

06 | Adolf Loos y el despertar _Fernando Espuelas

Nadie como Walter Benjamin se adentró en las entrañas del siglo XIX para extraer observaciones deslumbrantes como piedras preciosas. Y las fue acumulando de manera fragmentaria y aditiva en un conglomerado que acabo siendo el *Libro de los Pasajes*. La obra quedó inconclusa a su muerte y se publicó mucho después como esa simple suma de fragmentos. Es probable que esa falta de estructura no le hubiera desagradado como rasgo de modernidad. Enumerar sus capítulos es ya toda una declaración de intenciones: "Pasajes, almacenes de novedades"/ "Moda"/ "El tedio, eterno retorno"/ "Hausmanización y las barricadas"/ "El coleccionista"/ "El interior, la huella"/ "Buadelaire"/ "Ciudad y arquitectura oníricas"/ "El flâneur"/ "Prostitución"/ "Las calles de París";... El ánimo crítico con el que presumiblemente Benjamin afrontó este ajuste de cuentas con el siglo XIX deviene, seguramente a su pesar, en fascinación; se respira en él un irresistible aire elegíaco.

"El siglo XIX es un tiempo onírico en el que la conciencia individual, la reflexión, continúa manteniéndose, mientras que la conciencia colectiva, por el contrario, se adormece en un sueño cada vez más profundo"¹. En ese periodo histórico, que Benjamin percibe teñido de onirismo, hace irrupción el 'despertar', que en su proceso metafórico no es otra cosa que la modernidad. El prestigio habitual del sueño como lugar incontaminado en el que refugiarse, él lo percibe como el ámbito de la alienación, de la falta de consciencia [1]. Y, sin embargo, no postula la instalación directa en la vigilia, sino en el estado de la duermevela, en ese territorio fronterizo tan querido por Marcel Proust como una manera distinta de mirar el pasado.

"El despertar venidero, como el caballo de madera de los griegos, está en la Troya de lo onírico"², dice Benjamin. "Y, en efecto, el despertar es la instancia ejemplar del recordar lo más cercano, lo más banal, lo que está más próximo. Lo que quiere decir Proust cuando reordena mentalmente los muebles en la duermevela matinal, lo que conoce Bloch como la oscuridad del instante vivido, no es distinto a lo que aquí sucede en el nivel de lo histórico y de lo colectivo. Hay un saber-aún-no-consciente de lo que ha sido, y su afloramiento tiene la estructura del despertar"³. Tal vez el propio Benjamin en el *Libro de los Pasajes* pretendía fijar de manera apresurada esas impresiones acerca de un siglo XIX que se subsumía rápidamente en la modernidad.

"Si el sueño fuera (como dicen) una / tregua, un puro reposo de la mente, / ¿por qué, si te despiertan bruscamente / sientes que te han robado una fortuna? / ¿Por qué es tan triste madrugar?"⁴. El prestigio que se atribuye al sueño, y que vemos en este poema de Borges, como desencadenante de visiones insospechadas y de placeres secretos, es cuestionado al finalizar el siglo XIX. El sueño es metáfora de la alienación para el marxismo y es herramienta privilegiada para psicoanálisis, es también puesto en cuestión como estado deseable por el pensamiento positivista de Benjamin.

La obra de Marcel Proust sería paradigma de lo que Benjamin llama la "técnica del despertar" que no es otra cosa que su deslumbrante apertura a la modernidad literaria. Una obra que supone el triunfo de la subjetividad absoluta, la instalación en el tiempo-devenir como la más poderosa y matizada forma de conocimiento. La narrativa proustiana da un giro copernicano a la literatura del XIX, supone la abolición de la artificiosa objetividad realista en sus muy diversas modalidades, agotada tras haber dado tantas obras maestras, de Stendhal a Tolstoi, de Balzac a Dostoyevski. Proust despoja a la novela del psicologismo patológico, del realismo social y del naturalismo piadoso de la novela del siglo XIX.

A partir de la Revolución Industrial se producen cambios radicales en los procesos productivos, pero también en la forma de vida que escinde definitivamente el espacio del trabajo y el de la residencia. La dinámica consiguiente de movilidad social requería la generación masiva de espacio residencial para esa burguesía triunfante, que además se hacía por momentos más conservadora. El "ensanche" del XIX, con su isotropía cartográfica y la estratificación social, es la más sólida aportación de la ideología burguesa a la arquitectura. El alma escindida del burgués busca en su casa-estuche ese imaginario de evasión procedente del Romanticismo. La casa se convierte en un espacio de impunidad vedado a la mirada pública. Bajo el blindaje de la privacidad, en la casa se dan a las ensoñaciones de lugares exóticos y tiempos heroicos.

Resumen pág 56 | **Bibliografía** pág 60

Fernando Espuelas es Doctor arquitecto. Profesor titular de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Europea de Madrid, de cuya Escuela de Arquitectura ha sido director. Ha publicado los libros: El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en Arquitectura (1999) y Madre Materia (2009). Además de su trabajo profesional como arquitecto es investigador y ensayista.

Palabras clave

Loos, Proust, casa burguesa, escaleras, simultaneidad, raumplan

[1] Leighton, Frederic; *Flaming June*, 1895.



¹ BENJAMIN, Walter; *Libro de los Pasajes*. Edición de Rolf Tiedmann, Akal, Madrid, 2005, p. 394.

² *Ibidem*, p. 397.

³ *Ibidem*, p. 394.

⁴ BORGES, Jorge Luis; *El sueño*, recogido en *Obra Poética*, Alianza, Madrid, 1979, p. 272.

Ciertamente, Benjamin no es muy explícito en la argumentación de su teoría, pero resulta eficaz al ser aplicada a otros ámbitos. La búsqueda de un autor con un papel equivalente en el campo de la arquitectura nos lleva a Adolf Loos, que constituye, él solo, todo un capítulo en la Historia de la Arquitectura. Loos saca al espacio doméstico de las nieblas oníricas en la que está sumido durante todo el siglo XIX. Prescinde de los recursos historicistas y literarios para volver a dar protagonismo a la materia construida. Si Proust en su obra se vale de la sensación como puerta a compartimentos secretos de la memoria y de la sensibilidad, la arquitectura de Loos aborda el espacio doméstico con una mirada despojada de adherencias simbólicas. Emprende así un camino desde lo onírico hacia la lucidez, que será vigilia plena, permanente y aséptica con el positivismo del Movimiento Moderno. Las soflamas de Le Corbusier son, a estos efectos, los timbrazos perentorios de un despertador. La arquitectura de Loos se percibe ante los interiores cerrados, oníricos y simbólicos del XIX como la voz que, viniendo de la realidad, nos ayuda a salir de la pesadilla, nos impele a despertar.

Algunos paralelismos, que no parecen simples coincidencias: Loos nace en 1870, Proust en 1871. En 1896 Loos comienza a trabajar en Viena como arquitecto mientras que Proust escribe

Los placeres y los días. En 1911 Loos recibe el encargo y hace los primeros bocetos de la casa en la Michaelerplatz, Proust comienza a escribir *En busca del tiempo perdido*. En 1922 Loos participa en el concurso del periódico Chicago Tribune, Proust publica *Sodoma y Gomorra* y también muere. Loos le sobrevivirá once años.

Proust se sitúa al margen de las recreaciones historicistas y de las sentimentalidades realistas en ese territorio en el que todo tiene una engañosa lucidez, en el que la realidad parece nueva, en el que el mundo se ordena según las percepciones más sutiles. El protagonista de *En Busca del tiempo perdido* va reconociendo los sonidos matinales que llegan amortiguados hasta su cama, y a partir de ellos reordena mentalmente su habitación, su vida. Loos elige los materiales que en su desnudez expresan la verdad de lo físico y ordena sus casas como una sucesión de espacios pensados uno a uno, de manera similar a como Proust piensa en cada cosa, en cada personaje, analiza sensaciones, imagina situaciones y llega a la plenitud minuciosa del narrar.

La intimidad es una aportación del siglo XIX. Su consecuencia inmediata es la aparición del interior. "Bajo el reinado de Luis Felipe el individuo particular hace su entrada en la historia. Para el individuo particular el lugar de residencia se encuentra por primera vez en oposición al lugar de trabajo", dice Benjamin, y concluye: "De ahí derivan las fantasmagorías del interior; este, para el particular, representa el universo. En él reúne las regiones lejanas y los recuerdos del pasado. Su salón es el palco de un teatro"⁵. Romanticismo misterioso, ampulósidades aristocráticas y episodios bélicos suministran al burgués alimento para sus fantasmagorías mientras está refugiado en el interior de la vivienda. Tras la recreación de ambientes lejanos o históricos, la casa se convierte en el estuche en el que se preservan objetos y vivencias. Cretonas y terciopelos filtran la luz y el sonido del exterior, paredes en tonos oscuros sirven de fondo a cuadros de paisajes torturados y antepasados heroicos, sillones y divanes llenos de cojines atrapan a los habitantes. [2]

⁵ BENJAMIN, Walter; *op. cit.*, p. 55.

Efectivamente, siguiendo los postulados de Walter Benjamin, el siglo XIX está sumido en lo onírico, de su despertar arquitectónico se hace cargo la figura de Adolf Loos. El efecto del despertar, que Benjamin atribuye a Proust en literatura, resulta semejante al que obtiene Loos en el campo de la arquitectura. Su trabajo con el espacio doméstico supone, en ciertos aspectos, la culminación de la casa burguesa, pero introduce en ella el germen de la modernidad. Su arquitectura, liberada de ropajes historicistas y guiños simbólicos, potencia la presencia de la materialidad, hace que la luz penetre en de manera fluida, particulariza cada uno de las piezas que componen la casa y las articula con libertad. [3]

Loos rompe con la tradición burguesa que asimila sus viviendas a pequeños palacios apilados. Rompe con la secuencia lineal de salas para articular el puzle tridimensional de su *raumplan*. Cada habitación de la casa requiere una caracterización más allá del color de la pared y del estilo de sus muebles. Así, se cuidan sus dimensiones, la posición relativa en el volumen total y la dosificación de la luz como rasgos que ahora resultan primordiales en esa minuciosa labor de diseño.

[2] Mme. Lemaire (que inspiró a Proust el personaje de Mme. Verdurin) en su *atelier-salón*.

[3] Loos, Adolf; Casa Müller, escalera/salón.





[4] Loos, Adolf; Casa Moller, comedor (escenario) desde el salón.

[5] Loos, Adolf; Bocetos del Teatro para 4000 espectadores.

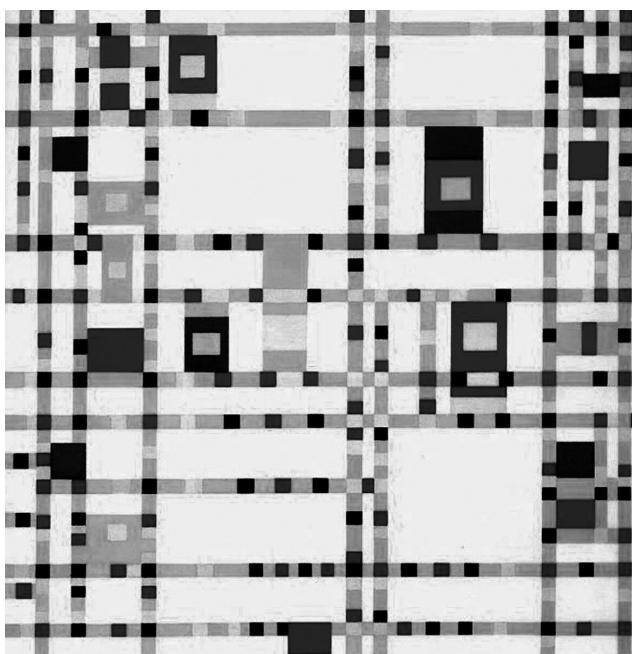
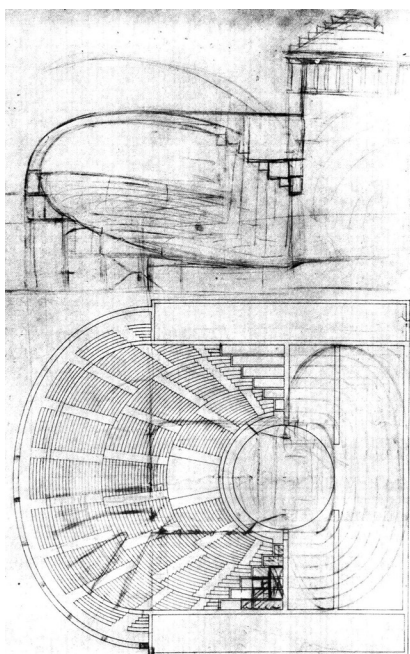
[6] Mondrian, Piet; *Broadway Boogie-Woogie*. 1943.

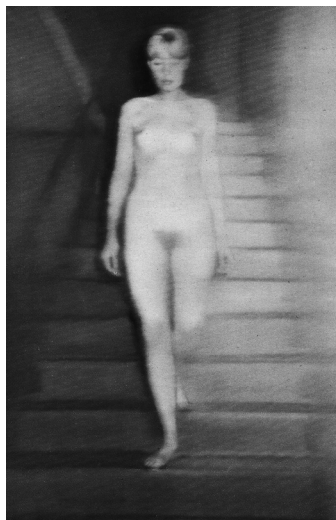
Loos hace que la luz entre en los interiores, saca la penumbra de los rincones, suprime las pesadas cortinas de cretona y terciopelo (el terciopelo que vestían los artistas a los que él ridiculizaba), hace que las paredes sean duras y tersas, mostrando las texturas de mármoles y maderas, selecciona los muebles por su utilidad y los ordena, destierra los divanes otomanos y las *chinoiseries* diversas, acaba con la secuencia de salas en *enfilade*, residuo de la arquitectura palaciega y, sobre todo, mueve el suelo. La acción de llegar no es simplemente traspasar un umbral y abrir una puerta, llegar es subir, requiere tiempo y precisa agilidad. Quien sube es mirado, los que esperan son entrevistados por el que llega. Nos interesa especialmente cómo Loos aprovecha esa caracterización espacial para propiciar una nueva teatralidad. El habitante pasa de ensimismado espectador a instantáneo actor de lo cotidiano. La casa se ha transformado en un teatro de escenarios múltiples y simultáneos. [4]

Loos en 1898, con veinticinco años, realiza un proyecto de teatro. Esos años de su formación como arquitecto están recorridos por el resplandor de un relámpago llamado Nietzsche, cuya obra *El nacimiento de la tragedia* entra en resonancia con la aspiración de la ópera wagneriana a ser la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). Aunque apenas se plasmara en unos bocetos, el interés desatado por esa tentativa se dosificará en su obra doméstica. Loos no construiría nunca su Teatro para 4.000 espectadores [5], pero en sus casas multiplicó los escenarios y convirtió en inadvertidos actores a todos sus habitantes.

El comienzo del siglo XX aceleró los cambios ya larvados al final del XIX. En el campo del arte, el cubismo supuso el final definitivo del ilusionismo visual al romper la unicidad del punto de vista en la pintura. En la superficie del cuadro se experimenta con la yuxtaposición de fragmentos discontinuos. El artista quiere plasmar la simultaneidad. Dos fenómenos imparable influyen definitivamente en ese cambio radical. Por una parte, la apoteosis de la ciudad moderna con sus correlatos de velocidad y multiplicidad. Por otra, la aparición del cinematógrafo. En paralelo, Loos asume la tarea de acabar con la estanqueidad de la casa burguesa. Ahora se plantea el espacio doméstico como una suma de espacios abiertos que se comunican visualmente, escenarios de acciones en paralelo, y a los que se accede por distintas vías alternativas: escaleras, que son múltiples, fragmentadas, redundantes. Escaleras protagonistas, Loos las multiplica, borra la distinción entre escaleras principales y escaleras de servicio. En definitiva, incorpora la simultaneidad y la acción en la compartimentada y paralizada casa burguesa.

Diez años después de la muerte de Loos, Mondrian supo expresar magistralmente la simultaneidad de la ciudad moderna. En su *Broadway Boogie-Woogie* (1942-1943) [6] representa los múltiples acontecimientos urbanos mediante la lineación de mínimos fragmentos de colores primarios, formando una cartografía abstracta y expresiva. Adolf Loos supo ver que la simultaneidad era algo consustancial a lo moderno. Cada lugar de la casa debía ser singular. Había que acentuar su protagonismo haciendo que su posición y sus dimensiones fueran singulares y, sobre todo, había que ponerlos en relación unos con otros; esos espacios debían ser percibidos sin solución de continuidad.



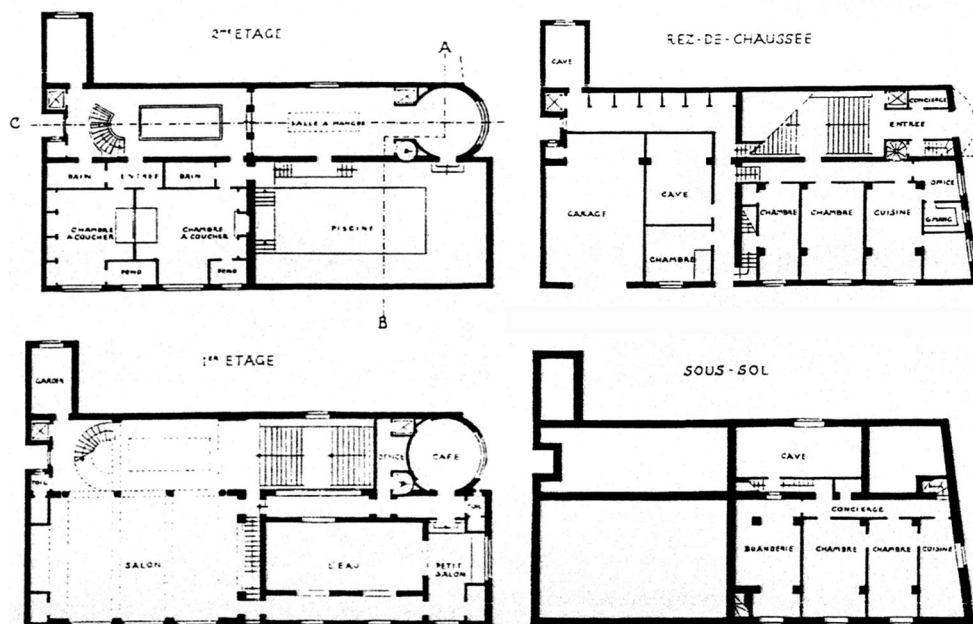


[7] Duchamp, Marcel; *Nu descendant un escalier*, n°2, 1912.

[8] Richter, Gherard; *Enma-Akt auf einer Treppe*, 1932.

[9] Josephine Baker bailando Charleston.

[10] Loos, Adolf; Casa para Joséphine Baker, plantas.



Las escaleras en las casas de Loos tienen su mayor intensidad al subir. Se asciende hacia la privacidad, hacia ese gabinete, hacia el *boudoir* desde el que se puede vigilar la entrada y el salón, y que precede a la planta de dormitorios. Pero la nueva época pedía la teatralidad del bajar.

Duchamp pinta en 1912 su *Desnudo bajando una escalera* [7]. Irónico, no dice a qué género pertenece el desnudo descendente, pero no hace falta, a pesar de la abstracción, a pesar de los trazos superpuestos, sabemos bien que se trata de una mujer. Bajar una escalera propicia el juego de cadera, el sucesivo protagonismo de las rodillas, es pura sensualidad [8]. El *music-hall* ha tenido como un punto fuerte de su escenografía la escalera monumental por la que la vedette baja con lentitud procaz.

Loos viaja a París para ocuparse de la casa de Tristan Tzara, inmediatamente después de divorciarse de Elsie Altman, también bailarina, y allí conoce a Joséphine Baker [9]. Con ella aprendió a moverse al ritmo del charlestón y debió de convertirse en un consumado bailarín. Como dice él mismo: "invité a bailar a una dama desconocida. Tras el baile me introdujo un billete grande en la mano, nunca me había alegrado tanto ganar un dinero" [6].

De todas las casas que proyectó Loos la de Joséphine Baker tiene una sola escalera que recorre en continuidad las tres plantas nobles, una escalera espectacular, protagonista. Esta escalera parece que es la única pensada por Loos para bajar. Pero la casa de la diva prometía otros golpes de efecto como la presencia en un lugar preeminente de una piscina, a través de cuyas ventanas subacuáticas podría entreverse el cuerpo de la anfitriona sumergida en un volumen de agua luminosa, mientras ascendía el visitante. [10]

Adolf Loos se casó tres veces, y en su muerte parece que intervino la sífilis. A pesar de la seriedad moderna con la que posaba en las fotografías, resultó un consumado bailarín cuando sonaba el vibrante foxtrot o y el enloquecido charlestón. Parece que a esta afición le indujo su

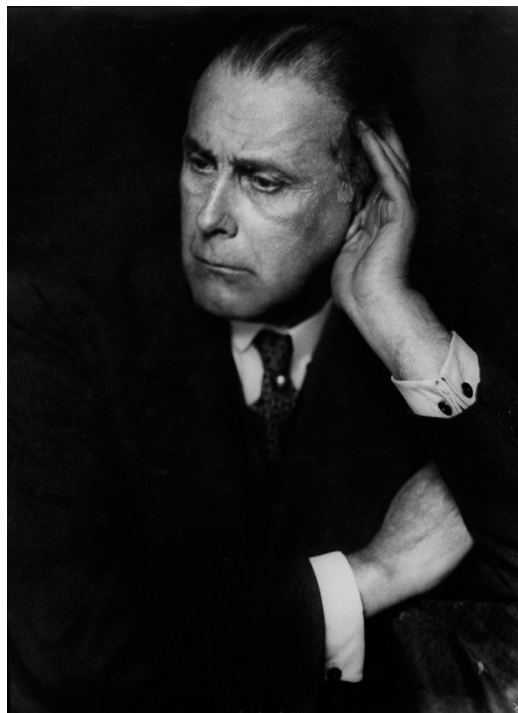
⁶ BRESNICK, Adam; *La diva en casa. Arquitectura para artistas*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2012, p. 64.

⁷ COLOMINA, Beatriz; *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, OBS, Murcia 2010, p. 244.

admiración por la Baker. Ya desde muy pronto Loos mostró su interés por el dominio del espacio femenino en la casa. En 1898 publica en *Neue Freie Press* el artículo "La mujer y la casa". Beatriz Colomina ha señalado cómo el gabinete de la dama en la casa Müller es el último lugar, el más recóndito, en el que culmina el juego de escaleras, pero también el sitio desde el que se controla el espacio principal del salón. [11] Y se abre paso el recuerdo de la arquitectura europea más antigua: la del palacio de Knossos. Allí, cerca de 40 siglos antes de que naciera Adolf Loos, la arquitectura es el resultado de un proceso aditivo tridimensional: salas que se sitúan, configuran y dimensionan según las condiciones de uso, sin trazas generales ni pretensiones holísticas. Aquel complejo, dotado de notables condiciones de confort para su tiempo, articulado mediante múltiples juegos de escaleras, predispuesto a la teatralidad y al juego, es un genuino antecedente del *raumplan* loosiano. Y aún más, los aposentos reales se sitúan colindantes pero separados. El llamado *megarón* de la reina está orientado al sol matinal y desde allí se controla el acceso por la ladera este del promontorio. Unos metros al norte se dispone el *megarón* del rey que es anexo a la "sala de las dobles hachas", también conocida como "sala del trono". [12]

Habitualmente los dormitorios en las casas de Loos están situados en la planta superior y los rasgos de diseño específico son menores que en otras piezas de la casa. Sin embargo, en el proyecto para Josephine Baker hay solo dos dormitorios gemelos que están comunicados por un hueco con la longitud de la cama que se sitúa a caballo entre los dos espacios. Hay algo de inexplicable en esta disposición: una cama entre dos dormitorios. Proust evoca el placer de sentir a Albertina en la habitación contigua, de imaginársela tan cerca, de hablar con ella a través del tabique. En ambas situaciones hay dos personas, cada una tiene su espacio propio al que no quiere renunciar ni siquiera durante los esearceos eróticos.

En su libro *Privacidad y Publicidad*, Beatriz Colomina dice, a propósito de la casa Müller: "el confort está producido por dos condiciones opuestas: intimidad y control" ⁷. El concepto moderno de confort fue una aportación de la casa burguesa. El confort burgués permitía despojarse del exceso de realidad, crear un entorno de ensoñación. Obras de arte, telas y objetos llevan a otros mundos ocultos tras el sueño y la rememoración. Pero el antiguo término inglés *confort* era un verbo que nombraba la acción de dar consuelo y que se aligera en el siglo XIX en su acepción doméstica para nombrar el ambiente adecuado, la comodidad. Tal vez en esos interiores decimonónicos el consuelo como tal lo asumía la música, pues como dice Pascal Quignard, la música es la forma estética del dolor, es el grito hecho belleza. Pero Loos se estaba quedando sordo cuando proyecta sus últimas casas. [13] Seguramente ya no podía escuchar la música inmutable y despojada de su amigo Schönberg. El baile, el movimiento en última instancia, sería el único correlato de la música al que podía acceder. Un sordo no necesita pesadas cortinas, ni paredes acorchadas como el hipersensible Proust; para él no hay sonido, solo movimiento, las silenciosas coreografías de lo cotidiano.



[11] Loos, Adolf; Casa Müller. Gabinete de la señora.

[12] Knossos, planta del palacio.

[13] Adolf Loos escuchando.