

ASALTOS PREMEDITADOS

Juan Miguel Hernández León

Recordando el axioma de Loos, «La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora», el autor sitúa la comprensión de lo doméstico en el ámbito de la confrontación entre cultura y civilización; entre comunidad y sociedad.

En un conocido texto de 1910 nos invita Adolf Loos², a acompañarle en un sosegado paseo, por un paisaje apreciado con la visión deísta de la naturaleza. Una consideración sobre la belleza muy cercana a aquélla definida por Kant como *noble sencillez y serena grandeza*, «*edle Einfalt und stille Grösse*». Una estética de lo placentero y de la naturalidad que delimita el campo permisible para la construcción, para el artificio de habitar.

El campesino al edificar su casa, o su granja, no se interroga sobre la cualidad de su trabajo, responde con extremada inmediatez, puesto que ya está todo dicho. «Hace la cubierta. ¿Qué tipo de cubierta? ¿Bonita o fea? Lo ignora. La cubierta».³ No hay preguntas, en esta interpretación idílica de Loos sobre la cualidad del trabajo del artesano. Todas las respuestas están dadas desde la existencia de un *canon*, implícito y previo a cualquier reflexión

autocrítica sobre la construcción del refugio doméstico. La casa, gesto artificial por excelencia, no se expresa como algo contrapuesto al paisaje, sino que forma parte de la tierra. Su canon, no escrito, se alcanza desde la inmediatez del instinto, y su belleza, si se puede hablar de tal cosa en relación con aquélla, pertenece a esa incierta categoría de lo bello natural.

Para Loos, el campesino, en su acción como constructor de moradas, posee la seguridad que da la posesión de una cultura, entendida como relación armónica con lo exterior, de reconciliación entre sujeto y objeto. El axioma de Loos, «la obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora», sitúa la comprensión de lo doméstico en el ámbito de la confrontación entre cultura y civilización; entre comunidad (*Gemeinschaft*) y sociedad (*Gessellschaft*) en la terminología de Tönnies. La casa se decanta por la expresión de una vida orgánica, por la

primacía de la antropología como determinante ideológico del trabajo artesanal, como auténtica categoría que cualifica la acción resultante en detrimento de la abstracción de la técnica.

La casa no es una cuestión artística porque desarrolla su significado en el ámbito de la cultura, porque es un campo de fuerzas que reacciona bajo el impulso de valores que desmienten las leyes internas que formalizan la obra de arte.

La concepción doméstica de Loos resulta, al mismo tiempo, conservadora y vanguardista. Lo primero porque entiende la casa situada en el presente, desde su continuidad con el pasado. La paradoja de lo segundo se produce por asumir radicalmente el respeto al orden estructural del objeto hasta sus últimas consecuencias, la de esa esencia del habitar en un universo sin cualidad, que obliga a rechazar el vocabulario inconsecuente de una sociedad sin *valores*.

La casa es —la insistencia es obsesiva en la literatura loosiana— un problema cultural, por el que su *tiempo de evolución*, el de su lenguaje formal, no es igual al de otras actividades humanas. El tiempo de «la casa» no es del hombre, es el del lenguaje. El de éste es el de lo *privado*, lo interno.

Lo Moderno es, para Loos, el puro cambio, sin contenido. No hay cualidad ni valor en lo moderno, y ésta es su auténtica naturaleza. Esta concepción confluye con aquella reflexión sobre la idea de modernidad que denunciaba su compromiso con lo contingente, con el mismo flujo temporal tal como Nietzsche la había personificado en «la horrenda naturaleza de los periodistas, sometidos a la tiranía

de las tres ‘M’: ‘*Moment*’ (momento), ‘*Meinung*’ (opinión) y ‘*Mode*’ (moda)». Palabras cuyos significados tienen una raíz común en la brevedad temporal que los sustenta. La moda es lo no permanente, lo que tiene como naturaleza la necesidad de ser sustituido en forma continuada. El momento es esa *fisura* de la duración temporal, lo negativo respecto a la idea de lo permanente, que es la exclusión del factor tiempo en la constitución del significado del objeto. Y la opinión renuncia a la objetividad del juicio por cuanto no se desprende de la contaminación que sustenta su carácter efímero.

«*Euer Heim wird mit euch und ihr werdet mit eurem Heime*», («Vuestro hogar se realizará con vosotros y vosotros con vuestro hogar»), había escrito Loos. La idea de modificación en la vivienda se interpreta como dos vías de distinta naturaleza; la que se produce de manera poco perceptible, la transformación del soporte técnico del habitar, la modernidad como *progreso*, en confrontación con lo *privado* como biografía, (como estabilización de signos), que funciona como parámetro de resistencia. La confluencia de estas líneas de fuerza, hará ‘saltar’ (*springen*) la vivienda.

Este ‘salto’ puede entenderse, al mismo tiempo, como *renovación* o como *ruptura*, (y éste es el marco donde se reproduce la tensión de las vanguardias), Loos es consciente de que el proceso en sí mismo es *incontrolable* desde los presupuestos de la disciplina, y, por tanto, el trabajo del arquitecto consistirá en facilitar la viabilidad de las transformaciones. Garantizar, con el vacío de sus espacios, que esos sig-

nos de lo biográfico constituyan el '*Heim*', la Casa, el Hogar, que es, al mismo tiempo, domesticidad y *lugar* concreto.

Sin embargo, los experimentos formales, de las poéticas de principios de siglo, se localizan en la modificación de la sintaxis, en esas técnicas de *extrañamiento* que Sklovsky había formulado para el lenguaje literario. Pero esta búsqueda consciente de desestabilización del significado tiene sus consecuencias antropológicas; si '*Heim*' es el hogar, '*heimlich*' resulta ser lo familiar, lo doméstico.

«La voz alemana '*unheimlich*' es, sin duda, antónimo de '*heimlich*' y de '*heimisch*' (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible... Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro»⁴

Lo '*unheimlich*' se puede traducir, en efecto, como siniestro,⁵ pero es un término, como el mismo Freud demuestra con sus cadenas de significación, que indica la capacidad de una cosa o situación para provocar angustia. Lo más sugerente del ensayo se encuentra en el análisis de la oposición entre un significado original y arcaico que nos designaría todo aquello que tiene relación con la casa, lo familiar, lo que recuerda el hogar, en una palabra, con lo *doméstico*, y lo que origina la sensación angustiosa a desde los objetos o situaciones habituales; para Schelling, lo que debiendo haber quedado oculto se ha manifestado.

Lo '*heimlich*' es lo íntimo, lo que evoca una posición de bienestar, de protección y calma confortable, como derivado de la noción de casa o cobijo. Es el prefijo negativo '*un*', antepuesto a esta palabra, el que cambia el sentido hacia el significado de lo siniestro, lo que transforma aquello que nos resulta cotidiano en algo angustioso.

Es inmediata la consecuencia de relacionar lo nuevo, la novedad que afecta a las cosas conocidas, con esta dimensión que remueve los estratos de la cultura como valor permanente. La arquitectura enraíza en un sistema de valores relacionados con la idea de cobijo. La paradoja surge en cuanto que, siendo la '*casa*' el símbolo por excelencia de lo arquitectónico, es, al mismo tiempo, el género más reticente para aceptar las innovaciones formales de las vanguardias.

Quizá por eso mismo es donde el proyecto arquitectónico contemporáneo ha encontrado un campo más propicio de experimentación con la sintaxis constructiva y formal, para que el *extrañamiento* de sus signos produzca una mayor evocación poética. Donde lo *nuevo* encuentra mayor radicalidad en el cambio de significados.

'*Heimlich*', lo relacionado con lo doméstico, es una palabra cuyo significado evoluciona hacia la ambivalencia, hasta terminar por coincidir con el de su antítesis. Y esto nos conduce hacia la percepción de un *límite* donde situar el proceso de la creación arquitectónica.

El límite difuso donde las formas conservadoras de lo doméstico se confunden con lo nuevo como categoría de la modernidad. Desde donde es posible, sin la ruptura total con los

códigos convencionales, provocar la angustia necesaria que justifica el arte moderno como conocimiento.

Porque la cristalización de los significados sobre el habitar, la excesiva permanencia de una ideología sobre lo doméstico, puede convertirse en síntoma de una situación patológica. La que se determina por una dimensión en la que lo social se constituye en opresiva conciencia de lo simbólico.

Si la *naturalidad* de la construcción se ha disuelto por la presión de la banalidad ideológica, sustituida por una sintaxis espacial que responde al simulacro como oposición a lo real, es la ficción lo que caracteriza la auténtica naturaleza del discurso doméstico.

La representación, el relato, es la materia del proyecto, de un colectivo alienado cuyos sueños, en un sentido postfreudiano, constituyen el sistema que da respuesta a la necesidad de significación cultural.

La posibilidad de una pedagogía del proyecto doméstico se encardina, una vez más, no en la utopía de un orden lingüístico nuevo, sino en la ruptura de los códigos dominantes. Así lo *'unheimlich'* como manifestación de todo lo que está implícito, oculto, en el imaginario de la casa contemporánea.

Lars Lerup, en su libro *Planned Assaults*⁶, propone una investigación sobre tres casas diferentes; la *'Nofamily House'*, donde el programa de uso, constituido en origen por la ficción del *'Sueño Americano'*, se utiliza como materia del relato que desarticula; la *'Love/House'*, transformación en clave poética de la presencia del amor proscrito, y, en térmi-

nos de composición, de manipulación de su estructura formal, la *'Texas Zero'*.

En sentido contrario a la valoración de la contraposición realizada por Loos, para Lerup se trata de una «confrontación entre Casa y Arquitectura». Por tanto, es la arquitectura, su materia, la herramienta que provoca la subversión ideológica de unos tipos edificatorios canónicos, del pensamiento sobre la Casa. Un 'asalto' a la casa unifamiliar, en parte investigación y, en parte, construcción de una nueva ficción literaria, que intenta desmontar la sintaxis convencional como vehículo de ideología.

En la *'Nofamily House'*, la manipulación se realiza sobre un programa convencional, desde la autonomía de la arquitectura a las figuras narrativas. La ruptura entre forma y figura provoca el deslizamiento del significado de la ideología oculta en el signo 'Casa'. Y la introducción de fisuras o marcas en la narración funcional interrumpe la lógica de la relación entre programa y forma.

El *'Liberated Handrail'* genera una significación metonímica basada en el pasamanos de la escalera que se independiza de su función protectora para adoptar un gesto ajeno a cualquier razonamiento que no sea el geométrico.

Otro tropo significativo, la *'Useless Door'*, utiliza el precedente dadaísta de Duchamp de la puerta simultáneamente abierta y cerrada, para romper con el signo 'privado' que sacraliza la intimidad del dormitorio paterno. De igual forma que la *'Fresh Window'*, (otra inspiración duchampiana), provoca la mirada a través del muro interior del espacio oculto.

El sinsentido Dadá se incorpora al relato desarticulando su sentido, y culmina con la figura más subversiva para la gramática arquitectónica: 'La Escalera que conduce a Ningún Sitio'. Donde se niega la continuidad del 'paseo arquitectónico', conduciéndolo a un súbito final. Los fragmentos de la 'casa', de su figura, se articulan en una lectura que niega la institución familiar.

La 'Love/House' se halla en efecto estructurada sobre el significado de un sentimiento: la espera. 'A particular Kind of Waiting. That of Waiting for the Lover.' El amante como figura, como significado de un *espacio secreto*, que tiene lugar en la casa convencional.

Un espacio oculto, habitado por la oscuridad, y la atención paciente desde un patio interior al que llegan los ecos de las extrañas lenguas de los inmigrantes, de la enamorada que siente sobre sí la obscena mirada del loco, o el sónico de la cháchara infecunda de la Viuda.

La Casa, al fin, se configura como la imagen especular de la ya existente, el lugar del Deseo,

como sueño tecnológico de Freud. Este 'Enigma of the Night (Amnesia of the Day)' es el nivel profundo de la conciencia burguesa que mitifica lo familiar. Un muro para el amor, donde situar el 'Discurso sobre el amante' de Barthes.

Por último, la 'Texas Zero' es transformación de unos materiales preexistentes que proceden de la inversión sintáctica de un paisaje y unas arquitecturas localizadas en la disolución geográfica.

Lerup, desde la nostalgia por el lugar perdido, propone así una conciencia crítica, de resistencia a la alienación de la ideología de lo doméstico. Entendiendo, señalando, que la poesía remite a ese profundo desacuerdo con lo real. Que la técnica del relato, la construcción literaria, es, también, una herramienta para el *locus* de la casa, premeditado asalto sobre la ya falsa naturalidad del habitar, y que, por tanto, la arquitectura puede ser el inconsciente del signo tranquilizador de lo doméstico.

13

NOTAS

¹ «Cuando a la lejanía se va la vida, habitando, de los hombres,/donde en dirección a la lejanía resplandece el tiempo de los sarmientos,/está también la vacía campiña de verano,/el bosque aparece en su oscura imagen./Que la Naturaleza complete la imagen de los tiempos,/que se demore, que ellos paren deslizándose veloces,/es por su perfección; la cumbre de los cielos brilla/entonces para los hombres, como las flores coronan los árboles.» Friedrich Hölderlin. «Die Aussicht», en Stuttgarter Ausgabe 2, 1, p. 312.

² Adolf Loos. *Aquitectura*. 1910.

³ Adolf Loos. *Op. Cit.*

⁴ Sigmund Freud: *Lo Siniestro*, en *Obras Completas*. Tomo VII. Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

⁵ Anthony Vidler: *The Architectural Uncanny*. The MIT Press. Londres, 1992.

⁶ Lars Lerup. *Planned Assaults*. Canadian Centre for Architecture, 1987.

En fin, la 'casa' misma representa este papel doble.

Por una parte, la casa es un momento en la vida de sus partícipes, los cuales trascienden de ella por sus intereses personales y religiosos, sociales y espirituales, chicos o grandes, y edifican su vida añadiendo al hogar otras preocupaciones extradomésticas. Pero, por otra parte, la casa representa un módulo especial, donde los contenidos vitales reciben forma típica.

No existe –por lo menos en la cultura europea desarrollada– ningún interés, ninguna ganancia o pérdida, ya sea exterior o íntima, ninguna esfera de la intimidad que no desemboque, con todas las demás juntas, en la peculiar síntesis de la casa, ninguna que no tenga en la casa su asiento de uno u otro modo. La casa es una parte de la vida pero, al tiempo, es también como un modo especial de condensarse la vida, de reflejarse, plasmarse la existencia.

Georg Simmel. *La casa*.

Vuestro hogar se formará con vosotros y vosotros con él.

No temáis que vuestra vivienda pueda parecer carente de gusto. Sobre el gusto se puede discutir. ¿Quién puede decidir quién tiene razón? Por lo que se refiera a *vuestra* vivienda siempre tendréis razón vosotros.

Los artistas modernos que llevan la voz cantante os dicen que ellos amueblarán las casas según vuestra personalidad. Es mentira. un artista sólo puede amueblar viviendas a *su* modo. Hay quienes lo intentan, del mismo modo que hay gente que mete el pincel en la pintura y pinta el lienzo de acuerdo con el gusto de un eventual comprador. Pero a éstos no se les llama *artistas*.

Vosotros mismos podéis amueblaros vuestra casa, ya que sólo así podrá ser vuestra casa. Si lo hace otra persona, sea un pintor o un tapicero, ya no será una vivienda. A lo sumo surgirá una hilera de habitaciones de hotel o la caricatura de una vivienda. Al entrar en una de esas casas siempre compadezco a los desgraciados que viven en ella.

¿Es este el ambiente que la gente se hace construir para pasar las pequeñas alegrías y las grandes tragedias de su existencia? ¿Es esto?

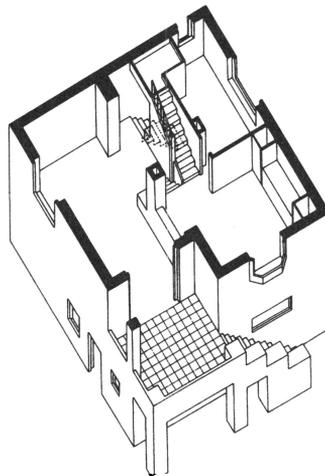
¡Esas viviendas os sientan lo mismo que un traje de pierrot comprado en una tienda de disfraces!

¡Que nunca se os acerque la severidad de la vida, de modo que os descubra con harapos prestados!

Bajo el paso implacable del destino se irán extinguiendo vuestras fanfarronadas que hoy se pavonean con el nombre de moda de 'aplicados artistas'.

¡Sacad vuestras plumas, retratistas de personas y de almas!

Adolf Loos. *El hogar*.



Adolf Loos, «Rufer House», Viena 1922