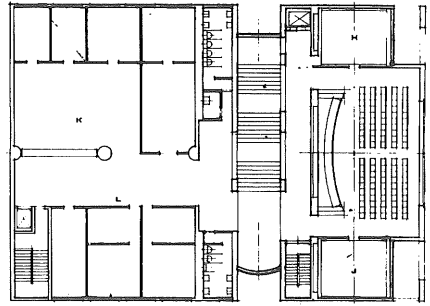
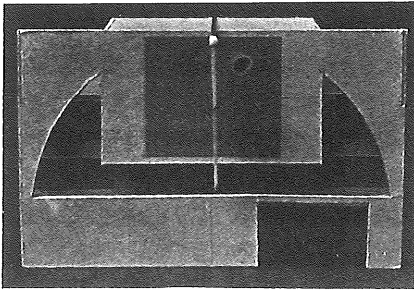


3



4

5



1. Residencia en Chestnut Hill.
2. Guild House.
3. Proyecto Ayuntamiento Ohio.
4. Guild House.
5. Residencia en Chesnut Hill.
6. Ayuntamiento de Ohio.

LA ANTITESIS DE MIES:
LA BIBLIOTECA DEL
ILLINOIS INSTITUTE OF
TECHNOLOGY

Curso «Ludwig Mies van der Rohe» Barcelona, 1983

MI INTERVENCION EN ESTE CURSO DEDICADO A MIES VAN DER ROHE SE LIMITA, TAL COMO APARECE EN EL PROGRAMA, A COMENTAR DOS DE sus obras —la Biblioteca del I.I.T. y la Casa Tugendhat— con el propósito, además del más obvio de explicar cada una de ellas con mayor profundidad y amplitud de lo que puede hacerse en el contexto de una historia o de la obra entera de su autor, de intentar dotar de un contenido concreto a ciertos conceptos, como son los de homogeneidad estructural y fluidez espacial que, si bien aparecen con toda justicia aplicados a la arquitectura de Mies, se nos presentan hoy desdibujados a causa de su uso demasiado general e indiscriminado.

La primera de estas obras, el edificio para la Biblioteca y Administración del Illinois Institute of Technology de Chicago, parte del conjunto de dicho *campus* proyectado por Mies en los años cuarenta y cincuenta (el de este edificio corresponde concretamente al año 1944), es seguramente una de las más mitificadas de las proyectadas por Mies van der Rohe a lo largo de toda su carrera. Y lo es por dos razones tan poderosas como el hecho de no haber sido construida y sus enormes dimensiones. Efectivamente, se trata de uno de los edificios bajos mayores jamás proyectado por Mies, con sus 100 × 66 metros en planta y 10 metros de altura (300 × 200 × 30 pies), con luces de 22 metros, cuando el módulo básico propuesto para los edificios del I.I.T. era de 8 metros de luz y 4 metros de altura, y vidrios de 6 × 4 metros sin divisiones, los mayores utilizados hasta entonces en América.

Ello, unido a las singulares características del edificio, que iremos viendo a continuación, ha hecho que los comentarios más frecuentes se muevan entre las profecías de efectos desconocidos, no sólo en la arquitectura de Mies sino en toda la arquitectura moderna, y la suspensión del juicio ante algo presentado pero, como es lógico en un proyecto no construido, nunca comprobado en la realidad. Así, Arthur Drexler, en su monografía del arquitecto publicada en 1961, se refiere a este edificio como al momento en que, por primera vez, Mies mostraba interés por poner a prueba las posibilidades espaciales de su rígido sistema estructural. Philip Johnson, por su parte, habla ya en 1947 de él como de una de las obras más importantes e impresionantes de su maestro, en donde, debido precisamente a sus grandes dimensiones, hubiera podido explotarse al máximo el poten-

cial de la arquitectura miesiana. Estas impresiones ante un proyecto que a la vez maravilla y abruma se completan con la detección, por parte de Colin Rowe, en su artículo de 1973 «Neo-Classicism and Modern Architecture», de ciertos componentes de heterodoxia incluso dentro de la arquitectura de su autor. En este sentido, Colin Rowe no vacila en calificar el edificio para la Biblioteca y Administración del I.I.T. como uno de los desarrollos arquitectónicos más anómalos producidos por Mies en toda su vida.

Con este punto de arranque, que nos pone sobre la pista de una obra muy distinta en realidad a lo que parece sugerir la imagen cerrada y equilibrada de su maqueta, de un objeto que incluso su propio autor pudo encarar con una cierta inquietud al ver hacia donde le estaba llevando el camino emprendido, vamos a pasar a examinar una serie de aspectos del proyecto que únicamente por razones de orden y de brevedad se han identificado como cuestiones aparte: la construcción, el espacio, la estructura y el emplazamiento.

1. LA CONSTRUCCION

La noción de claridad constructiva es una de las fundamentales para Mies van der Rohe, de la que se deriva la no menos fundamental noción de estructura. Para Mies, la estructura no es otra cosa que la construcción una vez extraída su esencia y elevada al terreno filosófico, de modo que sea capaz de controlar hasta el último detalle del edificio. Sin embargo, la claridad constructiva es una de las ideas más imprecisas y abiertas a interpretaciones diversas en toda la historia de la arquitectura y de un modo particular en la arquitectura moderna, por lo que resulta necesario añadir, como marca peculiar de Mies, su fascinación y compromiso con la tecnología, con lo que se diferencia de otros arquitectos, de los que a veces se le considera heredero, interesados por revivir los métodos tradicionales de la construcción. Por otra parte, y en relación con muchos de sus seguidores, Mies siempre diseña uniones, nunca elementos o partes como aquéllos, con lo que mantiene intacta su vinculación con los productos de la tecnología y lleva su creación al campo del establecimiento de relaciones constructivas esenciales.

Todo este preámbulo tiene como misión introducirnos en el primero de los aspectos, a nuestro juicio esencial para entender el edi-

ficio para la Biblioteca y Administración del I.I.T.: la construcción de la esquina.

La utilización por parte de Mies de pilares metálicos en forma de H, además de determinar como ha señalado Colin Rowe una clara direccionalidad estructural a la que nos referiremos después, condiciona una solución específica de la esquina que tiene un gran interés. Aquí, como en el Alumni Memorial construido después en el *campus* del I.I.T., la esquina deja de ser una simple arista para convertirse, apoyando la afirmación anterior de Mies como arquitecto de uniones y elementos compuestos, en una especie de arquitectura en la que tiene cabida incluso un cierto espacio cerrado o semicerrado, reservado normalmente al interior del edificio.

De este modo, nos encontramos con una esquina casi habitable, con una espacialidad propia de la esquina que dulcifica la transición entre las dos fachadas del edificio. Sin embargo, simultáneamente, vemos que los perfiles metálicos, articulados siempre mediante planos ortogonales, actúan como separadores e impedimentos de la unión entre los planos de fachada, abriendo una hendidura profunda y dejando al descubierto, no sólo la imposible unión del vidrio y el muro de ladrillo, sino también la de los dos muros macizos del zócalo que son cortados violentamente haciendo visible desde fuera en ambas fachadas la mitad de su espesor. (En el Alumni Memorial los perfiles se interrumpen antes de llegar al suelo, permitiendo la continuidad de los muros al menos en las dos primeras hiladas de ladrillo.)

Esta solución de esquina se va a repetir insistentemente en el edificio. A pesar de la disposición de las entradas, completamente distintas a uno y otro lado del mismo, y del señalamiento como fachada frontal únicamente de uno de los lados menores, el que se enfrenta al espacio central del *campus* y al edificio del Auditorio, las esquinas que configuran el edificio son cuatro esquinas idénticas. El conocido dibujo de Mies de la esquina de este edificio ilustra, por tanto, todas y cada una de ellas, que resultan ser idénticas, no sólo en su solución constructiva, sino también en las condiciones particulares de los muros que en ellas se encuentran, siempre un muro totalmente ciego con otro acristalado a partir de un zócalo macizo. Se superpone, de este modo, una primera homogeneidad esencial, la repetición idéntica de las cuatro esquinas del edificio, sobre unas condiciones de contorno extremadamente heterogéneas.

El dibujo comentado tiene, en consecuencia, una primera lectura

como expresión de la constitución de la esquina, a la vez unión y separación de los muros que confluyen en ella, al tiempo como punto de máxima violencia y el más debilitado a causa de su descomposición e incorporación de una cierta espacialidad. Y una segunda lectura en cuanto fragmento del edificio que es capaz de recoger su configuración total, en una esquina todas las esquinas, que no sólo son semejantes, sino idénticas. En este sentido, el dibujo aparece como un dato esencial del proyecto, ya que, en su concentración en un detalle, proporciona claves valiosas para la comprensión total del edificio.

Para concluir este tema de la esquina, vamos a examinar otro dibujo del proyecto: la perspectiva del edificio con sus alrededores. Esta perspectiva, muy lejana para poder abarcar todo el edificio, muestra una intencionalidad muy distinta del arquitecto en relación con esta importante cuestión. En contraposición al dibujo comentado antes, una perspectiva centrada en el dibujo de la esquina y muy próxima con objeto de forzar la estrechez del campo del dibujo, la perspectiva general del edificio y sus alrededores tiende a negar radicalmente la esquina, ya que los dos planos contiguos que forman las fachadas aparecen prácticamente en prolongación. La coincidencia del cambio de carácter del cerramiento con el quiebro del mismo, que aparecía expresada en la primera perspectiva de la esquina, es borrada en esta otra visión del edificio, en la que los paños de muro ciegos y acristalados se suceden como acontecimientos sucesivos sobre un mismo plano.

Esta negación de la esquina, unida a la ausencia total de cuerpos salientes en la cubierta, nos avanza otro tema no menos problemático y que se tratará a continuación: la apariencia en esta visión, negada sin embargo en otros documentos del proyecto, de un edificio carente de espacialidad interna, en favor de una primacía absoluta de su envolvente.

2. EL ESPACIO

Como se decía al comienzo, Arthur Drexler hace notar que la Biblioteca del I.I.T. es el único edificio, del tipo edificio-pabellón, donde Mies trata de explorar el desarrollo espacial dentro de su particular sistema de articulación estructural. También Philip Johnson

destaca la importancia de la entreplanta flotante de la zona administrativa en el sentido de que, de haber sido construida, habría configurado uno de los espacios cerrados más impresionantes jamás realizado en toda la historia de la arquitectura moderna. Desde otro punto de vista, Peter Blake, en una conversación mantenida con Mies, le pregunta acerca de la diferencia (que por cierto Mies no reconoce) entre la impresión de movimiento, de dinamismo espacial, que producían las fotografías del Pabellón de Barcelona y la estabilidad y estatismo de los pabellones del Illinois Institute of Technology. Estos serían, en opinión de Blake, edificios esencialmente fijos, cerrados e inmóviles, sin intercomunicación espacial alguna entre interior y exterior, justamente las cualidades contrarias a las detectadas por él en el Pabellón de Barcelona.

Estas dos caras de la espacialidad están simultáneamente presentes en el proyecto para la Biblioteca del I.I.T. Una de ellas produciendo efectos desconocidos dentro de este tipo de pabellones, con divisiones en altura y entreplantas acometiendo directamente a los paños acristalados de la fachada, incluso con una plataforma en voladizo flotando en el interior del gran espacio. La otra, configurando un espacio completamente cerrado por medio de planos en tensión, cuya única fuga espacial corresponde a la abertura, que no es visible desde el exterior, del patio como rotura de la cubierta.

Así nos encontramos ante un edificio que, por una parte, modela el espacio en su interior utilizando al máximo los recursos más experimentados por la modernidad —contraste entre espacios abiertos y cerrados, penetraciones espaciales y enclaustramientos, efectos de luz y sombra— y, por otra parte, aparece férreamente encerrado en sí mismo, como el resto de los edificios del *campus*, estructurando el espacio exterior del mismo, como una pieza más al servicio de las relaciones espaciales configuradoras del conjunto. (En la maqueta se manifiesta con claridad esta voluntad de canalizar el escape espacial del edificio a través de un único hueco, hueco que aparece como un corte nítido en la cubierta e invisible desde las distancias en que el edificio puede ser visto desde el exterior.)

También en la continuidad de la cubierta reside una clave importante de la espacialidad del edificio. Colin Rowe ya habla de la cubierta como del único medio de control de que dispone Mies para dominar el anómalo desarrollo arquitectónico del interior del edificio. La continuidad de la cubierta, sin manifestaciones de la estruc-

tura ni en el interior ni en el exterior, es posible en este caso a causa de los programas de biblioteca y oficinas administrativas de la Universidad ya que, al exigir éstos una mayor compartimentación del espacio, favorecen la utilización de una estructura de pórticos múltiples, con lo que las vigas de gran canto pueden alojarse en el espesor del falso techo lográndose, a pesar de la compartimentación y como contrapunto a ella, una cubierta única cuyos planos no se ven interrumpidos ni dentro ni fuera del edificio. La unidad proporcionada por la cubierta, contrastando con la multiplicidad de recursos espaciales comentados, se destaca así como uno de los ingredientes esenciales en la definición espacial del edificio.

El patio, único elemento que rompe esta continuidad de la cubierta y abre el edificio al exterior, protagoniza toda la configuración interna del mismo. Como sucede habitualmente en los edificios-patio, en la Biblioteca del I.I.T. éste tiene como misión principal la de proporcionar iluminación y ventilación natural a un volumen cerrado de grandes dimensiones, por lo que se convierte en un elemento central y ordenador de la totalidad del espacio existente en torno a él. Para Mies van der Rohe, el patio resulta ser un espacio particularmente sugestivo, ya que le permite someter un espacio exterior a idéntico control estructural que los espacios interiores, construyéndolo también con los mismos medios y con las mismas dimensiones.

En este caso concreto, sin embargo, la centralidad que introduce el patio es una de las más claras anomalías del edificio, ya que el patio aporta al mismo una centralidad excéntrica que va a influir decisivamente en otros aspectos de su constitución. En efecto, el patio, como espacio abierto en el interior, tiene su réplica en un espacio idéntico y contiguo a él pero cerrado —el depósito de libros de la biblioteca— que desafía al tiempo que refuerza su papel preponderante en la ordenación interna del edificio. Por una parte, el patio vibra produciendo con su desplazamiento un cuerpo macizo que es su propia negación; por otra parte, la contigüidad entre ambos hace que el patio pierda, como también lo hace el depósito de libros, su condición homogénea, limitando su influencia exclusivamente a tres de sus lados, a una sola parte del edificio.

En consecuencia, el espacio no sólo estará marcado por el enfrentamiento entre la tensión de un perímetro o envoltura externa que lo encierra, presionando hacia dentro, y un patio como elemento central interior, que lo ordena en torno suyo presionando hacia fue-

ra. Existe un segundo nivel de enfrentamiento en la definición espacial del edificio: la existencia de dos centros, o mejor de un centro doble o vibrado, que tiende a separar el edificio en dos, reorientándolo hacia los extremos. De este modo, se producen dos efectos encadenados: el primero, resultante de la introducción del patio en un edificio homogéneo como es el pabellón, se manifiesta en una rotura de dicha homogeneidad introduciéndose un fuerte componente de centralidad; el segundo, resultante de la duplicación o vibración del patio configurando el depósito de libros, se traduce en el debilitamiento de la centralidad antes introducida e incluso en la aparición de una fuerza interna que tiende a la disgregación del edificio en dos partes.

Como muestra claramente la planta, el patio se frontaliza, perdiendo homogeneidad, y no solamente porque uno de sus lados se vea obligado a convertirse en un muro ciego compartido con el depósito de libros, sino también porque el lado opuesto a éste se singulariza convirtiéndose en fachada de apoyo de la entreplanta de oficinas. De igual manera, el núcleo macizo del depósito de libros abre completamente su lado más alejado del patio, enfrentándose a la sala de lectura de la biblioteca, situada al fondo del edificio. Por medio de estos dos movimientos, se consuma la escisión del edificio en dos, escisión que se refuerza todavía más con el hundimiento del suelo del depósito de libros, como si lo fuera literalmente por el peso de éstos, que se contraponen a la fuga hacia arriba del espacio abierto del patio. La centralidad y el reposo que muestran las secciones transversales del edificio, perfectamente equilibradas, se ven negados por el desequilibrio de la sección longitudinal, en la que se pone al descubierto la existencia de estas fuerzas contrapuestas, antitéticas, que presionan hacia arriba y hacia abajo, que hacen mirar hacia un lado y hacia otro, actuando en sentidos contrarios en las dos mitades del edificio.

Este peculiar tratamiento de la centralidad por parte de Mies van de Rohe, al tiempo introducida como una exigencia y rechazada por el propio sistema estructural y constructivo, utilizada como mecanismo de unificación y simultáneamente como medio para producir la escisión del edificio en dos partes que se dan la espalda, es sin duda, junto con la voluntad de Mies de llevar al límite la heterodoxia estructural como veremos a continuación, uno de los atractivos mayores de esta espléndida obra.

3. LA ESTRUCTURA

El empleo del perfil H para los pilares, característico de las obras de Mies de la última época y en particular de su etapa americana, supone, como ha señalado Colin Rowe, la negación del espacio libre generado en torno a los soportes propio del Estilo Internacional y también de las obras europeas de Mies, donde se utilizaba el pilar cilíndrico o cruciforme. Pero en este proyecto concreto, para el edificio de Biblioteca y Administración del I.I.T., supone además otra serie de cambios importantes con respecto a obras anteriores. Por primera vez, los soportes dejan de estar libres para aparecer rígidamente anclados a un sistema de vigas que, a su vez, determinan inequívocamente tanto la disposición de los paramentos exteriores como las compartimentaciones del interior del edificio (únicamente los gruesos muros que encierran los aseos parecen haberse librado de esta fuerza ordenadora de la estructura). Por otra parte, los distintos espacios interiores se ven atraídos entre sí, perdiendo también su carácter de elementos autónomos, con lo que todo el espacio interior del pabellón se ve comprimido por la fuerza procedente de la estructura.

Esta columna en H, que como también señala Colin Rowe es al mismo tiempo más estructural y más clásica que la columna plástica de los años veinte, lleva a una mayor integración entre la expresión estructural y la expresión espacial del edificio, haciendo el espacio mucho más rígido.

Pero, sobre este espacio tan constreñido por la estructura, por la propia articulación de las vigas y los soportes, Mies van der Rohe es aún capaz de introducir recursos adicionales tan numerosos como dispares: ejes longitudinales y transversales, salas dispuestas paralelamente y una constelación de células estructurales autónomas. Esta es la razón de que Colin Rowe califique esta estructura como esencialmente anómala y de su referencia a la cubierta única como el medio utilizado por el arquitecto para controlar tan incontrolado interior. Sólo esta cubierta flotante y continua, que deja visibles solamente los puntos de encuentro entre pilares y vigas, es capaz de garantizar la existencia de este espacio comprimido, en *sandwich*, base de la arquitectura miesiana y garantía, en definitiva, de la unidad de la obra.

Por otra parte, la disposición de la retícula estructural en este

edificio supone la introducción deliberada de una heterogeneidad que contrasta con las intenciones de Mies en edificios semejantes, como en el Crown Hall de este mismo *campus*, construido en 1956, de lograr en el interior un espacio neutro y homogéneo, eliminando todo vestigio de retícula estructural dentro de la caja acristalada. Como muestra la planta, en el edificio para la Biblioteca y Administración del I.I.T., la retícula de pilares pasa también a ocupar el interior, sustituyendo lo que en otros casos habría sido un único espacio por una especie de espacio en tres naves, llegando incluso a diferenciar la nave central, si no por el tamaño que es el mismo en las tres, sí por la disposición de la entrada principal y la ocupación de este vano central de los pórticos triples por los elementos más destacados: el patio y el depósito de libros. Sin embargo, como viene sucediendo habitualmente en este proyecto, ningún recurso queda sin su contrapartida que le impida desarrollarse plenamente; en esta ocasión, al introducirse también un eje transversal apoyado en las entradas a la biblioteca, se debilita o incluso se llega a anular la fuerza de esta organización en tres naves, que desaparece poco antes de llegar a la fachada del fondo del edificio.

Con respecto a la retícula estructural misma, habría que hacer dos importantes observaciones. La primera de ellas, que la elección de una retícula de proporciones 1:3 hace que el edificio parezca mucho más alargado de lo que es en realidad (un rectángulo de proporciones 9:13 o aproximadamente 3:4). La segunda tiene que ver con el hecho de que Mies sitúe pilares no sólo coincidiendo con los planos de cerramiento, sino también coincidiendo con las esquinas, con lo que se atenta directamente contra el concepto mismo de espacio en *sandwich* característico de toda su arquitectura.

En cuanto al primer efecto de la retícula, esta retícula de proporciones 1:3, hay que decir que consiste fundamentalmente en hacer dominar cuantitativamente las líneas transversales, ya cualitativamente destacadas por su coincidencia con las líneas de estructura, con lo que se refuerza por este medio estructural una frontalización del edificio ya perseguida y establecida por medio de otros recursos. Ahora bien, si es cierto que en la zona administrativa este efecto estructural se ve apoyado y acentuado por los recursos puramente espaciales introducidos por Mies —la entrada, la entreplanta volada, el patio—, en la zona de la biblioteca esta estratificación estructural llega prácticamente a desaparecer, tanto por lo exiguo de su tamaño

—sólo tres pórticos— como por el cambio de dirección introducido por las dos entradas que configuran un vestíbulo que atraviesa el edificio en el mismo sentido, y no en sentido transversal, a la estructura resistente.

Estas consideraciones llevarían a revisar la impresión anterior del edificio como organismo dual no sólo en su uso sino también en su solución formal. Esta supuesta reversibilidad del edificio quedaría negada tanto por esa orientación opuesta de las dos mitades del rectángulo como por el hecho, aún más importante, de que ambas mitades del edificio ilustren opciones extremas y antagónicas en la solución dada a la congruencia entre espacio y estructura. Ello, a su vez, se traducirá en la existencia de un espacio más fluido en el frente y más cerrado y compartimentado en el fondo, en la biblioteca, una prueba más de la esencial heterogeneidad del edificio.

En cuanto al segundo aspecto, el de la colocación de los pilares coincidiendo con las esquinas, baste decir que con el desplazamiento del interés desde los planos a las aristas del volumen elemental, se crea un espacio alternativo que presagia ya arquitecturas posteriores y que sólo se desarrollará plenamente fuera del campo de la arquitectura moderna, un espacio cuyas diferencias con la arquitectura de Mies han sido tratadas ampliamente por autores como Colin Rowe o Peter Eisenman.

4. EL EMPLAZAMIENTO

La colocación de los pilares en las esquinas, efectivamente, apartándose del esquema típico de la estructura *fifty by fifty* y del espacio comprimido exclusivamente por la presión de los planos horizontales, tiene como resultado un edificio más reposado y menos tenso que la mayoría de los construidos por Mies van der Rohe, con lo que se justifican las observaciones en este sentido de Peter Blake y nos indica ya lo que van a ser las arquitecturas de los seguidores americanos de Mies, como Johnson o Johansen.

En efecto, todas las fuerzas actuantes en la definición del espacio interno del edificio para la Biblioteca y Administración del I.I.T., con todo lo numerosas y anómalas que puedan ser, tienen como traducción exterior un edificio indudablemente potente y unitario, capaz de contener esa multitud de presiones actuantes dentro de una piel

que, vista en sí misma, parece responder más que nada a las exigencias concretas de la ubicación del edificio dentro del conjunto del *campus*.

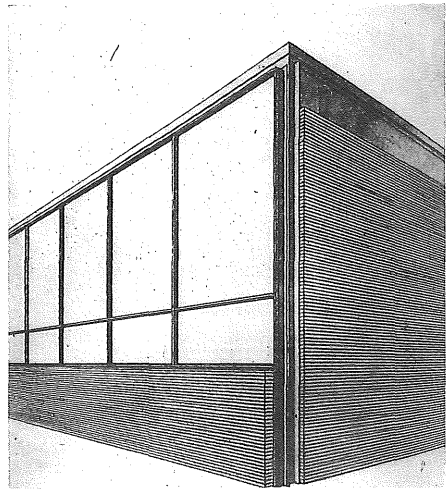
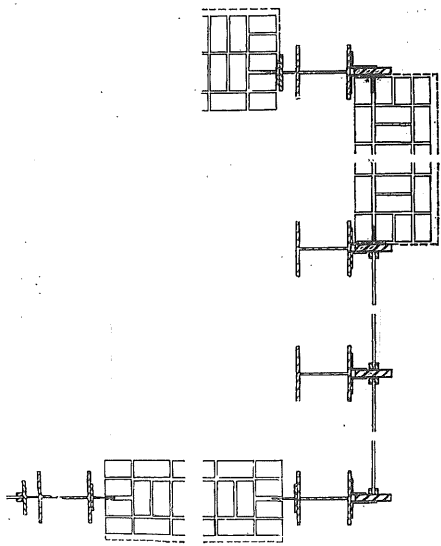
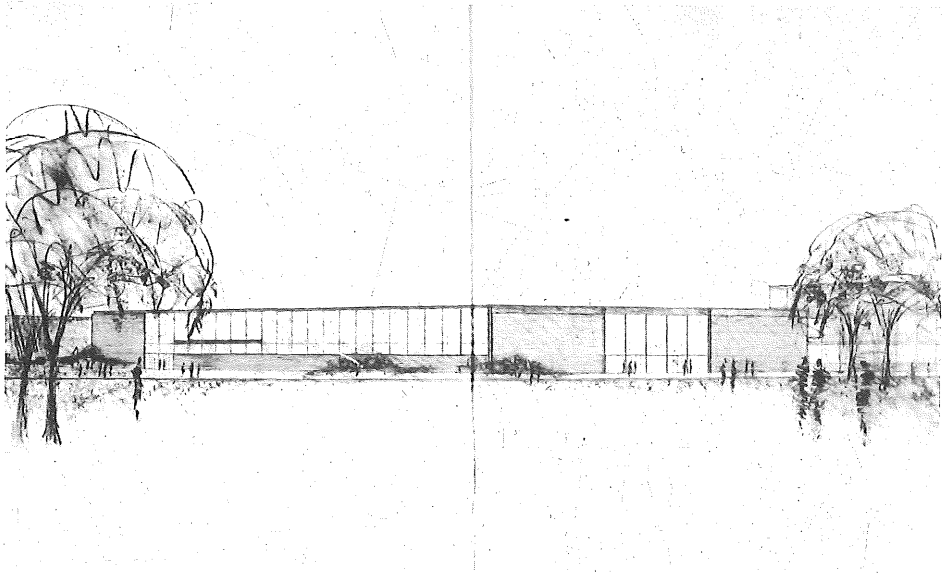
La fuerte inflexión del edificio entero, que se orienta hacia el centro del *campus* y hacia el otro edificio importante del mismo, el Auditorio, muestra hasta qué punto ha logrado Mies aquí que un edificio cerrado en sí mismo y al tiempo rígido y complejo en su interior, sea capaz de aceptar presiones exteriores que le obligan a una frontalización y gradación espacial absolutamente contrarias a su condición esencial de construcción homogénea y doblemente orientada. Visto desde el exterior, únicamente una total sumisión a las exigencias del emplazamiento parece haber sido la causa tanto de la situación de las entradas como de la gradación de macizos y vanos en los muros de cerramiento, recursos determinantes de la inequívoca frontalización del edificio. Y, al reconocer esto, estaríamos de nuevo poniendo en duda la afirmación anterior del edificio como organismo cerrado, equilibrado e inmóvil.

Este nuevo orden de relaciones, relaciones del edificio con aquello que está fuera de sus propios límites, añade un estrato más de coincidencias y oposiciones entre los diversos aspectos de su arquitectura y abre nuevas vías para apreciar la indudable riqueza del proyecto. Así, la ya mencionada situación de las entradas —ocupando la parte central de la fachada más corta y más próxima al centro del *campus* y los extremos más alejados de él en las fachadas más largas— logra al mismo tiempo dos objetivos que sobrepasan las fronteras del edificio mismo. Por una parte, determinan la efectiva frontalización del edificio pabellón y, por otra, introducen una fuerte tensión en las fachadas laterales que hace mucho más acusada la extensión del edificio en longitud. Es decir, la destreza y precisión con que están colocadas las tres entradas introduce al mismo tiempo un acento en la fachada principal y en el desarrollo de las laterales, simultáneamente en la lectura frontal y lateral del edificio, como muestra también la perspectiva del edificio y sus alrededores comentada al comienzo. En este sentido, los criterios de jerarquía y al tiempo homogeneidad en las piezas que componen el conjunto del I.I.T. estarían siendo aplicados no sólo en la disposición general del *campus*, sino en el diseño del edificio mismo.

Idéntica motivación tiene la gradación de macizos y vanos que Mies dispone en los cerramientos del edificio. La potencia de la si-

metría —un vano entre dos macizos— de la fachada principal se contrapone a la homogeneidad y equilibrio —tres intercolumnios iguales acristalados sobre un antepecho macizo de la fachada trasera— y a la exacerbada excentricidad de las fachadas laterales —un paño de muro ciego colocado en el extremo y la repetición casi infinita del mismo módulo de cristal sin gradaciones intermedias—, que se refuerza todavía más con las marcas de la entreplanta de la biblioteca, nos presentan algo muy diferente a un edificio encerrado en sí mismo. Por el contrario, nos muestran un edificio pleno de voluntad de relacionarse con el marco físico en que se inserta.

Sin duda, el edificio para la Biblioteca y Administración del Illinois Institute of Technology, que tan cómodamente parece instalarse en la cuadrícula del plano de situación del *campus*, sin que ningún otro elemento construido se atreva a tocarlo o a estorbar su posición destacada, es uno de los casos en que podemos encontrar huellas más profundas de las presiones recibidas desde el exterior y, en su aparente homogeneidad y equilibrio, descubrir inflexiones rara vez permitidas en el seno de la arquitectura de Mies. Es en este sentido, además de en el más literal de la constitución antitética del edificio, de antítesis del modelo de arquitectura miesiana, paradigma de la más pura homogeneidad, como puede ser entendido el título elegido para esta conferencia.



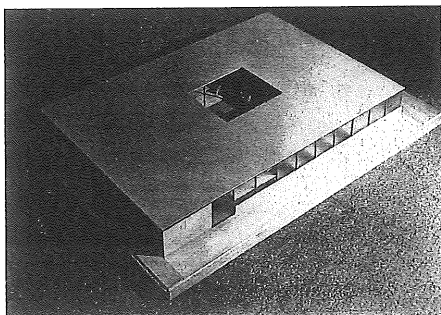
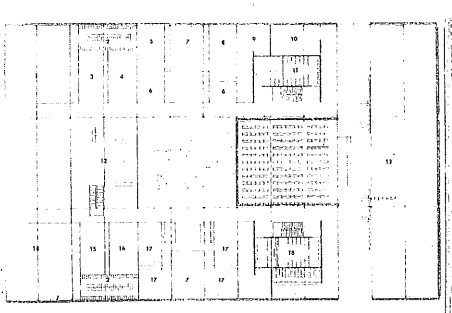
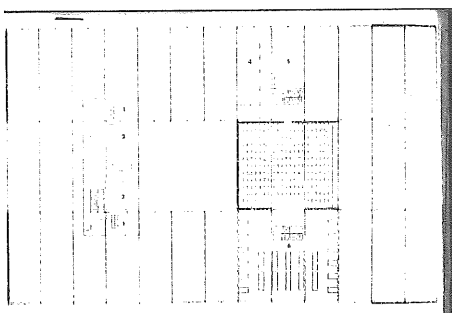


Fig. 1a. Sur



2

1. Mies van der Rohe. Esquina de la biblioteca y administración. Edificio I.I.T. Chicago, 1944.

2. Maqueta, plantas, alzados y secciones.

LA CASA TUGENDHAT: EL CANON DE LO MODERNO

Curso «Ludwig Mies van der Rohe» Barcelona, 1983

EN LA CASA TUGENDHAT, QUE MIES VAN DER ROHE CONSTRUYE EN LA CIUDAD CHECOSLOVACA DE BRNO EN 1930, CADA UNO DE LOS ELEMENTOS y subsistemas que integran la construcción —la malla regular de soportes metálicos, la losa de cubierta, los muros de cerramiento, los tabiques interiores, las escaleras, los huecos— ocupa un lugar propio y distinto, una posición independiente con respecto al edificio entero, pero en todo momento se tiene conciencia de dónde y cómo se encuentra cada uno de ellos. Esto, que a primera vista puede parecer algo muy simple y común, es una de las marcas distintivas de la arquitectura moderna y sólo ha sido alcanzado plenamente por los poquísimos arquitectos que, como es el caso de Mies, han logrado un dominio absoluto del espacio arquitectónico.

La naturaleza sintética de la Casa Tugendhat tiene su origen en un impulso interno que, sin necesidad de entrar en relación con nada externo dado o determinado de antemano, hace vibrar unos materiales desperdigados y fragmentarios que forman parte del propio edificio y son los máximos responsables de su configuración. Esta auto-referencia o auto-reflexión, esta eliminación o subordinación de todo lo exterior a los materiales y leyes propios de la obra, es igualmente una cualidad diferencial de lo moderno que la arquitectura de Mies consigue formular con la máxima precisión.

La potente unidad de la Casa Tugendhat —capaz por sí misma de neutralizar sus condicionantes anti-canónicos (su condición de arquitectura derivada y su singular emplazamiento en un terreno en pendiente)— y su apelación a lo absoluto —anulando la importancia de las relaciones de cualquier tipo— son las bases sobre las que se afirma esta obra como canon indiscutible de la arquitectura moderna. (Entre un fantasma —el Pabellón de Barcelona de 1929—, un modelo —la casa para la Exposición de Berlín de 1931— y una realidad —la Casa Tugendhat de 1930— se dibuja, efectivamente, el canon de la arquitectura moderna que Mies van der Rohe comparte con Le Corbusier, éste encarnándolo en una única obra aclamada sin discusión como edificio canónico de la modernidad: la Villa Savoye de 1930. La Casa Tugendhat aparece así, dentro de la obra de su autor e incluso del conjunto de la arquitectura moderna, como el contrapunto de realidad a las otras dos obras contemporáneas de Mies, el Pabellón de Barcelona y la casa de Berlín, entre las que existe una evidente continuidad, y, al mismo tiempo, como el punto más seguro donde si-

tuar su inequívoca modernidad. Sin embargo, la Casa Tugendhat se destaca como obra canónica de la modernidad a partir de una condición propia no modélica, que es precisamente lo que la diferencia del Pabellón de Barcelona y de la casa de Berlín. En primer lugar, se trata de un edificio siempre reconocido como derivado, continuador de una experimentación anterior y que se extenderá más allá de su propia construcción. En segundo lugar, las condiciones concretas de su emplazamiento, una ladera de fuerte pendiente, no resultan en ningún caso favorables para la existencia de un edificio puro, para la construcción de un canon. Todos los comentarios sobre la obra aluden a estos dos aspectos *a priori* anti-canónicos e independientes entre sí: la transformación del sistema espacial del Pabellón de Barcelona adaptándolo a un programa doméstico y el perfecto ajuste del edificio con el terreno en que se instala. Los escritos ya clásicos de Sigfried Giedion o de Walter Curt Behrendt sobre la arquitectura moderna o las historias más recientes de Manfredo Tafuri-Francesco Dal Co o de Kenneth Frampton son prueba de ello.)

En la Casa Tugendhat, la unidad se identifica con una cualidad muy propia de la arquitectura de Mies van der Rohe: la fluidez espacial. La fluidez no es aquí un concepto interactivo, que implique interpenetración del espacio o relaciones de oposición entre los diversos sistemas, sino el medio a través del cual Mies nos hace captar en esta casa la condición de lo disperso, manteniendo los distintos sistemas abiertos y suspendiéndolos en un tenso equilibrio. Por otra parte, la pura dimensión, oponiéndose a la primacía de las proporciones o las relaciones entre las partes como fundamento de la unidad, es el camino a través del cual se produce la apelación de la obra a lo absoluto. Ambas cosas —la fluidez espacial y la dimensión absoluta— son, al tiempo que rasgos peculiares de la arquitectura de Mies con una fuerte presencia en la Casa Tugendhat, la evidencia de esa liberación del clasicismo, del concepto mismo de unidad clásica, que toda la arquitectura moderna significa. Resulta difícil discutir a Mies su primacía en la creación de un emocionante equilibrio en la arquitectura; pero la autenticidad de ese equilibrio procede de que cada uno de los motivos, cada uno de los subsistemas que integran el edificio, aun cuando muestren contrastes y diferencias precisas entre sí —recordemos el comentario de Tafuri sobre esta obra de Mies como pura dialéctica o juego de oposiciones—, tienden a separarse unos de otros, incluso en aquellos casos en que aparecen

aparentemente ligados y referidos al mismo momento o lugar de la obra. La unidad y equilibrio de la casa, lo que podría llamarse su clasicidad, se liberan por tanto del clasicismo al hallarse situados en los límites de la desintegración. La tendencia de los elementos a mantenerse separados aun cuando se produzcan simultáneamente, en una especie de acorde espacial, es seguramente el punto clave para detectar la diferencia con el clasicismo de la arquitectura de Mies y también de los cánones modernos con el canon clásico.

La Casa Tugendhat se nos presenta como un instante, múltiple y casi accidental por lo concreto de sus condicionantes, en el que todos sus componentes, si bien diferentes y dispersos, parecen apuntar al mismo tiempo hacia un mismo objetivo. Mies van der Rohe juega en esta casa con al menos seis argumentos constructivos como si fueran uno solo, y ésta es una de las pruebas de su genio. La existencia de una multiplicidad de sistemas en el interior de una única concepción del espacio es propio de toda obra moderna, pero exige una especial pericia por parte del arquitecto si no quiere enturbiar la definición de tal espacio. Llevar adelante una sola idea espacial y mantenerla nítidamente cuando se arranca de varios orígenes de la misma que se interfieren y que son la base misma del edificio exige un pulso sólo alcanzable por un gran maestro. Mies van der Rohe, conservando la limpieza y la absoluta unidad espacial en la Casa Tugendhat, cuando hace entrar en juego a numerosos sistemas espaciales simultáneos, no hace sino explotar al máximo los recursos propios de la modernidad y lograr de este modo una auténtica obra canónica. (El concepto de canon que irradia la Casa Tugendhat, una obra dramáticamente concreta, nada tiene que ver, sin embargo, con ese supuesto platonismo de la obra de Mies que, como dice Marston Fitch, «es una utopía que sólo se realiza suprimiendo resueltamente los detalles mundanos de la realidad cotidiana». Nada más contrario a esa prioridad platónica de todo lo que existe primero sobre lo que viene después, nada más contrario a la idea misma de perfección absoluta y universal, todavía presente de algún modo en Le Corbusier, que esta casa realizada al margen —e incluso previamente al modelo de arquitectura doméstica presentado en Berlín— y que se afirma como canónica precisamente frente a su precedente formal y a su propio modelo. El concepto de canon que irradia la Casa Tugendhat tampoco es el de un canon entendido como ejemplar único y universalmente válido, sino, como también pone de manifiesto el hecho de compartir tal

categoría con la Villa Savoye, el de un canon que se hace presente en una pluralidad de obras individuales que pueden considerarse perfectas.)

La Casa Tugendhat, se dice en el libro de Hitchcock y Johnson *The International Style*, es un antepecho en voladizo de algo más de treinta metros de longitud que descansa sobre una pared de cristal..., la casa se enlaza con el terreno por medio de un monumental tramo de escaleras. Es decir, la Casa Tugendhat es un edificio fundamentalmente simple y unitario colocado sobre un terreno que, por tratarse de una ladera de fuerte pendiente, supone una gran presión sobre su propia forma. El que podamos percibir la amplitud de su libertad espacial, incluso por encima del sentimiento de impedimento y contención formal que también ella transmite a causa sobre todo de su inmersión en la solidez del terreno, es seguramente uno de los mayores atractivos y también misterios de esta singular obra. El despliegue sin trabas del espacio miesiano se produce, efectivamente, sobre un conjunto numeroso de criterios, más negativos que positivos, que podemos concretar en los siguientes: negación de la influencia de la forma del terreno sobre la forma del edificio; ausencia total de verticalidad y en consecuencia de respuesta de la arquitectura a la caída de la ladera; negación de cualquier retórica relacionada con la entrada al edificio; anulación de la fuerza direccional de los sistemas de comunicación vertical y también de su continuidad; desaparición de la idea misma de fachada tanto como de la envoltura homogénea de un volumen unitario; eliminación de la cubierta en su sentido más amplio de remate o coronación, y, por último, destrucción de cualquier noción de escala.

Comentemos, en primer lugar, la negación de la influencia de la forma del terreno sobre la forma del edificio. Ciertamente, las dificultades de conjugar y hacer coexistir físicamente lo natural de un terreno con lo artificial de la arquitectura son máximas en un terreno en ladera, donde la línea inclinada de la pendiente, tan ajena a cualquier geometría arquitectónica y sobre todo tan indeliberada y al mismo tiempo tan fija, parece exigir o bien un total despegue de ella —mediante zócalos o pilotes, por ejemplo— o bien una descomposición de la propia arquitectura con objeto, en el primer caso, de contraponerse nítidamente a la naturaleza y, en el segundo, de disolverse o desaparecer en la lógica más potente de lo natural. Lo primero que sorprende, por tanto, en la Casa Tugendhat, y más aún si

se tiene en cuenta que los edificios de Mies tienden a presentarse siempre posados sin violencia sobre un tapiz geométrico en el suelo, es el hecho de encontrarnos con un edificio literalmente embudido en el terreno. Y sorprende precisamente porque en la Casa Tugendhat se mantiene esa concepción del edificio suspendido sin violencia pero, y esto es importante, dentro de un sólido y no de un vacío. Mies van der Rohe anula en esta casa por completo el poder constrictivo del terreno natural y lo hace incluso utilizando el procedimiento habitual de levantar una terraza plana delante del edificio aprovechando las tierras de la excavación posterior, pero del mismo modo que se levanta una plataforma en el aire. El triple escalonado del muro que limita la terraza muestra esta neutralización de la fuerza de la pendiente, que queda reducida a las estrechísimas líneas de mampostería que configuran los muros de contención.

Esta rotura en tres escalones del muro de contención exterior de la casa tiene que ver también con el segundo de los criterios de que se sirve Mies para la configuración del edificio: la ausencia total de verticalidad. Desde este punto de vista, la Casa Tugendhat es un edificio radical hasta el extremo, ya que no permite ni un vestigio de verticalidad en su forma tal como se hace presente desde el jardín delantero (el pequeño volumen vertical de la chimenea se retrasa hasta la fachada de la calle donde la pendiente es ignorada). Los tres estratos horizontales, en que el vidrio alterna con el macizo, del cuerpo de la casa se apilan sobre los también tres escalones de la terraza impidiendo el desarrollo vertical de la fachada necesariamente elevada del jardín. Aquí se puede sentir ya la forma de la casa vibrar más allá de sus propios límites, y vislumbrarse su condición canónica, al presagiar la solución por excelencia de la modernidad a la construcción en pendiente: el edificio escalonado. El escalonado, presente en la Casa Tugendhat únicamente en el tratamiento del exterior y de manera muy sutil en el retranqueo del volumen de los dormitorios, será el modo más efectivo de hacer desaparecer el dominio de la dimensión vertical en un edificio en ladera, y no buscando una mayor adaptación a ella, sino por el contrario renunciando desde la profunda artificialidad de lo moderno a cualquier mimetismo con la vegetación y a acentuar, por contraste, la presión de lo natural en la definición formal de la arquitectura. Incidentalmente, vale la pena hacer notar también la irrelevancia de la sección en la Casa Tugendhat, un edificio en pendiente y potencialmente una construcción

escalonada, más allá del dominio de su periferia. Porque es en la periferia, una periferia dotada de espesor, donde se originan las fuerzas conformadoras del espacio interno y también donde la violenta rotura del vidrio destruye la continuidad vertical del cerramiento.

La eliminación de cualquier retórica relacionada con la entrada al edificio puede verse, dentro de este conjunto de criterios, como uno de los de más amplio alcance para la arquitectura moderna en general. Baste recordar la posición de la entrada en dos obras cruciales de Le Corbusier: escondida en el cuerpo bajo y retranqueado en la Villa Savoye o anulada por duplicación en la Villa Stein. Mies van der Rohe, en la Casa Tugendhat, no se limita a situar la entrada en la parte alta y menos importante como tantas veces se ha señalado, sino que actúa sobre ella constriñéndola hasta anular completamente cualquier despliegue retórico de la misma. En primer lugar, el plano de la entrada carece de referencia a fachada alguna, manteniéndose en su tamaño estricto. En segundo lugar, este plano se dispone perpendicularmente y oculto desde la calle. Y, en tercer lugar, Mies presiona fuertemente la entrada con los dos volúmenes que la enmarcan y que, de este modo, reclaman para sí el protagonismo del que se ha despojado a la entrada misma. Esta indicación de la presencia del punto sensible de la entrada por medio de la incursión volumétrica de otras partes del edificio, generalmente correspondiendo a zonas de servicio, en su espacio normal de desarrollo tendrá una importancia decisiva para toda la arquitectura doméstica moderna, como lo demuestran algunos de los proyectos más conocidos de Adolf Loos, y también uno de sus flancos más débiles a juzgar por las tendencias observadas en este terreno en la arquitectura más reciente.

La contención de la entrada, manteniéndola dentro de su ámbito estricto, va a tener su continuación en una contención análoga de la fuerza direccional del sistema de circulación vertical de la casa. Mies, al disponer en la Casa Tugendhat como único núcleo de comunicación vertical una escalera entre muros, no deja ni el menor resquicio para la intercomunicación espacial entre las dos plantas del edificio. Pero además, la escalera interior se cierra sobre sí misma e incluso se aísla del espacio de la sala de estar mediante una puerta, deshaciéndose o mejor desvaneciéndose en el mismo umbral de esta puerta su supuesta fuerza direccionalizada. El paralelismo del tramo de escalera exterior con el más bajo de la escalera interior acentúa, todavía

más, no sólo la falta de continuidad evidente entre una y otra escalera, sino la contención de ambos sistemas de movimiento y la anulación de sus efectos en el espacio que los separa —la sala de estar—, un dominio espacial puro y sin interferencias con el exterior.

Del mismo modo que es sobre el potente condicionante de la ladera donde se hace notar con más fuerza la indiferencia de la arquitectura moderna ante las presiones de lo natural, es también en un edificio construido como volumen prismático puro donde más se pone de manifiesto su resistencia a ser definida por planos independientes de fachada o por una envoltura continua y homogénea. El nítido volumen de la Casa Tugendhat rechaza la idea misma de fachada con la apertura de sus esquinas y la asimetría que exhibe en la cara del jardín así como con la descomposición volumétrica de su cara a la calle. Pero también, con la interrupción de la gran cristalera antes de recorrerlo completamente, rechaza la idea de envoltura homogénea. Ello supone, por parte de Mies, utilizar para la definición del edificio total un mecanismo análogo al empleado en la definición del espacio interno, es decir, el aislamiento y suspensión de la influencia de los sistemas parciales —en este caso vanos y macizos, en el espacio estructura y cerramientos— allí donde comienza la influencia o el dominio de otro, pero sin que tal límite deba materializarse. De este modo, Mies logra construir, tanto en el espacio interno como en la forma externa del edificio, un conjunto de ámbitos perfectamente definidos y controlados desde el interior, que corresponden a cada uno de estos sistemas parciales. Tales ámbitos —representados aquí en su forma más ejemplar por los tres planos de la gran cristalera como en el interior por el semicilindro ligeramente estirado que configura el comedor— resultan ser abiertos, lo que se opone a la idea de envolvente cerrada y continua, y fuertemente estructurados desde su interior, lo que supone negar igualmente la idea de fachada como plano independiente de cerramiento.

La imposibilidad de que un único rasgo o sistema se apropie, ni siquiera momentáneamente, de la forma entera del edificio se pone de manifiesto igualmente en la eliminación, en la Casa Tugendhat, de la línea de coronación como perfil unitario. La aparición de los dos volúmenes —el lleno y el vacío— retrasados sobre la continuidad del antepecho de la terraza muestra, una vez más, la voluntad del arquitecto de eliminar toda jerarquía o preponderancia de unos sistemas sobre otros, disputando con elementos poco importantes su dominio

incluso al edificio entero, que pudiera ser identificado con el perfil de la cubierta.

Queda, por último, referirse a la destrucción de cualquier noción de escala, ya intuida por muchos autores al destacar las dimensiones monumentales de la escalera exterior de la casa, así como la ausencia de huecos individualizados o convencionales en la misma. Si, ciertamente, puede considerarse como uno de los distintivos de la arquitectura moderna su tendencia a eliminar toda referencia a las medidas de la arquitectura tradicional, y al hombre como inspirador de ésta, es importante señalar que lo que hace Mies van der Rohe en la Casa Tugendhat es combatir activamente la misma idea de escala como relación dimensional del tipo que sea, utilizando para ello como arma la dimensión absoluta, el tamaño real del edificio o de cualquiera de sus componentes. La dimensión es el absoluto de la arquitectura de Mies; los 30 metros de longitud total de la casa o los 17×25 metros de su sala de estar son algo más que puros datos cuantitativos, son una cualidad absoluta introducida en la forma del edificio que modifica radicalmente cualquier posible modelo anterior. Toda la eficacia de la creación arquitectónica de Mies descansa sobre la fijación de las dimensiones de cada uno de los objetos y de cada uno de los sistemas aisladamente, mucho más que sobre el establecimiento de sus relaciones mutuas. Y es esta suplantación del papel que antes desempeñaban las proporciones, las relaciones dimensionales, por parte de la dimensión absoluta lo que puede ser considerado como canónico de la modernidad y encarnado en esta singular obra de Mies.

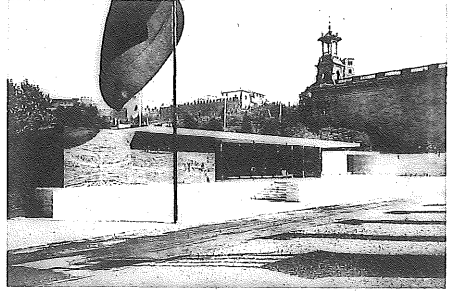
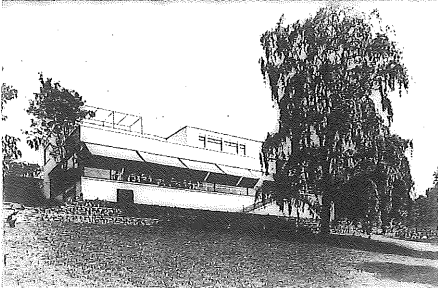
No entraremos a examinar aquí con mayor detalle la constitución propia del espacio miesiano en la Casa Tugendhat, ni tampoco las consecuencias que de él se han derivado. Únicamente señalaremos que, del mismo modo que en el espacio de Mies desaparece no sólo la habitación como célula elemental, sino también la relación entre cualquier espacio parcial y el espacio entero del edificio, igualmente en la Casa Tugendhat se hace desaparecer la relación entre el hueco de ventana y el paño de fachada en que se inserta, base fundamental para la idea misma de composición de un edificio. La primacía de la dimensión absoluta en Mies van der Rohe supondrá para su arquitectura, y por extensión para toda la arquitectura moderna, la eliminación de un concepto relacional, como es el concepto de composición, en favor de uno nuevo: el concepto de construcción.

Resulta evidente, después de todo lo dicho hasta ahora, que la

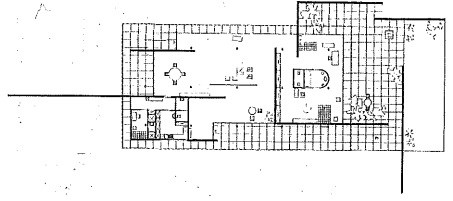
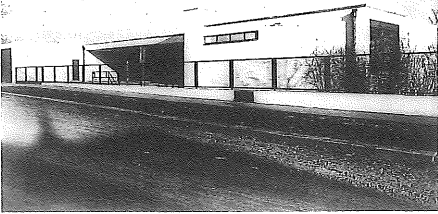
Casa Tugendhat, elevándose por encima de su propia singularidad, contribuye decisivamente a definir el campo propio de la arquitectura moderna, y lo hace sobre todo marcando sus diferencias con respecto a unos modelos que habían perdido su vigencia. Ello supone, al tiempo que desembocar en la fijación de ciertos invariantes formales que son y seguirán siendo la carga más pesada de la modernidad, establecer un conjunto de criterios negativos, como los que hemos venido examinando, sobre los que dibujar estas diferencias, un conjunto de prohibiciones que difícilmente podríamos considerar hoy superadas.

Desde su condición canónica, la Casa Tugendhat consagra una arquitectura configurada desde la atomización y el aislamiento de los sistemas parciales que definen el espacio, conteniéndolos fuertemente dentro de su ámbito propio, al tiempo que la forma entera del edificio es controlada también desde el interior. Además, y esto es quizá aun más personal en Mies, la Casa Tugendhat significa la sustitución de las proporciones como fundamento de la composición de la forma por la primacía de la dimensión absoluta, del tamaño, tanto de las partes como del edificio entero. El control interno del espacio, manteniendo a través de la fluidez la condición de lo disperso, y la supremacía de la dimensión absoluta en la arquitectura son, sin duda, los máximos responsables de la potencia con que los edificios de Mies van der Rohe, y en particular la Casa Tugendhat, establecen ese conjunto de criterios negativos capaces de marcar por sí mismos los umbrales de la modernidad.

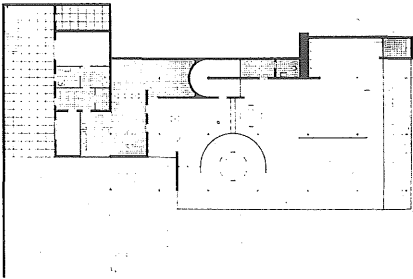
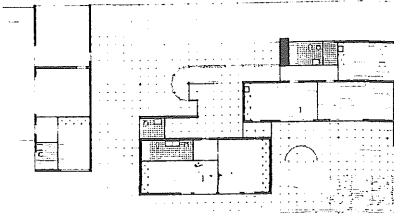
Quedaría, finalmente, una cita obligada al filósofo Theodor W. Adorno, que resume, seguramente mejor que todo lo dicho, el espíritu de esta clase. En una anotación a su *Teoría estética*, Adorno escribe: «El arte no tiene leyes universales, pero en cada una de sus etapas obtienen validez ciertas prohibiciones objetivamente obligatorias; son las que irradian las obras canónicas. Su existencia [de las obras canónicas] es la que delimita lo que a partir de entonces ha dejado de ser posible.» Y muchas cosas dejaron de ser posibles cuando Mies, en 1930, construye en Brno la Casa Tugendhat.



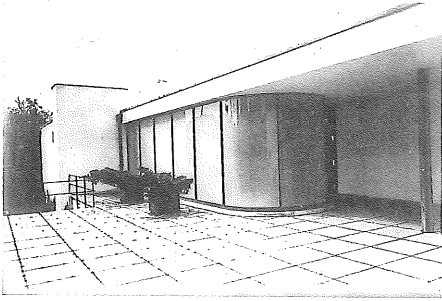
2



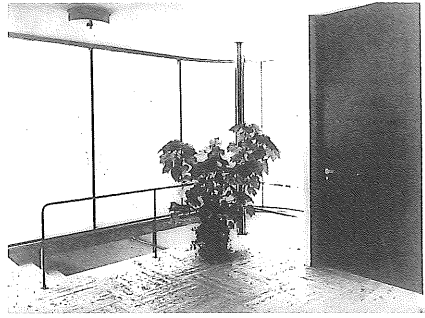
3



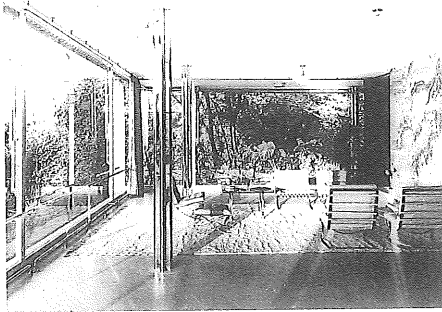
1



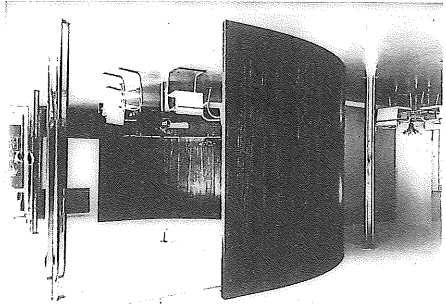
4



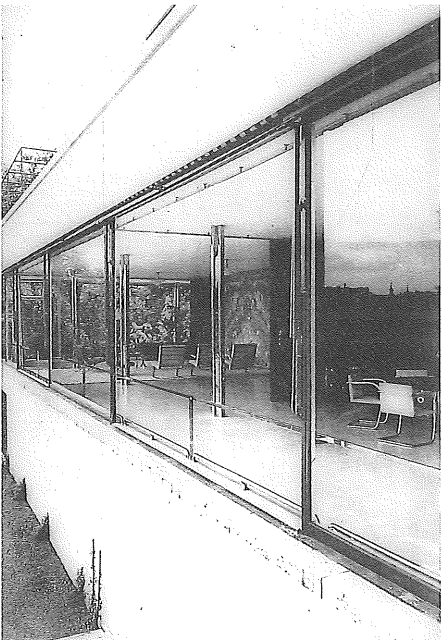
5



6



7



8

1. Mies van der Rohe. Casa Tugendhat. Brno, 1930.
2. Pabellón de Barcelona, 1929.
3. Casa para la exposición de Berlín, 1931. Planta.
4. Entrada.
5. Vestíbulo.
6. Sala de estar.
7. Comedor.
8. Cristalera.

