

Hacer... hablar; hablar... tal vez habitar

Apuntes sobre lo dicho y hecho por Adolf Loos (1870-1933)

Arnau Amo, Joaquín¹; Gutiérrez Mozo, María Elia²

1. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Composición Arquitectónica, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Valencia, España, jarnaua@gmail.com

2. Universidad de Alicante, Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía, Escuela Politécnica Superior, Alicante, España, eliagmozo@ua.es

Resumen

Ornamento y delito y Arquitectura, los dos artículos que sin duda han contribuido a difundir el ideario y a sustentar la celebridad del arquitecto Adolf Loos (1870-1933), proceden de sendas conferencias. Su origen, por consiguiente, es de naturaleza oral. Y la polémica desencadenada a raíz de ellos los convierte, en su época y para la Historia, en auténticos oráculos, cuyo sentido sus transcripciones, tanto francesa como alemana, inevitablemente en parte desvirtúan. Solo cotejando lo dicho por el maestro, y luego escrito y publicado, con su obra edificada podemos restituir el sentido original de su pensamiento. Esta es la hipótesis sobre la que discutimos.

A sus palabras y obras habrá que sumar la atención que el arquitecto y periodista, que así se confiesa, confiere a los oficios y a los materiales que los sustentan, en la línea de pensamiento de Gottfried Semper, como fundamento del diseño. Es pues a la luz de su concurrencia a la obra de arquitectura, y de ésta al espacio de habitación, y no de otros documentos gráficos y fotográficos, como ha de valorarse lo dicho y escrito por Loos, si nos atenemos a sus propias recomendaciones. Lo dicho se ilumina con lo hecho. Y lo hecho se autoriza por lo habitado.

Palabras clave: Adolf Loos, palabras, escritos, obras, habitación.

Abstract

Ornament and Crime and Architecture, the two articles that have undoubtedly helped to spread the ideas and to support the celebrity of the architect Adolf Loos (1870-1933), come from two conferences. Its origin is, therefore, oral nature. And the controversy triggered following them becomes, in his time and for History, in real oracles, whose sense their transcripts, both French and German, partly inevitably distort. Just comparing what was said by the master, and then written and published, with his built work we can restore the original meaning of his thought. This is the hypothesis on which we are discoursing.

To his words and constructed works it must be added that the architect and journalist's attention, who thus confesses, gives trades and materials that support them, in the way of thinking of Gottfried Semper, as the basis of design. It is therefore in the light of their attendance at the architectural work, and from this to the space of inhabitation, and no from other graphic and photographic documents, as it must be assessed what has been said and written by Loos, if we stick to his own advice. The said is illuminated with what the done. And the fact is authorized by the inhabitation.

Key words: Adolf Loos, words, writings, works, inhabitation.

Hacer... hablar; hablar... tal vez habitar.

Apuntes sobre lo dicho y hecho por Adolf Loos (1870-1933).

"Existe una oposición semántica consciente... entre la 'masculina' severidad del contenedor y la naturaleza 'femenina' del contenido" (Schezen 1996: 16).

1. Introducción.

Sobre la voz *oráculo* dice el DRAE que significa, entre otras acepciones, "persona a quien todos escuchan con respeto y veneración por su mucha sabiduría y doctrina", y no nos parece descabellado atribuir esa condición a Adolf Loos, arquitecto y escritor que, con su discurso, escrito y edificado, suscitó en su momento viva polémica cuyo interés perdura.

De hecho, el centenario de la publicación de dos de sus artículos más contundentes y provocadores, "*Ornament und Verbrechen*" y "*Architektur*", aparecidos ambos en 1913 en *Cahiers d'aujourd'hui*, traducidos al francés, ha sido motivo para una muestra en Nueva York que, bajo el título "Adolf Loos, nuestro contemporáneo", ha comisariado Beatriz Colomina, convocando a primeras figuras de la escena arquitectónica actual. Y tal vez no esté de más recordar que ambos, reaparecidos más tarde en 1920, en *L'Esprit Nouveau*, proceden de sendas conferencias de su autor, pronunciadas en 1910 en el *Akademischer Verband für Literatur und Musik* y en el *Verein für Kunst* de Viena, respectivamente. Su origen, por tanto, fue de naturaleza oral.

Por eso hemos recurrido al *oráculo* para caracterizar una cualidad esencial del discurso loosiano, la que nos proponemos analizar en este artículo. Hay en la escritura de Loos un tono oracular que es deudor sin duda de ese origen oral y que podría haber dado lugar a la nube de malentendidos derivados de su discurso, en su día y hoy, sin los cuales, por otra parte, el fuego de la polémica quizá se hubiera apagado o, cuando menos, amainado. Pero la polémica continúa viva y hace plausible el sentimiento de contemporaneidad que nos mueve a volver a su voz de San Juan Bautista (Oscar Wilde -1891- y Richard Strauss -1905- lo acababan de traer a escena por las mismas fechas) y a su obra, relativamente breve, pero altamente singular y significativa. Loos vuelve a ser noticia.

Noticia de un oráculo que, como todos los de su clase mitológica, se mueve en las coordenadas del enigma: o no parece claro o, si lo parece, no lo es. Como no lo es la palabra dicha, que el viento se lleva y que la escritura falsea, porque la fija: lo escrito, escrito queda, asegura el legislador, pero Loos no lo es, como aspiraba a serlo Le Corbusier, su colega por breve tiempo; en él advertimos la voz del profeta, entiéndase bien, la voz. Lo dicho, a diferencia de lo escrito, dicho está, pero no queda, por mucho que el honor se empeñe en consagrar la palabra dada. Esa palabra es un regalo, como se deduce del acto de darla, y por consiguiente ya no pertenece a quien la dio, sino a quien la recibe: la palabra de Loos es nuestra y a nosotros nos toca administrarla.

¿Quiere eso decir que podemos hacer con ella lo que nos de la gana? Desde luego no, si somos o queremos ser honestos en la interpretación de su pensamiento, pero, para ello, tendremos que cotejarla, no tanto con lo escrito, que al traducirla la traiciona, cuanto con lo hecho; como nos recomienda al final de su *Tractatus logico-philosophicus* el amigo de Loos y su alma gemela en algún sentido, Wittgenstein (2002), de lo que no puede decirse más vale callar¹ y dejar que la obra, no escrita sino construida, hable, que hable el *Baumeister* y calle el *Architekt* (Schezen: 1996).

Partimos, pues, de una enseñanza oral, el oráculo, que, sin obviar lo que se ha escrito, pero cuestionándolo, se ilumina con lo hecho y resplandece con lo habitado. Hablar nos lleva a hacer y ello nos induce a habitar. Es la secuencia justa que Vitruvio señala en su hipótesis sobre el origen de la arquitectura, previo a su arquetipo de edificación².

2. Los oráculos: la lógica.

Los investigadores lamentan con razón que Loos, en un momento dado de su vida, optara por destruir su propio archivo documental y es lógico, es un duro golpe para la exégesis loosiana, pero, al mismo tiempo, es un testimonio muy a tener en cuenta. El arquitecto nos obliga queramos o no y nos remite a sus supuestos dichos, los que subyacen a sus escritos, y a sus hechos, no siempre llevados a cabo, pero contundentes, aunque fragmentarios algunos y ejemplares en muchos sentidos.

¹ Como se apunta en Arnau Navarro, Juan. *Manual de filosofía portátil*. Girona: Atalanta, 2014, a propósito de Wittgenstein y lo que no puede decirse, solo mostrarse, "las verdades éticas... se muestran en la vida", p. 39.

² Ver Arnau Amo, Joaquín. *La teoría de la arquitectura en los tratados: I. Vitruvio*. Madrid: Tébar Flores, 1987. En el comentario al *Libro Segundo*, p. 69 y ss., el autor describe la secuencia que establece el tratadista romano acerca del origen de los edificios y que contempla, por ese orden, la convivencia, la conversación y la edificación.

Con su obstinada reclusión, propia del sordo que fue, en la palabra hablada, Loos nos invita a escucharle visitándolo, a pie de obra, como maestro de ellas más que arquitecto que no cree en las fotografías, siempre manipuladas, ni en las revistas que las difunden. “Mi mayor orgullo -dice en su conferencia sobre Arquitectura- es que los interiores que he creado resultan enteramente carentes de efecto en fotografía y que los habitantes de mis interiores no reconocen en foto sus propias viviendas” (Loos 1972: 225).

Ni las reconocen, ni se reconocen, las habitan, son sus habitantes y en serlo está la base de su felicidad o, cuando menos, de su bienestar. Entre la palabra dicha y la habitación puesta en práctica hay, en efecto, lo que Claudel llamaba una *con-naissance*, un conocimiento recíproco por con-nacimiento. Hablar es un modo de habitar y de cohabitar; leer y escribir es otro asunto, en la escritura y en la lectura hay distancia, en el coloquio no.

Para ilustrar esa correspondencia será oportuno recordar que la palabra hablada es puro presente, lo que digo de viva voz lo digo ahora; lo que dejo escrito, escrito queda para siempre. En cambio, lo dicho escapa a mi dominio y pasa al de quien me oye, con atención o sin ella. En todo caso, lo oído procede de lo dicho y es recibido en un presente continuo, al hilo y sin ruptura; el presente de la palabra dicha apela a la presencia de quien la escucha. Grabarla no contradice su cualidad de presente, pues la voz grabada no es la voz que se emitió, sino su eco, un sucedáneo cuya semejanza la técnica habrá llevado a su más fiel reproducción, pero semejanza al fin y al cabo, nunca identidad. Analógica o digital, la réplica es otra y de otra naturaleza, verbal o numérica.

Por su parte, la escritura traduce con plena conciencia de su carácter apócrifo. Sabemos que los artículos de Loos no son el equivalente de sus parlamentos irrepetibles de un día, una hora y un lugar dados, en presencia de un auditorio circunstancial, con una precisa entonación, tal vez elevada a causa de su sordera, pero, en todo caso, con acentos acompañados de gestos y ademanes, de los que su amigo Oscar Kokoschka nos ha regalado algunas trazas conmovedoras (Fig. 1).

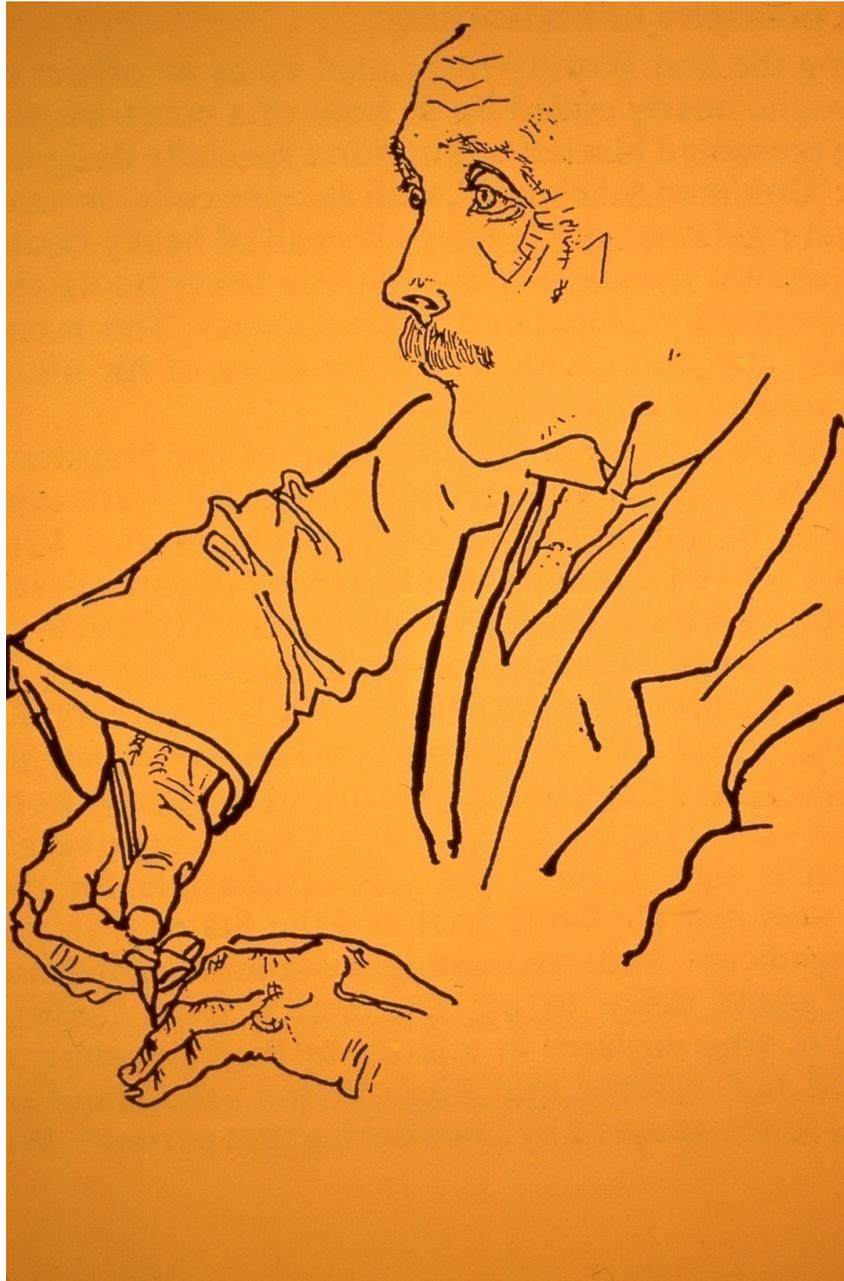


Fig. 1. Adolf Loos en un dibujo de Oskar Kokoschka.

El presente de la palabra que fue y ya no es ni volverá a ser, nos convoca, pues, a la presencia en su obra, que todavía es y está donde está, no en las imágenes, en las que incluso sus propios habitantes, nos dice el arquitecto, no reconocen sus habitaciones, tanto si son dibujos como si son fotografías. El espacio de habitación permite a quienes, estando presentes, lo habitan e interiorizan, reconocerlo y reconocerse en él. "Pero ahí es -concluye el arquitecto- donde se muestra el vigor y la corrección de mis ideas" (Loos 1972: 225). Hay en el pensamiento de Loos una íntima reciprocidad entre el presente de la palabra dicha y la presencia del espacio habitado, por eso, si no podemos oírlo, se impone habitarlo.

No hay archivo que valga, ni gráfico ni fotográfico, solo unas voces que tendremos que adivinar por medio del discurso escrito, para corroborarlas luego y certificarlas *in situ*, como es propio de la obra de arquitectura genuina. El mismo autor nos ha privado de la mayor parte de sus dibujos y la revista que él mismo fundó en Viena, *Das Andere* (1903), en contradicción con su aversión a las revistas, duró dos números, una más de las ironías que salpican su vida.

Por eso para leer a Loos es recomendable un cierto sentido del humor que a los profesionales de la investigación no siempre nos acompaña, acumulando nuevos malentendidos a los que el mismo autor inducía. Es un humor producto de la relación de inmediatez, maestro-oficial, arquitecto-cliente, orador oyente, y se desvanece en cuanto el juego mediático se interpone entre los interlocutores, guardando distancias. El cantero no quiere dibujos, sino instrucciones, y el cliente ser oído y el oyente oír, o mejor aún, entenderse por señas, algo que Loos y su carpintero, Josef Veillich, sordos ambos, ejercitaron a la perfección colaborando a lo largo de treinta años³.

De "inspiración sardónica" califica Frampton con razón (Schezen 1996: 20) su proyecto para el concurso del *Chicago Tribune*, porque ¿acaso esa columna mastodónica, metáfora desorbitada de la columna periodística, no es una broma descomunal⁴? Sin ese sentido vital, a menudo cáustico y permanentemente huidizo, de las formas y de las imágenes, la idea de Loos, su idea de arquitectura ("constructor de una idea" le llama su coetáneo y paisano K. Kraus) será difícil que no se nos escape. Si el humor sazona la vida ¿cómo podría evadirlo una arquitectura que se enuncia, desde sus fundamentos, como acontecimiento vital? Vivir es bello y la casa, *Baukunst*, está a favor de la vida, no así el monumento, *Architektur*, que se confabula con la muerte o con la posteridad.

Se ha magnificado la polaridad que Loos establece entre la casa y la obra de arte, lo que "debe agrandar a todos a diferencia de... lo que no tiene por qué gustar a nadie" (Loos 1972: 229), entre lo privado y lo público, lo necesario y lo superfluo. Loos titula "Los superfluos" el escrito que en la revista *März* de 1908 lanza contra los colegas de la *Sezession*⁵ y traza un discurso dialéctico entre la necesidad presente, a la que responde la casa, cómoda y amable, conservadora, y la indeclinable libertad del arte que, a partir al menos de la Ilustración, mira vocacionalmente al futuro, incomoda y es revolucionaria. No debemos pasar por alto que el arquitecto vive la época de las primeras vanguardias, anteriores a la Primera Guerra, y que cuenta entre sus amigos a personajes como Koschka o Tristan Tzara.

Pero lo que se lee como cara y cruz del asunto, tal vez haya que leerlo como lo que Eugenio Trías (2007) ha llamado "lógica del límite"⁶ porque el tema es asintótico, es decir, que una cosa empieza donde acaba la otra y que hay una frontera, no necesariamente definida y rotunda, entre la casa y el arte, entre lo cotidiano y lo insólito. No es casual que el propio Loos invoque, como paradigma de la arquitectura como obra de arte, "el monumento funerario y el conmemorativo" (Loos 1972: 229) y él diseñará el suyo. Se trata de una idea que Hegel (1947), como filósofo no arquitecto, había ya formulado: la arquitectura de los muertos se anticipa en varios siglos a la de los vivos⁷, antes de la Rotonda fue Keops y, antes de Keops, hubo toda una prehistoria de sepulcros; la Historia no deja lugar a dudas.

La vida y la muerte son realidades, y su ajedrez, el que entre otros Ingmar Bergman describe en "El séptimo sello" (1957), no ha dejado de jugarse. Y si, desde un punto de vista individual, una niega a la otra, en el ámbito de lo colectivo, que es el propio de la arquitectura, ambas, la vida y la muerte, tienen entablado su diálogo perdurable. Así, si en abstracto y por lo que concierne a cada cual, la muerte es el límite de la vida, lo que querría decir que la arquitectura es el límite de la casa, en concreto y para la historia, una y otra se conjugan y dan lugar a que este oficio nuestro se ejerza en un sentido y en el otro.

Claro que, y Loos no lo ignora, una cosa es la casa y otra la tumba, pero no es menos cierto que en la casa hay algo de tumba y en la tumba algo de casa. Los antiguos romanos y Palladio (1980), inventor en cierta medida de la moderna arquitectura doméstica, lo tiene presente, concedían espacio de honor en la casa a los antepasados⁸. En toda casa que se precie hay ciertos vestigios del pasado, por eso dice Campo Baeza (1996) "tu casa, tu museo, tu mausoleo"⁹; toda casa es todo eso y, en consecuencia, puede ser monumento y arquitectura.

³ Ver en Loos, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, el artículo "Josef Veillich" en el que Loos elogia a su colaborador carpintero y describe la relación entre ambos, pp. 161-166.

⁴ Un comentario del propio Loos a su proyecto, "La *Chicago Tribune Column*" (1922), puede leerse en el libro citado. En él reconoce "haber sido infiel a mis principios". Pero añade: "sin embargo, no renuncio a ellos y defiendo a pies juntillas mi proyecto". Y confiesa: "no solo soy arquitecto, sino también escritor", p. 261.

⁵ En el artículo, a la pregunta: "¿Tenemos necesidad de los artistas de *Artes Aplicadas*?", Loos responde: "No". Y concluye: "Necesitamos una cultura de carpinteros. Si los artistas de las *Artes Aplicadas* volvieran a pintar cuadros o se dedicaran a barrer calles, ya la tendríamos", pp. 117-118.

⁶ Eugenio Trías discurre acerca del concepto de límite, "con su significación de umbral", en el segundo volumen de sus *Creaciones filosóficas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores.

⁷ El filósofo sostiene el origen simbólico de la Arquitectura, cuyos arquetipos se hallan en los monumentos funerarios del Antiguo Egipto.

⁸ En el capítulo VII del Segundo Libro de *I Quattro Libri dell'Architettura* (Milán: Il Polifilo), Andrea Palladio describe "la casa privada de los Antiguos Romanos". En él leemos: "*Rincontro all'entrata è il Tablino... e servivano questi luoghi à ripor le imagini, e statue de' maggiori*".

⁹ Alberto Campo Baeza se pregunta: "¿Cómo explicar a la gente sin herirla que, en la inmensa mayoría de las ocasiones, sus casas son un horror, son como museos de todos los horrores, como horriblos mausoleos para enterrar lo inconfesable?", p. 58.

La arquitectura real se mueve en el límite de la vida y la muerte y habita, o hace habitables, sus difusas fronteras. Toda la obra de Loos es, en efecto, un ejemplo de ese saber fronterizo, de ahí la transcendencia, en el sentido literal de tránsito de un lugar a otro, de sus umbrales y los contrastes a que nos someten, y sus calculadas sorpresas.

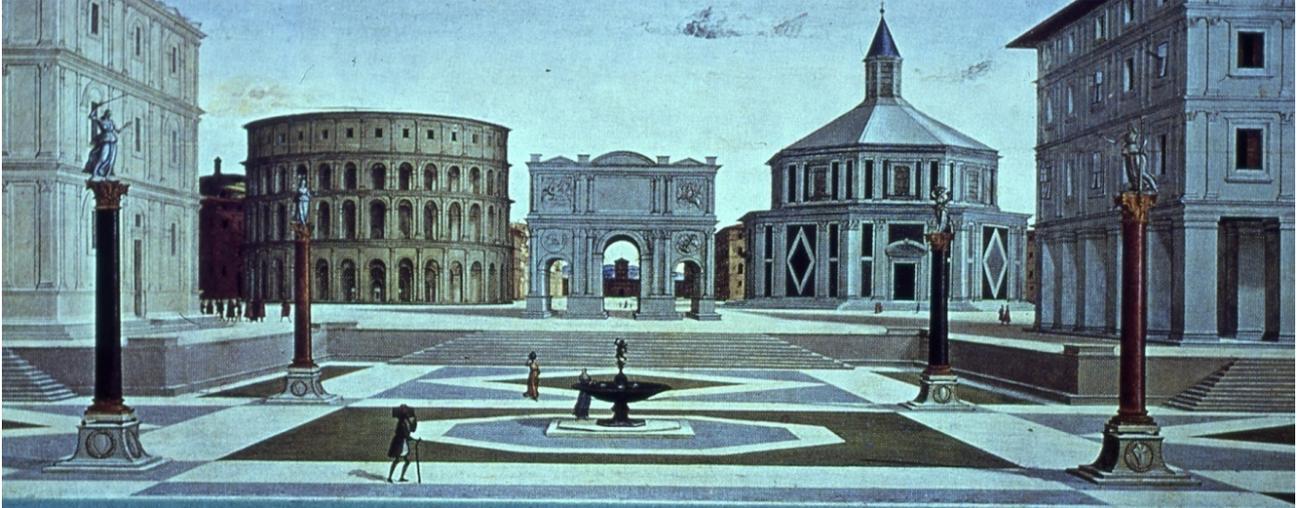


Fig. 2. L. Laurana: Perspectiva arquitectónica. Tabla del siglo XV.

A su modo, aunque no del todo, el monumento está acabado, escrito para la Historia. Es la sensación que nos producen las ciudades ideales, dibujadas, pintadas o taraceadas, del Renacimiento, estampas pobladas de solo monumentos y que nos parecen cementerios, en las que se cumple la metáfora que se aplicó a la arquitectura: música congelada (Fig. 2). Pero si la casa se adscribe a la vida que fluye y a la que sirve, jamás estará acabada y perfecta, lo cual la retórica de la *Sezession*, como las de otros movimientos de la *belle époque*, se negaba a asumir y que Loos ridiculiza en su artículo “Acerca de un pobre hombre rico”, publicado el 26 de abril de 1900 en la revista *Neuer Wiener Tagblatt*.

Era un hombre poderoso... Fue a ver a un arquitecto y le dijo: “Tráigame arte a casa. Los gastos carecen de importancia”. El arquitecto... se introdujo y custodió el arte en casa del hombre rico... Dondequiera que mirase había arte. El arquitecto no había olvidado nada en absoluto. En cada ornamento se hallaba la personalidad de su propietario. (Trabajo psicológico de cuya dificultad cualquiera podrá darse cuenta)

El propietario, “gran parte del tiempo lo dedicaba solo al estudio de su vivienda” y, por su parte, “el arquitecto vigiló el modo de vivir en ella de sus habitantes, con el fin de que no cayeran en ninguna falta...”, con lo que finalmente aquel “optó por estar el menor tiempo posible en su casa. Él lo había imaginado de otro modo... Pero el arte impone sacrificios”. Y sobre el pobre hombre rico cayó el anatema del arquitecto: “¿Cómo se le ha ocurrido permitir que le regalen cosas? ¿Acaso no he proyectado ya para usted todo lo necesario? No necesita nada más. ¡Está usted completo!” (Loos 1972: 151-154).

Ateniéndonos a la tiranía del diseño que Loos denuncia en este escrito, cabría decir que su obra maestra no fue, como se suele decir, la casa Müller en Praga, sino su tumba, de la que sus herederos borraron el mensaje, salvo su nombre escueto, ADOLF LOOS, con lo que el difunto tuvo que probar de su propia medicina, así de implacable es el destino.

En la parábola del “pobre hombre rico”, Loos también denuncia las diferentes clases de alienación inherentes a la pasión del estilo que hace furor en su época y en las dos capitales entre las que oscila su sede pendular: Viena y París. Porque, si la servidumbre del cliente respecto al arquitecto diseñador puede entenderse como anecdótica, más grave es, si cabe, la que supedita mediante una entrega fanática nuestro presente al pasado, haciéndolo sucursal de la Historia. “Este no es nuestro estilo -escribe en *Die Wage*, año 1898, refiriéndose al ‘Panorama de la industria artística’- No ha surgido de nuestro tiempo... Estos objetos... están repletos de símbolos y recuerdos: son medievales” (Loos 1972: 83-85), de donde deducimos que el estilo nos enajena de nuestro tiempo.

En contra del aforismo rossiano por el cual *la storia diventa geografia*, Loos pone en la geografía el fundamento de la historia y antepone la perfección del objeto, que lo hace útil y, en último término, bello, a la innovación en su diseño, que vende. Es verdad que, como al violín que Kahn usa como metáfora, habrá que afinarlo una y otra vez, pero eso no quiere decir que haya que venderlo para comprar otro; lo que tiene que importarnos no es lo nuevo, sino lo mejor, lo cual lleva a Loos, por un lado, a reafirmarse en la perdurabilidad de ciertas necesidades humanas básicas, como el descanso y sus variaciones (un descanso para cada cansancio y un asiento para cada descanso), y, por otro, a reparar en la sustancial relevancia de los oficios, una convicción tal vez heredada de su padre cantero, y desarrollada, por otra vía, en sus ocasionales trabajos de sastrería.

Entonces, ¿cuál es el papel del arquitecto? Dado que no edifica con sus propias manos y que son otros quienes fabrican lo que ha concebido ¿cuál es su cometido específico? Si él no hace ¿qué puede y debe hacer con relación a quienes hacen? Hacerse entender, y hablando, no dibujando, se entiende la gente; pero si hablamos del cliente, es obvio que el dibujo, salvo casos muy especiales, se le escapa; al oficial el dibujo se le alcanza, desde luego, pero no basta, habrá que hablarlo y es en esa comunicación verbal donde Loos cifra la eficacia del mensaje, de voz y de hecho, mínimamente gráfica, como la que él mismo mantuvo con su carpintero Josef Veillich, de sordo a sordo. El diseño, como para el cantero medieval, es secundario, como mucho simple traza.

El oráculo se transmite de viva voz y Loos habla con sus oficiales y con sus clientes y con nosotros: habla, habla, habla, con el tono dialéctico que, desde Sócrates, sustenta la cultura oral, un diálogo irónico de origen y mayéutico, porque da juego al oyente, sea cliente, artesano o simple auditorio. Su discurso es el de la **lógica** clásica, su pensamiento discurre así a través de sus palabras, cotejando argumentos contradictorios, contrastando pareceres, interpelándose a sí mismo, calculando y acomodando el impacto de sus voces. Es, como se dice ahora, un discurso interactivo, polémico; lo fue y lo sigue siendo, por eso es contemporáneo y su lógica nos conduce a su **ética**, fundada en lo bien hecho, orgullo legítimo de todos los oficios que lo son. Pasemos, pues, de los oráculos a los oficios.

3. Los oficios: la ética.

¿Por qué Loos desconfía de y agrede verbalmente a sus colegas de la *Sezession* y otros líderes de su momento, que no de su tiempo? Porque, habiendo partido de la enseñanza *arts and crafts*, de cuyo patriarca William Morris apenas hace mención, pero cuyo pensamiento en ocasiones reproduce literalmente, los estilistas del *modern style* han hecho dejación, abducidos por el virtuosismo de sus diseños, de sus vínculos materiales, para entregarse al fantástico delirio de las formas.

La caligrafía, que es seducción de la pura línea, lírica del trazo, libertad de espíritu, les tiene absortos, arrebatado el ánimo y puesto el mercado a sus pies. La postal prevalece sobre el edificio o sobre el jardín, el modelo se impone al objeto, lo concebido desplaza a lo ejecutado, la imagen vale más que la cosa: "*Der Kunst ihre Freiheit*" es el lema de la *Sezession* (Fig. 3).



Fig. 3. Viena. J. Olbrich. Palacio de la Secession. Postal.

Riegl y su voluntad de arte¹⁰, *Kunstwollen*, ha vencido de momento a Semper (1977) y su *Der Stil, in dem technischen und tektonischen Künsten*, artes técnicas y tectónicas fundadas en los materiales y en las herramientas que les confieren forma y utilidad, pero Loos está con Semper en una de cuyas plazas preferidas, Dresde, ha desarrollado parte de su carrera. La huella semperiana en el discurso oral, escrito y edificado de Loos daría para un estudio sustantivo y repleto de sugerencias. Él mismo lo reconoce y lo erige en uno de sus maestros incontables, al lado, por cierto, de Schinkel, al cual se adhiere más por una cuestión de reverencia a lo clásico que por una auténtica comunidad de intereses. Loos es mucho menos schinkeliano de lo que él mismo imagina, e ignora, sin duda deliberadamente, las numerosas veleidades historicistas del maestro del *Altes Museum*, aunque no es inmune a ciertos gestos teatrales suyos.

En cambio, de su adscripción semperiana, profunda y arraigada, no nos cabe duda. Como Semper, Loos cree en el magisterio de la naturaleza, impreso en sus materiales, a los que, y solo a ellos, consiente el privilegio de adornar la vida, con ventaja sobre cualquier otro frívolo e insustancial adorno.

¹⁰ Sobre la *Kunstwollen*, Alois Riegl escribe: "Hay algo en el hombre que le lleva a encontrar placer en la belleza formal, algo que ni nosotros ni los seguidores de la escuela que explica el origen de las artes por la técnica y los materiales somos capaces de definir". Subrayado nuestro. Citado por y en Rykwert, Joseph. *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974, p. 38.

El espíritu de la materia aún no ha sido vencido. Que no lo sea nunca. Que los misterios de la materia no se resuelvan nunca. De otro modo, el maestro no se sentaría ante el horno con angustiosa felicidad, esperando, soñando con nuevos colores y tonos que Dios, en su sabiduría, olvidó crear para procurar al hombre la fantástica delicia de tomar parte en la creación (Loos 1972: 103).

Esto escribe Loos (1972: 103-107) bajo el título *Keramika* en *Die Zukunft* el 13 de febrero de 1904, y cabe decir que su augurio se cumple hoy, cuando, en algunos sectores de la profesión al menos (Herzog&De Meuron, Gehry, Zumthor), el retorno a la puesta en valor de los materiales se insinúa como una vía no agotada.

El riesgo no está en el diseño, necesario y saludable, sino en mirarse en el espejo, como Narciso, tentación que acecha al arquitecto y a la cual el mismo Loos no es inmune. Desde el momento en que el arquitecto se irroga ese nombre (el tratadista Di Giorgio proponía el alternativo de *architettore*)¹¹, asume un rango en el que se reconoce como indispensable y el diseño contribuye al refrendo de esa autoridad, supuesta incontestable: el diseñador es como un dios. La línea, su línea, está por encima del bien y del mal y la imagen que crea se sustrae a las molestas coordenadas de la escala y a los impertinentes y recalcitrantes requerimientos del material: la imagen es pura creación del espíritu, el tamaño no la afecta y carece de escala.

Sin embargo, la arquitectura se sustenta en la escala y es la escala la que la hace soberbia o miserable, sublime o ridícula. Un salto que la maqueta, o modelo reducido, asume y razón por la que no engaña, nadie confunde la maqueta con la obra. Tampoco el boceto dibujado, pero en este se baraja una ilusión (y no digamos en la realidad virtual de soporte informático) que oculta sus bazas, lo cual no sucede en la maqueta. Ambos son sucedáneos de arquitectura, pero la maqueta lo confiesa y el boceto lo disimula. Loos, reacio al dibujo, en cambio no lo es a la maqueta, como por ejemplo la de su casa Moissi (1923) para el Lido de Venecia (Fig. 4).

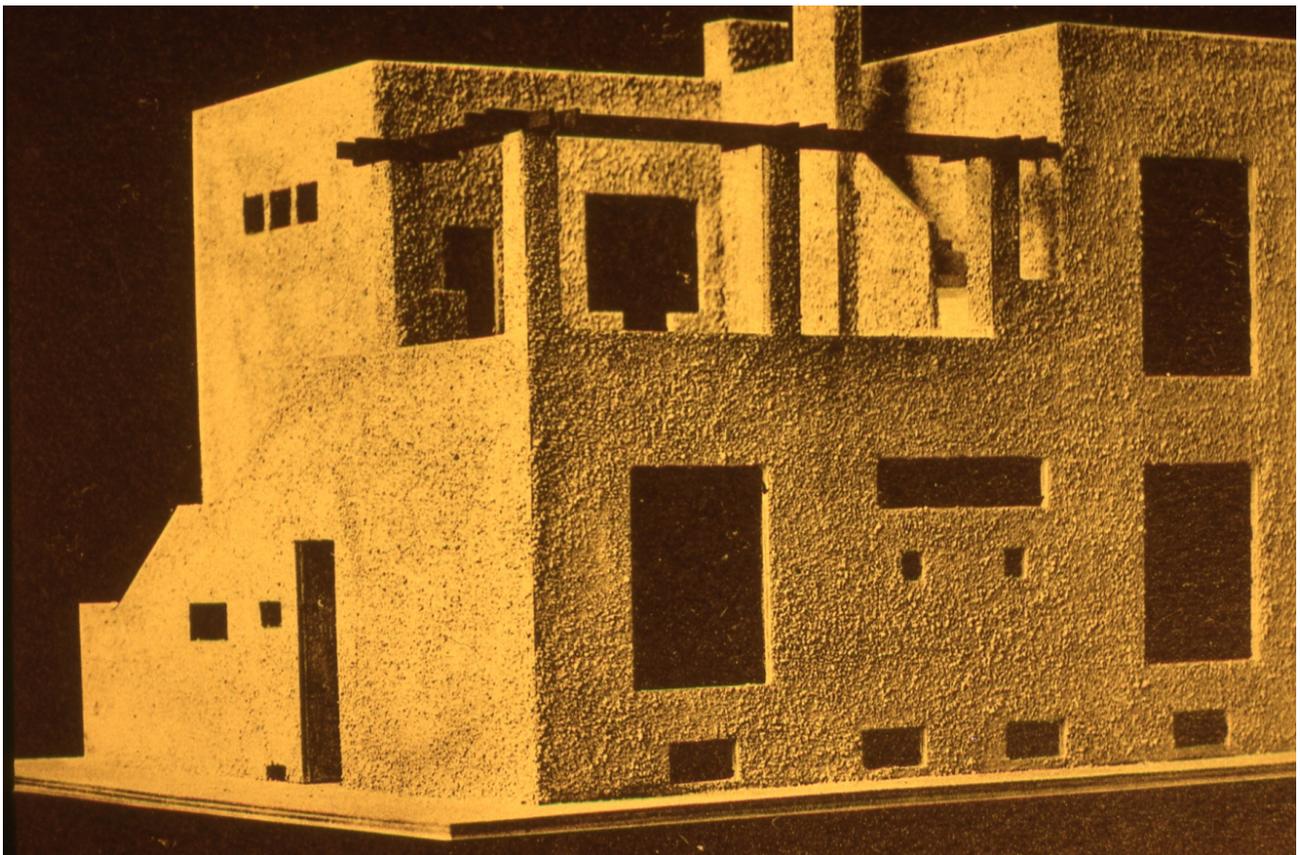


Fig. 4. Venecia. Lido. Casa Moissi. 1923. Maqueta.

¹¹ Ver Arnau Amo, Joaquín, op. cit. *III Filarete, Di Giorgio, Serlio, Palladio*, p. 79 y ss. En efecto, Francesco di Giorgio Martini, constructor especializado en fortificaciones y autor de *Architettura, Ingegneria e Arte Militare* y de *Architettura Civile e Militare*, se ve a sí mismo como *ingegnario* y se autodenomina en ocasiones *architettore* en lugar de *architetto*.

Porque la ambigüedad escalar, privilegio absoluto de la imagen, se desploma cuando lo concebido y dibujado es edificado. Lo sobresaliente en el dibujo puede ser un suspenso a la hora de usarlo y habitarlo, de medirlo con pies y manos, con ojos y oídos; la escala humaniza el edificio, fuera de ella nada nos pertenece, en el mejor de los casos pertenece a los dioses: la desmesura es inhabitable. El juego que la línea hace a la imagen pervierte el sentido de la *re aedificatoria*, es un mar en el que no hacemos pie, un océano onírico que nos abisma y confunde, es el juego de Guimard o de Horta con sus arabescos seductores que todo lo envuelven, como un regalo cuyo contenido se nos oculta.

A la vez, esa línea omnipresente, que todo lo distrae y estiliza, es la quintaesencia misma del estilo; con su mágico malabarismo de escalas y dimensiones, desmaterializa cuanto toca y lo toca todo, porque ella misma es tacto, perfil, silueta, límite, o mejor: lo pone. Como cualquier horizonte, realmente no es nada, pero visualmente lo es todo; la línea define el objeto, aunque nada sabe y nada dice del objeto; es el instrumento de lo "visual-táctil" al que alude Wölfflin (1936) en sus *Principios fundamentales de la Historia del Arte*¹².

La línea toca, pero toca con los ojos, es maestra del *art as illusion* del que habla Gombrich y el cual aísla del *sense of order* que tendrá que regir los acontecimientos de la arquitectura y otros oficios, en los que Loos cifra toda su atención, respeto y admiración. Sin la contribución de los oficios, lo dejó escrito Vitruvio, la arquitectura no es sino un fantasma, pura teoría inaprehensible¹³. Y los oficios nos encaran con los materiales, es más, los materiales condicionan y determinan los oficios sin apelación, el carpintero se atiene a la madera y el cantero a la piedra y sus pensamientos, nos dice Loos, son leñosos o pétreos. Variarán tallas, despieces y labras, y se someterán a unos diseños u otros, pero las materias subsisten y salen por sus fueros. Otras materias, en particular los tejidos, a los que Semper pone en el origen de los oficios, se pliegan, literalmente, con más docilidad a sus diferentes cometidos.

Es la razón por la que la línea soberana se recrea en ellos y por la que estilo y moda se confabulan y los modernismos disfrutan de su presente efímero. El vestido dibuja lo que viste, cuerpo o casa, y en la línea la moda resplandece y se quema, es el juego de la materia sutil, la danza de los siete velos (Fig. 5).

¹² El autor contrapone el estilo "visual-táctil" del Renacimiento, que se confía a la línea, y es propio toscano, al "puro-visual" del Barroco, que atiende al espacio.

¹³ Ver *Vitruvio* en op. cit. pág. 145: "Y así los arquitectos que... se habían entregado a solo razonamientos y letras, parece que acechan una sombra y no una realidad" (*umbram non rem persecuti videntur*). Ver Choisy, Auguste. *Vitruve*. París: F. de Nobele, 1971, p. 5.



Fig. 5. París. Modelo de Paquin.

Se supone que al final de la línea resplandecerá el *Ver Sacrum* (título de la revista de la *Sezession* con la que Loos coquetea fugazmente), la verdad desnuda; la línea es así, pero la materia, cierta materia y, en particular, los materiales de construcción, a menudo macizos, recios y toscos, se resisten a ella, tanto que Palladio preferirá el estuco para perfilar sus columnas de ladrillo cocido, es decir, para asegurar la elegancia de sus líneas. La línea viste y en la línea luce el estilo, pero ¿y el material? Loos aplica al material el principio del revestimiento, *Das Prinzip der Bekleidung*, al que dedica un artículo publicado en 1898 en *Neue Freie Presse*¹⁴, y contrasta el material efímero que viste con el material duradero que reviste, cara adentro más que cara afuera.

Si las casas de Loos, siguiendo la genealogía de Semper, heredan las técnicas del tejido, convendremos que en ellas son determinantes los forros, sus interiores “femeninos” (como los califica Frampton) se cualifican por sus revestimientos. A este respecto es notable el baño de Villa Karma, obra de remodelación junto al lago Lemán, que Loos emprende en 1904 y que no llevará a cabo sino en parte, probablemente por disparidad de gustos con su cliente, catedrático de psiquiatría. En este suntuoso baño concibe y realiza un templo a la higiene, tema sobre el que a menudo discurre en sus escritos, como inherente a la salud y condición básica para una buena habitación (Fig. 6).

¹⁴ Ver artículo con ese título en op. cit. pp. 216-220. En él Loos formula el principio: “Al comienzo, se realizó el revestimiento”.

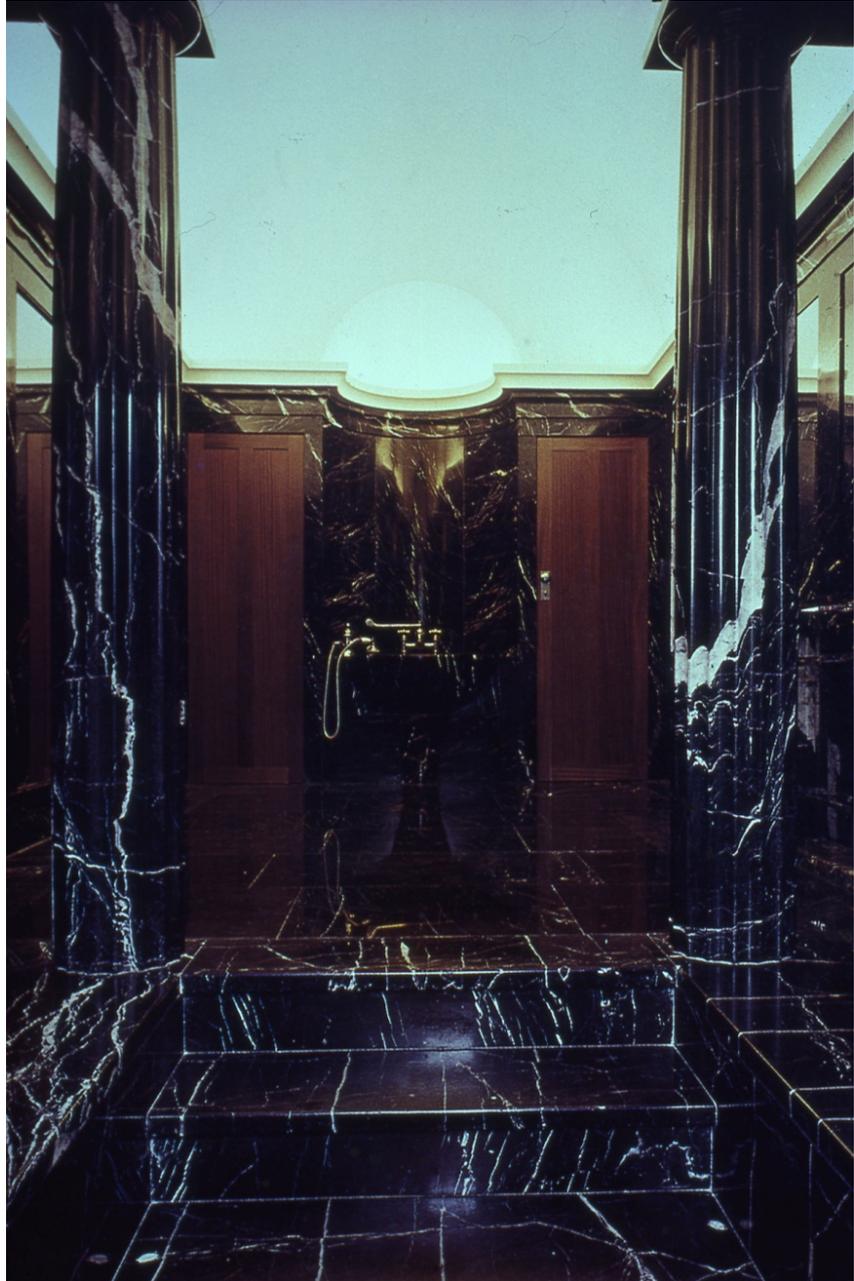


Fig. 6. Clarens. A. Loos: Villa Karma. 1904. Baño.

Y aquí tocamos un principio radical de la poética de Adolf Loos, principio por el cual la arquitectura, lejos de adornarse pasivamente, adorna la vida y lo hace valiéndose, no de las caligrafías sofisticadas de ciertos diseñadores hábiles, sino de las cualidades propias, no menos sofisticadas, que la naturaleza pone a disposición de los arquitectos a través de sus materiales. Ellos visten y revisten los espacios diversos y cualificados que otorgan dignidad a los rituales de la habitación humana, uno de los cuales atiende ¿cómo no? a la higiene corporal. A este respecto, Loos elogia el proceder del inglés medio, que no teme ensuciarse, pero cuida de lavarse, e increpa a sus paisanos, adictos al fogón, pero poco afectos al aseo: el alemán, nos dice Loos, es como el cerdo, es limpio porque no se ensucia.

Pero el hogar no se debe solo al fogón, que le da nombre y que, según Vitruvio, denota su origen. Las modernas instalaciones son imprescindibles para un modo de habitar siglo XX. Ese es el *drama* de la arquitectura moderna que señala Pölzig, miembro del *Deutscher Werkbund*, y que dará lugar, a lo largo de la centuria, a nuevas fábricas y formas inéditas que les rinden culto¹⁵. A los *plumber* (Loos recurre a la voz inglesa a falta de un paralelo alemán que le convenza) dedica un artículo en junio de 1898, considerándolos indispensables, por encima de carpinteros, herreros o encofradores (Loos 1972: 108-112)¹⁶. El baño de Villa Karma no es sino el apéndice brillante de una cuidada instalación.

Además es una credencial de civilización avanzada, *a touch of class* más convincente que lo pueda ser un diseño en el nuevo estilo, eso sí, es una credencial oculta, más pendiente de la eficacia que de la innovación, y es rigurosamente fiel al espíritu reservado de Loos, que guarda en la bodega y no muestra en el escaparate sus mejores caldos, sus interiores “femeninos”. “La naturaleza –dice- me ha otorgado un precioso don: me ha hecho sordo. Y así puedo estar sentado entre personas que discuten y gritan sin estar condenado a oír las tonterías que dicen. Así, puedo ensimismarme en mis pensamientos” (Loos 1972: 104).

Por tanto, perfección antes que fantasía, oficio antes que diseño. Cuando “el maestro guarnicionero”, que “solo sabía hacer sillas de montar” y al que Loos dedica un breve escrito en el segundo y último número de su propia revista (*Das Andere*, octubre de 1903), pregunta: “esta silla de montar ¿es moderna?” responde el profesor de la *Sezession*: “usted no tiene fantasía”, a lo que él replica: “señor profesor, si yo supiera tan poco de cabalgar, de caballos, de la piel y del trabajo de ésta como ellos -los alumnos de la escuela de diseño- también tendría fantasía” (Loos 1972: 90-91). El maestro guarnicionero viste el caballo para montarlo y Loos toma nota, y aprende de él, cómo vestir la casa para habitarla, sobre lo cual volveremos luego.

En el artículo “Cerámica” antes citado, Loos clama: “Quiero beber en un vaso para beber... Que la bebida... sepa lo mejor posible... Sacrifico los ornamentos secesionistas... Que el vidrio acentúe y embellezca el color de la bebida. Una misma agua puede aparecer... fresca como la del manantial” (Loos 1972: 103). Hay un prurito de originalidad (lo que el profesor de la *Sezession* llama fantasía) que distancia al artesano del diseñador y malogra su diálogo. Lo que no se dice es que original no es el que se lo propone, la voluntad de arte, o *Kunstwollen*, no presupone el arte como el prurito del estilo no crea estilo. Loos es moderno *malgré lui* y por eso mismo es más moderno, incluso es posmoderno: ejemplo de ello puede ser su proyecto, un auténtico icono, para el *Chicago Tribune* (Fig. 7).

¹⁵ Ver Banham, Reyner. *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.

¹⁶ Loos auscultaba el grado de progreso en las distintas civilizaciones del planeta sobre la base del avance de las instalaciones en sus edificios.

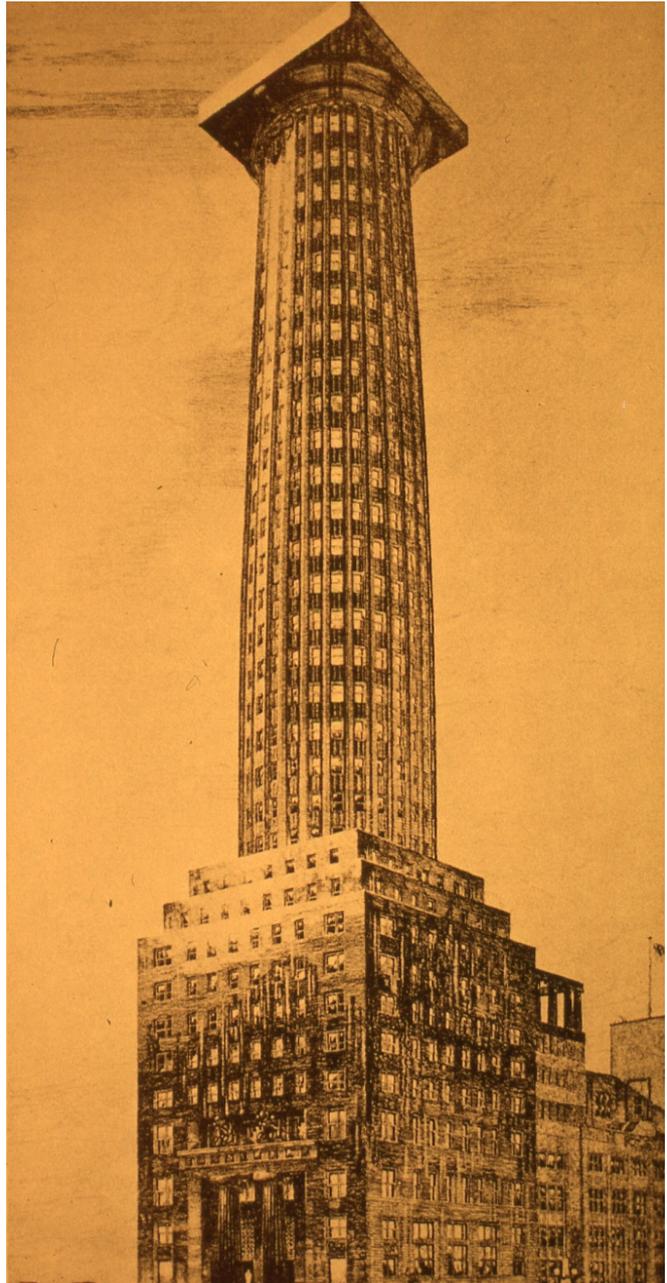


Fig. 7. Loos: proyecto para el *Chicago Tribune*. 1922.

Volver al origen, y de paso a la naturaleza, lo que no debemos confundir con el borrón y cuenta nueva del canon moderno, es una de las varias instancias que la actualidad ha puesto sobre la mesa. El hacer de oficiales y maestros de obras en sus propios y respectivos oficios y edificios reinstaura el aprecio, incluso el mimo, de los materiales. “La madera en la parte más baja del árbol -escribe Loos en 1929 acerca de Josef Veillich, su carpintero- la destinaba a las patas traseras del sillón” (Loos 1972: 164). ¿Cabe una compenetración mayor del artesano con la materia que tiene entre manos y, mediante ella, con la naturaleza que la pone a su disposición? Para Loos, la opción es clara: la naturaleza obliga, sus materiales salvaguardan la observancia de esa obligación y los oficios obtienen de ella, contando con las herramientas que el permanente progreso les provee, el mayor provecho, provecho que el arquitecto, en su caso, administra con vistas a la construcción de moradas donde sus habitantes quieran demorarse.

Esa es la onda en la que Loos arquitecto se mueve, de la que no le distraen los vientos que corren y los colegas que, reconociendo su agudo entendimiento, más de una vez le instan a sumarse a sus movimientos: *Wiener Sezession*, *Arbeitsreit für Kunst*, *Deutscher Werkbund*, etc. En efecto, invitado por los líderes de la *Sezession* a mostrar su obra, responde: “Lo haré cuando los mercaderes hayan sido desterrados del Templo. ¿Mercaderes? No. Los prostituidos del arte” (Loos 1972: 106), pues es obvia, y a Loos no se le escapa, la complicidad entre diseño y mercado (Fig. 8).



Fig. 8. Greco: Expulsión de los mercaderes del templo. 1570-72.

El mercado mima el diseño porque, hace un siglo y ahora, sus novedades estimulan el negocio; es mal negocio el de las fábricas estables y los equipamientos duraderos, sostenibles. Hoy nos causa perplejidad la carta que Loos muestra a su colega y admirador Neutra, en la que un antiguo cliente le abona unos nuevos honorarios por haberle ahorrado reformas. “Mi casa -dice el remitente- sigue estando bien... No se puede apreciar ningún indicio de vejez. Vivimos en ella tan felices como el primer año. Nuestro agradecimiento por haber puesto lo necesario para comprendernos a nosotros y nuestros deseos” (Loos 1972: 22-23).

Todo un cliente para todo un arquitecto que nada detesta tanto como el despilfarro, esa es la ética de Loos, atenta a los oficios y a la naturaleza de los materiales en los que se emplean y a las herramientas que los convierten en útiles y duraderos. “¡Tablero de dibujo y horno! -escribe en ‘Cerámica’-. Un mundo los separa. En el primero la precisión del compás, en el segundo la incertidumbre del azar, del fuego, de los ensueños humanos y el misterio del devenir” (Loos 1972: 105). Es obvio que Loos, suspenso en dibujo en sus años de estudiante, se siente más cerca del horno y del fuego. Las monografías sobre su vida y obra reproducen a menudo la solemne chimenea de su apartamento, un indicio por otra parte (hay muchos más) de su alma clásica, que lo alinea en la estirpe de Serlio, incluso en la de Piranesi y sus *cammini* (Fig. 9).

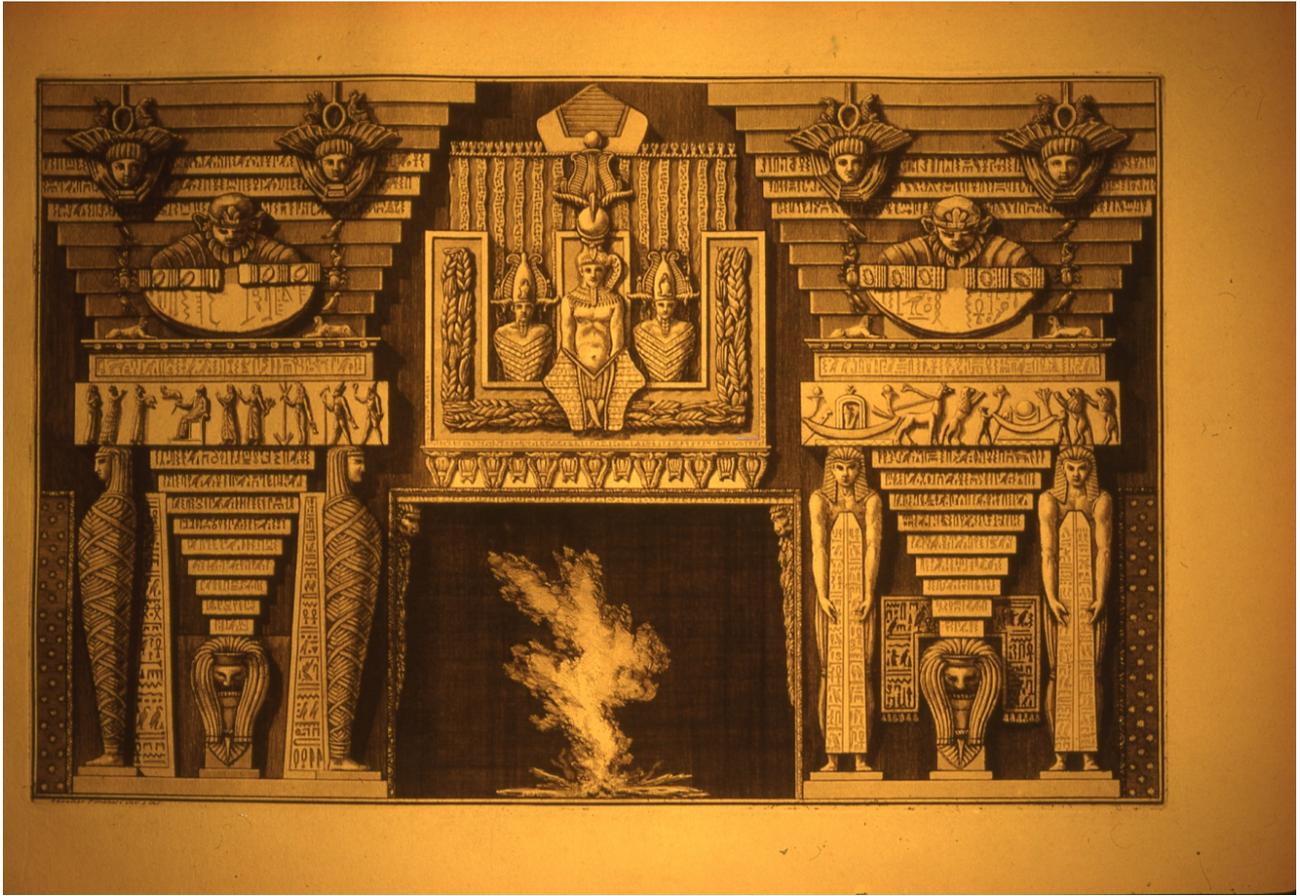


Fig. 9. G. B. Piranesi: estampa de la serie *Cammini*.

4. Las obras: la estética.

Pasemos ahora a su **estética** o, si se prefiere, a la poética personal que desarrolla en sus casas, pues este, y en ello afirma su potente mirada de futuro, es su gran tema, imperativo categórico. ¿Voluntad de arte? No. ¿Voluntad de estilo? Tampoco. Voluntad de habitación. Sus **obras** han sido concebidas y fabricadas, no para ilustrar revistas o ser fotografiadas, no para hablar ni escribir de ellas, aunque lo hagamos, sino para vivir, como el vaso que él reclamaba para beber, para vivir viviéndolas, habitándolas: por eso su discurso tiene que partir de los hábitos que preceden a las habitaciones.

Loos carga contra el arquitecto de despacho, o estudio (como preferimos llamar a nuestras oficinas), en *La antigua y la nueva tendencia en arquitectura*, texto publicado en *Der Architekt*, 1898¹⁷. Si la escena está en la obra, de quien trabaja al margen de ella puede decirse que está fuera de sitio o ajeno al lugar, que es más grave. A este respecto Loos, como profeta que se siente, pronostica en sus oráculos una vuelta al sentido común, a pie de obra y de industria, que en modo alguno, o solo en parte (en la que el mercado impone) se ha cumplido; indirecta, pero fehacientemente, el consumo invoca el producto y las aguas, si no vuelven a su cauce, al menos reivindicar sus fuentes.

La *re aedificatoria* sobrepasa ampliamente la edad del individuo y, como Alberti, Loos arquitecto se reconoce un mero eslabón de una cadena en el arte de edificar¹⁸, no solo porque el proceso lleve su tiempo, hoy demencialmente apresurado y precipitado, sino porque ciertos sentimientos y hábitos humanos son milenarios, y la obstinación de ciertas sensaciones de recogimiento, placidez, ansiedad o euforia, que suscitan hábitos ancestrales, redonda con la materia cuando el arquitecto la conjura en su beneficio.

¹⁷ Ver artículo homónimo en op. cit., pp. 201-205. En él Loos augura que “el gran arquitecto del futuro será un clásico”, p. 204, lo cual el Movimiento Moderno confirma, por breve tiempo, y la Posmodernidad desmiente.

¹⁸ Ver Arnau Amo, Joaquín, op. cit. *Il Alberti*, p. 17 y ss. De la obra edificada de Alberti cabe reseñar una fachada, la de *Santa Maria Novella*, las obras para la familia Rucellai en Florencia, a saber el Templete del Santo Sepulcro en San Pancrazio y el *Palazzo* más la *Loggia*, y sus tres grandes obras inconclusas: el templo *Malatestiano* en Rimini y los templos de *Sant'Andrea* y *San Sebastiano* en Mantua.

Este es el mensaje de Adolf Loos: frente a la moda, efímera por naturaleza y vocación, la perpetuidad de materiales y oficios y el eterno retorno de la vida que, con parsimonia, los reclama y adapta, haciendo que la fría piedra se torne cálida. El edificio perdura, la arquitectura es la más conservadora de las artes y, en ese sentido, Loos es un clásico, con ese "clasicismo no histórico" que sus herederos, Oud por ejemplo, invocan¹⁹. Los ritmos de la arquitectura son estables e invitan al ser humano a permanecer para llegar así a poseer la tierra. "El huerto -dice Loos (1972: 182)- es lo principal, la casa es lo secundario" y en ella conviven oficios que el arquitecto coordina, pero no ejerce, lo cual garantiza una saludable pluralidad frente a la monotemática tiranía del arquitecto que proyecta y ejecuta, y, además, el habitante toma parte activa en su ejecución.

En "El principio del revestimiento" Loos (1972: 216-220) subvierte, siguiendo el discurso de Semper, el de la arquitectura²⁰. No se trata de alfombrar suelos y tapizar paredes, sino más bien de tender suelos que sustenten alfombras y elevar paredes que enderecen tapices, para así proveer espacios cómodos y cálidos de habitación (Fig. 10). Primero nos revestimos y luego nos procuramos el armazón que asegure nuestro revestimiento, el arquitecto constructor sigue al arquitecto tejedor y este al sastre. Lo primero, ha dicho Semper, fue la guirnalda; de ahí procede el hábito, que es vestido y costumbre, luego viene el ámbito, que los rodea y crea la habitación.



Fig. 10. Interior de una tienda marroquí.

La casa es, pues, la consecuencia. Edificar ¿para qué? Habrá que buscar la razón en la intemperie, que *El Filarete* significa en el destierro del paraíso y dibuja al margen en la figura de Adán desnudo llevándose las manos a la cabeza y sugiriendo, con ese gesto ingenuo, el techo primordial²¹ (Fig. 11). El techo, en efecto, es el elemento arquitectónico más antiguo, pero el techo no basta, además tendrá que acogerse la vigilia y el sueño, el miedo y el respeto, el gozo y la piedad, etcétera, etcétera. Ese es para Loos el verdadero programa para la edificación, hecho de sentimientos y hábitos, sensaciones y costumbres que constituyen la materia de la arquitectura, cuya forma es el edificio. La masa, y no el espacio, es el resto o el residuo, una intuición que el barroco anticipó, como sugiere Argan (1966), y la modernidad acabará asumiendo.

¹⁹ Ver Banham, Reyner, op. cit.

²⁰ Loos establece "una ley que dice así: Se ha de trabajar de tal modo que la confusión del material revestido con el revestimiento resulte imposible", p. 218.

²¹ Ver op. cit. en nota 11, págs. 18 y 19. Antonio Averlino, // *Filarete*, ilustra su *Tratado* con la imagen descrita de Adán, de la que deriva el arquetipo del techo a dos aguas.



Fig. 11. Adán: dibujo de A. Averlino // Filarete, Siglo XV.

La casa como traje colectivo, un traje para el cual cada material, en virtud de sus técnicas de fabricación y de acuerdo con sus utilidades, aporta su propio lenguaje formal, en cuyo círculo estricto no admite intromisiones. El material es la lengua que la arquitectura, rescatando la forma implícita en él, habla haciéndolo hablar. ¿A qué viene pues, se dice Loos, adornar lo que la naturaleza ha adornado y es adorno para la vida? Y concluye, en el artículo que comentamos: “el revestimiento es más antiguo que la construcción” (Loos 1972: 217-218). Eso es lo que hizo el hombre de Altamira (decimos nosotros) revistiendo con sus pinturas la magnífica cueva que la naturaleza había horadado.

Es curioso que Loos, atento al tacto, precursor en eso del finlandés Pallasmaa (2006), en cambio no rehúye el trampantojo. En la sastrería *Knize* lo juega con desenvoltura, dilatando el espacio real donde este acaba y cerrándolo donde el hueco real lo deja escapar. Son ardidés visuales en los que la vista se complace sin riesgo, pues el entendimiento pone las cosas en su sitio. No es el caso de lo tangible, donde la trampa no cabe y el material cumple su misión, como hace el maestro guarnicionero con sus sillas de montar. En los interiores de Loos tienen lugar estas y otras muchas sutilezas, en lo cual sigue las huellas de Alberti, al que alude en sus escritos sin nombrarlo y quien concibe el ornamento como privilegio de la intimidad. A mayor reserva y envoltura, más desenvoltura en los adornos, que diferencian los ritos secretos y compartidos y que confieren su sentido al ornamento²², de modo que, cuando es público, se impone respeto y obediencia a las normas sociales; sin embargo, cuando es privado se permiten licencias (Fig. 12).



Fig. 12. Viena. A. Loos: Sastrería Knize. 1913.

Procediendo así, de dentro a fuera, Loos se atiene a la regla clásica del lujo interior, un tanto primitivo, que se contiene cuando sale a la calle o a la plaza, y consecuentemente se civiliza como es debido, haciendo gala de sobriedad en un gesto cívico de cortesía. La *frons aedis* albertiana, a la que llamamos fachada, no consiente frivolidades que permanecen en lo secreto y se complacen en los infinitos matices que acomodan el hogar a sus habitantes y les proveen un descanso para cada género de cansancio y un asiento para cada modo de sentarse. Sillas altas y bajas, de respaldo alto y solemne, protocolario, o breve y ceñido, suficiente, y sillones para departir, leer o descabezar un sueño, apurar el té o el café o el puro, restaurar la fatiga o gozar de reposo, *chaises-longues* a la manera de los antiguos triclinios... Posturas y poses.

²² Ver Amau Amo, Joaquín, op. cit. *Il Alberti*, p. 99 y ss. Alberti dedica cuatro de sus diez Libros, del VI al IX, a esclarecer el papel del ornamento en arquitectura que "sabe (nos dice) a algo postizo y aparejado más bien que innato". Pero contribuye "a que lo ingrato ofenda menos y lo ameno deleite más". La licencia en el adorno solo cabe, pues, en la intimidad de lo privado.

El oficio provee al hábito y el hábito configura la habitación, cuyo vacío (Zevi hablará de “*il vuoto*”) modela, en una escultura inversa, el arquitecto. En este sentido, Loos considera a los ingleses, a los que admira mucho pero visita poco, virtuosos del descanso, lo cual implica no solo conocer los tipos de cansancio, sino también y además los comportamientos que les corresponden. Su lógica discurre así, del mueble al inmueble, de lo que se mueve a lo inmóvil, por ahí se empieza, la quietud vendrá luego.

Sensible a la vida, Loos tiene muy presente que el movimiento ocurre, es primordial, incluso vertiginoso. En cambio, la quietud tenemos que procurárnosla, darla por hecha y partir de ella es un error. El quedéme y olvidéme del poeta es un ideal, un ideal efímero pero que asiste a la vida intercalando en ella ciertas pausas de quietud; esas que llamamos estaciones y estancias, recintos y habitaciones, son estaciones de paso, no de término. Loos asume el término cuando diseña su propia tumba (Fig. 13) y dicta el epitafio que desea que se inscriba en ella: *Adolf Loos, que libró a la humanidad de trabajos inútiles*. Pero sus herederos no se atreven a escribirlo y se limitan a poner escuetamente su nombre en la lápida. El mensaje permanece secreto, es interior; quizás, no haciendo lo que Loos ha dicho, hacen lo que él habría hecho. Al fin y al cabo, una lápida es una fachada y en ese sentido no nos cabe duda de que la lápida de Loos es enteramente loosiana.

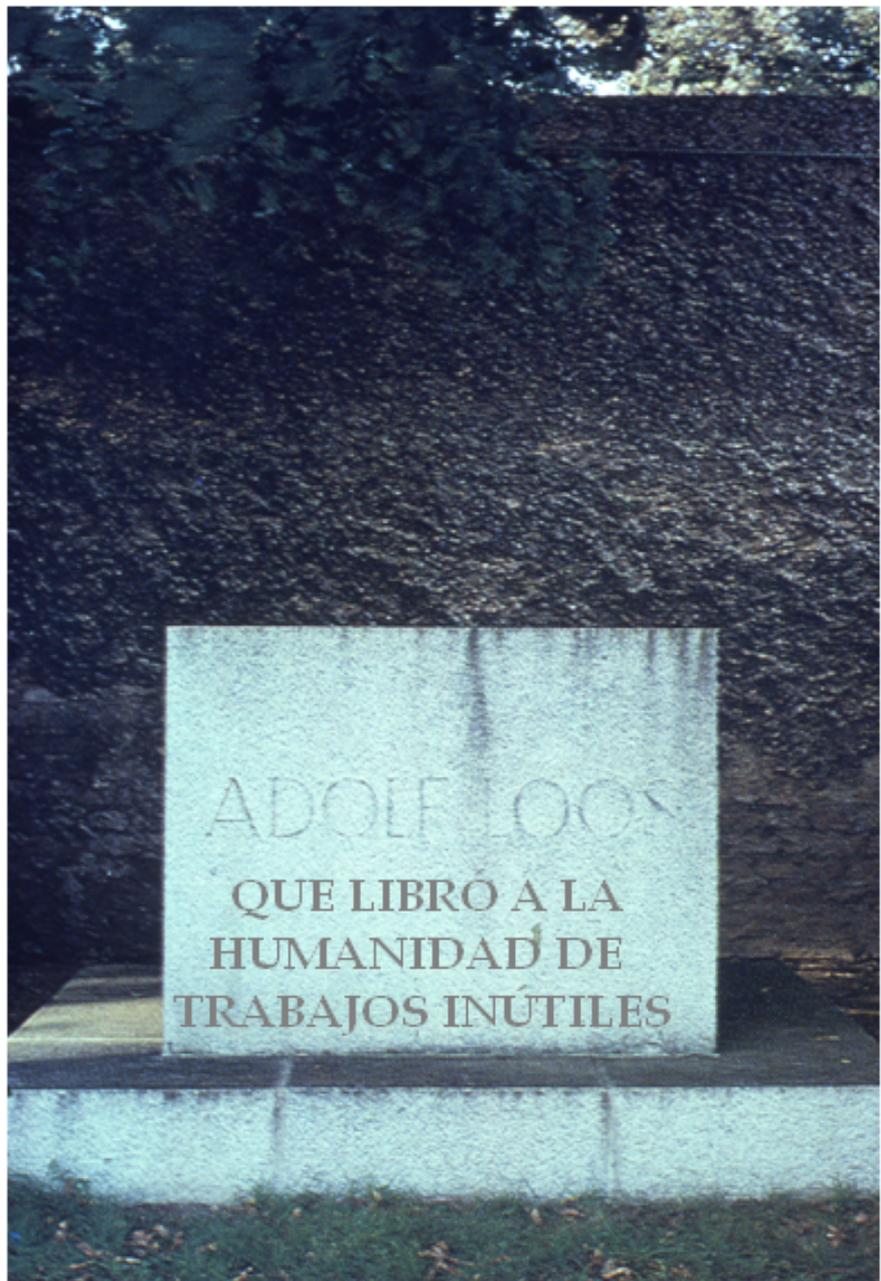


Fig. 13. Tumba de A. Loos. 1931. (Inscripción superpuesta).

5. Recapitulando.

Pero volvamos a su arquitectura para los vivos, de la que el artículo que reproduce su conferencia dictada en Viena (1910) con el título “*Architektur*” da minuciosa cuenta (Loos 1972: 221-231). Loos acusa en él, y de ahí el escándalo, al arquitecto de una radical incultura, y decimos radical porque son raíces las que él invoca en alabanza del campesino que a su juicio ha sabido preservar ¿ilusión que se hace el ciudadano? el equilibrio entre su adentro y sus alrededores, él es él y su circunstancia, él habita verdaderamente su entorno. Por el contrario, el urbanita corre de un lado a otro (como el propio Loos, de Viena a París y de París a Viena), sin hallarse en ningún lugar y sin acertar a estar bien en su piel para ser habitante de sí mismo, lo que Loos practica en su sordera, que él mismo bendice; la ciudad no es para él la *domus máxima* de la que habla Alberti.

En cambio, Loos salva al ingeniero, punto de encuentro, aunque efímero, con Le Corbusier. El ingeniero, dice, “no mancilla el paisaje” (Loos 1972: 221), porque sus artefactos no compiten con la naturaleza, no incrustan “mundos diminutos” en el ancho mundo. A su modo, son inocentes en su condición postiza, prótesis más o menos inevitables que no usurpan nada a la vida natural. En cambio, la arquitectura toma posesión del lugar y lo transforma, para bien o para mal, y será su ruina la que restituya al paisaje su belleza original, de grado o por fuerza. Loos observa que el que el *Parthenon* haya perdido sus pinturas no nos desagrada; que la arruga sea bella quizás es discutible, que lo es la vejez de ciertos monumentos es evidente porque el tiempo embrutece las formas y desviste los materiales, lo supo John Soane cuando previó los deterioros para su Banco de Inglaterra.

Y lo sabe Adolf Loos cuando en sus fachadas se muestra lacónico, incluso áspero; fuera todo es vanidad de vanidades, dentro, y solo dentro, cabe el orgullo y Loos lo ejercita a fondo: “He de renunciar al honor de que obras mías se publiquen en diversas revistas arquitectónicas. Se niega esta satisfacción a mi vanidad. Y así, mi obra quizá carece de efecto. No se conoce”. Y unas líneas más arriba hemos leído: “Pero yo digo: una obra arquitectónica verdadera no causa ninguna impresión en los planos” (Loos 1972: 225).

Todos sabemos que el cliente medio no entiende los planos, igual que el melómano medio no lee partituras, con la ventaja sobre la fotografía, y no digamos sobre la realidad virtual, de que planos y partituras no engañan y el profano tranquilamente confiesa su ignorancia; la honestidad del plano reside en que su efecto, de cara a la galería, es nulo y el de una fotografía, o un 3D, altísimo, aunque no es el de la propia arquitectura (el cliente de Loos es testigo). Y dado el impacto que ciertas arquitecturas, llamadas emblemáticas, producen en los medios, el sucedáneo está servido, la imagen desplaza al hecho, la *re* deja de ser la cosa que fue, con su enigma, y se traduce por evidencia, falsa evidencia. Los medios de-construyen así el *medio* que, por su propia naturaleza circunstante, es la misma Arquitectura.

Pero ¿cómo iba a ser mediática la obra de un arquitecto que, de cara a la ciudad (o al campo), predica una sencillez franciscana acompañada de un silencio cartujo y de una pausa carmelitana? Loos conoce a fondo, porque lo ha vivido, el conflicto entre los medios y el medio, pues él es periodista y arquitecto, atento a las efemérides diarias y fabricante de sólidas moradas duraderas. Como periodista, sabe que la vida sigue, fuera y dentro de casa, con una energía que ni se crea ni se destruye, se transforma, pero como arquitecto se ubica en la dinastía de los maestros de obras (*Baumeister*) a resguardo de vanidades y se sabe, junto a los clásicos, un eslabón en la cadena centenaria de los restauradores de la urbe.

Por eso en su dialéctica socrática, por consiguiente hablada y abierta a la réplica inmediata, Loos contrapone, en términos abruptos, la casa de habitación, que resuelve el presente, al monumento conmemorativo, que mira al futuro. Sin embargo, nadie ignora que el presente se orienta al futuro y que no hay futuro sin presente, de modo que el falso dilema no es sino una cuestión de límites: la casa linda con el monumento. Decir casa, museo y mausoleo, equivale a decir presente, pasado y futuro, todo en uno.

El primero que se desdice de su propio oráculo, según el cual la casa no es una obra de arte, es el mismo Loos y a sus obras nos remitimos, bien entendido que, si sus casas llegan a ser obras de arte, no será porque él haya querido que lo fueran. Obra de arte (Adorno 1992) es solo la que llega a serlo²³, lo cual, por otra parte, pasa con todos los oficios; claro que puede haber, y la hay, cierta voluntad de arte por parte de sus autores, pero a este respecto sus intenciones no cuentan. La casa, piensa Loos, es para el que la habita, pero su arquitectura, si llega a ser, lo será para todo el mundo. El maestro de obras sirve a la comunidad de vecinos, pero la Arquitectura, cuando es auténtica, rinde tributo a la humanidad: “*diesen Kuss der ganzen Welt*”²⁴. Entre lo uno y lo otro la frontera es incierta y franqueable en todo caso y Loos lo sabe, pero no lo dice.

²³ Solo la recepción, a través del tiempo, del trabajo realizado por el artífice lo convierte legítimamente en obra de arte. En ese mismo sentido, toda obra de arte es, como advierte Umberto Eco, “*opera aperta*”.

²⁴ “Este beso para todo el mundo”. Es un verso del *Himno* que Schiller entona originalmente a la *Libertad (an die Freiheit)* y que, convertido luego en *Oda a la Alegría (an die Freude)* Beethoven incorpora a su Novena Sinfonía.

Por eso, lo escrito, para ser cabalmente entendido, tendrá que cotejarse con lo hecho y lo hecho tiene como propósito (nos dice) crear estados de ánimo, poniendo a contribución el juego de los oficios, de los cuales el de la sastrería le acompaña toda su vida: aprendiz en una ciudad de tejedores, asistente de sastre en América, tiene por cliente a su propio sastre, y sus sastrerías en Viena, Berlín y París, para la firma *Knize* y otras, como *Ebentein*, *Steiner*, *Spitz* y *Matzner*, son su mejor tarjeta de presentación.

Cuando en 1913 el arquitecto argumenta su modelo de Escuela de Arquitectura o, mejor dicho, Escuela de Construcción, pone la palabra dicha, no escrita, como complemento del ejemplo. En el taller se da la enseñanza ordinaria y a la lección le corresponde la enseñanza extraordinaria²⁵, el oficio se completa con el oráculo y ambos conducen a la forma, pero la forma concierne al espacio. Antes de que H. P. Berlage haya puesto en él sus complacencias, Loos ha pregonado la necesidad que obliga al arquitecto a jugar al ajedrez en tres dimensiones, entre otras, por razón de economía: el espacio es un don sagrado y como tal debe administrarse, sin desperdicio (Fig. 14).



Fig. 14. Praga. A. Loos: Casa Müller. 1930. Gabinete de la dama.

²⁵ Ver artículo "Mi escuela de Arquitectura" en op. cit., pp. 247-249. En él Loos afirma: "Quiero imponer mi enseñanza: la tradición. A principios del siglo XIX abandonamos la tradición. Deseo continuarla... Lo de hoy debe construirse sobre lo de ayer; del mismo modo como lo de ayer se construyó sobre lo de anteaer. Nunca fue de otra manera, ni nunca lo será. Enseño la verdad", pp. 247-248.

6. Conclusiones.

En conclusión, Loos entiende la Arquitectura como economía, en el sentido originario de norma de habitación, lo cual implica ciertas consideraciones que resumimos a continuación:

- Habitar es el principio que determina el espacio de habitación: dimensión, distribución y articulación. Se trata de crear un espacio, amplio y diverso, alojado dentro de un envoltorio compacto.
- Habitar implica el hábito, en su doble sentido, costumbre y vestido. Siguiendo a Semper, hay un hilo de continuidad entre el arte de tejer y el arte de construir, por eso el revestimiento precede a la fábrica.
- Pero, si el primero es efímero, el segundo es estable, o tiende a serlo. Por consiguiente, la moda enseñoorea el vestido, que se trae y se lleva, pero se somete a la casa, donde se duerme y se despierta cada día.
- Para Loos, lo doméstico es femenino, por la inmediatez y el detalle, por la intimidad y la relajación. En cambio, lo cívico es masculino, reglado y cortés, severo y sin concesiones. Lujo interior y discreción de cara a la galería.
- Por ello el adorno cabe dentro de la casa, pero debe ser medido en el escenario urbano y, en todo caso, el ornamento será legítimo si, y solo si, responde a un ceremonial que le confiere sentido.
- El estilo es una consecuencia, no una condición, la cual se halla en el oficio, y no se da cuando se lo busca desafortunadamente, sino que es el reconocimiento que el paso del tiempo otorga a lo que fue y es auténtico.
- La casa de habitación está en las antípodas del negocio inmobiliario, por lo que el ejercicio de la rehabilitación es tarea que concierne (Loos la practicó a fondo) al arquitecto responsable en todo momento.

Un mensaje, de palabra y por obra, transcrito, pero no escrito, actual. ¿Arquitectura para negociar? No. Arquitectura para vivir, habitando. Y restaurándola como ella nos restaura, siendo como es nuestra circunstancia.

7. Bibliografía.

- ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Madrid: Taurus Humanidades, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.
- ARNAU AMO, Joaquín. *La teoría de la Arquitectura en los Tratados. I. Vitruvio, II. Alberti, III. Filarete. Di Giorgio. Serlio. Palladio*. Madrid: Tébar Flores, 1987.
- ARNAU NAVARRO, Juan. *Manual de filosofía portátil*. Girona: Atalanta, 2014.
- BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.
- CHOISY, August. *Vitruve*. París: F. de Nobele, 1971.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusión y El sentido de orden*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979-1980.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Sistema de las artes*. Madrid: Espasa-Calpe, 1947.
- LOOS, Adolf. *Sämtliche Schriften*. Viena-Munich: Verlag Herold, 1972. Edición castellana: *Ornamento y delito y otros escritos*. Introducción de R. Schachel. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- MARCHÁN, Simón. *Arquitectura, siglo XX: textos*. Madrid: A. Corazón, 1974.
- PALLADIO, Andrea. *I Quattro Libri dell'architettura*. Milán: Il Polifilo, 1980.
- PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- RIEGL, Alois. *Stilfragen*. Berlín, 1893. Edición castellana: *Problemas de estilo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- RYKWERT, Josef. *La casa de Adán en el paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- SARNITZ, August. *Adolf Loos, 1870-1933. Arquitecto, crítico cultural, dandi*. Taschen, 2003.
- SEMPER, Gottfried. *Der Stil in dem technischen und tektonischen Künsten*. Mittenwald: Mäander Kunstverlag, 1977.
- TRÍAS, Eugenio. *Creaciones filosóficas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2007.
- VVAA. *Adolf Loos: Architecture 1903-1932*. The Monacelli Press Inc., 1996. Edición castellana: SCHEZEN, Roberto. *Adolf Loos: arquitectura, 1903-1932*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- VVAA. *Nuevos modos de habitar. New ways of housing*. Valencia: COACV, 1996.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 2002.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1936.

Biografía

Joaquín Arnau Amo, Arquitecto, Catedrático de Estética y Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia. Director de la misma en 1978 y 1983. Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

María Elia Gutiérrez Mozo, Profesora Contratada Doctora de Composición Arquitectónica del Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía de la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Alicante. Directora del Secretariado de Desarrollo de Campus.