

House X, by Peter Eisenman. From the Aesthetics of Production to the Aesthetics of Reception

House X, por Peter Eisenman: de la estética de la producción a la estética de la recepción

— Óscar del Castillo Sánchez

investigación
pp. 114-123

Resumen

La obra del arquitecto Peter Eisenman da un giro radical en sus planteamientos filosóficos a partir del proyecto House X (1975), donde se pasa de una estrategia proyectual centrada en el objeto, a una donde el significado y la participación del sujeto en la lectura del edificio son integrados en la concepción de la obra. Esto es correlativo de una evolución paralela en el ámbito de la filosofía, con el abandono del estructuralismo y el surgimiento de la deconstrucción.

Palabras clave: arquitectura, Eisenman, House X, filosofía, estética de la producción, estética de la recepción, interpretación, Terragni

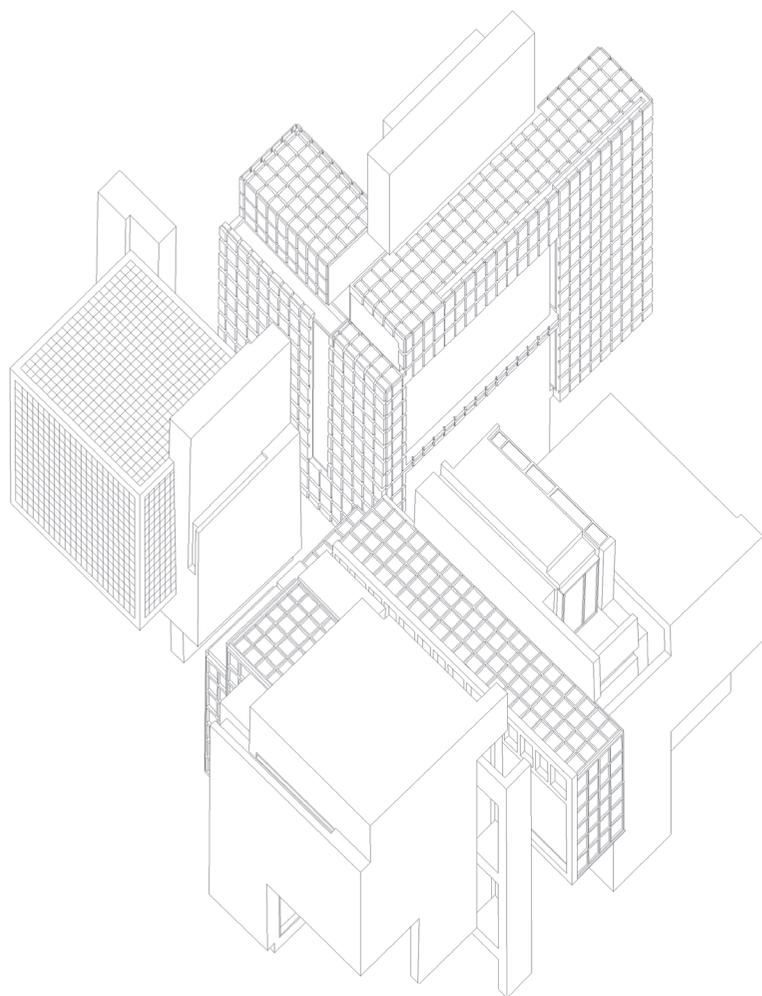
Abstract

Peter Eisenman's work takes a radical turn in its philosophical positions with the House X project (1975), in which he goes from an object-centered design strategy, to another in which the meaning and participation of the subject in the reading of the building are integrated in the conception of the work. This is correlative of a parallel evolution in the realm of philosophy, with the abandonment of Structuralism and the rise of Deconstruction.

Keywords: architecture, Eisenman, House X, philosophy, aesthetics of production, aesthetics of reception, interpretation, Terragni

El arquitecto norteamericano Peter Eisenman, en su ensayo "Post-functionalism" (1978), defiende que la arquitectura, a diferencia de otras actividades artísticas, no habría accedido propiamente a la modernidad, entendiendo por modernidad la superación del humanismo preindustrial. La condición moderna sería la resultante del desplazamiento del hombre del centro del universo como consecuencia de la crisis de la razón ilustrada. Así, mientras que ese humanismo se habría superado en la música con la atonalidad y el dodecafonismo, y en literatura con la novela no narrativa —Joyce, Beckett—, se habría conservado en la arqui-

tectura con la sujeción de la forma a la función, así como en la idea de escala humana, según la cual el tamaño del hombre es la unidad de referencia dimensional del objeto arquitectónico, tal y como ocurre desde el templo griego hasta el Modulor de Le Corbusier. Esta pervivencia del clasicismo en la arquitectura moderna quedaría ejemplificada del modo más evidente en las estructuras palladianas subyacentes a proyectos como el de la villa Stein en Garches (París) —obra de Le Corbusier de 1927— como puso de manifiesto Colin Rowe quien, como es sabido, fue precisamente maestro de Peter Eisenman en Cambridge.



House X, axonometría. Dibujo: Óscar del Castillo Sánchez

La arquitectura moderna, por tanto, pese a la aparente ruptura formal con los estilos históricos, y en particular con el clasicismo precedente, habría estado, en un sentido más profundo, en continuidad con aquéllos. Si bien se produjo un abandono del lenguaje clásico, se mantuvo la coherencia entre forma, uso y material, empleándose un nuevo lenguaje derivado tanto de la vanguardia pictórica como de la nueva tecnología constructiva. Posiblemente, la obra que mejor ejemplifica el sustrato clasicista de la nueva arquitectura sea la Neue Gallerie de Berlín (1962-1968), obra de Ludwig Mies van der Rohe que admite sin dificultad una lectura como reinterpretación del templo griego en clave contemporánea.

En su texto, Eisenman propone dos alternativas para la superación de este humanismo en arquitectura, las cuales se corresponderán tanto con las dos estrategias formales detectadas en sus análisis de la obra de Terragni —en particular de la Casa del Fascio y de la casa Giuliani-Frigerio—, como con sendas estrategias proyectuales,

cronológicamente sucesivas, que adoptará en su propia obra. De este modo, incluso puede señalarse la correlación entre las estrategias formales empleadas por ambos arquitectos.

La primera de estas alternativas consistirá en la configuración del objeto arquitectónico a partir de formas primarias básicas —aquello que Eisenman denominó “forma genérica” en su tesis doctoral de 1963—, sobre las que aplicar una sucesión lineal de transformaciones inteligibles, cuyo resultado es la “forma específica” o proyecto concreto. Este procedimiento fue empleado en la serie de casas comprendidas entre House I y House VIII, al igual que en la Casa del Fascio en Como, obra de Giuseppe Terragni de 1933-1936.

La segunda línea consistirá en la constitución del objeto mediante una yuxtaposición de fragmentos irreductibles a una unidad. El análisis de esta estrategia, observada por Eisenman en la casa Giuliani-Frigerio, será pertinente por cuanto nos da la clave para entender la operación ejecutada en House X, y por qué razón este proyecto constituye el punto de inflexión de la obra temprana de este autor —basada en un planteamiento objetivista, o estética de la producción— hacia su posterior propuesta. En esta última, el protagonismo del significado y de la interpretación de la obra durante su concepción, supondrá un desplazamiento paralelo al que se producirá en el mundo del pensamiento y de las artes: de una perspectiva estructuralista, a una semiótica, y de enfoque textual, a uno hermenéutico; es decir, un viraje hacia una estética de la recepción, planteamiento proyectual en que las estrategias formales considerarán los significados que las formas puedan tener para el observador.

Las primeras obras de Eisenman, sus conocidas House I-VIII, constituyen una serie de proyectos donde se exploran las posibilidades de una arquitectura cuyo significado es radicalmente expulsado del objeto. Se trata del correlato a un planteamiento de refundación disciplinar ya enunciado en su tesis doctoral de 1963, publicada bajo el título de *The Formal Basis of Modern Architecture*.² La erradicación del significado de la obra se produce desde el procedimiento proyectual mismo: como se ha señalado, el objeto arquitectónico es configurado a partir de una forma genérica básica de partida, a la que se aplica una sucesión de operaciones formales o transformaciones hasta que el proceso alcanza un límite por su propio

agotamiento. Esta secuencia de operaciones formales convierte la forma genérica de partida en una forma específica, o proyecto arquitectónico propiamente dicho.³

Las secuencias generatrices de estas casas fueron en su momento publicadas por Eisenman y son bien conocidas en la cultura arquitectónica contemporánea. Sin embargo, este planteamiento entrará en crisis por varias razones; la más importante, posiblemente, sea que, pese a los intentos de reducir la experiencia de la obra a la lectura del proceso generativo,⁴ el significado se infiltra en dicha experiencia por más que se le quiera excluir. Así, es inevitable que, ante una de estas casas, el observador, aun conocedor del planteamiento sintáctico desde el que estas obras son concebidas, tienda a leerlas de acuerdo con las categorías estéticas tradicionales, a saber: superficie-volumen, frontalidad-oblicuidad, transparencia-opacidad, etcétera, y a experimentar el objeto antes como acontecimiento plástico que según la lectura prevista por su autor.

Se trataría de una lectura basada en la correlación entre el proceso de conformación del objeto de acuerdo con una secuencia lineal de operaciones formales, y la reducción de la experiencia de la obra al descifrado de dicha secuencia en el edificio construido. Esta recepción resulta tan lineal como el proceso mismo de conformación, cuyo agotamiento Eisenman impide introduciendo deliberadamente ambivalencias perceptivas que impiden que tal lectura alcance un final. En este sentido, estas obras primeras de nuestro autor se emparentarían con recursos análogos que él habría detectado en sus análisis de la Casa del Fascio⁵; sin embargo, en la casa Giuliani-Frigerio encontramos algo completamente diferente. En las conclusiones a sus análisis de la obra de Terragni, Eisenman describe con detalle el tipo de percepción o lectura que se produce en esta última obra, y que él reproducirá en su House X:

The casa Giuliani-Frigerio may be described as the “decomposition” of a hypothetically prior, more complex entity. Its

unstable, asymmetric conditions testify to this: an element is registered in relation to a particular configuration in one view, only to be registered to a second and perhaps completely different configuration in another. When an observer attempts to coordinate the second reading with the first, the first falls away, and vice versa. This sets up a condition of oscillating readings as opposed to the alternating readings that were dominant in the Casa del Fascio. The difference between these two types of reading is crucial. In the Casa del Fascio, *there are stable readings that alternate from one to the other*. In the Casa Giuliani-Frigerio, *the constant oscillation between readings never allows for stable readings to fully cohere*.⁶

Así, Eisenman distingue entre la primera línea proyectual, basada en lo que denominará “transformaciones” u operaciones formales aplicadas sobre la forma genérica para obtener la forma específica— que será el procedimiento empleado tanto en la serie de proyectos House I-VIII como en la Casa del Fascio—, y una segunda línea proyectual, basada en “descomposiciones”, que corresponderá a House X y a la casa Giuliani-Frigerio.

Es oportuno señalar que, para Eisenman, estas dos obras de Terragni, pese a sus diferencias, constituyen ejemplos de lo que él denomina “texto crítico”. En la introducción a *Giuseppe Terragni: Decompositions transformations critiques*,⁷ Eisenman comienza declarando su intención de distanciarse de los planteamientos interpretativos tradicionales en arquitectura —en clave formal, conceptual, funcional o estética—, aproximaciones que él declara insuficientes o inadecuadas en el análisis de la obra del arquitecto italiano. Señala que “*the analytical framework through which the two buildings [Casa del Fascio y casa Giuliani-Frigerio] are read is instead at least partially determined by the specific nature of the buildings themselves*”,⁸ y no por principios apriorísticos de interpretación, de raíz disciplinar —que Eisenman califica de “metafísica de la arquitectura” en alguno de sus escritos—, principios externos a estas obras, las cuales son concebi-

das desde planteamientos distintos a los tradicionales, y por tanto, inaprehensibles desde las categorías disciplinares habituales.⁹ Cada obra se corresponderá con un modo específico de lectura, correlativo a un procedimiento proyectual propio, y por ende a una experiencia estética igualmente singular.

La idea de “texto crítico” se refiere, asimismo, al hecho de que estas obras, a diferencia del objeto arquitectónico tradicional –al menos, tal y como lo entendió la ortodoxia moderna–, no admiten una lectura lineal y unívoca; por el contrario, ofrecen lecturas múltiples, y sus elementos formales constituyen, más allá de su significado propio como elementos, marcaciones a modo de indicios que desencadenan y orientan las distintas lecturas. La imposibilidad de reunir las percepciones del edificio en una idea unitaria constituye para el observador la señal de un tipo de unidad distinto del clásico, que reconduce a nuevos procesos interpretativos, nuevas lecturas, las cuales, sin embargo, no pueden llegar a otra conclusión que a la imposibilidad de una lectura unitaria. Esta concepción de la obra propone así formas nuevas de experiencia de la arquitectura, más allá de lo conceptual o lo formal, claramente relacionadas con la noción de “texto” en el pensamiento filosófico y en la crítica literaria coetáneos a estas obras.

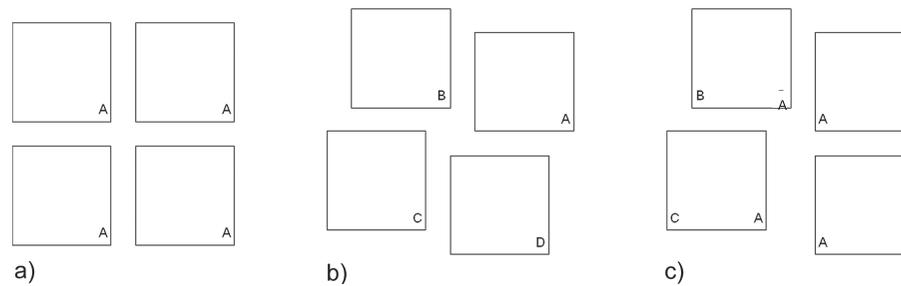
Esta estrategia proyectual se distanciaría así del optimismo progresista y utópico del Movimiento moderno, tal y como se manifiesta en la vocación de legibilidad total del objeto moderno. A su vez, esta vía cuestiona, implícitamente, la capacidad de la razón humana como instrumento para el conocimiento de la realidad. Si tanto en el clasicismo del Renacimiento como en la modernidad ortodoxa una parte del enfoque humanístico de la obra radicaba en su transparencia, es decir, en que la obra se concebía como un objeto completamente inteligible para el observador, la “obra textual”, mediante su proceso mismo de conformación, persigue deliberadamente una opacidad que se pretende análoga a la condición humana en la posmodernidad, una condición en que se ha perdido la fe en la razón y su capacidad para la trans-

formación de la realidad al servicio del hombre. El carácter textual de estas obras es “crítico” en cuanto ejerce un distanciamiento explícito de la concepción moderna. En este sentido, señala Eisenman que:

While the imagery of the post-modernists contains a covert antipathy to anything ideological, the imagery of House X is rooted in a pervasive and explicit ideological concern with a cultural condition, namely *the apparent inability of modern man to sustain any longer a belief in his own rationality and perfectibility*.¹⁰

Si a la fe en el proyecto ilustrado le correspondían las formas ideales y prístinas de la transparencia, la comprensión total, la inteligibilidad completa de la obra del Movimiento moderno, el final de la modernidad como abandono del mito de la autoproducción del hombre a partir de la razón ilustrada encuentra, según Kenneth Frampton,¹¹ una metáfora en la poética de la ruina arquitectónica¹² que reemplaza a la metáfora maquinista de la modernidad. Esta idea permite a Eisenman enlazar su nueva estrategia proyectual, la “des-composición” como yuxtaposición de fragmentos, con la crítica a la modernidad que en aquel momento se estaba practicando desde diversas esferas del conocimiento, en particular desde la filosofía.

Esta estrategia de fragmentación en Eisenman, la imposibilidad de alcanzar una lectura coherente de la obra en cuanto re-presentación¹³ de la ausencia de sentido en el mundo contemporáneo y como quiebre del ideal ilustrado, remite claramente a experiencias artísticas previas, como las desarrolladas por Beckett y Joyce. Esta cuestión fue ampliamente comentada por Theodor W. Adorno, para quien el abandono de la “unidad en sentido clásico” es el correlato artístico de la desorientación del sujeto en el mundo contemporáneo.¹⁴ Puede apreciarse, en este sentido, una marcha del arte contemporáneo a varias velocidades: en la misma época en que, desde la literatura, se proclama el absurdo del ideal ilustrado, en arquitectura dicho ideal alimenta el paso a una presunta



House X, primeros pasos de la secuencia generativa. Dibujo: Óscar del Castillo Sánchez

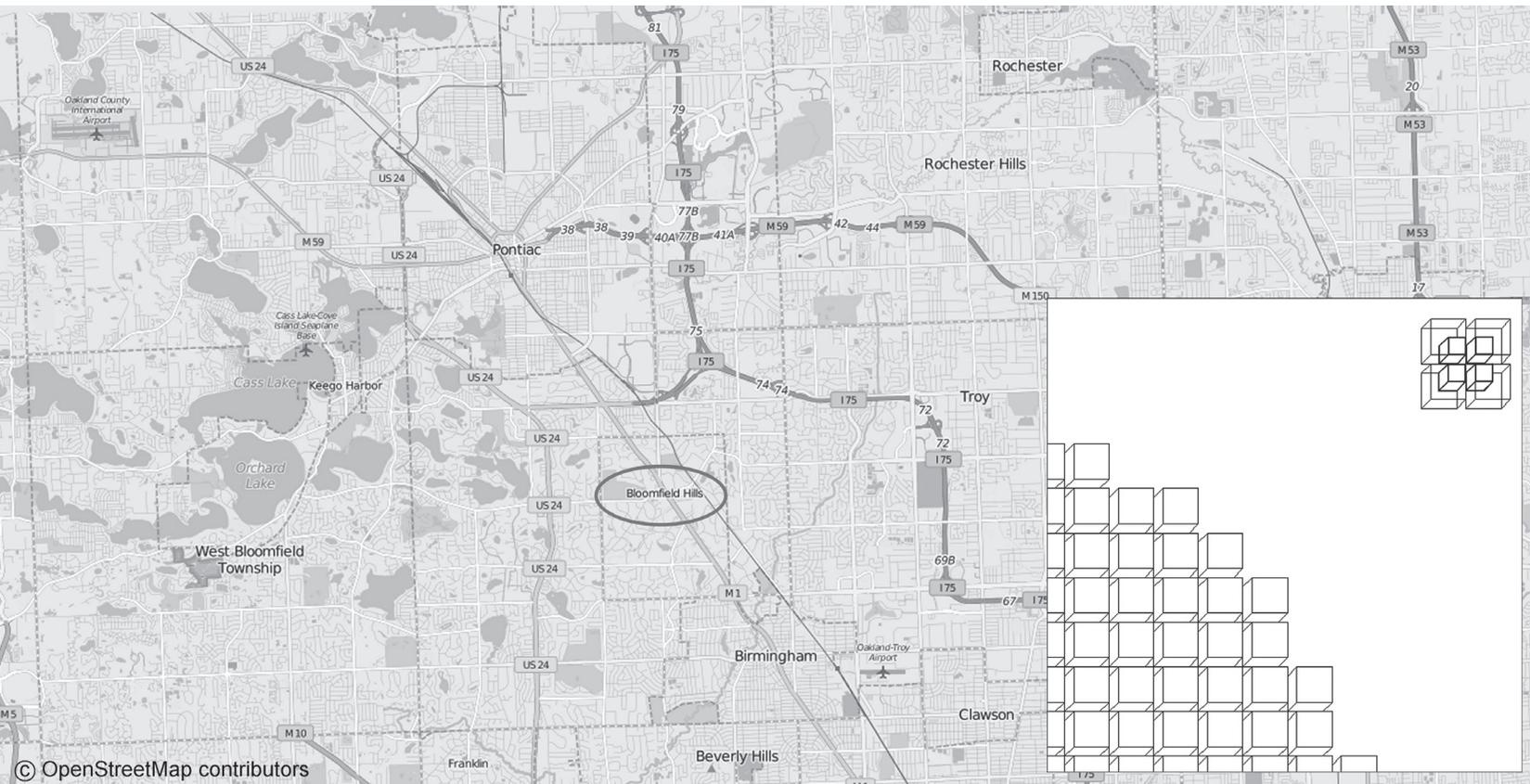
modernidad. ¿En qué mundo vivían los arquitectos de las primeras décadas del siglo XX para encontrar su apoyo en planteamientos ingenuamente progresistas? Es posible que el proyecto de arquitectura requiera, en general, de una actitud optimista, constructiva, apolínea, dada la necesidad de orden que le impone al objeto arquitectónico su materialidad, incompatible con visiones más beckettianas del mundo; o que, al menos, lo requiriese en el paso del academicismo al Movimiento moderno. Así, no cabe mayor contraste que aquél entre el tono progresista y optimista del Le Corbusier de *Vers une architecture* (1923), con su fe en la capacidad liberadora de la nueva técnica y, pongamos por caso, *Ulisses* de Joyce (1922),¹⁵ concebido desde la plena consciencia de la fragmentación del sujeto contemporáneo y el quiebre de la relación clásica entre lenguaje y realidad.

Por otro lado, es evidente que, frente a la pretendida –que no alcanzada, como hemos visto– autonomía de las primeras casas, esta preocupación “cultural” constituye un aspecto novedoso de esta fase de la obra de Eisenman¹⁶. Si, como vimos, en las obras anteriores el significado se infiltraba en la experiencia de la obra pese a las intenciones del autor, aquí, en cambio, el autor incorpora de forma consciente dicho significado y, por ende, la relación con el contexto histórico y cultural donde la obra se inserta. Tal y como Hans-Georg Gadamer nos advierte que la distinción estética operada por el cientificismo artístico –pretender reducir la experiencia de la obra de arte a su forma física abstraída de todo contexto–, constituye una experiencia incompleta de la obra¹⁷, Eisenman parece haber tomado plena consciencia de ello y haberlo introducido en su proceso de creación. Así como sus textos teóricos precedentes insisten en la reivindicación de la desesemantización de la obra y en su autonomía, en su libro *House X* de 1982¹⁸ se manifiesta un viraje radical con la aceptación del significado como un componente esencial de la concepción y la experiencia del objeto arquitectónico.

En oposición a la transparencia conceptual de sus obras precedentes, donde la reconstrucción del proceso de transformaciones constituía un componente esencial de la experiencia del objeto, el proceso de descomposición impide tal reconstrucción. Si bien anteriormente era necesaria una secuencia inteligible de transformaciones, el nuevo proceso consistirá en una serie de estadios; a partir de una configuración inicial de carácter “heurístico” –cuya elección está motivada por su potencial para desencadenar desarrollos posibles–, se hacen elecciones sucesivas entre cursos de acción que, siendo aparentemente lógicos y consistentes con los estadios precedentes, son en realidad inconsistentes con ellos. Esto vuelve el proceso opaco, irreversible e ininteligible,¹⁹ y por tanto, “representación” –con todas las precauciones con que hay que emplear este término tras la posmoderna “quiebra de la representación”– o alegoría de la condición contemporánea.

Los primeros pasos en el proceso generador de House X, tal y como los describe el propio autor, pueden servir como clarificación de lo anterior. Según Eisenman, el germen de este proyecto²⁰ puede considerarse, por un lado, como una agrupación de cuatro cuadrados en forma de matriz (a), y por otro, como la misma agrupación pero en forma de “turbina” (b). La configuración adoptada para el diseño será, sin embargo, una agrupación de cuatro cuadrados que refiere, ambiguamente, a las dos agrupaciones descritas (c): los cuadrados situados a la derecha –AA y AX– parecen repetir la configuración 1, mientras que los situados a la izquierda –BA y CA– parecen responder a la disposición 2; de modo que no hay una interpretación unívoca de la relación entre la configuración elegida y las configuraciones de partida: ¿el cuadrado AA responde a la configuración 1 o a la 2? ¿es el cuadrado AX resultado de desplazar el cuadrado D en la configuración 2?

Es significativo el hecho de que estos mismos recursos son detectables en la novela contemporánea, y



Mapa de la región del emplazamiento previsto para House X. La elipse señala la situación de Bloomfield Hills, el núcleo urbano más cercano. Fuente: www.openstreetmap.org; fecha de consulta 4/12/2015. Recuadro interior: esquema incluido en *House X* que ilustra la semejanza formal entre el trazado de la casa y el de la ciudad americana, a su vez formalmente semejante a la retícula geográfica norteamericana. Dibujo: Óscar del Castillo Sánchez

exactamente con el mismo propósito de que la obra reproduzca, en su propia estructura, la condición fragmentada del sujeto contemporáneo y la imposibilidad de dar sentido a una realidad en la que él mismo es incapaz de construir una representación que permita comprenderla, y de la que, por tanto, permanece enajenado. A propósito de la novela *Ragtime*, de E. L. Doctorow, señala Fredric Jameson:

[...] the way in which *the kind of reading this novel imposes makes it virtually impossible for us to reach and thematize those official "subjects" which float above the text but cannot be integrated into our reading of the sentences.* In that sense, *the novel not only resists interpretation, it is organized systematically and formally to short-circuit an older type of social and historical interpretation* [...] When we remember that the theoretical critique and repudiation of interpretation as such is a fundamental component of poststructuralist theory, it is difficult not to conclude that Doctorow

has somehow *deliberately built this very tension, this very contradiction, into the flow of his sentences.*²¹

En realidad, y aunque pueda argumentarse a favor de la racionalidad del proceso, la sucesiva aplicación de este tipo de ambigüedades convierte la secuencia de conformación en ininteligible, o al menos sometida a un tipo de racionalidad distinto del aplicado en los proyectos anteriores. No obstante, aunque el proceso parece tan abstracto y autorreferencial como en las obras precedentes, sería al parecer esta cualidad de ininteligibilidad deliberada, de no linealidad del proceso, el que lo relacionaría con la condición posmoderna contemporánea.

Eisenman declara, además, que el emplazamiento de la casa fue considerado, por primera vez, en el proceso del proyecto. Frente a la crítica hecha por Kenneth Frampton a John Hedjuk acerca de la distinta consideración que tiene la ciudad en el proyecto de la casa a uno y otro lado del Atlántico,²² Eisenman establece, en



Peter Eisenman, bloque de viviendas Checkpoint Charlie, Berlín, 1984. Las cuadrículas que recorren la fachada evocan la retícula de calles que componen el centro de la ciudad. Por otro lado, el giro en la esquina de las plantas inferiores y el mantener en las dos últimas plantas la alineación de la calle, puede interpretarse como que pretende establecer una cierta continuidad con el plano de fachada de la calle perpendicular. Fotografía: Beek 100

el origen mismo de la forma, una relación con el contexto norteamericano que, según el propio autor, es a la vez de "isomorfismo" y de "metáfora". Es isomorfismo por cuanto la cuadrícula subyacente a la geometría del proyecto repetiría la cuadrícula territorial que organiza la geografía estadounidense: el objeto se constituye de un modo auto-semejante, "fractal"²³, respecto a dicha cuadrícula geográfica, a modo de una cuadrícula inserta en otra cuadrícula, lo que constituiría un recurso formal que la integra en su contexto: la propia ciudad norteamericana en damero podría considerarse como una densificación local de dicha retícula, cuya estructura repite. Por otro lado, es metafórico por cuanto la cruz vacía que constituye el centro de la casa, y en torno a la cual se organizan los cuatro cuadrantes que la componen, pretende representar el cruce de calles característico de la ciudad norteamericana: *"as if a public realm –an outside element- is introduced into the very inside if the private house. The cruciform becomes a metaphor of a street system"*.²⁴

En este sentido, cabe señalar cómo Eisenman repite el mismo recurso que él declara respuesta al contexto específico norteamericano, en un contexto europeo, como es su proyecto de bloque de viviendas Checkpoint Charlie, en Berlín, en el cruce entre la Friedrichstrasse y la Rudi Dutchske Strasse. Bien es cierto que en este caso el centro de Berlín muestra igualmente una estructura de calles en cuadrícula, por lo que se realiza en este proyecto una operación análoga al modo en que la mencionada Casa del Fascio repite, en el entramado de pilares y vigas de su alzado principal, la retícula de la ciudad de Como, antigua fundación romana, sólo que invirtiéndose la relación entre sólido y vacío. Sin embargo, cabe señalar que, pese a toda la argumentación teórica de Eisenman acerca de este proyecto, es difícil que el observador desprevenido interprete las mallas ortogonales de orientación diversa que coexisten en el proyecto como materialización de la retícula de Mercator;²⁵ interpretará la forma muy probablemente como solución de esquina derivada de su po-

sición urbana. Aquí, al igual que en las primeras casas, la lectura del observador parece más condicionada por la tradición arquitectónica previa o simplemente por nuestros hábitos perceptivos –educados por lo existente–, que por las intenciones del autor, más allá de sus esfuerzos por dirigir la experiencia del objeto según cauces ajenos a estos factores. No obstante, como señala Rafael Moneo, en este proyecto las retículas abstractas empleadas en las obras de la primera época adquieren un sentido nuevo que, en su búsqueda de una relación con la historia y la forma de la ciudad,²⁶ acusan el abandono del planteamiento objetivista a favor del nuevo paradigma.

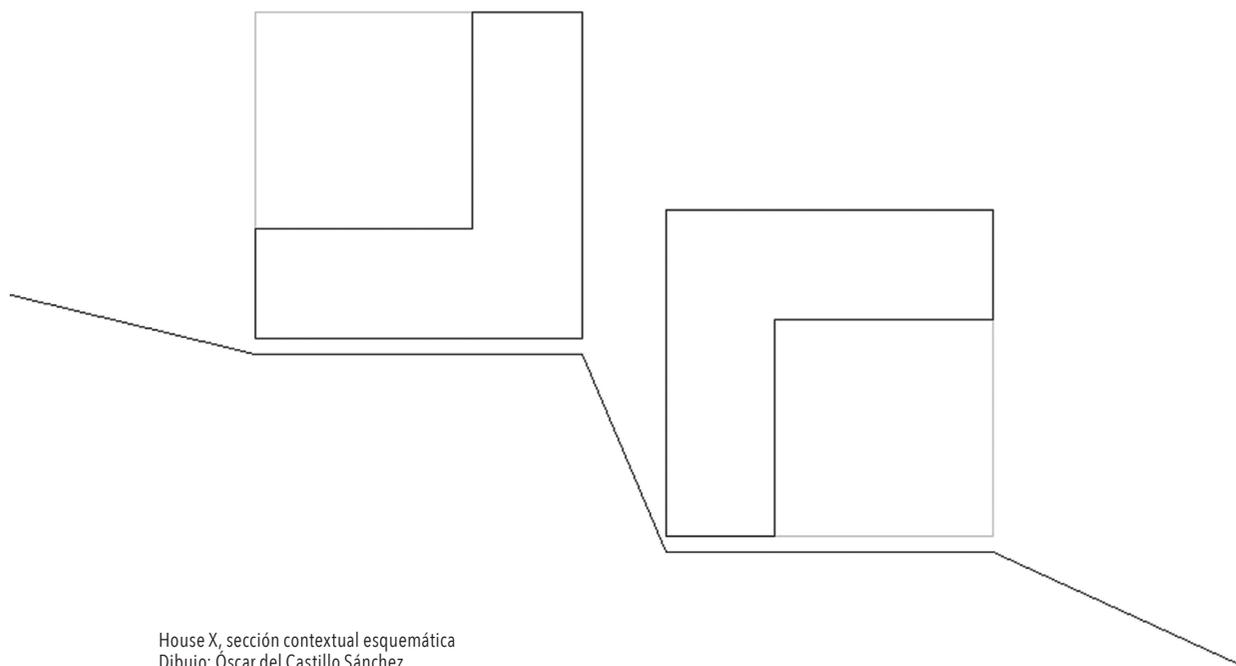
Por otro lado, la estructura misma de House X es también una respuesta al emplazamiento concreto. Pese a que el centro de la casa es un vacío que haría esperar un perímetro sólido, la configuración de cuadrantes en “L” produce un gradiente de densidad que disminuye desde el centro a la periferia del objeto; esto “funde” la casa con el entorno, como lo describe el propio autor.²⁷

Por tanto, vemos cómo el antiguo rechazo de Eisenman por cuestiones extrínsecas al objeto arquitectónico ha sido aquí abandonado en varios ámbitos: el proceso compositivo pretende re-presentar la crisis de la condición moderna y la razón ilustrada; la casa repite de modo fractal la estructura del territorio en que se asienta; en el ámbito local, pretende integrarse en el entorno inmediato también mediante la configuración formal adoptada. Este proyecto, por tanto, constituye un punto de inflexión en la obra de Peter Eisenman, dado que en ella se produce, de un modo muy claro, el abandono de la línea teórica anterior, que concebía la experiencia estéti-

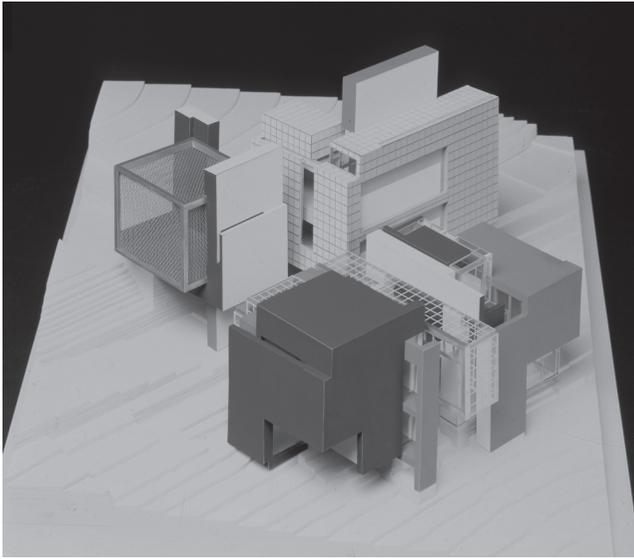
ca del objeto como dependiente exclusivamente de sus propiedades formales, negando o excluyendo el papel de la subjetividad del espectador en dicha experiencia; en su lugar se plantea que la experiencia se concibe –de un modo mucho más actual y completo– como una interacción entre el objeto artístico y el sujeto espectador, donde el significado, lejos de excluirse de su lectura, es incorporado en la concepción de la obra como uno de sus ingredientes irrenunciables. Esta segunda directriz supondrá para Eisenman el abandono definitivo de su estética objetual inicial, a favor de planteamientos que contemplarán la recepción del objeto por parte del observador, los cuales marcarán en adelante toda su obra teórica futura.

Finale

Un ejemplo de las estrategias proyectuales concebidas por nuestro arquitecto en su “segunda época” lo constituiría el concepto “difuminado” (*blurring*), según el cual el proyecto de arquitectura se desarrolla siempre, al menos, en dos fases: primero, lectura del texto –en cuanto objeto de interpretación; por tanto, de lectura no unívoca–, constituido por los datos del problema que todo proyecto pretende resolver: emplazamiento, configuración material, programa funcional. Una segunda fase consistiría en la introducción al proceso de lo que Eisenman denomina la “interioridad” y la “anterioridad” de la arquitectura, es decir, lo específico de lo arquitectónico, por un lado –escala, materia, programa–, y por otro, la historia de la arquitectura²⁸, respectivamente. A estos momentos Eisenman añadiría una tercera fase, el “difuminado”, ope-



House X, sección contextual esquemática
Dibujo: Óscar del Castillo Sánchez



House X, maqueta

ración consistente en la introducción de un tercer tipo de texto orientado a dislocar, o difuminar, la univocidad de la relación entre forma y las dos fases anteriores, y en consecuencia la linealidad de la interpretación de la obra.

Por tanto, aun en su última obra teórica, Eisenman sigue enfrentándose a temas ya presentes en sus primeros escritos: si en la obra temprana la linealidad de la lectura se evitaba mediante el recurso explícito de la ambivalencia perceptiva y el implícito de la complejidad formal misma, en esta propuesta se trata de superponer, o más bien, hacer interactuar con los ingredientes tradicionales de la arquitectura, un tercer elemento distorsionador en la configuración del objeto. Elemento cuya intervención en el proceso sería, igualmente, sincrónica con los anteriores, en orden a constituir un momento integral para la unidad final y no una mera superposición, pues la mera superposición permitiría una lectura analítica de este momento y cancelaría toda posible polisemia derivada de su introducción.

Al respecto, puede considerarse la obra de Peter Eisenman como un valioso esfuerzo por dotar al objeto arquitectónico y a la práctica arquitectónica misma de un sentido desterrado de la banalidad de buena parte de la producción contemporánea.

Notas

1. Peter Eisenman, "Post-functionalism", en *Eisenman Inside-Out. Selected writings 1963-1988* (New Haven: Yale University Press, 2004): 84-87.
2. Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1963).
3. Esta terminología de "forma genérica" y "forma específica" es tomada por Eisenman de la lingüística generativa de Noam Chomsky, quien distingue entre estructura profunda y estructura superficial del lenguaje, con un sentido análogo al empleado por Eisenman en el ámbito de su propuesta. Cabe señalar que se ha criticado esta teorización del planteamiento porque la analogía, explicitada por el propio Eisenman, no es correcta. Sin embargo, el arquitecto ha respondido señalando que tales analogías en arquitectura tienen un valor más heurístico que teórico, es decir, que su relevancia radica en su capacidad para sugerir nuevos desarrollos formales, antes que como un sustrato teórico riguroso. Ver Juan Pablo Bonta, *Sistemas de significación en arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977), 77.
4. Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 160; y Helio Piñón, *Arquitectura de las neovanguardias* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), 126.
5. Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: Decompositions Transformations Critiques* (Nueva York: The Monacelli Press, 2003).
6. "La casa Giuliani-Frigerio puede describirse como la 'descomposición' de una entidad hipotética *a priori*, más compleja. Sus condiciones inestables y asimétricas lo atestiguan: un elemento es registrado en relación con una configuración determinada en una vista, sólo para ser registrado en relación con una segunda y quizás completamente diversa configuración en otra vista. Cuando el observador intenta coordinar la segunda lectura con la primera, ésta se desvanece, y viceversa. Esto establece una condición de lecturas *oscilantes* que se opone a las lecturas *alternantes* dominantes en la Casa del Fascio. La diferencia entre ambas es crucial. En la Casa del Fascio, hay *lecturas estables que se alternan entre sí*. En la casa Giuliani-Frigerio, *la oscilación constante entre lecturas no permite alcanzar nunca una lectura estable completamente coherente*" (traducción y énfasis míos). Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni*, 298-299.
7. Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni*, 10-11.
8. "El marco analítico a través del cual ambos edificios [Casa del Fascio y casa Giuliani-Frigerio] son interpretados es, por el contrario, al menos parcialmente determinado por la naturaleza específica de las obras mismas" (traducción mía). Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni*, 10.
9. Lo que recuerda a la oposición gadameriana entre verdad y método, que da título a la obra de Hans-Georg Gadamer de 1962: el método, en cuanto sistema de reglas *a priori* para el análisis del objeto, es contrario a la verdad, que requiere, por el contrario, una hermenéutica que halle el camino de la interpretación para cada obra concreta, o al menos para cada "ontología regional", por expresarlo en la terminología de la fenomenología husserliana.

10. "Mientras que la imaginería posmodernista contiene una antipatía encubierta por toda forma de ideología, la imaginería de la House X está enraizada en una preocupación ideológica explícita por una condición cultural, a saber, *la aparente incapacidad del hombre moderno de mantener por más tiempo la creencia en su propia racionalidad y perfectibilidad*" (traducción y énfasis míos). Peter Eisenman, *House X* (Nueva York: Rizzoli, 1982), 34.
11. Peter Eisenman, *House X*, 34.
12. La reaparición del motivo de la ruina constituye un rasgo más que emparenta al posmodernismo con el Barroco histórico y con el mismo sentido de escepticismo por la capacidad de la razón humana y de fugacidad de la obra del hombre.
13. Re-presentación que no ha de entenderse, evidentemente, en el sentido de mimesis tal y como ésta se ejerce en las artes premodernas, sino como correlato de las condiciones de producción contemporáneas.
14. Theodor W. Adorno, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2011), 209.
15. Cabe señalar que, en el ámbito del pensamiento filosófico en habla hispana, este contraste encuentra un paralelo en la polémica entre José Ortega y Gasset y Miguel de Unamuno a comienzos del siglo XX: mientras el primero era partidario de la ciencia europea, el segundo era enormemente escéptico acerca del potencial liberador de ésta. El tiempo ha acabado por dar la razón al segundo, quien, si bien en la época debió aparecer como el lado conservador de la polémica, fue en realidad quien poseyó la clarividencia suficiente para prever las insuficiencias de la cultura científico-técnica.
16. Peter Eisenman, *House X*, 36.
17. Ver por ejemplo, Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I* (Salamanca: Sígueme, 2007), 218-219.
18. Peter Eisenman, *House X*. No obstante, la publicación de este libro sucede en varios años a la conclusión del proyecto, en 1975.
19. Peter Eisenman, *House X*, 46.
20. Ver Peter Eisenman, *House X*, 49, 51.
21. "[...] el modo en que el tipo de lectura que esta novela impone hace virtualmente imposible para nosotros alcanzar y tematizar esos 'sujetos' oficiales que flotan sobre el texto pero no pueden ser integrados en nuestra lectura de las frases. En ese sentido, la novela no sólo resiste la interpretación, sino que está organizada sistemática y formalmente para hacer cortocircuito en cualquier tipo anterior de interpretación social e histórica. Cuando recordamos que la teoría crítica y el repudio de la interpretación como tal es un componente fundamental de la teoría posestructuralista, es difícil no concluir que Doctorow de algún modo ha construido esta tensión misma, esta contradicción misma, en el interior del flujo de sus frases" [traducción y énfasis míos]. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Londres: Verso, 1992), 23.
22. Ver Peter Eisenman, *House X*, 152.
23. Es importante señalar que esta cualidad "fractal" de la forma arquitectónica, que constituye por otro lado un principio de unidad formal perfectamente consolidado como "metafísica" de la arquitectura de todos los tiempos, notablemente en el clasicismo, es operativo sólo a nivel metafórico, dado que la idea matemática de fractal se refiere a objetos de "dimensión fraccionaria". La dimensión fraccionaria requiere un número infinito de elementos, por lo que obviamente no se da en un objeto arquitectónico, con un número finito de componentes.
24. "Como si el ámbito público –un elemento externo– fuese introducido en el interior mismo de una casa privada. La forma en cruz se convierte en una *metáfora del sistema de calles*" (traducción y énfasis míos). Eisenman, *House X*, 152
25. Tomo este dato del comentario de Rafael Moneo acerca de este proyecto; ver Rafael Moneo, *Inquietud teórica*, 176-179.
26. Ver Rafael Moneo, *Inquietud teórica*, 179.
27. Ver Peter Eisenman, *House X*, 154.
28. Ver Peter Eisenman, *Blurred Zones. Investigations in the Interstitial* (Nueva York: The Monacelli Press, 2003), 8.

Referencias

- Adorno, Theodor Wiesegrund. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2011.
- Bonta, Juan Pablo. *Sistemas de significación en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Eisenman, Peter. *Blurred Zones. Investigations in the Interstitial*. Nueva York: The Monacelli Press, 2003.
- _____. *Giuseppe Terragni. Transformations Decompositions Critiques*. Nueva York: The Monacelli Press, 2003.
- _____. *House X*. Nueva York: Rizzoli, 1982.
- _____. "Post-functionalism". En *Eisenman Inside-Out. Selected Writings 1963-1988*. Peter Eisenman editor. New Haven: Yale University Press, 2004: 84-87.
- _____. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y Método I*. Salamanca: Sígueme, 2007.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso, 1992.
- Moneo, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.
- Piñón, Helio. *Arquitectura de las neovanguardias*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

Óscar del Castillo Sánchez

Arquitecto

Alumno de posgrado de la Facultad de Filosofía

Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

✉ oscar.delcastillo@yahoo.co.uk