

¿Quién teme al Bauhaus feroz? El arquitecto como mandarín

Tom Wolfe

El presente fragmento está extraído de la edición castellana de la obra (traducción: Antonio Prometeo-Moya), publicada por la Editorial Anagrama en 1982. Agradecemos a dicha editorial su colaboración y el permiso concedido para la reproducción del texto.

La valoración de la arquitectura del movimiento moderno que representa DOCOMOMO resulta absolutamente necesaria. Sin embargo, no pensemos que las posturas a este respecto son unánimes; de hecho, la arquitectura contemporánea ha sido objeto de lecturas críticas que van de la contención a la desmesura. Como contrapunto a las páginas que PH dedica a DOCOMOMO, y sin ánimo polémico alguno, hemos querido incluir un texto cargado de ironía y de apasionamiento en contra del movimiento moderno. Con su habitual brillantez estilística, el escritor y periodista norteamericano Tom Wolfe satiriza de manera despiadada en este ensayo, del cual ofrecemos un fragmento, la obra de los padres del movimiento moderno, colocando ante la misma un espejo deformado que no deja reconocer sus muchos méritos.

El Príncipe de Plata

Nuestra historia comienza en Alemania, inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial. Los jóvenes arquitectos estadounidenses, junto con pintores, escritores e intelectuales de desigual ralea, recorren Europa. A esta gran aventura de unos cuantos vagabundos se la llamó "la Generación Perdida". ¿Qué sentido tenía? En *The Liberation of American Literature*, V.F. Calverton afirma que los artistas y escritores norteamericanos habían sufrido un "complejo colonial" durante los siglos XVIII y XIX y que habían imitado con timidez los modelos europeos, pero que tras la Primera Guerra Mundial habían recuperado por fin la confianza en sí mismos y el sentido de la identidad necesarios para liberarse de la autoridad artística de Europa. Dicho con franqueza, difícilmente se habían podido terger versar más los hechos.

El lema de la Generación Perdida era, según palabras de Malcolm Cowley: "Lo hacen mejor en Europa". Y los que ocurría era que se estaba haciendo un viaje turístico de postguerra y de rebaja en que prácticamente cualquier norteamericano —no sólo, como en los viejos tiempos, un Henry James, un John Singer Sargent o un Richard Morris Hunt— podía cruzar el charco y aprender a ser un artista europeo. El "complejo colonial" parecía ir de mal en peor.

¡El artista europeo! ¡Qué imagen tan deslumbrante! André Breton, Louis Aragon, Jean Cocteau, Tristan Tzara, Picasso, Matisse, Arnold Schoenberg, Paul Valéry... criaturas como éstas destacaban como las figurillas de oro y bronce de Gustave Miklos sobre las humeantes ruinas de Europa después de la Gran Guerra. Las ruinas, los escombros de la civilización europea eran parte esencial de la imagen. Los montones de huesos carbonizados como telón de fondo era precisamente lo que hacía que vanguardistas tales como Breton o Picasso destacaran con tanta brillantez.

Para los jóvenes arquitectos estadounidenses que hacían el peregrinaje, la figura más extraordinaria de todas fue Walter Gropius, fundador de la Bauhaus. Gropius abrió el Bauhaus en Weimar, la capital alemana, en 1919. Era más que una escuela; era una comunidad, un movimiento espiritual, un enfoque radical de todas las formas del arte, un centro filosófico comparable al Jardín de Epicuro. Gropius, el Epicuro del grupo, tenía treinta y seis años, era esbelto, con el pelo negro y espeso peinado hacia atrás, irresistible con las mujeres, correcto y educado a la clásica manera alemana, teniente de caballería durante la guerra, condecorado con la medalla del valor; hombre tranquilo, seguro y con convicciones en medio del cataclismo.

Estrictamente hablando, no era un aristócrata, ya que su padre, aunque acomodado, no pertenecía a la nobleza, pero nadie podía por menos pensar lo contrario. El pintor Paul Klee, que fue profesor en la Bauhaus, llamaba a Gropius "el Príncipe de Plata". La plata era lo idóneo. El otro era demasiado chillón para

un hombre tan elegante y estricto. Gropius parecía un aristócrata que, por un milagro de sensibilidad hubiera conservado todas las virtudes de la raza y se hubiera deshecho de los esnobismos y rémoras del pasado.

Los jóvenes pintores y arquitectos que acudieron al Bauhaus para vivir, estudiar y aprender del Príncipe de Plata hablaban de "partir de cero". Era una frase que se oía en todo momento. Gropius respaldaba cualquier experimento que se acometiese, siempre que fuera en nombre de un futuro limpio y puro. Incluso religiones nuevas, como el "mazdaísmo". Incluso los regímenes alimenticios. Durante un tiempo, la dieta del Bauhaus de Weimar consistía únicamente en gachas de legumbres. Eran tan insípidas y filamentosas que había que añadirles ajo para darles algún sabor; la mujer de Gropius por aquel entonces era Alma Mahler; antes señora de Gustav Mahler, la primera y principal de esa maravillosa especie del siglo XX, la Viuda del Arte. Los historiadores nos dicen, señalaba ella años después, que las características del estilo Bauhaus eran las esquinas de cristal, los techos planos, los materiales puros y la estructura bien manifiesta. Pero ella, Alma Mahler Gropius Werfel —pues había añadido ya a la lista al poeta y novelista Franz Werfel—, podía asegurar que el rasgo más inolvidable del estilo Bauhaus era "un tufillo de ajo en el aliento". ¡Sin embargo...! Sin embargo, qué hermoso, limpio y puro tenía que ser... ¡partir de cero!

Marcel Breuer, Ludwig Mies van der Rohe, Lázlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Henri van de Velde dieron clases en el Bauhaus en uno y otro período, junto con pintores como Klee y Josef Albers. Era éste quien impartía el célebre Vorkurs o curso preparatorio. Albers entraba en el aula, dejaba un montón de periódicos en la mesa y decía a los estudiantes que volvería al cabo de una hora. Mientras tanto, los estudiantes tenían que romper los periódicos y elaborar obras de arte con los pedazos. Cuando volvía, encontraba castillos góticos con periódicos, yates de periódicos, aviones, bustos, pájaros, estaciones ferroviarias, cosas asombrosas. Pero siempre había un alumno, un fotógrafo o un bufador de vidrio, que se limitaba a coger una hoja, la doblaba, la ponía como si fuera una tienda de campaña y la dejaba estar. Albers cogía la catedral y el avión y decía: "Estos están destinados a ser de piedra y de metal, no de periódico". Luego echaba mano de la despreocupada tienda del fotógrafo y decía: "¡Pero ésta! Esta sirve del alma del papel. El papel puede doblarse sin romperse. El papel posee fuerza tensora y los dos finos bordes pueden abarcar un amplio espacio. ¡Esta! Esta es una obra de arte de papel!" Y no hay duda de que la materia gris del cerebro se dilataba. ¡Tan sencillo! ¡Tan hermoso...! Era como si la luz se hubiera hecho por vez primera en el alma de cada cual. ¡Señor! ¡Partir de cero!

¿Y por qué no? La patria del joven Bauhaus, Alemania, había sido destrozada por la guerra y humillada en Versalles; la economía había caído en un delirio inflacionista; el Kaiser había desaparecido; los socialdemócratas habían tomado el poder en nombre del socialismo; tropeles de jóvenes iban de ciudad en ciudad atiborrándose de cerveza y esperando una revolución a la soviética que viniera del este o que se armara una

jarana horrorosa como mínimo. Escombros, ruinas humeantes... ¡Partir de Cero! Si se era joven, se tenía todo. Partir de cero era ni más ni menos que volver a crear el mundo.

Vale la pena —en vista de los asombrosos efectos que esto iba a tener en la vida estadounidense— recordar una de las arengas de aquel curioso momento, hace ya sesenta años, de la Europa Central:

"Pintores, arquitectos, escultores, vosotros a quienes la burguesía, desde su vanidad, esnobismo y aburrimiento, recompensa con elevadas tarifas por vuestra obra, ¡escuchad! Ese dinero está empapado con el sudor, la sangre y la febril energía de miles de seres humanos pobres y acosados... ¡Escuchadme! Es una ganancia impura... hemos de ser auténticos socialistas... debemos propalar la más alta de las virtudes socialistas: la hermandad entre los hombres."

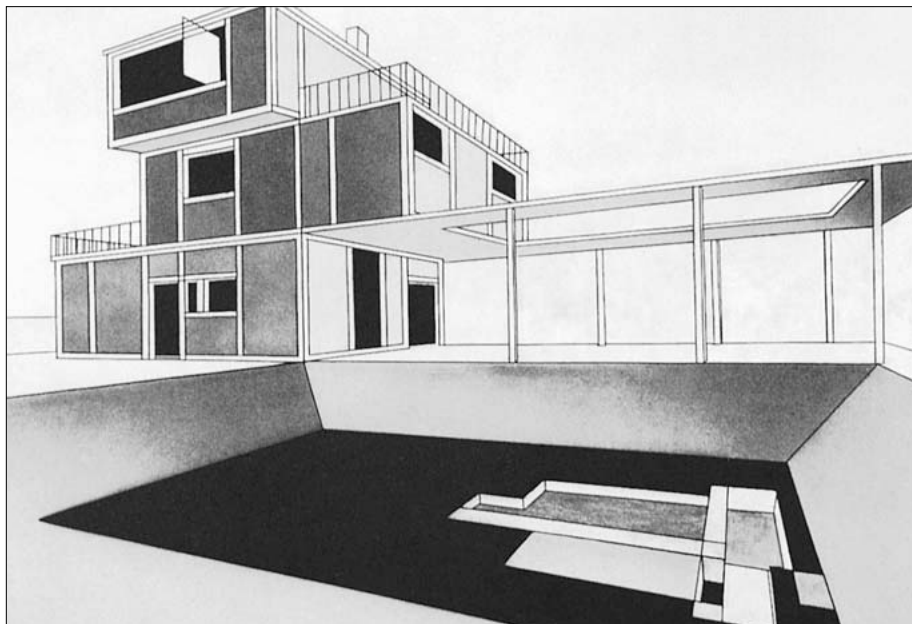
Tal decía un manifiesto de la Novembergruppe, que comprendían a Moholy-Nagy y otros diseñadores que se unirían a Gropius en el Bauhaus. Gropius era presidente del Arbeitsrat für Kunst (Círculo de Estudios sobre el Arte) de la Novembergruppe, que aspiraba a unir todas las artes "bajo las alas de una gran arquitectura" que sería "empresa de todo el pueblo". Como bien sabía en 1919, todo el pueblo era tanto como decir los trabajadores. "El intelectual burgués... ha demostrado que no sabe ser el sostén de una cultura alemana", decía Gropius. "Capas nuevas de nuestro pueblo, subdesarrolladas intelectualmente, surgen de las profundidades. Son nuestra principal esperanza."

El interés de Gropius en "el proletariado" o "el socialismo" no resultó ser más que estético y propio de una moda, un poco como el interés del presidente Rafael Leónidas Trujillo de la República Dominicana o del presidente Mao de la República Popular China por el republicanismo. Pero, como dijo Dostoievsky, las ideas acarrear consecuencias; el estilo Bauhaus partía de algunos supuestos sólidos. Primero, la nueva arquitectura se creaba para los obreros. El más santo de todos los objetivos: la vivienda perfecta del trabajador. Segundo, la nueva arquitectura iba a renegar de todo lo burgués. Pero como casi todos los individuos implicados, tanto los arquitectos como los funcionarios de la socialdemocracia, eran burgueses en el sentido literal, social, del término; "burgués" fue un epíteto que vino a significar cualquier cosa. Se refería a lo que no gustaba de la vida de los ciudadanos por encima del nivel del peón caminero. Lo importante era que a uno no le pescaran diseñando nada que otro pudiera señalar y decir con devastadora risa de hiena: "¡Qué burgués!".

Los socialdemócratas de Alemania y Holanda apoyaban los proyectos de viviendas obreras y, por motivos políticos propios, hacían encargos a los arquitectos más jóvenes y antiburgueses como Gropius, Mies van der Rohe, Bruno Taut y J.J.P. Oud, quien, a los veintiocho años, había sido nombrado arquitecto municipal de Rotterdam. Oud era miembro de un grupo holandés llamado De Stijl (el Estilo). El Bauhaus y De Stijl, como la Novembergruppe a prueba de burgueses, no eran ni academias ni compañías; a decir verdad, no se

parecían a ninguna organización de la historia de la arquitectura anterior a 1897. En 1897, en Viena, un grupo de artistas y arquitectos, entre ellos Otto Wagner y Josef Olbrich, se había constituido en asociación, con el nombre de Secesión de Viena, tras haberse separado formalmente de la organización cultural austríaca, oficialmente reconocida, el Künstlerhaus. Ni siquiera los impresionistas franceses se habían atrevido a tanto; su Salon des Refusés no había sido más que una vocinglera interpelación al Instituto Nacional: ¡Queremos entrar! La Secesión de Viena (y de Munich y Berlín) dio lugar a una forma asociativa totalmente nueva: la camarilla artística.

La camarilla artística solía anunciarse mediante un manifiesto: "Hemos arrebatado por fin la divinidad del arte y la arquitectura de la cárcel del arte oficial [la Academia, el Instituto Nacional, la Künstlergenossenschaft, lo que sea] y ahora está con nosotros, en nuestro círculo. No dependemos ya del mecenazgo de la nobleza, de los comerciantes, del estado ni de otros intereses extraños a nuestra divina eminencia. De ahora en adelante, quien quiera bañarse en el divino esplendor del arte habrá de venir a nosotros, al seno de nuestro recinto, y aceptar las formas que hemos creado. Ninguna alteración, ningún encargo oficial, ninguna palabra más alta que otra se permitirá al cliente. Somos nosotros los que decidimos. Somos los dueños absolutos



de la auténtica visión del futuro de la arquitectura." Los miembros de una camarilla formaban una escuela artística, se veían con regularidad, estaban de acuerdo en ciertos principios estéticos y morales y pregonaban éstos al mundo. La Secesión de Viena —como el Bauhaus veinticinco años después— construyó una capilla artística real y material bajo la forma de un edificio ejemplar, el edificio Secesión, al que llamaban "templo del arte".

La creación de este nuevo tipo de comunidad se reveló totalmente estimulante para artistas y compositores, así como para los arquitectos de toda Europa

1. Alude a una especie de mazdaísmo modernizado que quiso imponer el pintor suizo Johannes Itten en 1921. Su dieta era vegetariana, se admitía el queso y el ajo, y era de rigor el ayuno. Su base ideológica era Spengler. (N. del T.)

en los primeros años del presente siglo. ¡Somos independientes de la sociedad burguesa que nos rodea! (Acabaron enamorándose del término *burgués*). ¡Y superior a ella! Fueron las camarillas las que originaron el tipo de vanguardismo que ocupa tan gran espacio en la historia del arte del siglo XX. Las camarillas –fueran cubistas, fauvistas, futuristas o secesionistas– tenían una natural tendencia a lo esotérico, a elaborar teorías y formas que confundiesen a la burguesía. El ingenio más perfecto, proto descubierto por ellas, era pintar, componer, dibujar en clave. Los genios típicos del primer cubismo, como Braque y Picasso, no creaban "nuevas formas de ver", sino claves visuales de las teorías esotéricas de la camarilla correspondiente. Por ejemplo, la técnica cubista de pintar una cara de perfil caricaturesco, con ambos ojos en el mismo lado de la nariz, ilustrada dos teorías: 1) la teoría del plano, derivada de la idea de Braque de que una pintura no era sino cierta disposición de formas y colores en una superficie plana; y 2) la teoría de la simultaneidad, procedente de los descubrimientos del nuevo campo de la estereoscopia que indicaban que una persona ve un objeto desde dos ángulos distintos al mismo tiempo. En música, Arnold Schoenberg se puso a experimentar con una música cifrada matemáticamente que resultaba confusa para la mayor parte de los demás compositores, por no hablar ya de la burguesía... y fue tanto más irresistible para ella en la nueva época de las camarillas artísticas.

Los compositores, los artistas, los arquitectos de las camarillas comenzaron a desarrollar los instintos del clero medieval, gran parte de cuya actividad se dedicaba exclusivamente a separarse de las masas. En vez de masas dígame burguesía y se tendrá el espíritu del vanguardismo del siglo XX. Una vez dentro de una camarilla, el artista pasaba a formar parte de una casta de doctos, por utilizar un antiguo término que designaba a un tipo de intelectual con pretensiones doctrinales.

Pero ¿cuál era, al parecer, el origen de la autoridad de una camarilla? Diantre, el mismo de todos los nuevos movimientos religiosos: el acceso directo al dios, que en este caso era la Creatividad. De aquí la nueva forma de documento: el manifiesto artístico. En el mundo del arte no hay manifiestos anteriores al siglo XX y el desarrollo de las camarillas. Los futuristas italianos lanzaron el primer manifiesto en 1909. Después de esto ya no hubo freno para los distintos movimientos e ismos. Día y noche se emitían manifiestos. Un manifiesto no era ni más ni menos que el Decálogo de una camarilla: "Hemos estado en lo alto de la montaña y traemos la Palabra y por tanto afirmamos que..."

Por supuesto, para los artistas –futuristas, vorticistas, orfistas, puristas, dadaístas, surrealistas–, bajar de la cumbre con su decálogo y sus declaraciones de independencia y frialdad prometeica a la burguesía era una cosa. Otra muy distinta era para los arquitectos, dependientes como eran del favor de los elementos –burgueses, corrigiéndome si me equivoco– normalmente conservadores que tenían el dinero necesario

para levantar edificios. Por sorprendente que parezca, sin embargo, la estrategia dio resultado al primer intento, esto es, al intento de la antedicha Secesión de Viena. Gracias a una casualidad de la historia austríaca, la administración ingresó (en la camarilla) y honró las ultrajantes exigencias de la Secesión. Hubo un período de unos cinco años en que Otto Wagner y los demás recibieron importantes encargos (La administración pensaba, erróneamente, que una arquitectura nueva y cosmopolita contribuiría a superar las enconadas polémicas raciales y étnicas del país). Fue lo único que consiguieron. La noción del arquitecto intransigente se volvió muy contagiosa. Antes de la Primera Guerra Mundial, el *Deutscher Werkbund*, de financiación privada, se había puesto a bosquejar las directrices idóneas para la arquitectura y artes aplicadas de toda Alemania. (Es de suponer, naturalmente, que al cliente se le invitó a participar para que pescase algo.) Gropius había sido una de las figuras descollantes del *Werkbund*.

Después de la guerra, grupos diversos –Bauhaus, *Wendingen*, *De Stijl*, los constructivistas, los neoplasticistas, los elementalistas, los futuristas– comenzaron a competir entre sí para ver quién poseía la visión más pura. ¿Quién determinaba la pureza? Bueno, pues la vieja historia de lo que era *burgués* (sórdido) y lo que era *antiburgués* (puro).

La guerra por ser menos *burgués* que nadie se convirtió en una auténtica locura. Por ejemplo, en 1919, durante las primeras escaramuzas, Gropius había sido partidario de admitir en el Bauhaus a sencillos artesanos, pequeños terratenientes, trabajadores honrados, gente de ceño fruncido y uñas endurecidas que haría a mano objetos para interiores, muebles sencillos de madera, alfarería sencilla y sencilla cristalería, todo sencillo. Esto parecía muy obrero, muy *antiburgués*. Gropius también estaba interesado en los diseños curvilíneos de arquitectos expresionistas como Erich Mendelsohn. Las dramáticas formas curvas de Mendelsohn dinamitaban todos los conceptos burgueses de orden, equilibrio, simetría y construcción sólida basada en la albañilería. Claro que, de todos modos, fuiste un poco ingenuo, Walter. En 1922, se celebraba en Düsseldorf el Primer Congreso Internacional del Arte para el Progreso. Fue el primer encuentro de grupos de arquitectos de toda Europa. No tardaron en poner sobre el tapete la cuestión aquella de lo *antiburgués*. Theo van Doesburg, el más feroz de los redactores alemanes de manifiestos, lanzó una mirada sobre los Trabajadores Honrados y las curvas expresionistas de Gropius, emitió una risita sardónica y dijo: Qué *burgués*. Sólo el rico podía permitirse objetos hechos a mano, como la experiencia del movimiento inglés Arts and Crafts había demostrado. Para no ser *burgués*, el arte debía estar hecho a máquina. En cuanto al expresionismo, sus formas curvilíneas desafiaban a la máquina, no a la burguesía. No sólo eran caras de fabricar, eran además "lascivas" y "lujosas". Van Doesburg, con su monóculo, su nariz larga y su risita, era capaz de que tales cualidades sonasen a burguesas hasta la náusea. Gropius tenía un peso espiritual importante, pero también tenía buen ojo y era lo bastante competente para advertir que Van Doesburg lo estaba arrinconando de manera peligrosa.

Por la noche, Gropius soñó un nuevo lema, una nueva divisa heráldica para el grupo Bauhaus: ¡Arte y Tecnología! ¡la Nueva Unidad! ¡Hasta con signos de admiración! Ya está; aquello tenía que frenar a van Doesburg y toda la claqué holandesa. Los trabajadores honrados, las uñas endurecidas y las curvas desaparecieron del Bauhaus para siempre.

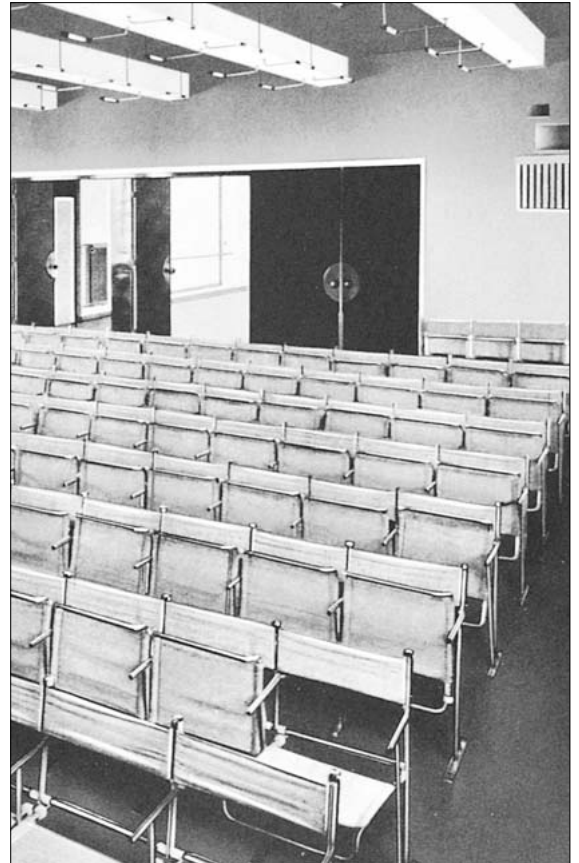
Pero aquello fue sólo el comienzo. Las definiciones, exigencias, acusaciones, contraacusaciones, contraexigencias y contradefiniciones de lo que era y no era burgués se volvieron tan sutiles, tan finas, tan crípticas, tan dialécticas, tan escolásticas... que, al final, proyectar casas no tuvo más que un objetivo: ilustrar la Teoría del Siglo de aquel mes tocante a lo que absolutamente, infinitamente y definitivamente era no burgués. Los edificios se volvieron teorías materializadas en hormigón, acero, madera, vidrio y estuco. (Materiales sencillos, antiburgueses, teoría de.) Dentro y fuera, tuvieron su blanco y su beige, con el ocasional detalle de contraste en negro o gris. Bruno Taut, miembro del nuevo grupo de Mies van der Rohe, el Ring, había diseñado su porción del proyecto de casas obreras Hufeisen de Berlín con fachadas rojas. "¡Frente rojo!", había exclamado en caso de toparse con alguien demasiado obtuso para percatarse del mensaje. Bruno era un sujeto simpático. Y Dios sabe que era profundamente antiburgués... en el plano emocional e intelectual... A fin de cuentas, era marxista hasta el extremo de hinchársele las venas de la frente. Era la clase de individuo al que, en buena lógica, se le debería haber encargado un proyecto de viviendas obreras en Berlín, con el nombre de La Cabaña del Tío Tom (Onkel Toms Hütte). Pero ¿una fachada roja? ¿Un color? Quiero decir, que Dios me ampare, quiero decir... ¡qué burgués! ¿Por qué no fue sin más y plantó berros ante la fachada, como había hecho Otto Wagner en 1910 con su Casa de Azulejos de Viena? Oh, cómo se reirían del pobre Bruno por aquella bienamada fachada roja. En consecuencia, el blanco, el beige, el gris y el negro se convirtieron en los colores patrióticos, en la bandera geométrica de todos los arquitectos mancomunados.

Así que adiós al color. En medio de aquel santo terremoto, la Teoría, hasta los edificios de los artistas mancomunados apuntaban a muy poco más. Se volvieron suprema y celestialmente afuncionales, por más que todo se hiciera en nombre del "funcionalismo", ya que funcional era uno de los diversos eufemismos de antiburgués.

Por ejemplo, dominaba entonces la inviolable teoría del techo plano y la fachada lisa. Se había decidido, en el ardor de los combates, que los tejados de dos aguas y las cornisas representaban las "coronas" de la antigua nobleza, que la burguesía imitaba cuanto podía. Por tanto, a partir de aquel momento no habría más que techos planos, techos planos que formaran limpios ángulos rectos con la fachada de los edificios. Ninguna cornisa. Ningún alero proyectado. Aquellos jóvenes arquitectos trabajaban y construían en ciudades como Berlín, Weimar, Rotterdam, Amsterdam, a la altura, más o menos, del paralelo cincuenta y dos, que también cruza el Canadá, las Islas Aleutianas, Moscú y Siberia. En esta franja del globo, con nieve y lluvia suficientes para parar un ejército, como la historia nos ha enseñado más de una vez, no había nada que se pareciera a un

techo plano funcional y una fachada funcional sin elementos proyectados (A veces se permitía la construcción de un tejado "de un agua", un techo con una sola superficie en pendiente, en lugar de dos; esta excepción a la regla de las viviendas obreras de los años 20 tiene en la actualidad un cálido homenaje, a escala gigantesca, en bloques de oficinas como el Citicorp Building de Nueva York y el Pennzoil Place de Houston). En realidad, es difícil imaginarse dónde se considerarían funcionales tales edificios, fuera del Sahara. Pese a todo, no hubo manera de superar los tejados planos y las fachadas planas. Se habían convertido en el auténtico símbolo de la arquitectura antiburguesa. Ningún alero; de modo que no pasó mucho tiempo antes de que una de las características del trabajo de grupo, nunca mencionada en los manifiestos, fuera la pared exterior de estuco, listada y pintada de blanco o beige.

Luego estaba el principio de la "estructura manifiesta". La burguesía las había derrochado siempre con las falsas fachadas (apenas hace falta decirlo), los gruesos muros de albañilería y otros elementos básicos, sobrecargados con todo tipo de piedras angulares, lunetas, frontones, dinteles y arcos de rosca roqueña, acogedores elementos antropomórficos como cornisamientos y capiteles, pilastres y columnas, plintos y basas rústicas, para dar la impresión de cabeza, tronco y extremidades; y todo tipo de rasgos grandiosos e inútiles—chapiteles, techumbres de tejas a la española, intercolumnios, ménsulas—para crear una falsa imagen de lo que había dentro, arquitectónica y socialmente. Todo esto tenía que desaparecer; toda la albañilería, todo aquel granito, mármol, piedra caliza y ladrillo rojo, groseros y "lujosos", caían bajo sospecha, a menos que se hubieran utilizado, de forma obvia, al margen de la función de sostén. A partir de aquel momento, las paredes serían laminillas de vidrio o estuco. (Las baldosas pequeñas de color beige y barnizadas venían que ni pintadas en caso de apuro.) Puesto que el muro no se utilizaba ya que el sostén del edificio—los armazones de acero, de hormigón o de madera lo hacían en su lugar—era deshonesto que las paredes parecieran tan macizas como las de un castillo. La estructura interna, los elementos hechos a máquina, los mecánicos ángulos rectos, el alma moderna del edificio tenía que expresarse en el ex-



terior del mismo, totalmente libre de ornamentos. La expresión definitiva de este principio fue la Casa Schroeder de Gerrit Rietveld, arquitecto de De Stijl. Rietveld llenó el exterior de proyecciones cuya única función era señalar la armazón, el diagrama, el paradigma, la progresión geométrica en que se habían basado los planos. ¡Impresionante! ¡Qué virtuosismo! ¡Que auténticamente antiburgués!

Así pues, en el mundo de las camarillas arquitectónicas, la competencia se dio entonces a dos niveles. No se trataba sólo de la vieja competencia por obtener encargos y la oportunidad de decir al mundo lo que se podía hacer proyectando casas y viéndolas crecer. Estaba también la competencia puramente intelectual de las teorías. Puesto que la divinidad del arte residía ahora en el seno de las camarillas y en ninguna otra parte, nada impedía que un hombre de inspiración y genio, un sacerdote, un hierofante, un Duns Escoto, se forjara un prestigio sin salir siquiera de su recinto conventual. Así se desembocó en otro fenómeno sin precedentes: el arquitecto célebre que construía poco, o nada.

El primero de esta especie había sido el futurista Sant'Elia, con sus fantásticos edificios para el Milán futuro, cuyos detallados proyectos había presentado en los años anteriores a la guerra. Pero Sant'Elia, que murió en ésta, no fue nada comparado con la superestrella suiza del mundo parisino del arte, Le Corbusier. Le Corbusier pertenecía a ese tipo de intelectual de racionalidad implacable que sólo Francia aprecia con sinceridad, a ese tipo de lógico que vuela cada vez más alto en círculos concéntricos menguantes hasta que, con una última inducción suprema, inevitable, elimina de un plumazo su rampa de lanzamiento y se pierde en la cuarta dimensión como un pajarillo.

El olfato de Le Corbusier en la época de las camarillas era perfecto. Ya al principio pareció darse cuenta de lo que se convertiría en axioma de la competencia artística del siglo XX. A saber, que el joven artista con ambiciones debía unirse a un "movimiento", a una "escuela", a un ismo: esto es, a una camarilla. O se unía a un cenáculo y suscribía su código o debía renunciar a toda esperanza de prestigio. En vano se buscará en la historia del arte y la arquitectura posterior a 1900 esa figura prestigiosa que, a la manera de Thoreau, baile al son de una música distinta, ese genio solitario cuya obra sólo puede calificarse de sui generis. (Con la posible excepción de Frank Lloyd Wright, de cuyo destino nos ocuparemos en seguida.) No, la figura solitaria por todos aclamada que puede encontrarse en ese lugar es la del artista o arquitecto que, como Kasimir Mavélich, es lo bastante listo para rodearse del oropel de un movimiento, de un ismo, y se vuelve camarilla de un hombre solo. O, si sabe encontrar un socio, una camarilla de dos. Tras lo cual exclama: "¡Soy un suprematista! [o ¡un purista!, o ¡un orfista!] ¡No os importe que esté aquí solo! ¡Mis compañeros no tardarán en llegar!" Le Corbusier se agenció un socio, Amédée Ozenfant... y el purismo fue hecho.

Le Corbusier era un individuo delgado, cetrino, miope, que se paseaba en una bicicleta blanca, vestía traje negro y ajustado, camisa blanca, pajarita negra, gafas de

búho con montura negra y sombrero hongo negro. A los mirones sobrecojidos les decía que vestía de aquella suerte para parecer tan limpio, exacto y anónimo como le fuera posible, para ser el hombre eléctrico y producido en serie de la Era de la Máquina. A las casas que proyectaba las llamaba "máquinas para vivir". Le Corbusier viajó a Alemania y Holanda y fue muy conocido en todas las camarillas y en todos los congresos, conferencias, simposios, deliberaciones de juntas y doquiera que sonase el insistente tam-tam de los manifiestos, la cantinela de las camarillas: ¡Afirmamos...! ¡Afirmamos...! ¡Afirmamos...! ¡Afirmamos...! Era exagerado, era machacón, era brillante, era Santo Tomás, era los jesuitas, el Doctor Sutil y la escolástica, Marx, Hegel, Engels y el príncipe Kropotkin amasados en uno. Su *Vers une architecture* fue la Biblia. Hacia 1924 era uno de los genios imperantes de la nueva arquitectura. En su mundo era... ¡Corbul del mismo modo que Greta Garbo era ¡la Garbo! en el suyo; y todo por la energía de los manifiestos, su fervor y su puñado de casitas: para su hermano, para Ozenfant, para los parientes y amigos. Luego habría otra para papá y mamá. La casa de retiro de su madre, que costeó ella y ella construyó, se convirtió en la auténtica insignia del arquitecto de camarilla.

El particular infortunio de Le Corbusier fue vivir y trabajar en Francia. ¿Quién iba a aceptar en Francia las condiciones de una camarilla arquitectónica? Las cuales eran: "De ahora en adelante, quien quiera bañarse en el divino esplendor del arte habrá de venir a nosotros, al seno de nuestro recinto, y aceptar las formas que hemos creado. Ninguna alteración, ningún encargo especial, ninguna palabra más alta que otra se permitirá al cliente". ¡Quién, Dios mío! Prácticamente nadie, a menos que estuviese avasallado por el amor materno de la madre de Corbu, o fascinado por Lo Moderno, como fue el caso del revelador fotográfico Frugés, que encargó a Le Corbusier la construcción de unos apartamentos baratos en el pueblo bordelés de Pessac en 1925. La mayoría de los mortales en situación de encargar edificios quería el estilo Beaux-Arts, síntesis de última hora de los revivales clásicos que habían comenzado en el Renacimiento. Las camarillas no tenían público ni clientela en el sentido normal. La dura realidad decía que era difícil que los arquitectos de la camarilla tuviera trabajo a menos que hubiera un gobierno –socialista por lo general– que hubiese decidido, en efecto: es preciso imponer aquí una nueva imagen y vosotros la tenéis. He aquí una nueva imagen y vosotros la tenéis. He aquí el presupuesto; adelante, pues, hágase vuestra voluntad.

Y ocurrió que la administración socialdemócrata de Stuttgart dio a Le Corbusier uno de los primeros encargos importantes de toda su vida. Esto era en 1927 y tuvo que agradecerse a Mies van der Rohe. La administración de Stuttgart nombró a Mies director de una exposición de proyectos para viviendas obreras, la Deutsche Werkbund Weissenhofsiedlung. A pesar de lo restringido del presupuesto, Mies se las arregló para convertir la exposición en una feria mundial de viviendas obreras. Llamó a Le Corbusier de Francia, a Oud y Mart Stam de Holanda y a Victor Burgeois de Bélgica para que se le uniesen, amén de otros once alema-

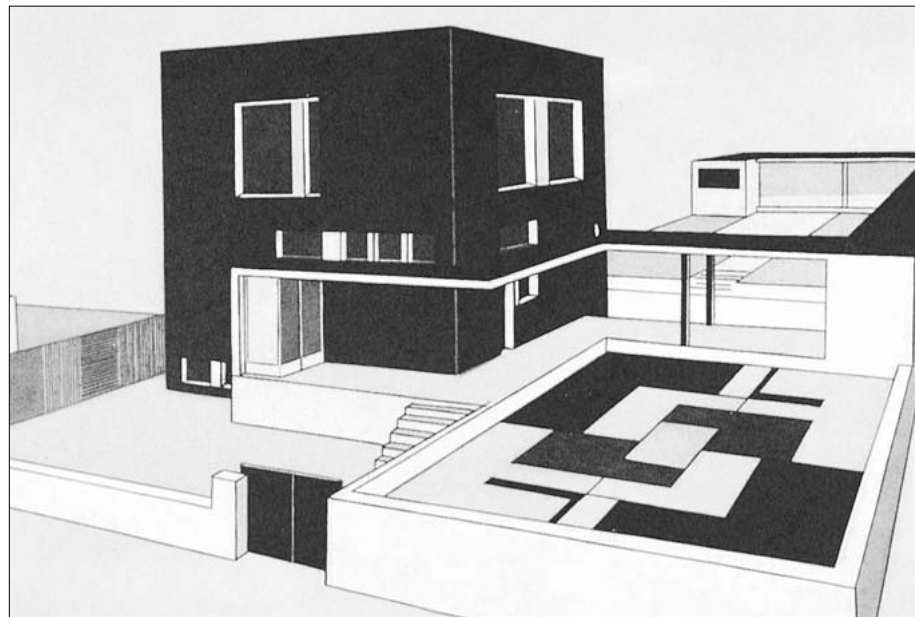
nes, entre ellos Gropius, Bruno Taut y su hermano Max, y Peter Behrens. Los foráneos se quedaron sorprendidos ante la armonía o monotonía (según les gustase o no el estilo) de la obra de aquellos arquitectos de cuatro países diferentes. Era como si hubiese en el aire un nuevo estilo internacional. La verdad era que el mecanismo interno de la competencia grupal; el sempiterno reduccionismo –¡antiburgués!– les había obligado a meterse en el mismo cubículo, que se reducía paulatinamente, como la mazmorra de El pozo y el péndulo de Poe. A menos que hubieran renunciado al divino juego al unísono, difícilmente habrían podido diferenciarse entre sí de manera visible ante los restantes seres vivos de este mundo, excepción hecha de algún otro arquitecto de la camarilla, pertrechado, como un criptógrafo, con la lupa de la Teoría.

¿Y qué aspecto tenían las viviendas obreras? Un aspecto antiburgués hasta el último milímetro: los tejados planos, ninguna cornisa, las paredes lisas, ningún jambaje o arquitrabe en las ventanas, ningún capitel, ningún frontón, ningún color; sólo los matices típicos, el blanco, el beige, el gris y el negro. Los interiores no tenían ni corona ni boina de ninguna clase. Eran estancias totalmente blancas, desnudas, purgadas, rescatadas, liberadas de todo revestimiento, de cornisas, de saledizos, de molduras de remate (por no decir más), de pilastras, incluso del borde talonado del tablero de las mesas y los astrágalos de los cajones. Había planos de pisos abiertos, que terminarían con la antigua obsesión, burguesa, individualista, de la intimidad. No había papel pintado, ni "colgaduras", ni alfombras Wilton con flores estampadas, ni lámparas de pantalla con orlas y pies que pareciesen vasos o columnas griegas, ni pañitos de adorno, ni baratijas, ni objeto alguno para el manto de la chimenea, la cabecera de la cama o el radiador. El serpentín de los radiadores quedaba al desnudo como un objeto puro, abstracto, también escultórico. Y nada de muebles tapizados con tela "bonita". Los muebles se hacían con Materiales Puros de color natural: cuero, acero tubular, madera de arbusto, caña, lona; cuanto más ligeros –y más duros–, mejor. Y se acabaron las alfombras y moquetas "lujosas". La infracción se pagaba con linóleo gris o negro.

¿Y qué hacían los obreros de las viviendas obreras? Oh, se quejaban, cosa que iba con su naturaleza en aquella etapa de la historia. En Pessac, aquellas desdichadas criaturas revolieron de arriba abajo los fríos cubículos de Corbu en un intento desesperado por hacerlos cómodos y atractivos. Pero era lógico. Como dijo Corbu en persona, tenían que ser "reeducados" para comprender la belleza de "la Ciudad Radiante" del futuro. En cuestión de gusto, los arquitectos se comportaban como benefactores culturales de los trabajadores. No tenía sentido consultarles directamente, puesto que, como Gropius había señalado, estaban todavía "intelectualmente subdesarrollados". Este era, en realidad, el gran atractivo del socialismo para los arquitectos de los años 20. El socialismo era la solución política, el gran "sí" a las, al parecer, escandalosas e imposibles aspiraciones del arquitecto mancomunado, que insistía en que el cliente mantuviera la boca cerrada. Bajo el socialismo, el

cliente era el trabajador. Y este pobre diablo, ay, apenas acababa de levantarse del fango. El arquitecto, el artista y el intelectual le arreglarían la vida, mientras tanto. Por utilizar una expresión de Stalin, serían los ingenieros de su alma. Para sus bloques de viviendas berlinesas con destino a los empleados de la fábrica Siemens, el ingeniero de almas Waltr Gropius decidió que los trabajadores deberían economizar los techos altos y los anchos pasillos, así como todos los objetos y ornamentos anticuados. Los techos altos, los pasillos anchos y la "espaciosidad" de toda índole no eran más que grandilocuencia burguesa expresada en vanos en vez de sólidos. Techos de dos metros y pico y pasillos de un metro y algo de anchura bastaban para... volver a crear el mundo.

¡Partir de cero! ¡Bravo! Los peregrinos norteamericanos, los jóvenes arquitectos estadounidenses que hacían su gira, a bajo precio, por Europa –Louis Kahn, Edward Durrell Stone, Louis Skidmore y muchos otros– no tenían más que comparar la situación de aquellos jóvenes con la propia. ¿Qué podía esperar un arquitecto joven en los Estados Unidos? Si tenía mucha, muchísima suerte, tal vez le encargara un chalet en la playa septentrional de Long Island para algún bandido de Wall Street. George Howe, amigo de Louis Kahn, gustaba decir: "Solemos darles casas solariegas normandas con todo, salvo el montón de estiércol en el patio".



Tremendo. La máxima excitación en los círculos arquitectónicos norteamericanos la constituían los nuevos estilos atrevidos, el North Shore Norman [Normando de la Costa Septentrional] y el Tudor de Westchester; conocido también como Half-timber Stockbroker [Corredor de bolsa o Medio Encofrado]. Qué ambición aspirar a... comparado con... ¡volver a crear el mundo!

Hasta entonces, el arquitecto norteamericano había sido un sujeto cuyo trabajo consistía en aportar coherencia y detalles a las fantasías gótico-románticas de los capitalistas. Sin embargo, ya se veían en Europa

grupos de arquitectos que trabajaban con la divina autonomía de los artistas más grandes.

En efecto, la aproximación a las camarillas europeas, a Gropius y el Bauhaus, a Mies, Corbu y De Stijl, era del todo inevitable. Hubo sin embargo que salvar algunas dificultades. Para empezar, la idea de partir de cero no tenía el menor sentido en Norteamérica. La triste realidad era que los Estados Unidos no habían quedado reducidos a escombros humeantes tras la Primera Guerra Mundial. Al final de ésta, por el contrario, se habían colocado en cabeza del mundo. Era el único país beligerante que no había sido demolido, diezmado, agotado o impulsado a la revolución. Era una de las Grandes Potencias, joven, en auge, llena de vigor y enérgica salud animal. Por si no bastase, no tenía nobleza ni monarquía que derrocar, desacreditar, acusar, vilipendiar o contra la que reaccionar de otro modo. Ni siquiera tenía burguesía. A falta de una nobleza o una tradición afín, el concepto europeo de burguesía no podía aplicársele. (Los escritores norteamericanos, deslumbrados por la postura europea, la importaron sin más, como un par de zapatos Lobb o un tarro de caviar de beluga, y comenzaron a hablar de *booboisie*, *Babbitt*, *boosterism*² y demás). Había muy poco interés por el socialismo. Tampoco había interés en las viviendas obreras. Ni siquiera se hablaba de ello.

Sin embargo... ¿tenía que suceder! ¿Cómo se podía volver la espalda tras haber visto la Ciudad Radiante? La nueva, gran imagen arquitectónica europea de la Casa Obrera tenía que traerse a Norteamérica por cualquier medio y de cualquier manera. De cualquier manera.

¡Oh, jóvenes príncipes de plata, enhiestos ante los escombros!



Utopía, sociedad limitada

Así fue como se escribió uno de los documentos más influyentes y estrafalarios de toda la historia del complejo colonial. Su título era *The International Style* y lo habían redactado Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, retoño de veintiséis años de un rico abogado de Cleveland. El joven había dado dinero al Museum of Modern Art para abrir un departamento de arquitectura que él había de dirigir. Hitchcock y Johnson escribieron *El estilo internacional* para el catálogo de la exposición que hizo el museo, en 1932, de fotografías y maquetas destinadas a introducir la obra de Gropius et alii en Nueva York. La expresión "estilo internacional" procedía del título de un libro que Gropius había publicado siete años antes, *Arquitectura internacional*.

El catálogo del museo, una peculiar variedad de los trabajos forzados, es decir, de una erudición desesperante, es notable por sus sofismas cuando no por su evidente necesidad. Pero *El estilo internacional* fue literatura de primera fila. Resplandeció... con la claridad alucinógena de las ilustraciones de los opúsculos mormo-

nes. Los autores ladraban a una preciosa luna de plata. Con la mayor seriedad, diferencian entre *arquitectura* y *edificio*, según hizo Vitruvio unos dos mil años antes. Las cursivas, al parecer, quieren indicar que se trata de categorías objetivas y científicas. En Europa, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier y Oud –los cuatro grandes "funcionalistas europeos", como Hitchcock y Johnson les llamaban– creaban arquitectura. En los Estados Unidos, incluso los arquitectos que creían ser modernos y funcionales no hacían más que edificios. Oh, estaba, naturalmente Frank Lloyd Wright... y con cierto hastío Hitchcock y Johnson rendían tributo a su obra... en el remoto pasado... y terminaban diciendo que era "semimoderno". Lo que era tanto como decir que estaba acabado y que se le podía olvidar.

En cuanto al orgullo de la arquitectura norteamericana del siglo XX, el rascacielos, los autores apenas podían disimular su hilaridad. Los rascacielos eran construcciones vacías, chorreantes de "adornos en zigzag" y Dios sabe qué cosas más. Los arquitectos estadounidenses y en especial los de rascacielos estaban siempre dispuestos a "deformar" los edificios con malos diseños, si así lo pedía el cliente. Los europeos, venían a decir, rechazarían un encargo antes de someterse a una mañana estupidez.

En el prefacio de la edición en forma de libro de *El estilo internacional*, Alfred Barr, director del Museum of Modern Art, daba un vistazo a los pináculos, las coronas, de los más célebres rascacielos de Nueva York. Estaba aterrado. "Las gárgolas de acero inoxidable del Chrysler Building", "la fantástica torre de amarre en lo alto del Empire State"... ¿cómo se hicieron tales vulgaridades? Muy sencillo: los arquitectos norteamericanos todavía escuchaban al cliente. Había llegado a oír incluso que los arquitectos argüían, aunque cínicamente, que aquellos repugnantes adornos y monstruosas grandezas eran "funcionales" porque una de las funciones de un edificio era complacer al cliente. "¡Se nos invita – decía Barr– a que nos tomemos en serio el gusto arquitectónico de especuladores del suelo, agentes inmobiliarios y empleados de sociedades hipotecarias!"

Hitchcock y Johnson dedicaban muchas páginas al análisis de los proyectos de los grandes "funcionalistas"... y ninguna a analizar asuntos tan inoportunos como la clase trabajadora, las viviendas obreras y el socialismo, y mucho menos las algo enloquecidas batallas de las camarillas. Sólo hubo una observación, ocasional y críptica, acerca de que los arquitectos norteamericanos no podían "reivindicar para sus rascacielos y casas de pisos la sobrada justificación sociológica de las viviendas, las escuelas y hospitales proletarios de Europa".

En realidad, no daban la menor indicación de que el Estilo Internacional –y la etiqueta se pegó en seguida– se hubiese organizado en algún enclave social, en un punto concreto del mundo. Lo representaban como una tendencia inevitable, de naturaleza meteorológica, como los cambios climatológicos o las mareas. El Estilo Internacional era nada menos que el primer gran estilo universal desde los revivals medieval y clásico, y el primero auténticamente moderno desde el Renaci-

2. Booboisie: juego de palabras con bourgeoisie, "burguesía"; boob es "bobo". Babbitt es un estereotipo sacado de la antañóna célebre novela *Babbitt* (1922) de Sinclair Lewis, más cerca de la clase media que de los grandes financieros. Boosterism, conjunto de mecanismos de promoción social y económica. (N. del T.)

miento. Y si los arquitectos norteamericanos querían subir con la marea y no ser arrastrados con ella, primero tenían que aprender algo: el cliente no contaba ya para nada, salvo para pagar. Si era comprensivo y no demasiado patán, se le podía dejar que se aprovechara de los nuevos horizontes. Hasta qué punto iba a funcionar esto en la práctica, no lo aclaraban. ¿Qué más explicaciones podían pedírsele a una marea?

La exposición y el catálogo provocaron un revuelo impresionante entre los profesionales de la arquitectura estadounidense, sobre todo por la posición del museo mismo. El Museum of Modern Art resultaba ser el complejo colonial hinchado hasta lo increíble. En Europa, los movimientos de vanguardia fueran el fauvismo, el cubismo, el neoplasticismo o el Bauhaus, los comenzaban y fomentaban los mismos artistas y arquitectos. En Europa, la cosa estaba clara. En una fase posterior, como en Viena tras el cambio de siglo y en París y Londres a comienzos de los años 20, los hombres de negocios con espíritu aventurero y otros miembros de la burguesía podían prestarles apoyo, por motivos de política o misericordia cultural o, simplemente, para parecer chic, "modernos" y de ningún modo burgueses. Sólo en los Estados Unidos ocurría exactamente lo contrario. Sólo en los Estados Unidos fueron los magnates y sus respectivas señoras quienes introdujeron el arte y la arquitectura de vanguardia, quienes marcharon en primera línea con la bandera en alto y quienes alentaron a los profesionales a que les siguieran si tenían la agudeza suficiente para percibirse de la situación.

El Museum of Modern Art, a fin de cuentas, no era precisamente un producto de socialistas o bohemios visionarios. Se fundó en la salita de estar de John D. Rockefeller Jr., la señora de Cornelius Newton Bliss y la señora de Cornelius J. Sullivan. Habían visto a sus colegas londinenses disfrutar de lo chic y el alboroto de Picasso, Matisse, Dérain y el resto de *Le Moderne*, y resolvieron importarlo ellos mismos a Nueva York. El museo se abrió en 1929, y la pintura y escultura europeas modernas quedaron establecidas, institucionalizadas, de la noche a la mañana, de la forma más arrolladora, como los nuevos paradigmas del arte norteamericano. La exposición del Estilo Internacional tuvo el mismo objeto en lo que tocaba a la arquitectura moderna de Europa.

¡Nuestros visionarios vanguardistas! ¡Los Rockefeller, los Goodyear, los Sullivan y los Bliss! ¡Oh, los magnates del petróleo y la madera, los corredores de áridos! ¡Y sus señoras!

Fue extraordinario. Como la trama de la opereta de Gilbert y Sullivan, *Utopía Limited*. El Rey Supremo, mandatario de un paraíso tropical, habiendo oído decir que los ingleses eran la última palabra en cuestiones de indumentaria, conversación, modales y educación, transforma su corte al estilo inglés. Él y sus partidarios salen de sus palmerales, su desnudez y sus huertos de orquídeas, para meterse en un mundo de zaragüelles, levitas, pelucas, corsés, faldas de color malva y zapatos de punta afilada. Ordena a sus súbditos que hagan lo mismo. Perplejos, pero impresionados, éstos obedecen.

Como era de esperar, el rey y sus paisanos acaban descubriendo, poco a poco, que las costumbres indígenas eran mejores a fin de cuentas; y que quien ríe el último se ríe de los europeos. Gilbert y Sullivan y el mundo artístico de Nueva York andaban a la par, ni por un momento albergaron los magnates del petróleo y la madera o sus súbditos –los artistas– la menor duda de que la modalidad europea era la mejor. Durante toda la década de los 30, los artistas locales, sobre todo Arshile Gorky, estuvieron quejándose, refunfuñando y protestando que el museo destinaba todos sus recursos al arte europeo sin darles a ellos ninguna oportunidad. Pero carecían de auténtica fe. El complejo colonial era tan intenso que la reacción más común a la reputación de los europeos no era competir con ellos, sino imitarles, muchas veces con servidumbre absoluta.

El modelo de Gorky era Picasso y no le importaba que se supiera. Un amigo le dijo que, en su opinión, la última producción de Picasso era pusilánime y descuidada. Había manchas en el borde de muchos lienzos. Había incluso restos de pintura derramada.

– Si Picasso deja manchas –dijo Gorky–, yo también dejo manchas. Si se le cae la pintura, también se me caerá a mí.

No tardaría, sin embargo, en considerar sin esperanza su actitud. Comenzó a sentirse deprimido. Un día organizó en su estudio una reunión con todos los artistas que conocía.

– Es necesario afrontarlo –les dijo–. Estamos acabados.

Tal era la atmósfera intelectual en que Hitchcock y Johnson introdujeron el Estilo Internacional. Muy poco recelaban que no eran sino los Elías mensajeros, los Mahavira Jnatiputra, los heráldicos Bautistas de un acontecimiento aún más milagroso que todos cuantos se habrían atrevido a pedir en oración: el advenimiento.

