

Embajada de EEUU en Bagdad: ingredientes de un manjar frío

Josep M. Rovira

La macedonia, ensalada de frutas según el diccionario, es postre usual de muchas cartas de restaurantes. Se toma fría por su capacidad refrescante y sus mezclados sabores. Ha debido prepararse seleccionando los componentes, pelándolos con mimo y cortándolos en tamaños parecidos y de poca dimensión. Un zumo de base y un tiempo de maceración facilita la fusión de sus perfumes. El comensal comprueba cómo cada bocado le ofrece un sabor distinto al paladar que nunca coincide del todo con el nombre de lo que ingiere. Al final no sabe exactamente qué ha comido. Un poco de eso, una parte de lo otro, ningún sabor es dominante. John F. Dulles, Secretario del Departamento de Estado (SD) con Eisenhower, responsable último del encargo a José Luis Sert, llamaba a las embajadas americanas, “the good fruits of our freedom”.

Algo de esto sucede cuando se intenta analizar el proyecto que Sert, Jackson y Gourley redactaron en 1955 para la embajada de EE.UU. en Bagdad. Mucha es la complejidad de ingredientes que se precisan para vislumbrar los componentes que intervienen en su forma. El analista se arriesga a quedarse con una serie de discursos fragmentados que la arquitectura apenas puede soldar. Todos están en el edificio. Pero es imposible saber qué proporción tiene cada uno de ellos en el resultado final. Desplegar los frutos de esta macedonia permite acceder al conocimiento de una arquitectura que, al final, solo es concebible como el jugo del fondo de la copa, eso que el comensal no podrá saber a ciencia cierta qué cosa sea.

Irak, un telón de fondo muy revuelto

En 1920 los británicos se adueñan de lo que hoy llamamos Irak. Un año más tarde instauran una monarquía y definen las fronteras territoriales en correspondencia con las naturales. Redactan una constitución y crean un parlamento. Les interesa el petróleo y la construcción de un ferrocarril que una Europa con el Golfo Pérsico para negociar con India sin pasar por África

Irak pasa de la independencia a constituirse como una República entre 1932 y 1958. En 1932 acaba, aparentemente, el mandato británico. Irak deja de ser una colonia. La monarquía no es bien acogida por varios de los distintos grupos de poder operantes en el país: Baasistas, kurdos, shiitas, suníes. Distintas revueltas organizadas por nacionalistas y grupos de izquierdas son reprimidas. En 1945 el país entra en la ONU. Dos años más tarde, se renueva el acuerdo entre UK y la *Irak Petroleum Company*. La IPC, contraria a los intereses de EE.UU., precursora de Shell, Total, BP, Exxon, mantendrá en secreto el descubrimiento de petróleo en Irak y baja la producción para mantener los precios elevados. El avispero empieza activarse.

Poco después, el rey Faisal hace una opción occidentalista pro EE.UU. En 1954, Nouri As Saïd prohíbe los partidos políticos. Los poderosos suníes del centro norte del país, propietarios de tierras, nacionalistas y los chiitas en el sur, empleados de los primeros y procomunistas vieron cómo la ideología de Michel ‘Aflaq, fundador del Ba’atismo, demócrata, defensor de los derechos humanos, una forma secular de nacionalismo árabe con una cierta simpatía por el socialismo y la de Akram Al-Hawrani, pro árabe y socialista, conseguían

organizar el partido Ba'at en 1945, que en 1947 pasó a llamarse Partido Socialista Ba'at. En el mismo año, un documento llamado "United Status Petroleum Policy" dice: "Los EE.UU. deben buscar la eliminación o modificación de las barreras existentes a la expansión de las operaciones petroleras americanas en el extranjero y promover la entrada de nuevas firmas americanas en todas las fases de las operaciones petrolíferas extranjeras". Nacionalismo y socialismo no hermanan muy bien con imperialismo y capitalismo, o sea que el avispero tiene muchas posibilidades de explotar.

En Febrero de 1955, Irak entra en el pacto de Bagdad, patrocinado por EE.UU, algo que enciende los ánimos de los que ya estaban en la oposición al rey. Se trata de una alianza militar entre Irak y Turquía a la que se añaden Inglaterra, Pakistán e Irán. El descontento entre las distintas facciones del país, armadas de ideología nacionalista o socialista aumenta. El encargo de la embajada de Irak es de este tiempo. El 14 de julio de 1958 se produce un golpe de estado orquestado por oficiales nacionalistas de izquierdas, comunistas, chiitas y kurdos. En plena guerra fría eso representa un claro giro prosoviético aunque pronto los procomunistas empiezan a ser duramente reprimidos. No es preciso decir quien alentaba esta actitud. A pesar de ello, y como signo evidente de otras realidades, Irak establece relaciones diplomáticas con los países comunistas

Se instaura la República bajo el mandato del general Kassem que a la vez es ministro de las fuerzas armadas. Los militares asumen el poder en un espacio de equilibrio inestable. El Frente Nacional Unificado de comunistas, chiitas y kurdos estaba contra los baasistas de Andel Sarem Alef. En enero de 1960, cuando el edificio de Sert está acabándose, se dicta la ley del pluripartidismo que en realidad instaura poderes de dictadura al gobierno. El 2 de febrero de 1963, se produce el golpe de estado del partido baasista que juzga y ejecuta a Kassem.

Cuando el embajador de Irak Waldemar Gallman reclama que el propietario de la casa de donde vive de alquiler le repare el edificio, éste se niega. En 1943, Loy Henderson era embajador en Bagdad y denunció incomodidades en la embajada alquilada, que definió como una pobre imitación de la Casa

Blanca, pidiendo aire acondicionado y aconsejando la construcción de un nuevo edificio. El SD se cansó de pagar el cada vez más elevado alquiler de su edificio y en 1946 compró el solar de la futura embajada, vecino del palacio real, a orillas del Tigris.

1946: el MOMA busca una nueva arquitectura

En enero de 1946, recién acabada la guerra, una exposición del MOMA intentaba poner orden a más de una década de desencuentros entre los EE.UU. y la arquitectura moderna. En 1932 con la dedicada al *International Style* o en 1942 con la llamada "What is modern architecture?", las cosas no prosperaron para los intereses de los dirigentes del museo neoyorquino. La presencia de los inmigrados, Gropius, Breuer, Sert, Hilberseimer, Mies van der Rohe y otros, no fue un revulsivo inmediato. Ahora, acabada la contienda y con un futuro político muy distinto había que hacer algo.



Cubierta del libro *If you want to build a house*, MOMA, Nueva York, 1946

Comisariada por Elizabeth B. Mock recibió un título de aparente inocuidad: *If you want to build a house*. En realidad detrás de ello se ocultaba un mensaje decisivo: cómo encontrar una arquitectura moderna auténticamente americana. A pesar de que es tan tarde como 1946, las primeras páginas del catálogo evidencian que estamos ante la necesidad de liquidar el historicismo y la correspondencia entre

programa y estilo: “We get English castles for colleges, Italian palaces for banks, Spanish villas for filling stations, and houses which try to look as though they have been built two hundred years ago in New England”.¹

La confianza en el arquitecto y en la arquitectura moderna es una posibilidad que no debe tomarse a la ligera y que se carga de requisitos: “a fresh and human approach, a sensitivity to materials and proportions, and the ability to conceive a building in its three full dimensions rather than as something drawn on paper”. Una elocuente manera de interpretar los cambios que llegaron de Europa. Era como no decir nada y, a la vez, era un modo de dar a entender que lo moderno no era algo codificado formalmente. Como si se tratara de otro formulario: “Reach in the second drawer, Joe, and we’ll put a flat roof and corner-windows on Number Twelve”. Y que era algo complejo, irreducible a fórmula: “Modern architecture isn’t that easy. It isn’t just another imitative style. It is an attitude towards life, an approach which starts with living people and their needs, physical and emotional... there are no rules”. Una arquitectura que ha desatado demasiados prejuicios contra los que hay que estar: “Too many people believe that a flat roof, corner windows and chill suggestion of Superman make a modern house”.

Entonces, si no hay reglas, ni estilo, ni prejuicios ¿qué será eso de lo moderno en arquitectura? Mock lo formula de un modo muy operativo. Arquitectura moderna es aquella que aprovecha cada centímetro de espacio, la que ofrece programas flexibles y estancias con usos compartidos, espacios abiertos, flexibles y adaptables al paso del tiempo, la que usa materiales modernos, ligeros, estandarizados, muebles ligeros de serie, la que sabe adaptarse al entorno en el que se edifica. Y sobre todo es la que te gusta, no por que sea cara, *chic*, *snob* y antigua. Ahora deben correr otros tiempos en los que hay que abandonar la estética de la máquina: “Only a few years ago, our run-of-the-mill modern houses, even those of more than ordinary sophistication, tended to look like refrigerators. Their external characteristics were box outlines, uniform whiteness, a few freestanding pipe-supports and a springling of round windows and glass brick”.

Naturalmente el catálogo está muy ilustrado. Los edificios de Gropius, Breuer, Neutra, Le Corbusier, Mies van der Rohe, comparten cartel con los de Wright, Saarinen, Jackson, Belluschi, Eames, Rudofsky y otros. Hábilmente fotografiados para adaptarse a las “novedades” que Mock expone, los edificios huyen del tópico de los cinco puntos o de cualquier intento de codificación repetitiva. Madera, ladrillo, amplios voladizos, cubiertas a dos aguas etc. constituyen otra modernidad posible. El texto concluye: “After a half-century of enslavement to a multitude of arbitrarily styles, the architect has finally freed himself to answer your needs directly, imaginatively, without prejudice. If you choose a good one, he can give you a house which is both livable and beautiful”.

El MOMA buscaba la posibilidad de que, viéndola, el americano medio se acostumbrara a aquel lenguaje y considerase aquella arquitectura como suya, que acudiera al arquitecto y que supiera que se podía desarrollar otra cosa desde los descubrimientos europeos de los años veinte, es decir, que asimilara aquellos avances como suyos y sin tensiones. Fracasadas sus dos primeras operaciones de 1932 y 1942, considerando que ahora eran los EE UU los que debían ofrecer una lección al mundo que garantizara su predominio, la nueva arquitectura debía buscar otros apoyos alejados de una arquitectura sospechosa de ser comunista para salir adelante.

La guerra fría es de naturaleza cultural

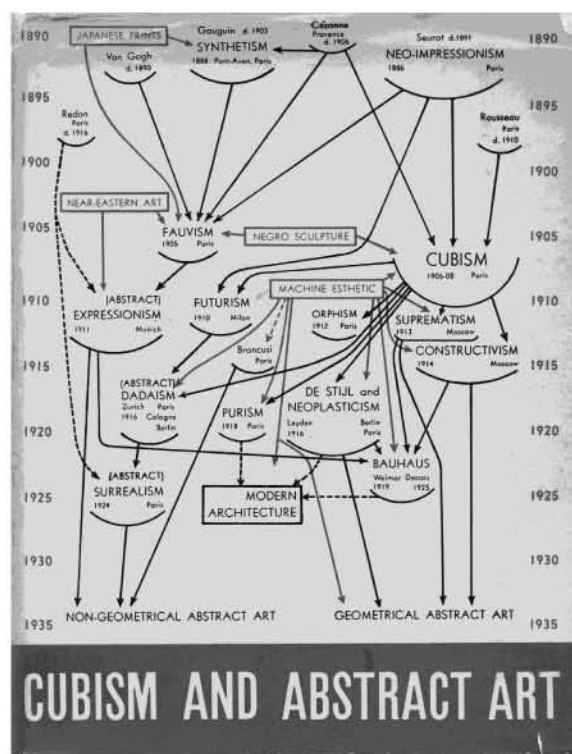
Las relaciones entre la CIA y sus política cultural para impulsar el dominio americano a través de la guerra psicológica son conocidas.² Esta operación, concebida bajo el nombre de “Congreso por la Libertad Cultural” consistía en “apartar sutilmente a la intelectualidad de Europa occidental de su prolongada fascinación por el marxismo y el comunismo, a favor de una forma de ver el mundo más de acuerdo con el ‘concepto americano’”.³ En un documento de 10 de julio de 1950 redactado por el *National Security Council Directive* leemos la definición de guerra psicológica que estas actuaciones comportaron: “El uso planificado de la propaganda y otras

actividades, excepto el combate, por parte de una nación, que comunican ideas e informaciones con el propósito de influir en las opiniones, actitudes, emociones y comportamiento de grupos extranjeros, de manera que apoyen la consecución de objetivos nacionales”. Que el petróleo y el anticomunismo eran objetivos nacionales en Irak ya lo hemos dicho.

Sybil Moholy Nagy, viaja a Berlín en 1950 para hablar de la obra de su marido y de cómo intentó construir un Bauhaus nuevo en Chicago. Un periodista escribió que la conferencia fue “una documentada contribución a la incompleta concepción que tenemos de la cultura y el arte americanos”.⁴ La visita estaba acompañada de una exposición de pintura no objetual del Museo Guggenheim. El paralelismo entre la conferencia y la exposición y la muestra de 1946 que he analizado es demasiado evidente como para no verlo en una estrategia conjunta con las mismas aspiraciones: apropiarse del arte y la arquitectura europeos, filtrar su ideología izquierdista y ofrecerlos al mundo como productos americanos que ayudarán a reconstruirlo desde una primacía yanqui.

Melvin Jonah Lasky, apodado “el padre de la guerra fría en Berlín”, lo formuló con claridad: “lo esencial de la guerra fría es de naturaleza cultural. Y es en este campo donde un serio vacío en el programa americano está siendo explotado al máximo por los enemigos de la política exterior americana”. Para colmar este vacío debían editarse libros y revistas, pronunciarse conferencias, montar exposiciones y ofrecer conciertos de música clásica, a veces dirigidos por nazis. Michael Josselson y Nicolás Navokov fueron junto a Lasky los tres artífices de este programa organizado por la CIA.

A mediados de los 50, ya sin que McCarthy molestara, la extensión a países lejanos del programa de la CIA se materializaba en la publicación de revistas de talante moderado como *Science and Freedom*, *Soviet Survey*, *Quest* y otras muchas. El congreso americano apoyaba la música de vanguardia, la CIA financiaba a Yehudi Menuhin y la Orquesta Sinfónica de Boston actuaba en Europa al grito de: “la cultura ya no es una palabra de mariquitas. Una nación como la nuestra puede ser viril”.⁵



Cubierta del libro *Cubism and Modern Art*, MOMA, Nueva York, 1936.

El arte moderno lo tuvo algo más difícil al principio de la guerra fría. Despreciado por Truman y anatematizado por el senador de Missouri George Dondero, con la cantinela previsible sobre la capacidad de destrucción del arte que identificó con el comunismo: “todo el arte moderno es comunista... El cubismo pretende destruir mediante el desorden calculado. El futurismo mediante el mito de la máquina. El dadaísmo mediante el ridículo. El expresionismo remedando lo primitivo y lo psicótico. El arte abstracto por medio de la confusión de la mente. El surrealismo por negación de la razón”, parecía sin *chance* en los nuevos tiempos.⁶ El MOMA y el Foggs Museum de Harvard fueron blanco de sus iras, aunque nada dijo sobre la vecina Graduate School of Design ni sobre los edificios de embajadas. Pero su obsesión fue inútil.

La ascensión del expresionismo abstracto fue imparable. La clase culta americana y el MOMA vieron en él la corriente artística contraria al

realismo socialista de Stalin. Alfred H. Barr, director del Museo desde su fundación en 1929 hasta 1943 y que en 1947 era director de las colecciones, desempolvó la artillería pesada contenida en los dos catálogos de la institución que él mismo se había encargado de publicar en 1936,⁷ para recordarles a los americanos que el arte europeo acababa allí donde él mostró lo que mostró. Y que, desde entonces, nada nuevo había sucedido. Ahora era necesario un relevo. Barr convenció a Henry Luce, dueño de *Time*, *Fortune*, *Life* y *Architectural Forum*, para que defendiera el arte moderno americano. En agosto de 1949, la revista *Life* le dedicó una doble página central a Jackson Pollock, con lo que “difundió al artista y a sus obras por todos los hogares de Estados Unidos”.⁸ Ahora, el arte del mundo debía ser americano y la digna sucesión de aquella Europa decadente estaba en las manos del expresionismo abstracto. Y del MOMA y la CIA.

Desde 1952, este arte americano empezó a viajar a Europa. No es necesario decir quién financió la “invasión”. Eisenhower se mostró encantado con esta operación y defendió que el arte moderno era “el pilar de la libertad”. Insistió: “cuando a los artistas se les convierte en esclavos y herramientas del Estado...la creación y el genio se destruyen”. América, gracias a su sistema político que garantizaba la libertad de creación, mantenía la llama del arte moderno. Como la arquitectura no es transportable, el equivalente del papel del expresionismo abstracto debían realizarlo las embajadas que EE.UU. distribuyó por el mundo. La *Foreign Buildings Operations* (FBO) se funda en 1946, cuando la exposición que nos ha servido para empezar este texto. Y cuando la ofensiva del expresionismo abstracto ha empezado a gestarse. Otro fruto para nuestra macedonia.

Dwight David Eisenhower

Después de veinte años en el poder, el partido demócrata debió cederlo a los republicanos en enero de 1953. Dwight Eisenhower le había ganado la partida a Adlai E. Stevenson. Es necesario explicar la



Eisenhower conversa con el Secretario de Estado John Foster Dulles (derecha) y el embajador norteamericano en la URSS Charles E. Bohlen.

batalla contra McCarthy —que empezó porque el nuevo presidente no podía soportar que el senador de Wisconsin dudara de la honestidad del general George Marshall— para entender el cambio del diseño de embajadas de los EE.UU. durante el mandato de Eisenhower. ¿Cómo fueron estos edificios hasta 1953?



McCarthy mostrando la infraestructura del Partido Comunista en EE. UU a Joseph Welch (en el centro), en junio de 1954.

Los estudios de Ron Robin y Jane C. Loeffler han documentado las circunstancias que los envuelven, sus sistemas de financiación y los criterios para seleccionar a los arquitectos.⁹ Simplifiquemos: hasta 1945 todos ellos tienen algo en común al participar de un historicismo rancio que no merece más comentario. Sus arquitectos habían estudiado en la EBA de París

que tampoco estaba interesada en ofrecerles mucho más. Las embajadas en Río de Janeiro (1923), Méjico (1925), Managua (1927), Tokio (1932), Perú (1944) y la delegación americana de Bagdad de 1938, ofrecían una imagen neoclásica palladiana o colonial, según los casos.

El final de la guerra motiva un cambio decisivo en el modo de concebir esos enclaves americanos. Las embajadas de Río (1948-53), Cuba (1950-52) y Madrid (1952-54), son explícitas en su forma. Se han despojado del historicismo y en su lugar ofrecen una imagen rotunda, propia de un *International Style* estereotipado que deriva de edificio de las Naciones Unidas. Una coincidencia elocuente en tiempos de poder demócrata.

Ron Robin ha desentrañado los cambios organizativos que sucedieron en el SD durante el mandato demócrata después de 1945: «The quest for unambiguous political architecture abroad led to the dismantling of the interdepartmental Foreign Service Building Comisión (FSBC) after World War II and the subsequent rehailing of the building procedures. By separating the architectural process from the inevitable crosscurrents of an interdepartmental agency, the State Department could now pursue its own agenda with no outside interference. A new internal division in the State Department, the Office of Foreign Buildings Operations (FBO), enjoyed almost complete autonomy in deciding upon relevant styles, as opposed to the mostly technical duties of State Department building officials during the reign of the FSBC».¹⁰

Una autonomía que permitía desarrollar un programa inicial en el que los edificios representativos de los USA debían aparecer como «oases of American soil in foreign lands», y ser vistos por el gran público como «the only physical embodiment of our culture they are likely to see other than automobiles or refrigerators». El primer responsable al frente de esta de esta operación fue Leland King, que ahora impondría otras directrices, cercanas al *International Style*, como un modo de hacer radicalmente opuesto a la política soviética de construir sus edificios en el extranjero en clave historicista. Con ello, USA demostraba su capacidad de estar al día y de ofrecer una imagen moderna de su credo

democrático, mientras que la URSS evidenciaba un atraso formal que se correspondía con la escasa credibilidad de su proyecto comunista. Leland no captó el mensaje de la lección que se desprendía de la exposición del MOMA en 1946: era necesario esperar; le costó muy caro.

La arquitectura de los SOM (que fueron agraciados con diferentes encargos de este tipo), sería la imagen que el lector podría retener para saber de qué clase de arquitectura hablo. «The undecorated surfaces of these ahistorical structures, their simple shapes and deliberately conspicuous display of modern building materials, were the communal representations of a future-oriented society completely at ease with the new technologies, a society that would not repeat the mistakes of the history».¹¹ Un modo de hacer que identificaba edificios de entidades privadas de negocios que inundaban las ciudades americanas y europeas con la arquitectura pública y oficial, fue el primer síntoma de que algo no acababa de funcionar. El congreso de los EE. UU. los vio como una «alien intrusión».

Un exceso de autoridad, un hermetismo preocupante, una indiferencia frente a los países receptores, eso era lo que no gustó ni a Dulles ni a Eisenhower de la forma de estas embajadas. Aunque consideraron que su política anticomunista debía continuar, (por eso a Eisenhower no le tembló el pulso para ejecutar la condena a muerte de los Rosenberg en primavera de 1953 frente a las protestas de la comunidad internacional) las circunstancias obligaban a que cambiar las estrategias para hacerla posible y más eficaz. Arrinconar McCarthy era un modo de aumentar la confianza exterior en el sistema americano y en su parábola de libertad. «Temperament and style, of course, separated Eisenhower and McCarthy more than did fundamental differences about the role of political dissent in a free society».¹²

En junio de 1953, después de un viaje por varias capitales europeas, el hombre de negocios Philip D. Reed avisó de que McCarthy preocupaba mucho en el viejo continente y escribió a Eisenhower que muchos europeos se preguntaban si el concepto americano de «Democratic government and the rights of individuals is really different from that of the

Communists and Fascists”. Por lo visto, no solo en Europa tal y como se desprende de la noticia de Broadwater: “While communist controversy acutely disturbed America’s Western allies, foreign dismay with Senator McCarthy also surfaced in the Far East. After a tour on the Orient, Senator Alexander Smith and Francis O. Wilcox chief of staff of the Senate Foreign Relations Committee, reported to the president widespread concern in Asia about the Wisconsin Senator and general bewilderment as to why his influence had not been curbed”.¹³ Mientras este sentir se iba consolidando, en Julio de 1953 Sert era nombrado *Dean* y *Chairman* de la GSD.

Respecto McCarthy, Eisenhower contestó que “Hoped that somebody would do something relatively soon”. Y llegaron más informes que ya no es posible reproducir pero que insistían en lo mismo, que subían de tono en muchos casos y que Dulles y Eisenhower mantuvieron en secreto.¹⁴ En 1954 McCarthy estaba arrinconado y en 1957 moría alcoholizado. En verano de 1958, el presidente envió tres batallones de marines al Líbano para proteger los intereses americanos en Irak con ocasión del golpe de estado. La embajada que diseñó Sert se estaba acabando de construir.

El control del FBO: la Advisory Architectural Company (AAC)

Otra cosa flotaba en el ambiente durante los primeros años del mandato de Eisenhower: ahora la bomba atómica no estaba solo en manos de EE.UU. Los rusos, ingleses, canadienses y franceses la tenían. Ello debía atemperar los ánimos de la guerra fría para evitar una catástrofe. El 8 de diciembre de 1953 el presidente pronunció un discurso de título inequívoco: “Atoms for Peace”.¹⁵ Pragmáticas y realistas, con ese pretendido idealismo que las comprende, las palabras fueron precisas. Conciliador con los rusos, «We will never say that the peoples of Russia are an enemy with whom we have no desire ever to deal or mingle in friendly and fruitful relationship», precavido por la situación en China y con la necesidad de estrechar relaciones con los países asiáticos, “Beyond the turmoil and strife and misery in Asia, we seek



Embajada EE. UU. en La Habana, obra de Harrison & Abramovitz.

peaceful opportunity for these peoples to develop their natural resources and to elevate their lot”. Y termina con una llamada a la Concordia: “The United States would be more than willing—it would be proud—to take up with others ‘principally involved’ the development of plans whereby such peaceful use of atomic energy would be expedited”. En este clima de precaución, se entiende que las cosas cambiarían en la FBO. Ahora los edificios debían ser “friendly and inviting”. La macedonia va aumentando de componentes.

Jane C. Loeffler enuncia sin paliativos: “American embassies serve as showcases for the art, culture, and political philosophy of the United States”¹⁶ y su diferencia con las de otros países “has been an underlying assumption, articulated first in 1954, that American embassies should ‘fit in’ and reflect their surroundings”. No parece fácil que un edificio consiga ambas cosas, al menos en principio. Debemos avanzar para buscar estos puentes que, entre el orgullo y la culpa, lo ostentoso y lo sencillo, el colonialismo y la amistad, a simple vista, parecen imposibles.

Mayo de 1952 es un año clave en este proceso al aprobar el congreso demócrata, entre protestas por el presunto despilfarro, la suma de 90.000.000 \$ para financiar un ambicioso programa que comprendía 14 embajadas, 245 residencias de oficiales, 85 edificios de oficinas y otras edificaciones necesarias.



Embajada EE. UU. en La India, New Delhi,
Edward Durrell Stone.

En marzo de 1953 Henry Luce y su *Architectural Forum* acuden en defensa de la arquitectura moderna:¹⁷ “No country can exercise political world leadership without exercising a degree of cultural leadership as well. Whether consciously or not. The US Government has now made US architecture a vehicle of our cultural leadership”. Frente al monumentalismo clasicista de Stalin, lo de EE.UU. era la pura imagen de la modernidad que permitía identificar arquitectura moderna con democracia, una “colorful picture of a young, progressive and modern-minded America”.

Pero los gestos de Leland W. King contratando arquitectos modernos para las embajadas que sabemos hasta 1953, no fueron del todo aceptados y su trabajo cuestionado. Despilfarro e improvisación fueron las acusaciones iniciales. Soplaban nuevos vientos y los cambios llegaron. Se redujeron presupuestos y King tuvo que apretarse el cinturón. El senador Green “asked Deputy Under Secretary Humelsine whether or not FBO had any written policy concerning the planning and design of embassies, and Humelsine admitted that nothing of the sort existed”.¹⁸ La necesidad de una planificación mínima que asegurase la eficacia del asentamiento de los edificios pareció un punto de partida necesario.

La investigación sobre el FBO no se detuvo aquí. También la imagen de la arquitectura fue interrogada. Al congreso le pareció mal que los edificios americanos en el extranjero se pareciesen demasiado al edificio de las Naciones Unidas.¹⁹ Y que además hubiese arquitectos americanos, como Rudolf, Schindler, Goff y Belluschi, que lo criticaran resultó determinante. Paul Rudolph lo condenó por “Bringing the so-called International Style close to the bankruptcy”. La clase política y la élite arquitectónica estaban de acuerdo. En tiempos republicanos la arquitectura moderna era vista como propia del tiempo democrata. En esto los políticos no iban a transigir.

Entonces ¿qué debían hacer? Algún esbirro de Foster Dulles como el Assistant Secretary del SD desde junio de 1953, Edward T. Wailes, le dijo sin ponerse colorado a King que prefería la arquitectura georgiana a la moderna en una entrevista que tuvieron el 2 de julio, algo que naturalmente King consideró una estupidez y que le llevó a redactar un memorando para poner las cosas en claro y a sugerir la necesidad de crear una comisión que supervisara los proyectos y redactase una política de actuación clara.²⁰ El 9 de julio proponía para la misma a Hudnut, Belluschi y Finley, además de los correspondientes representantes de la administración pública. Éste fue el origen de la AAC. Y fue el último gesto de King en la FBO antes de ser sustituido por Nelson Kenworthy en noviembre de 1953. Al irse, dolido, King pronunció una frase lapidaria que solo puede entenderse en aquel clima y que el lector podrá interpretar con facilidad: “It was architecture not communism that was the victim in my case”.

Kenworthy actuó deprisa, aunque a priori puede parecer que lo tenía mal. Redactó un documento de trabajo en el que dejaba claro: que la FBO dependía del SD, que la arquitectura de las embajadas debía mostrar buena voluntad hacía otros países, que era imprescindible crear una comisión de arquitectos americanos que encargase y controlase los proyectos y que era necesario un manual que dictara las directrices políticas de la FBO. No solo eso sino que, entre septiembre de 1953 y mayo de 1954, reorganizó, viajó, despidió, contrató e hizo un informe de los edificios insistiendo en la “So-called international type of architecture” que se había construido hasta

entonces y en los errores que a su modo de ver presentaba. También interpretó lo que vio y, con ello, añadió al documento algo importante: “The policy shall be to provide requisite and adequate facilities in an architectural style and form which will create goodwill by intelligent appreciation recognition and use of the architecture appropriate to the site and country. Major emphasis should be placed on the creation of goodwill in the respective countries by design of buildings of distinguished architectural quality rather than adherence to any given style of architecture... will reflect credit on the United States...”.²¹

¿Sabía Kenworthy de qué estaba hablando? ¿Sabía qué era eso de defender la arquitectura moderna pero con otra versión “más suave”? ¿Cómo pudo ser que un ingeniero vicepresidente de una empresa constructora que participó en la construcción del Rockefeller Center viera una salida al jardín en el que se acababa de meter? ¿En qué pensaba al decir que la nueva arquitectura no debía “Neither committed to glass fish bowls, not to Georgian tradition”? Que Kenworthy tenía una habilidad dialéctica es innegable. Cuando fue requerido por algunos congresistas acerca de qué pensaba hacer, la respuesta es casi admirable: “It’s a question of how much it was modern and how much was modernistic, if you make that distinction. I do. I have nothing against modern design, *per se*. To me it’s not a question of whether it’s modern design, traditional, or whatever, it’s a question of whether it’s good design”.

Si lo moderno ya era reconocido como americano en el extranjero ¿cómo hacerlo para cambiar la imagen y mantener los contenidos? Quien así hablaba demuestra estar bien informado del debate del momento entre los arquitectos de EE. UU. Ahora ya solo se trataba de designar a los integrantes del AAC. Kenworthy contactó con Ralph Walker, presidente de la AIA quien propuso al arquitecto de Boston Henry R. Shepley y al *dean* del MIT Pietro Belluschi. En 1951, Walker había protagonizado un serio incidente publicando un artículo incendiario en el *Journal of the American Institute of Architects* atacando a la arquitectura moderna, diciendo que la estética de la máquina había empobrecido a la arquitectura y a la sociedad que la había producido y

continuó con la cantinela de moda sobre que los edificios debían tener en cuenta el lugar en el que se diseñan. Culpó a los europeos inmigrados de llevar a EE. UU. negatividad, nihilismo y neurosis.

Gropius le escribió un carta de respuesta pidiéndole explicaciones en nombre de todos ellos, Mies, Breuer, Neutra, Chermayeff etc. a quienes envió una copia. Loeffler ha encontrado la refriega entre los papeles de Shepley. Walker se envalentonó aún más y replicó insistiendo en sus argumentos sobre la decadente cultura europea y su totalitarismo negativo que había promovido la estética del ingeniero, el hombre-celda, la pérdida de la dignidad, el materialismo, la irresponsabilidad política y social, la antítesis de lo necesario, dijo, para enriquecer America. Se metió contra los postulados de los CIAM, dogmáticos, falsos intelectuales, nihilistas, extraños a todos los valores americanos. El trasfondo es claro: lo que Walter no soportaba era que la arquitectura moderna fuese europea y que justamente ésta representara a EE UU en el extranjero.

El 21 de enero de 1954 se constituyó el AAC con la presencia añadida del coronel Harry A. McBride. No es descabellado imaginar a Belluschi y Sert coincidir en el aeropuerto de Boston al ir y venir de sus respectivos trabajos. Además eran dos emigrantes latinos que habían acabado en lugares universitarios americanos relevantes y con una obra a costas de contenidos semejantes. Sert, absorbido por los debates de los CIAM desde 1947 cuando fue nombrado presidente de los mismos. Belluschi, protagonista de otra clase de proyecto intelectual que intentaba acercar posturas contrapuestas de la cultura arquitectónica en los EE. UU. Ambos con un proyecto intelectual cercano en la idea aunque con ambiciones distintas. La macedonia adquiere más perfumes.

Pietro Belluschi

De los nombrados, Belluschi era el más beligerante para desarrollar los presupuestos de la muestra de 1946 en el MOMA. Allí expuso alguna de sus obras. Era el más dotado para construir un programa ideológico para el AAC. Nacido en Ancona en 1899, en 1922 llegó a EE. UU. y desde 1924 trabajaba en



Pietro Belluschi

Portland, Oregon, puro oeste. En 1931 recibió elogios de Wright por el Portland Museum. Meredith L. Clausen defiende que ya en 1939 había empezado a diseñar edificios en *regional modernism*.²² En 1945 levanta en el centro de Portland el Equitable Building, un edificio de oficinas de una modernidad insultante y una claridad demoledora que le valió el elogio de la prensa especializada. *Architectural Forum* fue la primera en publicarlo y su editor Howard Myers el responsable de la ascensión meteórica de Belluschi al recomendarlo para cargos y conferencias.²³

El 14 de mayo de 1948 el *University of Washington Daily* de Portland publicaba un texto de Belluschi que a estas alturas del escrito nos parece casi viejo, pero la cronología es clara: "Modern architecture must reflect the beauty of its environment, not borrowings from the past... local traditions cannot be disregarded... Architecture must not be dictated by the machine. It must express an emotional understanding of its environment".²⁴ Había empezado el encumbramiento de la cultura *West Coast*, y todos afilaron los cuchillos para que el acercamiento con los refinados y cultos de la *East Coast* fuese posible. El *West* era lo auténticamente americano. El mito del

pionero renacía. Myers es quien inicia el gesto desde New York y Lewis Mumford insistió desde las páginas del *New Yorker* en octubre de 1947 diciendo que lo que se hacía en el *West* era una interpretación humanista del *International Style* y que: «That the modern house is a machine for living in has become old hat». Pidió un más rico, profundo y flexible idioma que el funcionalismo impersonal y mecánico del *International Style*.

Exigió que los arquitectos americanos dejaran de copiar a Mies, Le Corbusier y Gropius como sus padres imitaban a la arquitectura *Beaux Arts*. Llegó más lejos y no se le ocurrió otra cosa que escribir que lo que se producía en el *West* se le podía llamar *Bay Region Style* y que a los americanos les debió saber a gloria porque por fin se hablaba de la palabra estilo que era lo máximo que podían entender cuando hablaban de arquitectura.²⁵ Lo *West* estaba de moda y los autores, revistas, libros, artículos, conferencias y simposios para reivindicarlo fueron tantas que aquí no caben,²⁶ aunque podemos citar a dos pesos pesados. Henry Russell Hitchcock abundó en estos temas en el número de agosto de 1951 de *Architectural Record* de título elocuente: "The International Style Twenty Years After". Mumford insistió en noviembre con su "Function and Expression in Architecture". Mies, Gropius y Le Corbusier empezaban a cotizar a la baja. Wright y Aalto subieron muchos enteros.

Belluschi siguió dando conferencias y publicando artículos defendiendo este regionalismo necesario para conseguir llegar a una arquitectura moderna americana propia, no "esclavizada" por los grandes gurus europeos que vivían y enseñaban en el *East*. En primavera de 1950 recibió un telegrama del presidente Truman en el que le nombraba miembro de la *Commission of Fine Arts* y en julio William Wurster el *dean* del MIT, un *westerner* convencido, le convocaba a una entrevista. Belluschi se desplazó desde Portland hasta Cambridge para escuchar una propuesta que no podía haber soñado jamás: ser el sucesor de Wurster en el MIT. Wurster le llamó porque decía que necesitaba su "West Coast perspective". El inicio de los cincuenta siguió en este camino, apoyado por Zevi y Giedion, lo cual añadía morbo al asunto.²⁷

Lo de Elizabeth Gordon, directora de *House Beautiful*, fue más agresivo y en el número de abril de 1953 atacó a museos, revistas profesionales y escuelas de arquitectura por machacar a la gente con al idea de que “less is more” y de que “The International Style designers, represented but one branch of modern, and wholly divorced from American roots”. Según Gordon, muy lejos había una rama indígena de la modernidad, una “Home-grown variety of modern design (que) has developed slowly and steady along sound functional lines for well over sixty years and is in a remarkably healthy and progressive stage”.²⁸ Parece claro que el desplazamiento de Belluschi hacia el *East* es una operación calculada. Si los EE. UU. y la CIA habían inventado el expresionismo abstracto, buscaron con insistencia su equivalente en arquitectura. La unión de las ideas *West* y *East*, por seguir su lenguaje, era el mejor modo de ser modernos sin renunciar a los descubrimientos europeos y sin dejar de lado la tradición de los pioneros, lo americano. Apropiarse de las vanguardias, reducir su carga rompedora, hacer como si todo hubiese pasado en EE. UU. Una estrategia coincidente con otras que he enunciado más arriba. Belluschi debía hacer este trabajo.

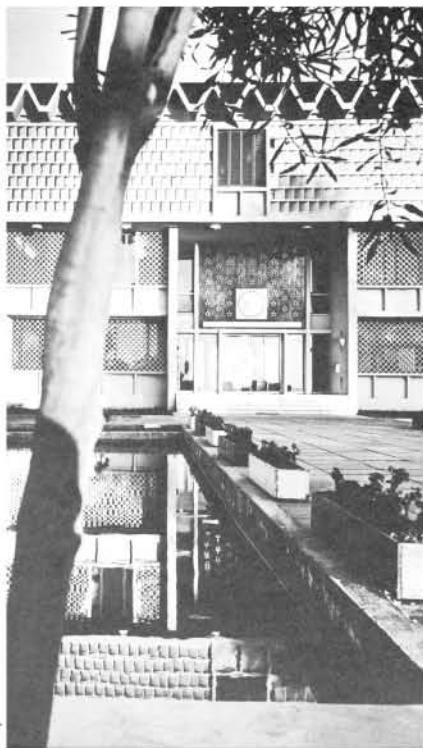
Y Belluschi no se cansó de darles motivos a la CIA para pensar que no se habían equivocado: su artículo de octubre de 1953 en *Architectural Record*, “The Spirit of the New Architecture” le valió el premio de la AIA al mejor del año. Después de calificar a los académicos *East* de mafia de la arquitectura moderna, algo desconcertante dado el cargo que ocupaba pero elocuente con los tiempos que corrían, insistió en los tópicos que le preocupaban. Reconociendo que el aspecto de la nueva arquitectura moderna era “The striving of a new great artist-architects” para crear “New aesthetic symbols”, que la arquitectura no podía ignorar la realidad de la vida, para que no “Would it soon become decadent for lack of nourishment which its roots must have from life, but it would also leave a large void in the every day physical environment of human society which is itself built of earthy motives and necessarily moves with earthy boundaries”, Belluschi insistía en su proyecto. Sus palabras ya nos suenan vacías pero sabemos a quienes estaban destinadas. Dos años más

tarde, cuando ya ha dado lo “mejor” de sí mismo al FBO, un artículo en el *Architectural Record* de diciembre de 1955 es mucho más cáustico y los interrogantes que formula son demoledores al dejar en el aire su discurso de finales de los 40 y principios de los 50. Más o menos sería así, como Clausen lo ha formulado: «How would one go about measuring the regional content of architecture?».²⁹

La activación de la AAC

Naturalmente Belluschi era el más adecuado para redactar el programa y la política de los edificios del FBO y a ello se dedicó como primera tarea mientras los demás asentían. Lo que hasta ahora fueron manifiestos del acercamiento *West-East*, para construir una arquitectura americana moderna, ahora era una ideología política que debía ser edificada. Éstos son los puntos del programa resumidos: atentos a lo local, considerad la historia del lugar, dialogad con el entorno inmediato, diseñad sin fórmulas previas, sin concesiones a la rareza y a la moda, sin temor a las nuevas técnicas ni miedo a las críticas. Así debían actuar los responsables de los nuevos edificios que anunciaban la bondad de la tolerante democracia americana en el mundo. Belluschi se guardó mucho de hablar de funcionalismo o de economía, palabras que ahora estaban proscritas. Eso lo dejaba para Kenworthy. Varias preguntas deben venir a la cabeza del lector. Redactemos solo un par de ellas: ¿Alguien es capaz de decir cómo se reconcilia lo local con lo americano suponiendo que ambas cosas se sepa en qué consisten? ¿Algún arquitecto sabe formular cómo se tiene en cuenta la historia de un país para diseñar su edificio?

A pesar de ello, podemos decir que los arquitectos “ya se entendían” en esta jerga, al menos así lo podemos deducir de la convención anual de la AIA de 1954, donde Paul Rudolph se despachó contra la monotonía de la nueva arquitectura, con su exceso de cristal y sus *pilotis* y el desprecio hacia los edificios vecinos. Rudolph, que estudió en Harvard con Gropius y que, naturalmente, obtuvo varios encargos de embajadas, era la *his master voice* de



Edificio de la cancillería en la embajada norteamericana en Bagdad.

Belluschi. También Sert demostró estar en onda y condenó la nueva arquitectura por producir “clichés de una pobreza espantosa” y animó a los arquitectos a diseñar edificios que se instalaran en armonía en el lugar. Al menos lo que decía Sert le pertenecía por derecho propio. Ya en los 30 la filosofía de su querido GATCPAC hablaba de adaptar las formas modernas a las condiciones del espacio catalán. En este momento estaba diseñando el estudio de Miró en Palma. Tenía pues, mucho antes que Belluschi, un sólido bagaje en estas batallas.

No es de extrañar que estuviera en la lista de 27 arquitectos americanos

que Shepley confeccionó a principios de 1954 y que Belluschi amplió a 42, Gropius, Breuer, Mies, Neutra, Rudolph, Wright, Eames, Vernon de Mars, Johnson entre otros. La AAC entregó la lista al FBO en marzo de 1954 y a Sert le correspondió participar en el concurso para la embajada de Londres que ganó Saarinen,³⁰ y resolver la de Bagdad, una de las de programa más complejo, junto a las de Dakar y Nueva Delhi, de entre todos los encargos de este tiempo. El congreso protestó ante la posibilidad de que la situación del solar pudiera convertir la embajada en un *ghetto* de americanos en el extranjero que vivirían aislados de la vida local, pero el SD mantuvo la decisión por razones de economía y seguridad.³¹

El discurso de Belluschi parece chocar con la lista de escogidos, pero eso es solo aparente. ¿Qué hacían Gropius, Neutra o Mies en la lista? ¿Por qué el ítalo-americano escoge a los arquitectos por ser quienes son en vez de hacerlo por su capacidad de unir *West-*

East? ¿Con qué criterio designarles el lugar del proyecto? ¿Por qué, por ejemplo, Sert era el primero de la lista para resolver la embajada de Asunción? ¿Por qué un concurso para la embajada de Londres y para otros lugares no? ¿Cómo se conjuga la idea de que una arquitectura “modesta” es la adecuada para la democracia?

Los grandes nombres estaban destinados a impresionar al mundo. América ofrecía lo mejor de sí misma, dado que ya había sido capaz de recibir con los brazos abiertos a los mejores de Europa. Ahora “eran suyos” y regalarlos al mundo domesticados era una manera de mostrar un poder infinito sobre la modernidad arquitectónica y su paternidad. Pero los entresijos eran menos “brillantes”. La AAC “examinaba” a los arquitectos y a su obra antes de que ésta fuese presentada al congreso por la FBO. Los filtros de control se hacían desde la ideología de Belluschi que mandaba retocar una y otra vez los planos hasta que se adaptaban a sus directrices. Algunos como Rudolph y Gropius lo pasaron mal hasta extremos grotescos.³²

José Luis Sert

Seguro que Sert se divirtió con el debate *West-East*. Le recordó sus primeros paseos por la arquitectura cuando empezaba a interesarse en la disciplina. Le debió venir a la memoria su situación de periférico de los años 30 y cómo le dio la vuelta a la situación con sus amigos Torres Clavé y Rodríguez Arias. O su texto de Gaudí de 1946, que aún no se había publicado. Ahora tenía en la cabeza otras cosas y le daba vueltas a las relaciones entre arquitectura y ciudad,³³ a la forma de la arquitectura desde criterios experimentales y plásticos y a la importancia de la historia para encontrarla.³⁴ Por eso se afanó en contratar a artistas como Gabo y Nivola, a historiadores como Giedion o a arquitectos de la talla de E. N. Rogers, para impartir cursos en la GSD.

Su trabajo en Latinoamérica, con las imposiciones que las condiciones locales imponían a la arquitectura y su particular trayectoria profesional, debieron ser elementos más que suficientes para decidir a Belluschi a contar con Sert. El caso es que

en Abril de 1955, el curso de proyectos que dirige Sert en la GSD con Gourley y Coates, propone a sus estudiantes la realización de la embajada de USA en Londres.



Del mismo año son los primeros esbozos de la embajada en Bagdad, un proyecto que se alargó bastante tiempo en el estudio de Sert hasta el fin de su construcción.³⁵

Un programa com-plejo, una parcela de dimensiones demasiado alargadas bordeando el Tigris y un clima extremo, son los condicionantes principales del proyecto para la embajada USA en Bagdad, donde Sert se encontró a sus anchas sin condicionantes formales tan evidentes y sin una crítica local tan expectante como en el proyecto de Londres. En las primeras líneas de una versión de la memoria que acompaña al proyecto, Sert escribe: «The architectural design of the new U.S. Embassy in Baghdad was determined by the site, the sun, the river and the trees».³⁶ En otra de ellas el inicio es distinto pero también coherente con el contexto ideológico que hemos expuesto: «The program employs American architects to prepare designs which will utilize as fully as possible the resources of the respective countries. It is a program of cultural exchange and mutual practical benefit. As a preliminary to each design, the State Department sends the architect to the country in question to examine the site, to learn local materials, resources and craftsmanship, and to gain an acquaintance ship with the culture, climate and people».³⁷ El discurso de Belluschi o el de la CIA también han impregnado a Sert. Aquí no se salva ni dios.

Con estos preliminares, Sert justifica la ocupación de la parcela y el lenguaje que va a utilizar en el complejo. Dispone los edificios que el programa exige uno a continuación del otro, separados por patios con agua y palmeras, en un solar que delimitan la calle Al Mansur y el Río Tigris, de modo que, en progresión desde aquella, podemos observar, primero, un gran estanque en el que se va a reflejar la cancillería, que se erige en la puerta formal del conjunto; después un alargado edificio de servicios



que transcurre perpendicularmente a ella, al cual se entrega ortogonalmente el *Staff Housing Building* formando un patio recorrido por un canal del río y ajardinado con palmeras. Por detrás de este edificio se sitúan las tres residencias y el edificio de los sirvientes que delimitan otra pareja de patios en los que se piensan concentrar las actividades recreativas y sociales de los miembros del *staff* y sus familias. Un dique separa estas actividades de la residencia del embajador que se ubica mirando al río desde dos amplias terrazas ajardinadas. A modo de poblado en un oasis, la dispersión de los edificios permite reducir su altura y no presentarse como una masa excesiva, extraña al entorno y a la presencia de la ciudad que la albergaba. Sandy Isenstadt ha hecho una lectura muy incisiva, imprescindible, del proyecto.³⁸

El agua del Tigris se bombea a los canales que atraviesan el conjunto, le confieren unidad, aseguran la irrigación de la vegetación en un clima extremadamente caluroso en verano, para el cual Sert dispuso sistemas de protección especial con cubiertas ventiladas y celosías que configuran el primer cerramiento tras el cual, a bastante distancia se ubicaba la carpintería. Aprovechando experiencias anteriores, que conocemos, para climas también extremados, como las iglesias de Tumaco y Puerto Ordaz, o simplemente usando referentes plásticos con los que se encuentra cómodo desde su trabajo en el taller de Miró en Palma, Sert ofrece un repertorio de soluciones diversas para problemas parecidos que muestran su voluntad de mostrar cualidades en cada punto. Diversidad, pluralidad, amabilidad, estrategias de los vencedores, esos chicos altos, rubios, que regalan chicles a los niños.

El edificio de la Cancillería está retranqueado hacia adentro para conseguir esta sombra necesaria. Sus fachadas muestran una estructura de hormigón que se rellena de distintas maneras con cerámica coloreada, celosías o carpinterías pintadas con tonos básicos. Los edificios de residencias tienen tres apartamentos en cada una de ellas y dejan la planta baja abierta. Igualmente, celosías de cerámica, dispuestas de modos variables desde una estricta modulación delimitada por una estructura de hormigón, varían la profundidad según la altura en la que se ubican, algo que se observa al analizar la

sección. También, aquí, la cubierta es ventilada pero esta vez se termina a modo de unos arcos que rematan el conjunto.

La residencia del embajador, orientada a través del río hacia la ciudad vieja, con un programa más complejo por las funciones representativas, diplomáticas y domésticas que debe albergar, se desarrolla con espacios ampliables a través de elementos correderos, alrededor de un patio y con espacios a distintas alturas. Esta vez, la cubierta ventilada, a modo de parasol resuelto con paraboloides hiperbólicos de hormigón, recuerda una estructura arborescente y se relaciona con las palmeras del entorno. Un dibujo de la mano de Sert lo testimonia. La cerámica en las celosías de cerramiento y las carpinterías pintadas y de fuerte dimensión, permiten a este edificio dialogar con los del resto del conjunto y con algunos detalles de la tradición iraquí.

Una *varietas* obsesiva recorre todo el proyecto y, la vez, el resultado muestra un conjunto unitario. La capacidad de alternar materiales y elementos se encuentra estrictamente calculada y dominada por el orden que la estructura impone, algo que en el *Foreign Service Journal* de Febrero de 1959 interpretaron correctamente, cuando entendieron que la propuesta de Sert, «Draw up plans that would reflect an artistic combination of Eastern and Western motifs... modern yet conservative».³⁹ *West y East* se encontraron en la propuesta de Sert. El precio a pagar queda claro: hacer una arquitectura conservadora. ¿No lo es toda arquitectura, como anunció Loos? Sert ejemplifica lo que está en la base de la guerra psicológica de la CIA, su tipo de propaganda más efectivo, aquella en la que “el sujeto se mueve en la dirección que uno quiere por razones que piensa que son propias”.⁴⁰ Ya lo advertí al principio, la macedonia es engañosa. Ni tan siquiera es un “plato”. Se sirve en copa. Fría.

Departamento de Composición Arquitectónica,
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de
Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya

Notas

- 1 Mock, E.: *If you Want to Build a House*, MOMA, 1946, p. 5.
- 2 Stonor Saunders, F.: *La CIA y la guerra fría cultural*, Debate, Madrid, 2001.
Guilbaut, S.: *How New York Stole the Idea of Modern Art*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1983.
- 3 Stonor: *Op. Cit.*, p. 13.
- 4 *Id.*, p. 42.
- 5 *Id.*, p. 314.
- 6 *Id.*, p. 352.
- 7 Barr, A.: *Cubism and Abstract Art*, MOMA, Abril de 1936. "Fantastic Art Dada Surrealism". MOMA, Diciembre de 1936.
- 8 Stonor: *Op. Cit.*, p. 371.
- 9 ROBIN, R.: *Enclaves of America*, Princeton University Press, Princeton, 1992. LOEFFLER, J.: *The Architecture of the Diplomacy*, Princeton Architectural Press, New York, 1998.
- 10 Robin, R.: *Op. Cit.*, p. 140.
- 11 *Id.*, p. 145.
- 12 Broadwater, J.: *Eisenhower and the Anticommunist Crusade*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1992, pp. 79-80.
- 13 *Id.*, pp. 117-118.
- 14 *Id.*, pp. 118-120.
- 15 Andrews, J. y Zarefsky, D.: *Contemporary American Voices*, Longman, New York, London, 1992, pp. 49-54.
- 16 Loeffler: *Op. Cit.*, p. VII.
- 17 "U.S. Architecture Abroad. Modern Design at Its Best Now Represents This Country in Foreign Lands". *AF*, March, 1953.
- 18 Loeffler: *Op. Cit.*, p. 107.
- 19 *Id.*, p. 108.
- 20 *Id.*, p. 114.
- 21 *Id.*, p. 120.
- 22 Clausen, M.: *Pietro Belluschi, Modern American Architect*, MIT Press, Cambridge, 1994.
- 23 *Id.*, p. 186.
- 24 *Id.*, p. 188.
- 25 Los alcances del pensamiento y el poder de Lewis Mumford están recogidos en: Hughes, T., Hughes, A.: *Lewis Mumford. Public Intellectual*, Oxford University Press, New York, 1990. Blake, C.: *Beloved Community*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1990.
- 26 *Id.*, pp. 190-206.
- 27 Bruno Zevi publicó *Towards an Organic Architecture* y Sigfried Giedion "The Regional Approach" en *Architectural Record*, enero de 1954.
- 28 Clausen, *Op. Cit.*, p. 209.
- 29 *Id.*, p. 212.
- 30 Rovira, J.: *José Luis Sert*, Electa, 2000, Phaidon, 2003, pp. 323-325.
- 31 Loeffler: *Op. Cit.*, pp. 271-272.
- 32 *Id.*, pp. 174-182.
- 33 Entre ellos, uno que le preocupaba especialmente era el que planteaba las relaciones entre arquitectura, ciudad y entorno, que pronto debería empezar a verificar en sus actuaciones en Cambridge: «You are too young, but I know that we all know that the last 50 years have produced more changes in architecture, if you measure in terms of the past, than the previous 500. They have transformed our cities, and architecture today is more closely tied to the urban setting than it ever was before. None of our buildings really stand alone today. It is very rare when you will be asked to design a building that stands completely alone, unrelated to other buildings or to its environment. Thus, what we are doing today in architecture is mainly urban architecture by definition and by nature... All architectural schools should try to emphasize the relation of architecture to the improvement of our physical environment, an environment that would result in a better way of living". Ver: "On Architectural Education". Sert Collection D 47.
- 34 Naturalmente las siguientes palabras debían insistir en algo que también conocemos, es decir, la carga plástica de la arquitectura, a través de la posibilidad de integrar a las demás artes en ella, una vez colocados en segundo plano la máquina, el funcionalismo estricto y la objetividad del campo de las preocupaciones arquitectónicas: "The world of the architect, like that of the painter or sculptor, is basically a world of form, forms in space, the shaping of space, the relationship of color, texture, light, etc.", algo que permitirá descubrir el "...plastic and emotional side of architecture. This means that you consider that the work you are doing has a certain quality that is above the purely functional or practical" *Id.* Véase nota anterior.
En otro texto, de idéntica temática y redactado en la misma época, después de repetir las cosas que hemos visto, añade la necesidad de los estudios de historia en las facultades de arquitectura: "One of the problems we are faced with today is how to teach history courses to the architect, many schools practically abolished these courses from their curriculums when Beaux Arts methods of teaching were replaced by our modern programs, as a result there is a generation of young architects that lack the essential knowledge of our architecture heritage, and I have heard many young architects tell how bad they feel about this".

- Ver: "The philosophy of architectural education" Conferencia manuscrita. Sert Collection D 106. 195?
- 35 La cronología de la Embajada en Bagdad se encuentra en la Sert Collection. Fólder B 19 A, hasta Folder B 19 U. Los primeros esbozos son de 1955 y los últimos planos consultados llevan fecha de marzo de 1961.
- 36 Sert Collection. Ejemplar dactilografiado y fechado el 25.I.1961. Parece una memoria redactada para una posible publicación.
- 37 Sert Collection. Ejemplar dactilografiado sin fecha.
- 38 Isenstadt, S.: "Embajada de los EE. UU.", en AA.VV: *Sert medio siglo de arquitectura, 1928-1979*, Josep M. Rovira (ed.), Actar, Barcelona, 2005, pp. 207-217.
- 39 Robin, R.: *Op. Cit.*, p. 162.
- 40 *National Security Council Directive*, 10 de julio de 1950. Citado por Stonor: *Op. Cit.*, p. 17.