

Texto 4: Vanguardia y modernidad

- Sant'Elia, Antonio & Marinetti, Filippo Tomaso. Manifiesto de la arquitectura futurista. Milán, 1914.
- Sheerbart, Paul. Arquitectura de cristal. Berlín, 1914.
- Loos, Adolf. Ornamento y delito. Berlín, 1912.

PROBLEMAS DE LA ARQUITECTURA MODERNA
SEGUNDO SEMESTRE 2022
MARIO FERRADA A. PROFESOR
CRISTIAN VILLAGRÁN L. MONITOR

LA ARQUITECTURA FUTURISTA. MANIFIESTO

Antonio Sant'Elia
Filippo Tommaso Marinetti

Este texto está basado en otro anterior, sin título aunque conocido como el «Messaggio», que apareció con ocasión de la exposición «Nuove Tendenze», de 1914 en Milán. En esta exposición se presentaron dibujos de Sant'Elia y de Chiattonne, entre ellos, la serie para la Ciudad Nueva, a los que el texto está relacionado. Algunos de estos dibujos ilustraron así mismo la publicación de este Manifiesto. En esta segunda versión intervino Marinetti, el líder del Movimiento Futurista, reforzando la vinculación a dicho movimiento de las ideas de Sant'Elia. Marinetti añadió los párrafos iniciales, el primer punto del enunciado y el tercero de la proclamación, y sustituyó las calificaciones de «nueva» y «moderna» aplicadas a la arquitectura, por la de «futurista». De esta manera se completaban la serie de manifiestos futuristas referidos a las diversas artes.

La importancia del Manifiesto de la Arquitectura Futurista radica en el hecho de exponer, antes de la Primera Guerra Mundial, algunas de las ideas características de la nueva arquitectura que irán apareciendo de manera insistente en las décadas siguientes. Entre estas ideas destaca el carácter rupturista con la arquitectura del pasado. Ruptura que se acentúa con el estilo literario provocador usado por los futuristas en sus manifiestos.

Las ideas anti-decorativas de Sant'Elia son un eco de las de Berlage y tienen una referencia próxima en el escrito de Loos Ornamento y delito, publicado en los años inmediatamente anteriores.

Las ideas ingenieriles, mecánicas, y de velocidad o movimiento como peculiares de lo moderno se encuentran también en este manifiesto.

Antonio Sant'Elia (Como, 1888-Monfalcone, 1916) y Filippo Tommaso Marinetti (Alejandría, Egipto, 1876-Bellagio, 1944), L'architettura futurista. Manifiesto. Octavilla publicada en Milán, 11-7-1914. Traducción española: Arquitectura Futurista, en U. Conrads, Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX. Lumen. Barcelona, 1973, también en S. Marchán (ed.), La arquitectura del siglo XX. Textos, Alberto Corazón. Madrid, 1974.

Desde el siglo XVIII no ha existido ninguna arquitectura. Lo que se denomina arquitectura moderna es una estúpida mezcla de los elementos estilísticos más variados empleados para enmascarar el esqueleto de los edificios modernos. La belleza nueva del hormigón y del acero se ve profanada por la superposición de carnavalescas incrustaciones decorativas, que no hallan justificación ni por la necesidad constructiva ni por nuestro gusto, y cuyo origen hay que buscarlo en la antigüedad egipcia, india o bizantina o en ese asombroso florecimiento de idioteces y de impotencia conocido por «neoclasicismo».

En Italia, estos productos de rufianería arquitectónica son gratamente recibidos, y la rapaz incapacidad extranjera es calificada de in-

vención genial, de arquitectura novísima. Los jóvenes arquitectos italianos (aquellos que alcanzan una reputación de originalidad a través de maquinaciones clandestinas de las publicaciones artísticas) muestran su talento en los barrios nuevos de nuestras ciudades, donde una alegre ensalada de columnas ojivales, de follajes del siglo XVII, de arcos góticos, de pilastras egipcias, de volutas rococó, de angelitos del siglo XV y de cariátides hinchadas pretenden considerarse como estilo y presumen arrogantemente de monumentalidad. La caleidoscópica aparición y desaparición de formas, el multiplicarse de las máquinas, el aumento diario de las necesidades impuestas por la rapidez de las comunicaciones, por la aglomeración de la gente, por las exigencias de la hi-

gienes y cien fenómenos más de la vida moderna, no producen ninguna preocupación a estos sedicentes renovadores de la arquitectura. Siguen aplicando obstinadamente las reglas de Vitruvio, de Vignola y de Sansovino y con algunas publicaciones de arquitectura alemana en la mano tratan de reimprimir la imagen de la imbecilidad secular en nuestras ciudades, que deberían ser la inmediata y fiel proyección de nosotros mismos.

Así, este arte de expresión y síntesis se ha convertido en sus manos en un ejercicio estilístico vacuo, en una repetición de fórmulas mal empleadas para camuflar de edificio moderno la vulgar aglomeración de ladrillos y piedra. Como si nosotros, acumuladores y generadores de movimiento, con nuestras prolongaciones mecánicas, con el ruido y la velocidad de nuestra vida, pudiéramos vivir en las mismas casas, en las mismas calles construidas para sus necesidades por los hombres de hace cuatro, cinco, seis siglos.

Ésta es la suprema imbecilidad de la arquitectura moderna, que se repite con la complicidad mercantil de las academias, prisiones de la inteligencia, donde se obliga a los jóvenes a la onanística copia de modelos clásicos, en lugar de abrir sus mentes en busca de los límites y de la solución del nuevo e imperioso problema: «La casa y la ciudad futuristas». La casa y la ciudad espiritual y materialmente nuestras, en las que nuestra existencia turbulenta pueda desenvolverse sin parecer un anacronismo grotesco.

El problema de la arquitectura *futurista* no es un problema de recomposición lineal. No se trata de encontrar nuevas molduras, nuevos bastidores de ventana y de puerta, sustitutos de columnas, pilastras, ménsulas, cariátides, gárgolas. No se trata de dejar la fachada con los ladrillos desnudos, o de enlucirla, o de revestirla de piedra, ni de establecer diferencias formales entre edificios nuevos y viejos. Se trata de crear de nueva planta la casa *futurista*, de construirla con todos los recursos de la ciencia y de la técnica, de satisfacer hasta el límite todas las exigencias de nuestra forma de vida y de nuestro espíritu, de rechazar todo lo que sea grotesco, molesto y ajeno a nosotros (tradición, estilo, estética, proporción), estableciendo nuevas formas, nuevas líneas, *una nueva*

armonía de perfiles y volúmenes, una arquitectura cuya razón de ser se base solamente en las condiciones especiales de la vida moderna, cuyos valores estéticos están en perfecta armonía con nuestra sensibilidad. Esta arquitectura no puede estar sujeta a ninguna ley de continuidad histórica. Tiene que ser tan nueva como nuevo es nuestro estado anímico.

El arte de construir ha podido evolucionar en el tiempo y pasar de un estilo a otro a la vez que mantenía inalterados los caracteres generales de la arquitectura, porque, en la historia, son frecuentes los cambios de moda y los cambios determinados por sucesivos movimientos religiosos y regímenes políticos, pero son rarísimos los factores que producen cambios profundos en las condiciones ambientales, que derrocan lo viejo y crean lo nuevo, factores como el descubrimiento de leyes naturales, el perfeccionamiento de los medios mecánicos, el uso racional y científico del material.

En la vida moderna, el proceso de la evolución estilística consecuente de la arquitectura se ha detenido. «La arquitectura rompe con la tradición. Obligatoriamente debe volver a empezar desde el principio.»

El cálculo de la resistencia de los materiales, el empleo del hormigón armado y del hierro, excluyen la «arquitectura» en el sentido clásico y tradicional. Los materiales modernos de construcción y nuestras nociones científicas no se prestan en absoluto a la disciplina de los estilos históricos y son la causa principal del aspecto grotesco de los edificios a la moda, en los cuales se intenta obligar a los miembros de soporte espléndidamente ligeros y esbeltos y a la aparente fragilidad del hormigón armado a imitar la pesada curva de los arcos y el masivo aspecto de los mármoles.

La formidable antítesis entre el mundo moderno y el antiguo es consecuencia de todo aquello que existe ahora y antes no existía. En nuestra vida, han entrado elementos cuyas posibilidades los antiguos ni siquiera habían soñado. Han surgido posibilidades materiales y actitudes mentales que han tenido mil repercusiones, la primera de todas es la creación de un nuevo ideal de belleza, todavía oscuro y embrionario, pero cuya fascinación ya la experimentan incluso las masas. Hemos perdido el sentido de lo monumental, de lo pesado, de

lo estático; hemos enriquecido nuestra sensibilidad con «un gusto por lo ligero, lo práctico, lo efímero y lo veloz». Sentimos que ya no somos los hombres de las catedrales, de los palacios, de las salas de asamblea; sino de los grandes hoteles, de las estaciones de ferrocarril, de las carreteras inmensas, de los puertos colosales, de los mercados cubiertos, de las galerías luminosas, de las vías rápidas, de las demoliciones y reedificaciones.

Tenemos que inventar y reedificar la ciudad *futurista* semejante a una inmensa atarazana tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en todas sus partes, y la casa *futurista* semejante a una máquina gigantesca. Los ascensores no deben ocultarse como gusanos solitarios en los pozos de escalera; las escaleras, convertidas en inútiles, deben abolirse y los ascensores deben trepar, como serpientes de hierro y cristal, a lo largo de la fachada. La casa de hormigón, de cristal y de hierro, sin pinturas ni esculturas, enriquecida solamente por la belleza congénita de sus líneas y proyecciones, extremadamente «fea» en su sencillez mecánica, alta y ancha todo lo que sea necesario, y no lo que prescriben las leyes municipales, debe levantarse en el borde de un abismo tumultuoso: la calle, que ya no se extenderá como una alfombra al nivel de las porterías, sino que se hundirá en la tierra a varios niveles, que recibirán el tráfico metropolitano y estarán enlazados unos con otros mediante pasarelas metálicas y rápidas escaleras mecánicas.

«Lo decorativo debe ser abolido.» El problema de la arquitectura *futurista* no debe resolverse plagiando fotografías de China, Persia y Japón, ni aborregándose en las reglas de Vitrubio, sino a golpes de genio y armados de una experiencia científica y técnica. Todo debe ser revolucionado. Debemos explotar los tejados, utilizar los sótanos, reducir la importancia de las fachadas, debemos trasplantar los problemas del buen gusto del campo de la molurita, del capitelito, del portalito, al más amplio dominio de los grandes «agrupamientos de masas», de la «vasta planificación». Acabemos con la arquitectura monumental fúnebre conmemorativa. Desechemos los monumentos, las aceras, las arcadas, las escalinatas, hundamos las calles y las plazas en el suelo, levantemos el nivel de la ciudad.

Yo combato y desprecio:

1. Toda la pseudoarquitectura de vanguardia de Austria, Hungría, Alemania y América.
2. Toda la arquitectura clásica, solemne, hierática, escenográfica, decorativa, monumental, frívola, encantadora.
3. El embalsamiento, la reconstrucción, la reproducción de monumentos y *palacios antiguos*.
4. Las líneas perpendiculares y horizontales, las formas cúbicas y piramidales, que son estáticas, graves, opresivas y absolutamente ajenas a nuestra novísima sensibilidad.
5. El uso de materiales macizos, voluminosos, duraderos, anticuados, costosos.

Y proclamo:

1. Que la arquitectura *futurista* es la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la sencillez; la arquitectura del hormigón armado, del hierro, del vidrio, del cartón, de las fibras textiles y de todos los sustitutos de la madera, de la piedra y del ladrillo que permitan obtener el máximo de elasticidad y ligereza.
2. Que esto no haga que la arquitectura *futurista* sea por ello una árida combinación de práctica y utilidad, sino que siga siendo arte, es decir, síntesis y expresión.
3. Que las líneas oblicuas y elípticas son dinámicas por su propia naturaleza y poseen un poder emotivo mil veces mayor que el de las líneas verticales y horizontales, y que una arquitectura dinámicamente integrada es imposible sin ellas.
4. Que la decoración, como cualquier cosa sobrepuesta a la arquitectura, es un absurdo y que «el valor decorativo de la arquitectura *futurista* depende sólo del uso y disposición original del material en bruto o desnudo o violentamente coloreado».
5. Que, de la misma manera que los antiguos encontraron la inspiración para su arte en los elementos de la naturaleza, nosotros —material y espiritualmente artificiales— debemos encontrar esa inspiración en los elementos del novísimo mundo mecánico que hemos creado, del cual la arquitectura debe ser la expresión más hermosa, la síntesis más completa, la integración artística más eficaz.

6. La arquitectura como arte de disponer las formas de los edificios según criterios preestablecidos está acabada.

7. Por arquitectura debe entenderse el esfuerzo de armonizar con libertad y con gran audacia el ambiente del hombre, es decir, convertir el mundo de las cosas en una proyección directa del mundo del espíritu.

8. De una arquitectura así concebida no pueden surgir estereotipos plásticos o lineales, ya que las características fundamentales de la

arquitectura futurista serán la caducidad y la transitoriedad. «Las casas durarán menos que nosotros. Cada generación tendrá que construirse su propia ciudad.» Esta constante renovación del ambiente arquitectónico contribuirá a la victoria del «Futurismo», que ya se afirma con las «Palabras en libertad», el «Dinamismo plástico», la «Música sin compás», el «Arte de los ruidos», mediante todo lo cual luchamos sin tregua contra la cobarde adoración del pasado.

ARQUITECTURA DE CRISTAL

Paul Scheerbart

Escrito ya en 1898, aunque publicado en 1914, el texto del poeta Paul Scheerbart fue uno de los utilizados por sus seguidores arquitectos como fuente de inspiración expresionista. Así el pabellón del vidrio de la Exposición de Colonia de 1924, obra de B. Taut, fue explícitamente dedicado al poeta.

Scheerbart proporciona argumentos técnicos a favor del material vidrio, y aunque sus propuestas no se detallan técnicamente, esto no es tan importante, como que precisamente por quedar ambiguas dejan una mayor libertad, sin poner en evidencia lo irrealizable de la utopía que propone. Taut y Behne fueron ardientes divulgadores suyos. Las publicaciones de Taut en los años siguientes son en buena parte la plasmación dibujada de la utopía de Scheerbart. Los expresionistas veían además en el cristal no tan sólo efectos técnicos y estéticos sino también simbólicos y morales.

Paul Scheerbart (Danzig, 1863-Berlín, 1915). «Glasarchitektur», en Der Sturm. Berlín, 1914. Traducción española de S. Marchán, op. cit. y en U. Conrads, op. cit.

«Dedicada a Bruno Taut. Hony soit qui mal y pense.»

I. El medio ambiente y su influencia en la evolución de la cultura

En la mayoría de los casos vivimos en espacios cerrados. Éstos constituyen el medio ambiente en que crece nuestra cultura. Nuestra cultura es en cierta medida un producto de nuestra arquitectura. Si queremos elevar el nivel de nuestra cultura, estamos obligados, para bien

o para mal, a transformar nuestra arquitectura. Y esto nos será solamente posible si ponemos fin al carácter cerrado de los espacios en que vivimos. Pero esto sólo lo podremos hacer por medio de la introducción de la arquitectura de cristal, que dejará entrar en nuestras viviendas la luz solar y la luz de la luna y de las estrellas, no por un par de ventanas simplemente, sino, simultáneamente, por el mayor número posible de paredes completamente de cristal, de cristales coloreados. El nuevo medio ambiente, que crearemos de este modo, nos debe aportar una cultura nueva.

III. El jardín botánico de Dahlem

Ya poseemos una arquitectura de cristal, exactamente en los jardines botánicos. El Jardín Botánico de Dahlem en Berlín muestra que ya se han edificado palacetes de cristal majestuosos. Únicamente les falta el color...

XIII. El «estilo funcional» (Sachstil) ¹

El lector más honorable podría tener tal vez la sensación de que la arquitectura de cristal es demasiado fría.

Pero en las estaciones más cálidas del año la frescura es muy agradable.

De cualquier modo deseo afirmar que los colores en el cristal pueden surtir efectos muy calurosos; tal vez despiden un calor «nuevo».

Con objeto de que lo dicho hasta ahora tenga una atmósfera más acogedora, deseo combatir del modo más apasionado el llamado «estilo funcional» (cosal), privado de ornamentos, pues no es artístico.

Esto ha sucedido con frecuencia desde otros puntos de vista.

El «estilo funcional», como período de transición, me parece aceptable. De cualquier modo ha dado el golpe de gracia a la imitación de los estilos más antiguos. Estos estilos más antiguos son los productos de la arquitectura del ladrillo y de los muebles de madera.

La ornamentación en la casa de cristal tiene que desarrollarse de un modo totalmente independiente —la ornamentación del oriente, de las alfombras y mayólicas se transformaron de tal modo que es de suponer que en la arquitectura de cristal no debería hablarse de imitación.

Esperemos que sea así.

XVIII. La belleza de la tierra si la arquitectura en cristal se extiende por ella

La superficie de la Tierra cambiaría considerablemente si la arquitectura de ladrillo fuese

¹ «Sachstil» se refiere sin duda al estilo protorracionalista y funcional del Werkbund y del que ya hablaron literalmente Poelzig y Gropius, Muthesius, etc.

desplazada de todas partes por la arquitectura de cristal.

Sería como si la Tierra se enjoyase y vistiese de esmaltes y diamantes.

Tal esplendor es absolutamente inimaginable. Y entonces tendríamos en la Tierra cosas más exquisitas que los jardines de «Las mil y una noches».

Entonces tendríamos el paraíso en la Tierra y no necesitaríamos ya fijar nuestras miradas en el paraíso celestial.

XXIX. Cuerpos huecos de cristal en todos los colores y formas posibles como pintura mural (las llamadas piedras de cristal)

Las denominadas piedras de cristal forman también un material mural, que desde luego puede convertirse en una especialidad interesante de la arquitectura de cristal.

Ya se han formado grandes industrias, que podrían tener un gran futuro en un tiempo muy próximo a todos.

Desde una consideración estética como material mural está justificado todo lo que es ignívomo y filtra la luz. Las piedras de cristal (o vidrio) deberían convertir en algo superfluo muchos esqueletos de hierro.

XXXVI. Las columnas de luz y las torres de luz

Hasta ahora las columnas sólo existían para sostener. La construcción en hierro necesita menos puntales que la construcción de ladrillo; en la casa de cristal sobran la mayoría de los puntales.

Ahora bien, para aligerar aún más las columnas en grandes salas de cristal, se las puede dotar con cuerpos luminosos detrás de todo el marco circundante de cristal; entonces estas columnas de luz no darán la impresión de que están sosteniendo, y toda la arquitectura aparecerá como más libre —como si todo se sostuviera por sí mismo—; la arquitectura de cristal, mediante estas columnas luminosas, se convertirá en algo flotante.

Las torres deberían caracterizar siempre un

lugar o una ciudad. Es natural que se trate de hacer destacar las torres también por la noche. Por consiguiente, todas las torres deberán convertirse en torres luminosas bajo el dominio de la arquitectura de cristal.

XLI. Las posibilidades que la construcción en hierro es capaz de desarrollar

La construcción en hierro hace posible dar a las paredes la forma que se desee. No es ya necesario que los muros sean verticales.

A partir de aquí las posibilidades de desarrollo que encierra la construcción en hierro son casi ilimitadas.

Los efectos de cúpula pueden ser desplazados de lo alto a los lados, de tal manera que sentados a una mesa sea solamente necesario mirar hacia los lados y hacia arriba para observar el efecto de cúpula.

Las superficies curvadas son también eficaces en la parte baja de las paredes. Este efecto es particularmente fácil de lograr en las habitaciones pequeñas.

Las habitaciones pequeñas no necesitan en modo alguno la verticalidad.

La significación de la planta en arquitectura, por todo esto, se ve reducida grandemente. En cambio el proyecto del plan general del edificio adquiere una mayor importancia que hasta ahora.

LVIII. Arquitectura flotante

Si el hormigón armado, como se ha declarado a menudo desde diferentes posiciones —incluso por la Comisión Estatal de examen de materiales—, no puede ser dañado realmente por el agua, el hormigón armado es capaz de sostener, como si se tratase de un barco, los mayores edificios.

Podemos hablar con toda seriedad de una arquitectura flotante. Para ella es válido todo lo que hemos dicho en el capítulo anterior sobre la nueva Venecia.

Los edificios, naturalmente, pueden agruparse o separarse siempre de una manera dis-

tinta, de tal modo que toda ciudad flotante podría tener un aspecto diferente todos los días.

La ciudad flotante puede andar flotando en zonas más grandes del lago. Pero tal vez podría andar flotando también en el mar. Esto suena muy fantástico y utópico, pero no lo es así, si el hormigón armado sostiene la arquitectura como casco.

LXXI. Edificios transportables

Es posible construir también edificios transportables de cristal, que son particularmente adecuados para exposiciones.

Estos edificios transportables no son muy fáciles de construir, pero no olvidemos que cuando algo nuevo está en juego es muy frecuente que sea abordado en primer lugar precisamente el problema más difícil.

CII. La transformación de la superficie de la tierra

Una y otra vez nos suenan a cuentos de hadas cosas que no son ni tan fantásticas ni de ninguna manera utópicas. Hace ochenta años aparecía el ferrocarril y es actualmente innegable que ha transformado la superficie entera de la Tierra.

Según lo que ya se ha dicho, la superficie de la Tierra necesita ser transformada, y ha de serlo por la arquitectura del cristal. Si la arquitectura de cristal se impone, «transformará» la superficie de la Tierra. Naturalmente, en esta transformación jugarán un papel otros factores al margen de la discusión presente.

El ferrocarril produjo la cultura de las metrópolis de ladrillo, que todavía hoy continuamos sufriendo. La arquitectura de cristal se impondrá solamente cuando las metrópolis en el sentido que damos a esa palabra hayan desaparecido.

Que esta desaparición vendrá es cosa perfectamente clara para todos aquellos que se proponen una evolución ulterior de nuestra cultura. No vale la pena extenderse más sobre ello.

Todos sabemos lo que significa el color; forma sólo una pequeña parte del espectro. Pero lo necesitamos. El infrarrojo y el ultravioleta no son perceptibles por nuestros ojos, pero no hay duda de que el ultravioleta es perceptible para los órganos sensoriales que poseen las hormigas.

Aunque no podemos en la actualidad afirmar que nuestros órganos sensoriales vayan a evolucionar de la noche a la mañana, deberíamos, sin embargo, considerar como justificada la suposición de que podríamos comen-

zar a tener conciencia de lo que nos es accesible, saber qué parte del espectro somos capaces de percibir con nuestros ojos y cuáles son los milagros de color que somos capaces de abarcar.

La única cosa que puede ayudarnos a hacerlo es la arquitectura de cristal, que debe transformar toda nuestra vida, el medio ambiente en que vivimos.

En adelante, podemos esperar que la arquitectura de cristal «transforme» realmente la superficie de nuestra Tierra.

ansiamos se extenderá desde nuestro país, desde Europa para satisfacer a todos los pueblos. No propugno en absoluto el internacionalismo. Pues internacionalismo significa la estética impersonal de un mundo que se encuentra en descomposición. En cambio, el supranacionalismo comprende las delimitaciones nacionales como supuesto previo; sólo una humanidad libre puede restablecer una cultura omnicomprensiva.

Esta gran voluntad reúne a todos los que se han puesto manos a la obra.

Sólo se hace realidad, sólo despierta una fe adecuada, cuando se forma a partir de la fusión de las últimas realizaciones de todos los pueblos.

En estas circunstancias, no podemos hacer más que contribuir con la modesta medida de nuestro propio trabajo, con fe y deseos de prestar un servicio libre y voluntario.

ORNAMENTO Y DELITO

Adolf Loos

Este texto (escrito en 1908), junto con otro titulado Arquitectura, constituye el principal ensayo-manifiesto de la poética loosiana. El amplio eco que el ensayo tuvo, se debe al hecho de que Loos aborda un tema fundamental de la cultura artística moderna: el ornamento. Éste también es el motivo por el que el texto se incluye aquí.

El estilo que Loos utiliza, lleno de paradojas y sarcasmos, da fuerza persuasiva a sus ideas, aunque también ha generado numerosos equívocos y reducciones de su pensamiento.

Los motivos por los que Loos aboga por una «represión» del ornamento, coinciden con un triple razonamiento ético-estético-económico. Ético porque el ornamento traduce una nostalgia regresiva o un síntoma de incultura. Estético porque la eliminación del valor ornamental de la arquitectura, equivale a abolir, el contenido simbólico-representativo que se superpone a la construcción pura y simple. Entonces la tarea del arquitecto quedaría reducida a organizar lógicamente la forma y la materia, y su valor comunicativo quedaría encomendado únicamente a éstas. Los razonamientos de Loos son también económicos porque afronta —aunque con contradicciones— los problemas de costes en la moderna civilización industrial.

Adolf Loos. «Ornament und Verbrechen», en Der Sturm. Berlín, 1912. Su difusión se debió en mayor medida a su publicación posterior en francés en Les Cahiers d'Aujourd'hui (1913), en L'Esprit Nouveau, 1920 y en 1923 en L'Architecture Vivante. Traducción española: «Ornamento y delito», en Adolf Loos, Ornamento y delito y otros escritos. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

El embrión humano pasa, en el claustro materno, por todas las fases evolutivas del reino animal. Cuando nace un ser humano, sus impresiones sensoriales son iguales a las de un perro recién nacido. Su infancia pasa por todas las transformaciones que corresponden a aquellas por las que pasó la historia del género humano. A los dos años, lo ve todo como si fuera un papúa. A los cuatro, como un ger-

mano. A los seis, como Sócrates, y a los ocho como Voltaire. Cuando tiene ocho años, percibe el violeta, color que fue descubierto en el siglo XVIII, pues antes el violeta era azul y el púrpura era rojo. El físico señala que hay otros colores, en el espectro solar, que ya tienen nombres, pero comprenderlo se reserva al hombre del futuro.

El niño es amoral. El papúa también lo es

para nosotros. El papúa despedaza a sus enemigos y los devora. No es un delincuente, pero cuando el hombre moderno despedaza y devora a alguien entonces es un delincuente o un degenerado. El papúa se hace tatuajes en la piel, en el bote que emplea, en los remos, en fin, en todo lo que tiene a su alcance. No es un delincuente. El hombre moderno que se tatea es un delincuente o un degenerado. Hay cárceles donde un 80 por 100 de los detenidos presentan tatuajes. Los tatuados que no están detenidos son criminales latentes o aristócratas degenerados. Si un tatuado muere en libertad, esto quiere decir que ha muerto unos años antes de cometer un asesinato.

El impulso de ornamentarse el rostro y cuanto se halle al alcance es el primer origen de las artes plásticas. Es el primer balbuceo de la pintura. Todo arte es erótico.

El primer ornamento que surgió, la cruz, es de origen erótico. La primera obra de arte, la primera actividad artística que el artista pintarrajeó en la pared, fue para despojarse de sus excesos. Una raya horizontal: la mujer yacente. Una raya vertical: el hombre que la penetra. El que creó esta imagen sintió el mismo impulso que Beethoven; estuvo en el mismo cielo en el que Beethoven creó la *Novena Sinfonía*.

Pero el hombre de nuestro tiempo que, a causa de un impulso interior, pintarrajea las paredes con símbolos eróticos, es un delincuente o un degenerado. Obvio es decir que en los retretes es donde este impulso invade del modo más impetuoso a las personas con tales manifestaciones de degeneración. Se puede medir el grado de civilización de un país atendiendo a la cantidad de garabatos que aparezcan en las paredes de sus retretes.

En el niño, garabatear es un fenómeno natural, su primera manifestación artística es llenar las paredes con símbolos eróticos. Pero lo que es natural en el papúa y en el niño resulta en el hombre moderno un fenómeno de degeneración. Descubrí lo siguiente y lo comuniqué al mundo: *La evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual*. Creí con ello proporcionar a la humanidad algo nuevo con lo que alegrarse, pero la humanidad no me lo ha agradecido. Se pusieron tristes y su ánimo decayó. Lo que les preocupaba era sa-

ber que no se podía producir un ornamento nuevo. ¿Cómo, lo que cada negro sabe, lo que todos los pueblos y épocas anteriores a nosotros han sabido, no sería posible para nosotros, hombres del siglo XIX? Lo que el género humano había creado miles de años atrás sin ornamentos fue despreciado y se destruyó.

No poseemos bancos de carpintería de la época carolingia, pero el menor objeto carente de valor que estuviera ornamentado se conservó, se limpió cuidadosamente y se edificaron pomposos palacios para albergarlo. Los hombres pasean entristecidos ante las vitrinas, avergonzándose de su actual impotencia. Cada época tiene su estilo, ¿carecerá la nuestra de uno que le sea propio? Con estilo, se quería significar ornamento. Por tanto, dije: ¡No llorés! Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que es incapaz de realizar un ornamento nuevo. Hemos vencido el ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido.

Pero existen los malos espíritus incapaces de tolerarlo. A su juicio, la humanidad debería seguir jadeando en la esclavitud del ornamento. Los hombres estaban lo bastante adelantados como para que el ornamento no les deleitara, como para que un rostro tatuado no aumentara la sensación estética, como en los papúas, sino que la disminuyera. Lo bastante adelantados como para alegrarse por una pitillera no ornamentada y comprarse ésta pudiendo, por el mismo precio, conseguir otra con adornos. Eran felices con sus vestidos y estaban contentos de no tener que ir de feria en feria como los monos llevando pantalones de terciopelo con tiras doradas. Y dije: Fijaros: la habitación en que murió Goethe es más fantástica que toda pompa renacentista y un mueble liso es más bonito que todas las piezas de museo incrustadas y esculpidas. El lenguaje de Goethe es mucho más bonito que todos los ornamentos de los pastores del Pegnitz.

Los malos espíritus lo oyeron con desagrado, y el Estado, cuya misión es retrasar a los pueblos en su evolución cultural, consideró

como suya la cuestión de la evolución y reanudación del ornamento. ¡Pobre Estado, cuyas revoluciones las dirijan los Consejeros! Pronto pudo verse en el Museo de Artes Decorativas de Viena un bufet con el nombre *La rica pesca*, hubo armarios que se llamaron *La princesa encantada* o algo por el estilo, cosa que se refería a los ornamentos con que estaban decorados esos desgraciados muebles. El estado austríaco se tomó tan en serio su trabajo que se preocupó de que las polainas de paño no desapareciesen de las fronteras de la monarquía austro-húngara. Obligó a todo hombre culto que tuviera veinte años a llevar durante tres años polainas en lugar de calzado eficiente. Ya que todo Estado parte de la suposición de que un pueblo que esté en baja forma es más fácil de gobernar.

Bien, la epidemia ornamental está reconocida estatalmente y se subvenciona con dinero del Estado. Sin embargo, veo en ello un retroceso. No puedo admitir la objeción de que el ornamento aumenta la alegría de vivir de un hombre culto, no puedo admitir tampoco la que se disfraza con estas palabras: «¡Pero cuándo el ornamento es bonito...!» A mí y a todos los hombres cultos, el ornamento no nos aumenta la alegría de vivir. Si quiero comer un trozo de alujú escojo uno que sea completamente liso y no uno que esté recargado de ornamentos, que represente un corazón, un niño en mantillas o un jinete. El hombre del siglo XV no me entendería; pero sí podrían hacerlo todos los hombres modernos. El defensor del ornamento cree que mi impulso hacia la sencillez equivale a una mortificación. ¡No, estimado señor profesor de la Escuela de Artes Decorativas, no me mortifico! Lo prefiero así. Los platos de siglos pasados, que presentan ornamentos con objeto de hacer aparecer más apetitosos los pavos, faisanes y langostas a mí me producen el efecto contrario. Voy con repugnancia a una exposición de arte culinario, sobre todo si pienso que tendré que comer esos cadáveres de animales rellenos. Como roast-beef.

El enorme daño y las devastaciones que ocasiona el redespertar del ornamento en la evolución estética, podrían olvidarse con facilidad, ya que nadie, ni siquiera ninguna fuerza estatal puede detener la evolución de la humani-

dad. Sólo es posible retrasarla. Podemos esperar. Pero es un delito respecto a la economía del pueblo que, a través de ello, se pierda el trabajo, el dinero y el material humanos. El tiempo no puede compensar estos daños.

El ritmo de la evolución cultural sufre a causa de los rezagados. Yo quizá vivo en 1908; mi vecino, sin embargo, hacia 1900; y el de más allá, en 1880. Es una desgracia para un Estado el que la cultura de sus habitantes abarque un período de tiempo tan amplio. El campesino de regiones apartadas vive en el siglo XII. Y en la procesión de la fiesta de jubileo tomaron parte gentes, que ya en la época de las grandes migraciones de los pueblos se hubieran encontrado retrasadas. Feliz el país que no tenga este tipo de rezagados y merodeadores. ¡Feliz América! Entre nosotros mismos hay en las ciudades hombres que no son nada modernos, rezagados del siglo XVIII que se horrorizan ante un cuadro con sombras violetas, porque aún no saben ver el violeta. Les gusta el faisán si el cocinero se ha pasado todo un día preparándolo, y la pitillera con ornamentos renacentistas les gusta mucho más que la lisa. ¿Y qué pasa en el campo? Los vestidos y aderezos son de siglos anteriores. El campesino no es cristiano, todavía es pagano.

Los rezagados retrasan la evolución cultural de los pueblos y de la humanidad, ya que el ornamento no está engendrado sólo por delinquentes, sino que comete un delito en tanto que perjudica enormemente a los hombres atentando a la salud, al patrimonio nacional y por eso a la evolución cultural. Cuando dos hombres viven cerca y tienen unas mismas exigencias, las mismas pretensiones y los mismos ingresos, pero no obstante pertenecen a distintas civilizaciones, se puede observar lo siguiente, desde el punto de vista económico de un pueblo: el hombre del siglo XX será cada vez más rico, el del siglo XVIII cada vez más pobre. Supongamos que los dos viven según sus inclinaciones. El hombre del siglo XX puede cubrir sus exigencias con un capital mucho más pequeño y por ello puede ahorrar. La verdura que le gusta está simplemente hervida en agua y condimentada con mantequilla. Al otro hombre le gusta más cuando se le añade miel y nueces y cuando sabe que otra persona ha pasado horas cocinándola. Los platos orna-

mentados son muy caros, mientras que la vajilla blanca que le gusta al hombre es barata. Éste ahorra mientras que otro se endeuda. Así ocurre con naciones enteras. ¡Pobre pueblo que se quede rezagado en la evolución cultural! Los ingleses serán cada vez más ricos y nosotros cada vez más pobres...

Sin embargo, es mucho mayor el daño que padece el pueblo productor a causa del ornamento, ya que el ornamento no es un producto natural de nuestra civilización, es decir, que representa un retroceso o una degeneración; el trabajo del ornamentista ya no se paga como es debido.

Es conocida la situación en los oficios de talla y adorno, los sueldos criminalmente bajos que se pagan a las bordadoras y encajeras. El ornamentista ha de trabajar veinte horas para lograr los mismos ingresos de un obrero moderno que trabaje ocho horas. El ornamento encarece, por regla general, el objeto; sin embargo, se da la paradoja de que una pieza ornamentada con igual coste material que el de un objeto liso, y que necesita el triple de horas de trabajo para su realización, cuando se vende, se paga por el ornamentado la mitad que por el otro. La carencia de ornamento tiene como consecuencia una reducción de las horas de trabajo y un aumento de sueldo. El tallista chino trabaja dieciséis horas, el americano sólo ocho. Si por una caja lisa se paga lo mismo que por otra ornamentada, la diferencia, en cuanto a horas de trabajo, beneficia al obrero. Si no hubiera ningún tipo de ornamento —situación que a lo mejor se dará dentro de miles de años— el hombre, en vez de tener que trabajar ocho horas, podría trabajar sólo cuatro, ya que la mitad del trabajo se va, aún hoy en día, en realizar ornamentos.

Ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y por ello salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además, material desperdiciado y ambas cosas significan capital desperdiciado.

Como el ornamento ya no pertenece a nuestra civilización desde el punto de vista orgánico, tampoco es ya expresión de ella. El ornamento que se crea en el presente ya no tiene ninguna relación con nosotros ni con nada humano; es decir, no tiene relación alguna con la actual ordenación del mundo. No es capaz

de evolucionar. ¿Qué ha sucedido con la ornamentación de Otto Eckmann, con la de Van de Velde? Siempre estuvo el artista sano y vigoroso en las cumbres de la humanidad. El ornamentista moderno es un retrasado a una aparición patológica. Reniega de sus productos una vez transcurridos tres años. Las personas cultas los consideran insoportables de inmediato; los otros, sólo se dan cuenta de esto al cabo de años. ¿Dónde se hallan hoy las obras de Otto Eckmann? ¿Dónde estarán las obras de Olbrich dentro de diez años? El ornamento moderno no tiene padres ni descendientes, no tiene pasado ni futuro. Sólo es saludado con alegría por personas incultas, para quienes la grandeza de nuestra época es un libro con siete sellos, y, al cabo de un tiempo, reniegan de él.

En la actualidad, la humanidad es más sana que antes; sólo están enfermos unos pocos. Estos pocos, sin embargo, tiranizan al obrero, que está tan sano que no puede inventar ornamento alguno. Le obligan a realizar, en diversos materiales, los ornamentos inventados por ellos.

El cambio del ornamento trae como consecuencia una pronta desvaloración del producto del trabajo. El tiempo del trabajador, el material empleado, son capitales que se derrochan. He enunciado la siguiente idea: La forma de un objeto debe ser tolerable al tiempo que dure físicamente. Trataré de explicarlo: Un traje cambiará muchas más veces su forma que una valiosa piel. El traje de baile creado para una sola noche, cambiará de forma mucho más deprisa que un escritorio. ¡Qué malo sería, sin embargo, si tuviera que cambiarse el escritorio tan rápidamente como un traje de baile por el hecho de que a alguien le pareciera su forma insoportable; entonces se perdería el dinero gastado en ese escritorio!

Esto lo sabe bien el ornamentista, y los ornamentistas austríacos intentan resolver este problema. Dicen: «Preferimos al consumidor que tiene un mobiliario que, pasados diez años, le resulta inaguantable, y que, por ello, se ve obligado a adquirir muebles nuevos cada década, al que se compra objetos sólo cuando ha de substituir los gastados. La industria lo requiere. Millones de hombres tienen trabajo gracias al cambio rápido». Parece que éste es

el misterio de la economía nacional austríaca; cuántas veces, al producirse un incendio, se oyen las palabras: «¡Gracias a Dios, ahora la gente ya tendrá algo que hacer!» Propongo un buen sistema: Se incendia una ciudad, se incendia un imperio, y entonces todo nada en bienestar y en la abundancia. Que se fabriquen muebles que, al cabo de tres años, puedan quemarse; que se hagan guarniciones que puedan ser fundidas al cabo de cuatro años, ya que en las subastas no se logra ni la décima parte de lo que costó la mano de obra y el material, y así nos haremos ricos y más ricos.

La pérdida no sólo afecta a los consumidores, sino, sobre todo, a los productores. Hoy en día, el ornamento, en aquellas cosas que gracias a la evolución pueden privarse de él, significa fuerza de trabajo desperdiciada y material profanado. Si todos los objetos pudieran durar tanto desde el ángulo estético como desde el físico, el consumidor podría pagar un precio que posibilitara que el trabajador ganara más dinero y tuviera que trabajar menos. Por un objeto del que esté seguro que voy a utilizar y obtener el máximo rendimiento pago con gusto cuatro veces más que por otro que tenga menos valor a causa de su forma o material. Por mis botas pago gustoso 40 coronas, a pesar de que en otra tienda encontraría botas por 10 coronas. Pero, en aquellos oficios que languidecen bajo la tiranía de los ornamentistas, no se valora el trabajo bueno o malo. El trabajo sufre a causa de que nadie está dispuesto a pagar su verdadero valor.

Y esto no deja de estar bien así, ya que tales objetos ornamentados sólo resultan tolerables en su ejecución más mísera.

Puedo soportar un incendio más fácilmente si oigo decir que sólo se han quemado cosas sin valor. Puedo alegrarme de las absurdas y ridículas decoraciones montadas con motivo del baile de disfraces de los artistas, porque sé que lo han montado en pocos días y que lo derribarán en un momento. Pero tirar monedas de oro en vez de guijarros, encender un cigarrillo con un billete de banco, pulverizar y beberse una perla es algo antiestético.

Verdaderamente los objetos ornamentados producen un efecto antiestético, sobre todo cuando se realizaron en el mejor material y con el máximo cuidado, requiriendo mucho

tiempo de trabajo. Yo no puedo dejar de exigir ante todo trabajo de calidad, pero desde luego no para cosas de este tipo.

El hombre moderno, que considera sagrado el ornamento, como signo de superioridad artística de las épocas pasadas, reconocerá de inmediato, en los ornamentos modernos, lo torturado, lo penoso y lo enfermizo de los mismos. Alguien que viva en nuestro nivel cultural no puede crear ningún ornamento.

Ocurre de distinta manera con los hombres y pueblos que no han alcanzado este grado.

Predico para el aristócrata. Me refiero al hombre que se halla en la cima de la humanidad y que, sin embargo, comprende profundamente los ruegos y exigencias del inferior. Comprende muy bien al café, que entreteje ornamentos en la tela según un ritmo determinado, que sólo se descubre al deshacerla; al persa que anuda sus alfombras; a la campesina eslovaca que borda su encaje; a la anciana señora que realiza objetos maravillosos en cuentas de cristal y seda. El aristócrata les deja hacer, sabe que, para ellos, las horas de trabajo son sagradas.

El revolucionario diría: «Todo esto carece de sentido». Lo mismo que apartaría a una ancianita de la vecindad de una imagen sagrada y le diría: «No hay Dios». Sin embargo, el ateo —entre los aristócratas— al pasar por delante de una iglesia se quita el sombrero.

Mis zapatos están llenos de ornamentos por todas partes, constituidos por pintas y agujeros, trabajo que ha ejecutado el zapatero y no le ha sido pagado. Voy al zapatero y le digo: «Usted pide por un par de zapatos 30 coronas. Yo le pagaré 40». Con esto he elevado el estado anímico de este hombre, cosa que me agradecerá con trabajo y material, que, en cuanto a calidad, no están en modo alguno relacionados con la sobreabundancia. Es feliz. Raras veces llega la felicidad a su casa. Ante él hay un hombre que le entiende, que aprecia su trabajo y no duda de su honradez. En sueños ya ve los zapatos terminados delante de sí. Sabe dónde puede encontrar la mejor piel, sabe a qué trabajador debe confiar los zapatos y éstos tendrán tantas pintas y agujeros como los que sólo aparecen en los zapatos más elegantes. Entonces le digo: «Pero impongo una condición. Los zapatos tienen que ser entera-

mente lisos». Ahora es cuando le he lanzado desde las alturas más espirituales al Tártaro. Tendrá menos trabajo, pero le he arrebatado toda la alegría.

Predico para los aristócratas. Soporto los ornamentos en mi propio cuerpo si éstos constituyen la felicidad de mi prójimo. En este caso también llegan a ser, para mí, motivo de contento. Soporto los ornamentos del cafre, del persa, de la campesina eslovaca, los de mi zapatero, ya que todos ellos no tienen otro medio para alcanzar el punto culminante de su existencia. Tenemos el arte que ha borrado el ornamento. Después del trabajo del día vamos al encuentro de Beethoven o de *Tristán*. Esto no lo puede hacer mi zapatero. No puedo arrebatarle su alegría, ya que no tengo nada que ofrecerle a cambio. El que, en cambio, va a escuchar la *Novena Sinfonía* y luego se sienta a dibujar una muestra de tapete es un hipócrita o un degenerado.

La carencia de ornamento ha conducido a las demás artes a una altura imprevista. Las sinfonías de Beethoven no hubieran sido escritas nunca por un hombre que fuera vestido de

seda, terciopelos y encajes. El que hoy en día lleva una americana de terciopelo no es un artista, sino un payaso o un pintor de brocha gorda. Nos hemos vuelto más refinados, más sutiles. Los gregarios se tenían que diferenciar por colores distintos, el hombre moderno necesita su vestido impersonal como máscara. Su individualidad es tan monstruosamente vigorosa que ya no la puede expresar en prendas de vestir. La falta de ornamentos es un signo de fuerza espiritual. El hombre moderno utiliza los ornamentos de civilizaciones anteriores y extraños a su antojo. Su propia invención la concentra en otros objetos.

* * *

Dirigida a los chistosos con motivo de haberse reído del artículo *Ornamento y delito* (1910):

Queridos chistosos:

Y yo os digo que llegará el tiempo en que la decoración de una celda hecha por el tapicero de palacio Schulze o por el catedrático Van de Velde servirá como agravante de castigo.