

vol. II

R.28.646



Enrique López-Canti

VIENA 1910 : Retazos,
desperdicios y fragmentos

Sevilla : Universidad, 1996

R070

TESIS

LOP/VIE

Q Tesis LOP
vie
(reg)

R. 28.646

0130
0030

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Depositado en i. 272541
de la
de esta Universidad desde el día
hasta el día
Sevilla de de 19
EL DIRECTOR DE

El Doctorando:

Fdo: José Enrique López-Canti

El Director de la Tesis:

Fdo: José Morales Sánchez.

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
SECRETARÍA GENERAL

Q esta registrada esta Tesis Doctoral
el día 131 número 140 del libro
comunicado el 9 OCT. 1936
Sevilla.

El Jefe del Negociado de Tesis.

CAPITULO 3.

1. ...como telas livianas ahuecadas por una brisa de verano.

"No he inventado nada, no he compuesto nada. Ya no se trata de crear. Lo más importante es lo observado."

Joseph Roth¹.

1. Hasta ahora hemos seguido una postura interiorizada. Interiorizada, no es sólo la posición en la que la cámara se instala en los objetos para obtener imágenes; también la forma de recibir éstas en el seno de la escritura es una forma sinónima del propio recogimiento de las instantáneas.

Sin embargo, la prolijidad de nuestras descripciones -que no son consecuencia sino de una concienzuda observación-, produce una química cuya formulación nos es ya familiar. Las páginas que dejamos atrás nos han debido dejar en un nuevo sitio, ante un nuevo paisaje donde difícil o imposible es hacer lo mismo: lo que ya está aprendido; lo que resulta cómodo.

Lo que hemos hecho hasta el momento tiene nombres que lo explican, que lo definen a la perfección dejando en evidencia que nuestra tarea, ha sido pobre porque grande es la exigencia. Pero es muy importante haberlo hecho sin el prejuicio del conocimiento previo, sin la cuartilla de rayas que equidista y distribuye la escritura, sin el Texto dado sobre el que es posible hablar y guardar la ropa. Haberlo hecho de esta forma, nos permite ahora, después de la experiencia, perfeccionar la técnica, adoptar el oficio que es como renunciar a la creación. Así, convertidos en periodistas de la arquitectura, nuestros abundantes juicios vulgares serán tan efímeros y pasajeros como los posibles aciertos. Pero al margen de un vocablo (el de periodista) tan controvertido como éste en el enclave que lo disponemos, existe otro conjunto de expresiones y términos en el que quisiéramos vernos reflejados y reconocidos y,

cuando menos, considerados aspirantes a esas formulaciones de las que no sabíamos nada, antes de comenzar las descripciones como zumbidos de abeja ante el panal poliédrico de la imagen.

Así, frente a la construcción de un texto o ante el vanidoso deseo de participar en un proyecto de escritura, venimos ahora a caer en la cuenta de que otras formas de apariencia más ligera y doméstica -entendiendo aquí el término como perteneciente a la familia de *domesticar*- son mucho más estables y duraderas que las formuladas especialmente con este propósito. Y precisamente son estos modos, estas maneras, las más exactas cuando operan sobre el paisaje de fragmentos y objetos que representa para nosotros el espectáculo sobre el que actuamos.

Estaríamos refiriéndonos, por ejemplo, al valor del *comentario*, en el que Cacciari² o Wenders³ han querido ver una lengua propia del Ángel; una expresión que astutamente éste deberá emplear cuando "*la imposibilidad de alcanzar un "centro" desde el que pueda juzgarse el fragmento*"⁴ así lo aconseje.

Pero para hablar de esa forma, hay que estar dotado sin atributos, sin las marcas propias del toro, y asimismo, entre otras muchas condiciones más, poseer la de la ingravidez. Y ésta nos resulta familiar, aunque sin duda en estas páginas sólo la hayamos visto en los objetos y en la propiedad que se les atribuye a los ángeles de flotar. Ni siquiera la muerte del hombre -instante de separación de materias-, puede hacerlo más ligero como metáfora, más perfecto como hombre-que-se-expresa-en-sus-justos-términos. Todo lo contrario: cuentan los verdugos y los enterradores que en ese instante fisiológico el cuerpo alcanza un extraño sobrepeso, un raro lastre, como

propiedad inverosímil, parecida a aquélla otra que al agua le hace alcanzar su máximo volumen a una determinada temperatura.

Sin embargo tenemos ejemplos conspicuos de gentes que han establecido este desafío a la gravedad, ejercitando una levitación sobre el lenguaje muy próxima a la categoría del comentario. ¿Qué es sino el aforismo?. Pirueta de los vocablos donde brevedad e intensidad andan en proporción inversa. Pero también en el *aforismo* se encierra mucha miseria acarreada por la imposibilidad de ser ingrávido y de lastrarse ante las situaciones tanto, si no más, que en el propio acto de la muerte. Y es que estas frases cortas encierran mucha similitud con ésta. Cada una de ellas vive, pero su territorio, su aire, se ve limitado al terrible peso de formar parte de una cadencia en la que por encima y por debajo, otros aforismos más apabullan la autonomía y belleza encerrada en la unicidad que representa cada uno de ellos.

Contraperiodismo sincero, la figura del aforismo debe elegir entre la fugacidad pero, peligro del rayo, y su forma de publicación, su acumulación donde este instante se hace ya largo tiempo y sonido de trueno lejano.

Kraus vive en el espíritu del aforismo, la forma humana más ligera y próxima a la dicción del Angel. Pero para llegar a esta dicción, la propia vida ha de ser un ejemplo que se materialice en palabras, en comentarios, en paréntesis.

Jesús Aguirre, Duque de Alba, uno de los introductores de Kraus en lengua castellana, ha sabido ver este matiz justamente en el siguiente comentario que aparece en la introducción a un libro de algunos de sus

aforismos: "La intensidad de cada instante adquiere así contornos y contenidos de destino. Contagia, además, de su fervor a las cosas entre las que se vive. A Kraus una palabra le <<interpela con la boca abierta>>, y él mismo le pregunta a un cuadro, que cuelga en su gabinete de trabajo, por su estado de ánimo (el del cuadro), y al reloj, si se encuentra cansado, y a la noche, si ha logrado descansar."⁵

Aunque al autor del prólogo le falta tiempo para aclarar que no se trata de una imagen de ternura, ni hilaridad, ni juego. Se trata más bien, utilizando palabra textual, de "fantasmagoría"⁶. Pero este vocablo, está ya indisolublemente unido a la relación que entre las cosas y las personas se está estableciendo en la modernidad. Y es esta relación -la fantasmagórica-, la única que puede aligerar al lenguaje asimilándolo a la conversación, al rumor, al ruido, al equívoco o a lo efímero.

Algo similar a lo que hemos expuesto entorno al aforismo, desarrolla Altenberg en su primera colección de bosquejos, denominados *Wie ich es sehe*. Cacciari nos ha dicho de ellos lo siguiente: "tal como lo veo; no como pienso o juzgo. El pensar crece dentro del ver, dentro del lenguaje del ver. (...) el lenguaje se abre al mundo con la misma riqueza de movimientos que la mirada; el lenguaje ve el mundo. Y el ver no tiene nada del puro cogito, hace referencia a un cuerpo que vive, se mueve, sufre, busca la alegría, siente nostalgia (...). Lo que desde su origen no se halla en el ver, nunca se encontrará en el juicio. El pensamiento no es una superación del ver, sino su máxima apertura(...)"⁷

Tal como lo veo, a simple vista...; todas expresiones asociadas a lo aparentemente establecido por Altenberg, pero equívocas sin duda alguna. Al igual que el

escritor Joseph Roth⁸ lo establece con la *observación* -y así consta en la cita que abre el capítulo-, P.A. lo incardina con la mirada. Pero ambas actitudes, no son sustituidoras de otros procesos más profundos de los que estas acciones conforman su superficie: en la observación de Roth hay un alejamiento de la subjetividad, un enfriamiento cuya temperatura es similar a la de los pantanos helados que pisan dubitativos sus personajes de periferia imperial; y justo ahí, en ese gradiente térmico, cuando empieza el sonido del crujir del deshielo, la novela interroga para abrir paso expeditivamente, con el calor insondable del corazón humano.

Tal como lo veo, que es como estar a las puertas de comentar algo. Pero en el comentario hay un calado profundo similar al de los hombres y mujeres abstractos, sujetos de los aforismos krausianos, donde el lector-individuo juega a compararse, a explicitarse y hacerse personaje de esa breve historia que desarrolla la corta línea de apenas una frase.

Comentarios, aforismos, observaciones, o miradas relampagueantes, estadios superiores y mucho más evolucionados de la escritura o el pensamiento que en la figura de Loos se ven subrayados por un detalle que en cierta manera los completa: la figura del *paseo*.

Efectivamente, su paseo tiene un alto valor pedagógico similar a la intencionalidad de su "*Das Andere*"; es una materialización más directa, cuasi personal, frente a la del texto distribuido y escrito. Pero, ¿qué es pasear, o *flanear*, adopción en castellano del término francés que gustaba usar a Mesonero Romanos⁹?. Supone dos cosas fundamentales si entendemos este vocablo en sentido tan figurado como hemos podido establecer el del *comentario*. Pasear es no llevar un rumbo predeterminado, y aprovechar

sin embargo cualquier ocasión, cualquier lugar por insignificante que pueda parecer, para mediante la anécdota o el paréntesis establecer conclusiones -no juicios-, que devuelvan a las cosas su redención. Pasear no es ir a buscar motivos a la China imperial, sino descubrir por el lugar que se suele pasar a diario un portal prodigioso forrado de madera; pasear también, permite llevar los pies por los suelos de la ciudad y pensar en la ideas y aires, -pisar en cierta manera también- que provienen de otros continentes; pasear es además, el ritmo adecuado para acompañar a la verdad que tiene cien años, el ritmo que elude la prisa, signo más decadente de un tiempo que muestra una seria patología; pasear, también, entre otras muchas cosas, permite conocer sobre el terreno, percibir lentamente las imposibles suturas que la ciudad contiene con vacíos que no son interrupciones, sino espacios en blanco donde no cabe ni el bosque ni la casa, y pasear, sobre todo, burla el grandilocuente ritmo de la historia, la zancada cariacontecida que puede llegar a demostrar cosas tan banales y famosas a un tiempo, como que el café Museum es un espacio desnudo y sin adorno. Para ello, para entrar en ese Café, también hay que venir paseando, aunque sea bajo la escarcha tímida que se confunde con la lágrima. Entonces, si se hace así, el Café es sólo un sitio en el que los personajes de Roth¹⁰ toman salchichas con salsa picante de rábanos, entre un olor fétido a podrido y a carburo amarillento, bajo restricciones, faltos de luz eléctrica, símbolo más exquisito del progresar loosiano. Y también, si se emplea esta técnica de acercamiento, se comprende que el término *nihilismus*¹¹ además de alumbrar un estilo nuevo, hace mención al contenido del bolsillo derecho o izquierdo, alternativamente, de Peter Altenberg¹².

No podemos, por respeto, frente a la delicadeza del comentario, o a la impresión suscitada por el *tal como*

lo veo, enfrentarnos al edificio como categoría, como texto. Sólo nos quedan de ellos sus rincones, sus interiores, sus muebles, sus suspiros o aforismos que la observación desplegada en la didáctica del paseo desarrolla; en definitiva, nos queda su estructura microscópica. Pero no nos llamemos a engaño: esta empresa, este detalle, no es el cabo suelto a través del cual se llega al corazón de la madeja.

La escritura pues, aspira ahora a pura resonancia, a sonido lejano; y qué mejor lugar para ejecutarla, que ante imágenes que contengan como esencia el reflejo; como denominador común, la homología, es decir, el parecido que obsesiona a la historia, convirtiendo el discurso en un murmullo que sutura las distancias temporales en las que ya, no hay esplendor alguno, sino diferentes estratos de profundidad que salen a la luz dulcemente.

2. Ahora la descripción de la imagen -su fotografía-, nos establece un prejuicio que viene condicionado por su adopción como método. Hemos de regresar a una estructura más primitiva, primigenia, que nos permita continuar sin lastre, repetición o inutilidad.

Mirar, no contiene la técnica de lo minucioso que somete al proceso a un determinado camino de destino incierto, pero al menos, señalizado. *Mirar*, más que un camino, es una encrucijada, un nudo de nuevas direcciones que, sin embargo, no impiden elegir la de regresar por donde se ha venido, desandando o simplemente regresando, entendiendo en esto último no una renuncia, sino el convencimiento de que en ese caso se imprime un nuevo sentido a la dirección única que desemboca en el lugar de partida, que ahora, lejos de origen, se transforma en meta. *Mirar* además, es una forma de pensamiento (-el pensamiento, más bien, es una estación más de la mirada-), que no nos impide en absoluto transformar contemplaciones de imágenes en escritura, sin ningún prurito de equivalencias o valores. Una escritura ya, en la que se rebasa la frontera con vocación de lo minucioso, para abrirse a una posición de umbral: una faja más ancha (y por consiguiente más imprecisa) pero que no va mucho más allá de una línea con espesor, como el dintel de la puerta en el que la puta de la historia despliega su complejo lenguaje, representando el mundo que domina, la antesala de su arte, oficio o beneficio, invitando a pasar.

Unidos ya a la imagen, formando parte de su interior o paisaje, como los personajes de la pintura

romántica pintados en los lienzos dando la espalda al espectador del cuadro (presagiando la inminente invención de la fotografía, no por realismo sino por postura), no hacemos otra cosa que consumir, ante el reclamo publicitario de la instantánea, sus objetos moviéndonos entre el deleite y la miseria, entre el placer y el displacer, caballeros de la baraja freudiana.

Pero sólo podemos llegar a introducirnos de este modo, si adoptamos una estructura lo suficientemente lábil, cuya química nos permita aparecer en escena sin que esto suponga la ingenuidad del viaje en el tiempo, o la reconstrucción de la historia como una zarzuela con decorados de cartón piedra.

En cierta manera, componentes de esta estructura hemos ido distribuyendo estratégicamente a lo largo de estas páginas, pero nombrando de memoria podemos establecer algunos, por ejemplo, como la figura del cuento; o la del sueño, en la que sobre todo destacamos sus espacios intermedios, sus umbrales, como la vigilia o el despertar, en el que Proust establecía todo un enunciado¹³, o Benjamin encontraba una forma de <<constelación>>. Y además rescatar estructuras que permaneciendo intactas y aparentemente habiendo dejado de tener utilidad, es inevitable recuperar ahora con una actitud de encontrar lo que se abre como inaugural: participar con la mirada primera, de la infancia, que siempre saluda al mundo adulto con la sorpresa de su sesgo, con lo fragmentario pero afinado, preciso y profundo de las apreciaciones.

Ayudados entonces de este modelo de contemplación, nos abrimos como el pensamiento a unas escenas cuya metafísica, cuya esencia consiste precisamente en esto: la publicidad, el consumo, pero también la melancolía y el embargo elevados a la categoría de lo

social: el escaparate sobre el que es de mal gusto pegar la frente, dejar la señal de la grasa del cabello, gesto propio del habitante indigente de la metrópoli que busca género barato añorando los espacios de las joyas más caras.

3. Porque si inaugurales se muestran muchas categorías, que roen los cimientos establecidos entre las mercancías por siglos de tradición, -relaciones que se arrastraban por los entresijos de la geografía-, vemos caer términos íntimamente ligados como los establecidos entre único y belleza, valor y calidad; apareciendo la *reproductibilidad*, como el gran paradigma prolífico y fértil del nuevo crecimiento. Y lo más sorprendente de esta situación, es que siendo un fenómeno típicamente favorecido y generado en la *Grosstadt*, irradia sus consecuencias como los capilares en el tejido, desconcertando lejos de los núcleos urbanos más importantes.

Ese desconcierto, que a veces eufemísticamente se ha denominado *eje*, precisamente para estructurar un mapa fragmentario y discontinuo, quebradizo en el resplandor que irradian sus centros, se ha despachado históricamente con la figura de las migraciones, que imaginariamente se distribuían entorno a esas líneas de fuerza geométrica que, como si tuviesen la capacidad de un carril, permitían estos desplazamientos masivos, tanto humanos como de mercancías. Ante este *modelo* dominante, potente en el entendimiento del acontecer, se ha perjudicado la existencia de una realidad menuda, servidora fiel, por contra, y contribuyente de los imperios más longevos. A esta mediación territorial, que sobrepasa la estructura física para comprender con el corazón y la economía humana, corresponden parte de las labores literarias de Roth y Loos; y en éste último, una porción importante del quehacer arquitectónico, encaminado a disolver las lejanías, y reproducir internamente en la metrópoli un conflicto que se considera exterior y

periférico a ella¹⁴.

Y es desde esta lejanía donde el ciudadano de aldea que con su cesto de lucios y carpas vende peces en la calle, (vigilado estrechamente por el funcionario del Imperio que ayudado de la justicia expeditiva -la bayoneta calada- indaga el estado de las licencias, pesas y balanzas), debe resolver el jeroglífico que con sutiles síntomas y signos empieza a influir en su labor de siglos, en su trabajo heredado. A este hombre de periferia imperial, y a él sólo, compete la responsabilidad de no comprender nada de lo que sucede lejos: hacerle consciente de una distancia superior a la del frío invierno central, es lo que están consiguiendo algunos de los utensilios y mecanismos (producciones) aparecidos en la metrópoli.

Porque a la estable e inofensiva estructura de pesas falsas y balanzas trucadas, la *Grosstadt* responde con fórmulas sociales tan sofisticadas como la que a modo de metáfora ha establecido J.M. Marinas haciendo mención a un trabajo de Benjamin: "*(...) (las) arcas abiertas en las que no necesariamente se vende el buen paño, pero sí se vende la obligación social de ir a verlo*"¹⁵.

Establecido pues entre la mirada y los objetos la posibilidad de un peso falso, de un hechizo iniciático incontrolable, invisible y sobre el que no existe protección o escrúpulo alguno, la gran ciudad en su estado inaugural, originante de sí misma se sorprende con nuevas relaciones, con nuevas formulaciones y nombres, que la construyen con gran rapidez, encontrando en este emerger la semilla de su propia destrucción, cuya onda expansiva alcanza los rincones más lejanos.

A este paisaje de problemas establecido más arriba, como decíamos hace un instante, pertenecen por

méritos y vocación las pequeñas novelas de J. Roth, que tienen su especularidad, en cierta manera a modo de avanzadilla, en los escritos de Loos, pero fundamentalmente, y por precisar el diagnóstico, en su *Das Andere* al que nos referíamos inicialmente al abrir este capítulo.

Efectivamente, si se observan los dos números aparecidos como separata de la revista *Kunst*¹⁶, y se lee entre líneas -única lectura posible-, se verán de distinto modo algunas de las cosas que aparecen si las disponemos a la luz de lo que hemos dicho con anterioridad. Por ejemplo, si se repasan las palabras e ilustraciones que Loos dedica a los punzones para marcar oro y plata¹⁷, se deducirá que es un efecto mágico de entrada, hablar de estos metales desvinculándolos de su preciosidad y, sobre todo, de su valor, del valor que tienen asimilados nada más que con nombrarlos. Centrándose en la huella que los identifica, en el insignificante dibujito, resulta inquietante que Loos pueda obtener conclusiones tan lejanas y distantes como las grandes diferencias de enfoque entre lo inglés y lo austriaco; o aventurarse a leer en esos pequeños detalles cuestiones que encuentran relación sobre el valor de la mano de obra o las preferencias del público que consume y, sobre todo, que de ahí, de esos detalles, puedan derivarse indagaciones sobre la kafkiana figura del Estado, como máquina burocrática, que establece y regula estos signos llegando a dominar los rincones más inaccesibles de las mercancías. Toda esta exhibición incisiva, supone por parte de Loos una forma de pensamiento que se resuelve de lleno en la capacidad del mirar como nueva lengua -de ahí su escritura del alemán minúsculo o que carece de Mayúsculas-.

La explicitación más evidente de la problemática de las medidas, los pesos y las marcas, la encontramos con

forma humana espeluznante en Anselm Eibenschütz¹⁸, el famoso verificador de balanzas retratado magistralmente por Roth en *Das falsche Gewicht (Die Geschichte eines Eichmeisters)*. Pero Anselm, lejos de la metrópoli, y de los metales preciosos contenidos en sus joyerías (metales que no se detienen hasta llegar a la capital), sólo controla las geografías de la corrupción y el soborno, establecido en las fronteras de las mercancías primarias y comestibles, que no son más que nueces, trigo o guisantes; lugares de un olor tan acre como el desprendido por la gran ciudad ante la nariz de Kraus.

O sea, que Loos fundamentalmente establece un desplazamiento sobre el significado de las cosas y sus detalles, tratando de recuperar, más allá de una nostalgia (término del que se ha abusado para encontrar claves) el estado menos alienante de los objetos, su faceta microscópica desapercibida de la que es derivable un mundo que permanecía invisible. Para ello, es evidente que la primera regla que ha de seguirse es suponerle un valor idéntico al oro y al latón, es decir, armarse con las reglas de la abstracción que devora, utilizándolas como el veneno de la serpiente que sirve para extraer el antídoto. Si uno no se dispone con estos principios frente al escaparate loosiano, posiblemente no verá más allá de guantes y sombreros.

Una investigación similar, podríamos hacer sobre el singular concurso, también aparecido en el mismo número de la revista que las reflexiones sobre los punzones para marcar oro y plata, que Loos organiza para carpinteros, consistente en construir una *cartonière*¹⁹. En las bases del mismo y en el pequeño croquis que encabeza la convocatoria, se condensan muchas de las ideas que hemos establecido más arriba.

La condición número dos de las bases, por ejemplo, que dice "No deben enviarse dibujos, sino los objetos terminados"²⁰, reclama en cierta manera, y a modo de redención, ese sentimiento de escapar de la condición fantasmagórica en la que están sumidas las mercancías. Y es la equivalencia entre el oro y el latón de la que antes hablábamos, la que nos hace entender ahora de manera especial, el punto número cinco del concurso: "(...) Los objetos serán expuestos desde ese día hasta el 24 de Diciembre, en una de las galerías de arte vienesas".²¹

Sólo en ese nuevo escenario, habitación de recogimiento y exposición, recuperan las cosas (no sus dibujos suplantadores, falsos y fantasmas), la posibilidad de volver a ser en un marco cada vez más difícil para la existencia. Y es que sólo una pequeña parte pertenece a la esfera del Arte: además de la tumba, que hace olfatear al erudito en dirección a lo trascendente y espiritual, esta pequeña *cartonière* de forma predeterminada (a la que sólo se podrá añadir la elección de la madera, los grosores, y las "curvas" o los caprichos que consideren oportunos los carpinteros que concursan), también es digna de las salas reservadas al contenido de lo más alto y distinguido. Pero las *cartonière*, no por estar en una sala de arte vienesa, alcanzan su redención: es la actitud de *coleccionarlas*, que promueve el concurso loosiano, lo que las libera del falso marco. Porque en el acto de coleccionar, como ha señalado Frisby citando a Benjamin, lo decisivo es "que el objeto se vea separado de todas sus funciones originarias para que se lo pueda colocar en la relación íntima concebible con aquello con lo que presenta la mayor afinidad. Es lo opuesto diametralmente a la utilización y entra dentro de la notable categoría de la consumación"²². Ironía sin duda, bajo el techo de la sala de arte: en definitiva, Loos mira por la arista más humana que tienen los objetos cuando se les ha tocado con la mano la primera vez.

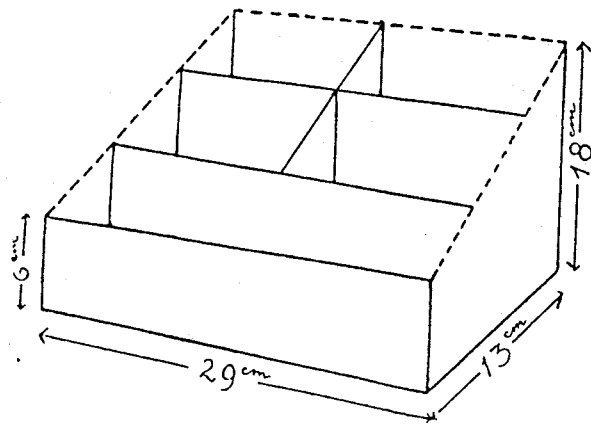


Fig.10. Croquis para el Concurso de Carpinteros.

4. Queremos en cierta manera, ante la imagen que sigue a continuación, situarnos delante disponiendo de las ventajas obtenidas en las páginas anteriores. Para ello, *describir* la escena no será suficiente; o al menos no será suficiente enumerar lo que vemos, pues lo mostrado no tiene ningún valor si no se acompaña de lo que le rodea, de las sensaciones no visibles, pero que sí es capaz de incorporar un pensamiento que *ve*, en su máxima apertura, recuperando aquí las viejas aspiraciones del cuerpo que *vive, se mueve, sufre etc*, que no posee el crítico o el erudito.

Sumidos entonces a un espacio en el que lo organoléptico alcanza un aspecto decisivo, hemos de hacer de la observación un paseo de huellas suaves, ensimismadas, interiores, que siempre vuelven sobre sí mismas, contemplativas -sin método- pero, a un tiempo, igualmente distraídas. Que sepan de todos los vicios del consumo primitivo, de sus virtudes y fantasmas: pasos que están enseñados, como los del caballo que vuelve solo al establo.

Sólo en el ritual o el festín de los objetos, aparecen algunos sonidos tan singulares que son específicos y propios -únicos-, de esos espacios que muestran deseos casi humanos.

Abrir la puerta con la ligera campanita que advierte; rozar las suelas sobre la moqueta, girarse...No podemos comportarnos como Orlando; ya hemos vivido su calamidad, la duración que se desvanece tontamente en un



Fig.11. Expositor de la tienda Knize. A.Loos.1910-1913.

cruce del presente, en el que es obligado tomar precauciones a pesar de la abundante experiencia adquirida en siglos de vagar intenso.

(Pero ahora que hemos hablado de Orlando, no podemos dejar un matiz muy concreto relacionado con el tema de las mercancías. Orlando se encuentra abatido en un *gran almacén*²³, con sus infinitos *departamentos* en los que los objetos del consumo quedan a la vista de un solo golpe, diáfanos, tan diáfanos como las estructuras de récord que incorpora esta arquitectura del comercio. Ahora bien, deberíamos decir que Loos siempre se detiene en la medida de la tienda, en un estadio que sin renunciar al tiempo y el espacio de la metrópoli, lidera lo antiguo en lo moderno; lo privado, en lo público; lo visto, en lo oculto -y aquí bastaría con remitirse a las descripciones que exponíamos en el Capítulo 2-. Estableciendo así sus propósitos, consigue recuperar una vía inspirada en el hecho de que todavía en los espacios de la aglomeración, en las catedrales del consumo, es posible encontrar pequeñas capillas, ábsides de lo grande en los que se puede palpar, tocar, ser entendido en la materia que se compra, ejercer de cliente y no de público, posibilidad que permite un modelo de fabricación por un lado -no necesariamente vinculado con el *hand-made*²⁴-, y un modelo de consumo por otro, ambos rehuyendo de la categoría de lo falso, de la imitación).

No por el hecho de no desear *describir*, deberíamos abandonar la imagen que hemos dejado más atrás, perteneciente a uno de los iconos sagrados de ese pequeño recinto místico, mitad útero u oreja -por la trompa de acceso-, mitad palacio, que es Knize en el Graben vienés.

Superar la descripción es dar el paso de ser libre en las palabras: ya no intermedian con los objetos; son también objetos. Es como contar las cosas en silencio: *"Sólo mostrar. No me voy a apropiiar formulación intelectual alguna, ni voy a hurtar nada valioso. Sólo los andrajos, los desechos: no voy a describirlos, sólo exhibirlos.²⁵"*

¿Cómo podemos nosotros exhibir lo que por esencia se exhibe, se expone públicamente, se muestra en la imagen sin tapujos?. Trayéndolo al presente, al aquí y ahora de la escritura. Exhibir es relacionar el pasado en el presente: se exhibe un cuadro, en un museo, cuando se cuelga y la gente acude; es más, se cuelga para que la gente acuda y subraye con sus pasos perdidos, la afrenta temporal que se establece en ese instante.

"El método auténtico para volver las cosas presentes es el de concebirlas en nuestro espacio (y no a nosotros en el suyo). (...) no nos colocamos en ellas: ellas entran en nuestras vidas²⁶".

Nuestro espacio es la escritura que ya va buscando el final -nunca el fin-, que se desarrolla en una lucha viril: viril frente a viril. Esfuerzo y fragilidad; moda y muerte; palabra y sonido: parejas de términos que buscan las entradas de nuestro mundo interior por la que guiar el desfile de los objetos sin vida.

5. LA COLUMNA DE CRISTAL. (Sobre la columna-expositor de la fig.11)

Con frecuencia hemos utilizado el término redención o redimir para con los objetos. Hemos tratado de ver en ello una forma humana de trato, dándoles categorías de materiales de la historia, en la que cohabitan con partes proporcionales de sentimientos y suspiros.

En cierta manera, Loos actúa como un redentor de elementos en arquitectura. Un ejemplo que verifica este extremo, lo encontramos en las columnas de su edificio de Michaelerplatz: se colocaron al final²⁷, cuando el resto de la estructura portante había cedido nada menos que 8 cms y el apeo había crujido lamentablemente²⁸. Sin embargo, para las columnas-como-cosas era muy importante que esto fuera así. Cuando se instalaron Loos escribió diciendo que "colaboraron", aunque no se contaran con ellas para el cálculo estructural. Este pequeño arrime de hombro, descarga toda la intensidad del peso clásico de este elemento. Con el mínimo esfuerzo al que se ven sometidas, se barroquiza el argumento: este es justo un proceso contrario a la decoración. Hay que entender, por ejemplo, que en el teatro barroco, el cartón piedra no actúa como decorado, es la ciudad misma lo que re-presenta.

Pero en cualquier caso estaríamos hablando de una columna haciendo las veces de columna. Sin embargo, el expositor de la imagen propone un reflexión aún más compleja si cabe. (Esta línea de trabajo debió constituir una profunda indagación sobre el valor moderno de los

elementos antiguos.) En este sentido, toda la construcción mobiliaria loosiana -y en especial el equipamiento para las tiendas que proyecta- es de un claro corte benjaminiano, al estar relacionada con tres categorías humanas que catalizan el proceso de la búsqueda de ese espacio naciente que se circunscribe al *Urlandschaft*²⁹: el arqueólogo, el coleccionista y el flâneur. En efecto, si observamos el contraste entre los expositores destinados a la visualización de fragmentos de mercancías, y los comparamos con el mobiliario de pared³⁰ -auténticos archivos, nichos funerarios de los textiles y los objetos ocultos-, deduciremos que se establece la posibilidad de las tres actividades enumeradas anteriormente: la arqueología (metamorfoseada en el gesto de las telas y las ropas guardadas en el tiempo de la moda, superponiéndose como las capas de una cebolla); el coleccionismo (como suma que permanece oculta y que abarca un espectro diverso de materias y objetos, en las que el uso está muy por debajo de la acumulación) y la actividad de la mirada, condensada en un flâneur en absoluto ocioso y maleante³¹: un entendido que se ve reflejado de modo deforme en el cilindro que contiene, a modo de esencia -como en el perfume-, gotas de un interior que no es visible. Si se compara este milagro de registros, con el tamaño de muchas de sus intervenciones en locales comerciales, se verá que el éxito se condiciona a rehuir de lo abigarrado en favor de la selección, de la muestra delicada: elegir el coral auténtico a pesar de la abundancia y perfección del falso.

Por otro lado, Loos propone una columna que está hueca. Además no es de sección circular³² (en la forma propuesta se hace homenaje a algunas intervenciones de Fischer von Erlach). Asimismo, la columna es transparente y en cierta manera, levita. Todos estos temas están ya prefigurados en el interior del bajo comercial de la Looshaus, cuando la columna-pilar hace las veces de

elemento resistente, desintegrándose al llegar al suelo, convertida en mueble, en expositor, precisamente. La voluntad de esta desaparición, se consigue mediante el artilugio del forro de espejos, con lo que se obtiene el efecto de que los objetos reposen tranquilamente por el centro de la carga, seccionando todo el discurso constructivo visual. Sin embargo, este efecto de diafanidad se aleja mucho del que opera contemporáneamente en el Gran Almacén con el ánimo de que el público pueda visualizar todo rápidamente. En el gesto diáfano propuesto por Loos hay una lentitud que exaspera: es como si el tiempo de los objetos se hubiera detenido, mientras que el público siguiera vagando (flaneando) por el interior del recinto. Para subrayar este efecto, basta observar en la imagen la disposición de los tarros de perfume colocados en el interior de la columna-expositor: al estar apoyados sobre bandejas igualmente de vidrio, no parece que estén sostenidos, sino más bien detenidos en su caída libre, congelados.

Hay una opinión sobre Benjamin, perteneciente a Buck-Morss³³, que en cierta forma sintoniza con la figura de superposición de diferentes tiempos y movimientos que hemos ejemplificado más arriba entre la paralización de los objetos y la continuidad de pasos humanos, que sirve perfectamente para incorporarla a nuestro trabajo de muestra:

"(...) las imágenes de Benjamin funcionaban como conmutadores, que detenían los fenómenos fugaces y ponían en marcha el pensamiento o bien conmocionaban y dejaban paralizado el pensamiento y ponían en movimiento los objetos cosificados haciéndoles perder su familiaridad adquirida."

Ese concepto de "conmutador", que nosotros

asimilamos ahora a la fascinación loosiana por la electricidad, es la que enciende y apaga momentos del discurso, graduando su intensidad sorpresivamente.

Pero sin salirnos de la imagen de la columna, desearíamos destacar ahora otro aspecto decisivo a nuestro juicio: se trata de una columna con intérieur³⁴; en absoluto pensemos que vacía.

En este extremo, Loos expone su desconfianza hacia las propuestas de valor moral contenidas en la figura del vidrio, y sin embargo se comporta como un maestro en su uso, pues sin duda, en el mueble mostrado en la fotografía se le descubre preocupado por las posibilidades de su curvatura y por la fabricación de su tamaño máximo (dos cuestiones que perseguirían a Mies más adelante), cuyos límites se expresan en los finos junquillos que ensamblan las diferentes piezas vítreas. Aquí puede decirse que se prefigura una advertencia acerca de los futuros planteamientos entorno al cristal, que en cierta manera hacen coherente que Loos, por ejemplo, se descolgara de la lista de participantes de la Exposición de la Vivienda de Stuttgart, y que precisamente Mies fuera el responsable de este apartamento del que la historia ha hecho mutis por el foro³⁵.

Volviendo al tema de la columna; ésta ya no lo es. Es un simple mueble -nada más hay que ver los cuatro pies de madera con los que la peana, que no basa, descansa sobre la suntuosa alfombra del comercio-. Esta actitud de que las cosas pierdan su utilidad, ganando otra o descontextualizando su lenguaje, en la que Benjamin veía una consumación, es de muy distinto signo si se le da como gesto un tratamiento de vanguardia, o se ve en ello la genuina actividad por excelencia de un coleccionista.

Loos es, sin duda, un coleccionista. Nada más que hay que repasar la cantidad de cuadros de Kokoschka que se queda, para entender este extremo. O la sensibilidad que desarrolla al elegir una alfombra de su propiedad y venderla para ayudar económicamente al pintor. Vive rodeado de objetos de diferentes tiempos pero en perfecta armonía, conjuntados como un traje con su sombrero, su bastón y sus zapatos. Y a este aspecto concreto, dedica buena parte de su pedagogía. Veillich, es su fabricante, el constructor de un fragmento de su mundo intérieur que es capaz de presentar el pasado en el presente, con la dialéctica del oficio distraído de la novedad innecesaria.

Otro detalle que subraya lo dicho más arriba, es el Concurso que a través de su Das Andare convoca para carpinteros y que acabamos de reseñar, definiéndolo como un acto de consumación propio de la habilidad del coleccionismo.

Pero el vidrio de nuestro expositor, todavía "no se presenta como fantasma de sí mismo"³⁶, sino que delimita un interior habitado, poseído por objetos muy similares, tanto en contenido como en posición, a aquéllos otros que mostrábamos en el dibujo de la habitación de Tessenow. Lo fantasmal aquí, aún sostiene una trama argumental, un contacto sobre la realidad, desde la que poder exponer una construcción que la de-muestra. Diferente será cuando "el cristal se reproduzca estérilmente a sí mismo, reflejando su reflejo"³⁷. Aún no hemos llegado a ese momento, pero sin duda, llegaremos.

¿Qué es pues, lo que contiene ese interior, en el que el límite vidrioso todavía mantiene un coqueteo, un aura con la que se encandila al público minoritario de suaves pasos?

El interior anda desperdigado por otras muchas páginas de este texto. Imposible creer, que en la imagen, figure unificado, entre otras razones, porque su disposición goza de todas las características de los "accesorios escénicos" que lo hacen digno de pertenecer a una representación.

Pero esta dispersión es fácilmente reintegrable con un mínimo esfuerzo de memoria: ahí, en ese interior cilíndrico, está contenido el vestuario, por ejemplo, que Grosz empleara para con sus personajes de acuarela; pero no sólo está en lo que se refiere a su materialidad, sino que también está expresado en cuanto a matices de lo escénico que está aconteciendo en el espacio de la metrópoli. Aquí, el valor del traje como sudario de la existencia caduca, está subrayado por la disposición de la gabardina, que ahora parece arropar un esqueleto: conjunto de articulaciones óseas que inmediatamente nos remiten a la imagen del singular teatro de marionetas³⁸ que enarbola la modernidad, como ciudad-metáfora de hilos invisibles, de laberintos míticos de la predeterminación y el destino sobre el individuo aislado.

Imposible eludir del último comentario, la dualidad "moda y muerte", presentada como pareja biunívoca de significados. Este dúo contiene una bifurcación que es importante subrayar, una apertura bífida como la lengua de la serpiente que reconoce el mundo inmediato palpándolo. La muerte, ligada a la moda, porque en ésta reside la esencia de la caducidad, de lo que se acaba y desaparece para ser eternamente sustituido: "la reproducción de continuamente igual bajo la apariencia de la producción de lo perpetuamente nuevo"³⁹. Sin embargo, con frecuencia en la moda se olvida la condición del sujeto, del cuerpo que porta esos trajes y utiliza esos accesorios y fragancias: en ese cuerpo hay una muerte rotunda sobre la que hay que

establecer una construcción, un modelo que prefigure esa decrepitud (Dix), para morir con propiedad. Esta última es lenta en su proceso, frente a la fulminante precariedad con la que se presenta la otra. Intercambiar estos tiempos de la moda y la muerte, entre sujeto y objeto es una auténtica aventura por explorar.

También ahí, como hemos dicho en otro instante, en el interior cilíndrico, están contenidos los elementos que veíamos sospechosamente colocados y ordenados, casi coleccionados en el interior de Tessenow: imposible, como defendíamos entonces, establecer sobre ellos la propiedad del uso que los hace libres-en su-condición-de-cosas.

Sin embargo, lo mostrado en la imagen todavía no se corresponde al interior moderno, demasiado moderno que visita Orlando con su lista de compras. Es aún un espacio de la resistencia. Loos muestra una escena. El resto del género aparece concienzudamente guardado, oculto en prodigiosos muebles y estanterías de madera, que a modo de nichos reposan sin la exposición que los condena dotándoles de un precio y un valor: Orlando sin embargo tiene a su mano de forma grotesca el conjunto de las mercancías; tan cerca que toma unas sábanas de hilo con las que ocultarse el rostro cual fantasma de opereta, al reconocer a un viejo amor de otro siglo por el interior del gran almacén; en las tiendas de Loos, por contra, uno debe entrar con ciertas condiciones previas. Todavía se reclama con esta actitud, un reconocimiento a la geografía de la ciudad a través de una nomenclatura que la hace singular, y presente en su pasado (Kraus diría en un aforismo sobre Viena, la siguiente frase que subraya la defensa de este paisaje del que la tienda, sin duda, se hace hito del nombre conocido: "He de hacerle al esteta una comunicación aplastante: la Viena antigua fue una vez nueva"⁴⁰).

Para fijar estas últimas ideas, basta con una cita de Roth, en la que se describe la escena entre un padre y un hijo -ambos, descendientes directos nada menos que del héroe de la batalla de Solferino⁴¹-, en el que a través de una tarde de paseo se preocupan por las compras, mayoritariamente relacionadas con la actividad marcial y con la escenografía de la corte; se entiende ahora, por qué era importante que insistiéramos en que los uniformes que utilizara Kokoschka en la primera guerra, estuvieran punteados en el interior de Goldman&Salatch:

"Se detuvieron delante de las tiendas, encargaron en la casa Reitmeyer unos botines de cabritilla mate para los bailes de la corte y las audiencias, unos pantalones de salón en Wieden, en la tienda de Ettlinger, sastre militar y de la corte. Allí sucedió algo increíble: el jefe de distrito escogió en la joyería de Schafransky, joyero de la corte, una petaca con estrías, de buena factura, en la que hizo grabar unas palabras de consuelo: <<In periculo securitas. Tu padre>>⁴²."

No son sólo los nombres propios, sino la localización espacial de estos sitios que dotan a la ciudad, y son dotados por ella, de una mutua solera, siendo capaces de describir la capital por estos recorridos de "corte" al que el flâneur llegará ya con la lengua fuera, aturdido y desorientado (Grosz demostrará que ahora el "periculo" emana del interior de la metrópoli tanto como del campo de batalla). También la relación con lo que se compra, definiendo en el matiz la diferencia (cabritilla mate), así como la forma en que es comprado, es decir, el "encargo" como modalidad de venta, que describe una pausa en las relaciones, en los movimientos que se realizan entre los entresijos interiores de las tiendas, evidenciando un sistema de producción, de equilibrio ya precario, que encontrábamos perfectamente definido en el interior de la

Looshaus. El conjunto de todos estos detalles nos convoca a un fenómeno no en fácil y ordenada evolución, sino en clara metamorfosis.

Por último, no podemos ante la imagen mostrada, exhibida -que no descrita-, perder un matiz más en lo que se refiere a su vocación escenográfica; así nos pronunciábamos al principio del capítulo, cuando junto con términos como publicidad y consumo, establecíamos los de melancolía o embargo. Y es que sin dudas, la ensoñación frente al escaparate, está dotada de una psicología compleja e hiriente que va mucho más allá de la aparente musicalidad de la palabra. De esta manera, no estábamos distraídos cuando páginas atrás deslizábamos entre paréntesis -precisamente una figura del texto a la altura del comentario-, el nombre de Dix, por encontrar en él una pintura en la que pueden establecerse contactos sobre las nomenclaturas que hemos empleado hasta el momento.

De Dix fundamentalmente nos interesa su condición alegórica, algo que elevado a la condición metodológica nos es familiar.

Debido a esta razón, no serán nuestro objetivo, pinturas que, sin existir todavía en el momento que representa la imagen del expositor loosiano, tienen una analogía inmediata y en cierta forma vinieron a tomar el relevo temático de lo que sucedía en el interior del pequeño mueble-expositor. Más bien, nos interesarán lienzos cuya apariencia puede presentar en principio una temática alejada que, sin embargo, no esquiva la escenografía de lo hasta ahora descrito, presentando su culminación o resumen.

Para ejemplificar esto, señalaríamos a modo de muestra, pinturas como "Naturaleza muerta con velo de viuda" de 1.925⁴³, en el que el conjunto de componentes se



Fig. 12: Otto Dix, "Naturaleza muerta con velo de viuda"
1925.

solapa por homología a los del escaparate loosiano.

Efectivamente, no sólo la disposición del velo de viuda, habitado en su axialidad vertical por el torso de un esqueleto -que recuerda nuestros comentarios sobre la fantasmagórica posición de la gabardina en el mueble-expositor-; también la aparición de la pareja de fúnebres lirios sobre la mesa, que agonizantes -aún succionan algo de agua de una jarra, que no florero, de uso doméstico-, se exhiben especialmente verticales, con la verticalidad última antes del irreparable marchitamiento; y la máscara que en el ángulo superior derecho del cuadro, nos explica toda la nueva teatralidad establecida a partir del Trauerspiel⁴⁴.

Estas analogías inmediatas que hace las delicias de cualquier observador despierto, sin embargo, nos gustaría ir a buscarlas a otras pinturas de Dix que consideramos más rotundas para nuestros propósitos. Sin embargo, antes de abandonar el comentario sobre un lienzo como "Naturaleza muerta con...", no quisiéramos perder la oportunidad de advertir que, quien quiere ver en ellas actitudes vinculadas a un registro temático histórico-tradicional (en este cuadro en concreto es difícil no pensar en la categoría de la Vanitas del barroco), corre el peligro de entender el trabajo de este pintor (sobre todo el desarrollado en los años 30), como una estrategia de adaptación a la difícil situación política. Este punto de vista, acertado o no, llevaría por el mismo razonamiento a considerar el texto de Benjamin sobre el origen del drama barroco alemán ("Ursprung des deutschen Trauerspiels") - redactado, ironías de la vida, precisamente en 1.925-, como un texto de temática tradicional, cuando sin embargo, su modernidad es tal que equivale "al bofetón estridente que ha de resonar a través de los corredores de la ciencia"⁴⁵.

Iniciada esta advertencia -que en cierta manera estaba implícita en los textos de Grosz que citábamos en el Capítulo 1-, centrémonos en el cuadro de Dix que ahora es de nuestro interés para cerrar la reflexión sobre "La columna de cristal", aunque ésta se siga prolongando de otras muchas formas como el propio reflejo de los escaparates.

El cuadro de Dix al que nos referimos, lleva por título "Melancolía", y está pintado en 1930⁴⁶.

Será Benjamin, quien en el texto reseñado anteriormente, dedique unas páginas al tema genérico de la melancolía con el título de "Melancolía del cuerpo y melancolía del alma", que servirán sin duda para cotejar no sólo con el trabajo de Dix, sino con el discurso derivado del expositor Loosiano, auténtico vaso que contiene los néctares y venenos de la época de la que hablamos.

Del cuadro de Dix, no nos inquieta en absoluto que tenga una referencia inmediata, tanto en título como en composición, al grabado denominado "Melancholia I", del que es autor Albert Durer⁴⁷. En cierta manera, podemos prescindir de esta cita, aun a pesar de la notable pérdida de erudición que encierra el gesto, por la sencilla razón de que en la pintura de Dix se encuentran referencias suficientes al presente de la época, que hablar de reinterpretación es un eufemismo para desatender lo dibujado en el cuadro que, acompañado de las reflexiones de Benjamin, pueden acabar de aclarar cuál es la exacta descripción del paisaje al que nos circunscribimos; cuál es en definitiva, el aspecto final que ese naciente Urlandschaft adquirirá por vocación del inevitable acontecer.



Fig. 13. "Melancolia". 1930. Otto Dix.

He ahí los cuerpos desnudos que contienen una muerte rotunda; los mismos cuerpos que ocupan las telas ahuecadas, los mismos cuerpos que desean, sudan, huelen, sufren y retozan, superando la bíblica expulsión que ahora los confina en una habitación desde la que contemplar el aura o el crepúsculo con igual desagrado, con intensa melancolía, embargados, es decir, retenidos a cuenta por el valor incalculable de una deuda pendiente.

Pero, cuidado con ver en la alegoría del cuadro un trasvase de la temática y composición del grabado de Durero, donde el Angel pensativo y melancólico, puede sustituirse por la pareja pintada por Dix; los amaneceres, intercambiarse, y los objetos que aparecen por el suelo del grabado -incluida la esfera del conocimiento-, asimilarse a ese suelo parco de duelas de madera que pinta Dix, en el que una calavera reposa como cita de los grandes temas de la historia de la pintura. La alegoría de Benjamin, así como la actitud de Dix al trabajar en estos cuadros, quisiéramos entenderla en la dirección de que "la alegoría ha de ser propia, original, ha de componerse a partir de las representaciones que surgen en la práctica social: ha de dar cuenta de sus tensiones internas(...).⁴⁸"

Siguiendo en el espíritu de la cita, deseáramos establecer la importancia en el lienzo de Dix que adquiere la habitación-como-lugar. En este sentido, Durero todavía había concebido el espectáculo de la melancolía a cielo abierto, en un exterior en el que el conjunto de la Naturaleza ofrece grandes interrogantes y fuentes infinitas de conocimiento. Sin embargo el interior de Dix, tiene que ver más categóricamente con la torre que Hölderlin mandara construir a su carpintero Zimmer⁴⁹, en la que vivió retirado sus últimos treinta y seis años de vida; o también, con la habitación famosa que pintara Van Gogh, de

la que Auster ha establecido la siguiente reflexión:

"(...) comenzó a verla como una prisión, un espacio imposible, una imagen no ya de un lugar donde vivir, sino del espíritu forzado a residir en ella. Si se observa con atención se ve que la cama bloquea la puerta, la persianas están cerradas, no se puede entrar; y una vez adentro, es imposible salir. Cautivo entre los muebles y los objetos cotidianos de la habitación, uno comienza a oír un gemido de sufrimiento en el cuadro y una vez que se escucha por primera vez, resulta imposible detenerlo.⁵⁰"

A este conjunto de habitaciones que son modernas por vocación, y originales -en el sentido de originantes- pertenece la concebida por Dix como marco de esta Melancolía. En ella, no existen mecanismos de entrada ni de salida, y la ventana desde la que el hombre contempla el crepúsculo, es un accidente, una anécdota construida con los mismos materiales con los que se dispone un muro sólido e inexpugnable. Tampoco hay objetos y muebles, salvo una historiada silla, con respaldo en forma de concha que parece citar irónicamente -que no alegóricamente-, un nacer que inmediatamente es negado por la calavera en difícil perspectiva que reposa en el suelo a modo de enigma.

¿Es este el interior inviolable del que hablara Loos, donde la pareja tiene derecho a la soledad no del inofensivo acto erótico, sino a representar su propio embargo de rostros que no se miran, que se dan la espalda sin encontrarse?.

La desnudez, otro de los grandes factores del cuadro, se explicita a base de detalles de excepción que siguen subrayando lo que llevamos dicho hasta el momento: en la mujer, se establece un equilibrio entre la sensualidad del conjunto del cuerpo, y el aspecto de sus senos en los que ya no reside el calor de una primera

juventud. La sofisticación de su peinado, de múltiples ondas, no arranca atendiendo al conjunto de la composición ni el más mínimo guiño erótico, entendiendo la opinión que Eva Karcher ha escrito al respecto de este cuadro: "La frase de Benjamin, de que las imágenes de la mujer y la muerte se integran en una tercera, la de la gran ciudad, es válida para el cuadro de Dix, apuntando a la relación allí mencionada de sexualidad y muerte.⁵¹"

El hombre, de espaldas, mostrando un corte de pelo que recuerda al de los presidiarios y que confirma una estancia en la habitación de deseos esfumados para siempre, vive una desnudez parcial que es interrumpida por la aparición de un lienzo, una tela -es decir, la materia prima, sin elaboración alguna, sin corte, de la moda-. Lienzo agitado arremolinadamente con la misma resonancia que el cabello de su compañera. El conjunto, goza del eco de aquel texto de Haugwitz que utilizara Benjamin a modo de cita para hablar de la melancolía:

"Alcanzados el rojo terciopelo y esta vestidura florida y el raso negro, para que lo que alegra la mente y aflige el cuerpo se pueda leer en nuestras ropas, y ved quiénes fuimos en este espectáculo en el que la pálida muerte recita el último acto⁵²"

6. En algunas ocasiones hasta el momento, hemos escrito la palabra *homología* varias veces con una intención muy concreta, que puede sin duda que se nos vuelva en nuestra contra al poco de establecer el razonamiento de su presencia.

Sólo en una situación similar, hemos operado con la comparación, cuando establecíamos relaciones entre el interior comercial de la Looshaus y el de la habitación dibujada por Tessenow. De ahí, los puntos de contactos se establecían de un lado, en la identidad de los objetos, en su homología; y de otro, en la similitud de atmósferas, de tensiones y esfuerzos adivinados desde lo organoléptico. De esta forma no tuvimos que pronunciar nunca la palabra *burgués*, pero de la misma forma, nos pusimos a salvo de hacer de la imagen, *imaginación*.

Quizás ahora, al volver a repetir un intento similar, corramos el riesgo de confundir la velocidad con el tocino; aunque en el mismo ámbito de deslizamiento, está tomar el tiempo por el oro, y ésta sí es una condición moderna que hemos aceptado para poder durar en un discurso sobre objetos.

Hay dos imágenes, correspondientes a (¿la historia de la arquitectura?), que ahora queremos exhibir por su *parecido*. Y hemos de decir "parecido" con vergüenza o en cursiva, por haber sido educados de una determinada forma de la que ahora nos espantamos con escándalo.

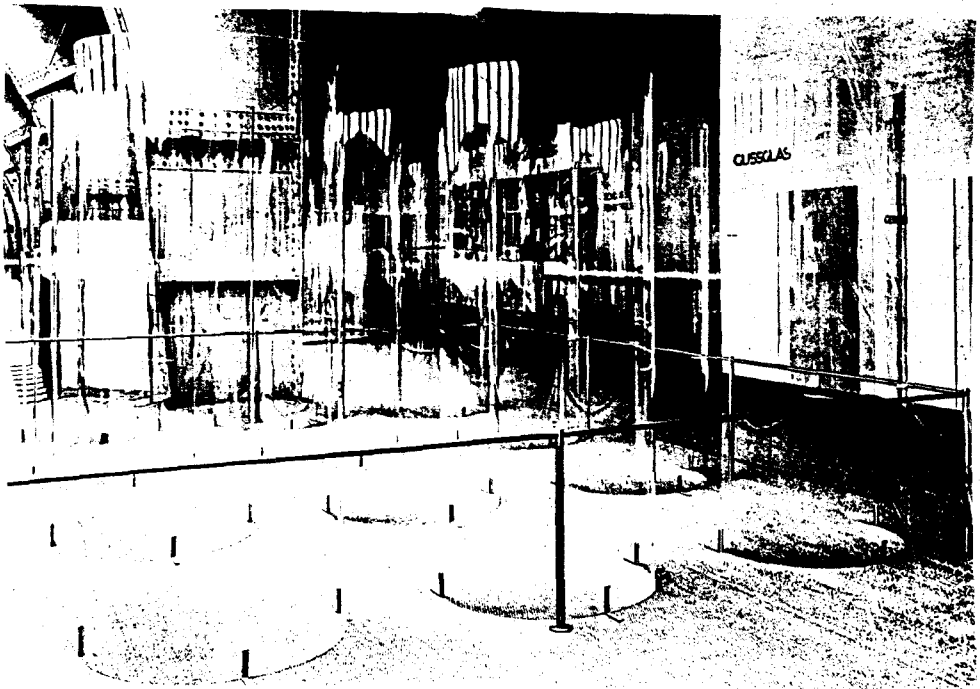
Una de esas imágenes corresponde al mueble-expositor de A. Loos, en la tienda Knize, de Viena, que

hemos mostrado a través de la *fig.11*; y la otra pertenece a la exhibición de paneles semicilíndricos, acontecida en la Exposición Deutsches Volk-Deutsche Arbeit, de 1934 de la que es autor y director Mies van der Rohe, y que mostramos seguidamente en la *fig.14*.

Contrastar aquí el trabajo de estos dos arquitectos en lo que confiere a objetos que no son *edificios*, constituye de por sí un éxito en el arranque del planteamiento, puesto que de un lado se elude la arquitectura como lenguaje e imagen categórica, y de otro se escapa al reparto de papeles que la historia asigna ya, como una fuerza de costumbre que devuelve cierta comodidad al desarrollo de los acontecimientos, creando un orden evolucionista en función de un avance del tiempo recto y progresivo, no exento de las etapas de esplendor y decadencia que dosificadas oportunamente, situadas estratégicamente, reconocen una pizca de dificultad en el hecho de historiar el devenir.

Con estas condiciones previas, ya podemos empezar a discutir sobre estos contenidos separados en el tiempo dos décadas mal contadas. Y efectivamente, es esta distancia temporal de la que hablamos, la que permite la diferencia de aspecto, ubicación y detalle: pero nada de valor vemos en ello; nada de éxito que nos permita en este progreso apostar por una maduración. Mucho menos, por un talante de arquitecto predecesor frente a arquitecto de camino allanado que marca un techo en el heroísmo de la vanguardia.

Sabemos de detalles que producen en el historiador una excitación que llega casi al paroxismo, y sabemos que el historiador cree, que para que acontezcan ha de pasar el tiempo y han de cambiar las condiciones.



*Fig.14. Exposición de paneles semicilíndricos de vidrio.
Mies van der Rohe, 1934.*

Reconozcamos al historiador esos logros: aceptemos que los vidrios mostrados carecen de bordes, de junquillos, engarces o labios; no tienen principio ni fin. Además, no son tubos ni cilindros: son semi-cosas, pero con esa parcialidad cubista que muestra medios-rostros, medias-facetas, evidenciando el espíritu poliédrico y complejo de la imagen.

Aceptemos también, ese contraste de suelos, en los que una determinada alfombra *antigua* (en Knize), da paso ahora como en una inundación, a una lámina horizontal que no encuentra obstáculo ni accidente alguno. Así, esta esterilla de esparto de uniones imperceptibles, sin costuras, avanza sin detenerse ante la barandilla que delimita el recinto -también sagrado- de exposición; pasa por entre las semicircunferencias de vidrio fijadas al suelo por tres apéndices metálicos preciosos; y así el suelo-estera se sale por atrás del recinto virtual, en su viaje infinito, bordeando, como el asfalto a una tapa de husillo, el impresionante arranque del pilar roblonado que sostiene al vacío del hangar.

Démosle al historiador el placer también, de encontrar en la imagen todo lo relativo, como en un diccionario, al reflejo, a la transparencia y a la deformación producidas en el curvado vidrio, como uno de los dos o tres recursos auténticamente modernos, identificadores de la arquitectura igualmente moderna, de vanguardia, que triunfa y abandera la situación.

Una vez dicho lo que sabemos, comportémonos ante estos semicilindros como hicimos ante el expositor loosiano; apliquemos lo aprendido en esa experiencia anterior y huyamos durante unas cuantas páginas de la tentación de "*apropiarnos de formulación intelectual*

alguna⁵³", ya que la foto goza del placer de pertenecer a uno de los techos de la arquitectura del siglo y no seremos nosotros quienes le arrebatemos esta condición.

¿Qué sucede sin embargo, si de esa imagen nos quedamos con lo que hay enfrente, al otro lado, donde se producen todos los pasos perdidos que contemplan lo mismo que nosotros solo que desde el presente de la instantánea?. Lo único que ocurre en esa pre-disposición que proponemos, es que lejos de situarnos en ese espacio histórico, este acontecer se hace presente en nuestras vidas. Esa presencia cuasi milagrosa, no puede malograrse volviendo a contar sobre ella lo que se sabe; reiterando con una descripción replicante lo que a la vista se hace evidente. Hay que empezar desde mucho más atrás, de modo mucho más inocente y dubitativo, preguntándose no por el significado de las imágenes, sino por el significado y el sentir de las palabras que la componen.

¿Qué es exponer? Todo el mundo lo sabe, aunque no sea con la precisión económica y brillante del diccionario de la lengua. Sin embargo, precisamente en los significados laterales del vocablo, en los matices a los que por derecho propio también pertenece el reino del término, encontramos vetas que escapan a la descripción de la imagen o al pensamiento de la arquitectura.

"Presentar una cosa para que sea vista, ponerla de manifiesto"⁵⁴. Hasta ahora, una definición que se cae de pura lógica, a pesar que la palabra *manifiesto* nos tienta una y otra vez para ponerla en conexión con el panfleto, la propaganda, la vanguardia... "Colocar una cosa para que reciba la acción de un agente"⁵⁵. Esta definición ya nos lanza directamente a la posición que queríamos adquirir en la escena, es decir, contra-mirar justamente al espectáculo de lo que hay enfrente: porque esos objetos de vidrio,

esperan una acción. Ahora recupera un nuevo sentido la barra con el bello pie que protege el recinto que ocupan estos caballeros vidriosos: ese límite, esa frontera salvaguarda, porque exponer es también "arriesgar, aventurar, poner una cosa en contingencia de perderse o dañarse"⁵⁶.

Qué mejor material que el vidrio, asociado indisolublemente a lo frágil, para en modo metafórico ser el gran protagonista de las Exposiciones, incluso las que celebran los nazis con el afán de "mostrar lo último en tecnología alemana"⁵⁷. Muestras todas ellas caracterizadas por la pérdida (nada más hay que leer a Mendoza⁵⁸ para caer en la cuenta de dónde acaban los objetos variopintos exhibidos en las exposiciones, donde es fácil, incluso después de embalado, extraviar el mismísimo Pabellón de Barcelona), y el dañarse, palabra cuyo significado parece adaptarse prodigiosamente a la imagen, en la cual es fácil intuir que una vez retiradas las tres piezas que unen el semicilindro al suelo, saltarán hechos añicos, sobre todo porque justo en ese momento, dejarán de tener valor como objetos y serán sólo, *incordios de la manipulación*.

Pero aún no hemos agotado el grupo de significados del término; nos quedan acepciones de la palabra exponer como la que sigue: "someter una placa fotográfica o un papel sensible a la acción de la luz para que se impresione"⁵⁹. Y no es casualidad que un significado como éste aparezca en este contexto y con una imagen como la de la *fig.14*. No hacemos en este sentido un juego de palabras a modo de metáfora entre la fotografía mostrada de la exposición y el significado último que presentamos. Es decir, ese significado está ya ejecutado en nuestra instantánea. En efecto, si uno se acerca con cierta curiosidad, observará en la zona central en la que aparecen los semicilindros, unos cuerpos reflejados (algunos de

forma humana, y otros representando figuras de águilas de una sola cabeza), que en el afán de ver, han sido vistos, especularmente, representando el grupo de vidrios una instantánea recíproca de la que nosotros contemplamos. Es la acción de la luz sobre estos elementos sensibles (o al menos, digamos que manipulados con sensibilidad), lo que ha producido una impresión justamente en el interior de la producida sobre el soporte fotográfico en la exposición del laboratorio.

Por consiguiente, no están tan vacías esas piezas como parece, pese a que incluso ni siquiera hacen nada por cerrarse sobre sí mismas conteniendo aunque sólo fuera aire simple. En este sentido, la opinión de Cacciari de que "*la transparencia de Mies es tan total porque nace de la exacta y desesperada conciencia de que ya no hay nada que <<recoger>> y, por lo tanto, de hacer transparente*"⁶⁰, se subraya todavía más si cabe en ese exterior compuesto de público, que como ante un escaparate incomprensible formado de artículos que no existen, propio de una novela de Kafka, se amontonan, codo con codo, reflejándose grotescamente como en los artilugios de las barracas de feria, donde la gente inconsciente y algo bebida, entra a pasar un rato entre reflejos de circo que corresponden a los de sus propias vidas.

Así pues, simplemente ahondando en el significado de las palabras, establecemos matices invisibles a la imagen. Pero también es cierto que no es cualquier palabra el término *Exposición*, sobre todo en el contexto de una determinada época del desarrollo de la arquitectura, sobre la que deja una huella indeleble.

Hay otro matiz -tal vez implícito en lo ya dicho- que deseáramos subrayar para que no pasase desapercibido. Ha sido F. Schulze, autor de una de las últimas biografías

sobre Mies, quien utilizando esta misma foto ha escrito que lo representado en ella era una muestra de *lo último en tecnología alemana*⁶¹. Es decir, aquí -y no descuidemos esto-, se está exhibiendo una idea muy concreta del progreso: pero no necesariamente del progreso de la arquitectura. En este contexto el vidrio tiene un valor grande como producto a secas, como mercancía. Interesa muchísimo su elaboración -por ello aparece curvado-, y no menos, su agrupación, o sea, su repetición o serie. También aquí el cristal se ha desconectado de su uso (y este detalle posiblemente se lo debemos a una cuestión de diseño de la mano y la cabeza de Mies), no siendo el vidrio de una ventana, ni el de un escaparate ni el que se utiliza en unos juegos de vasos, es decir, no siendo un vidrio asociado a la *costumbre*. Una actitud sólo comparable al manejo de textiles de la que es protagonista Lily Reich. Y de telas, -ya que hace un tiempo que escribimos sobre tiendas y moda-, no habíamos contemplado una exhibición similar hasta el momento. El último uso de este elemento que apuntábamos, lo hacíamos en el cuadro de Dix. Pero allí, todavía se arremolinaba entorno al cuerpo desnudo del hombre teniendo una finalidad. ¿Qué exhiben sin embargo estas telas de la Reich⁶², que caen desde una altura casi infinita perdiendo hasta la condición de cortinas, reducidas a mercancía absurdamente bella de por sí?.

Sin duda, en esto último apostamos por el hecho de que se está fraguando una posición de fuerza frente a una determinada idea de la producción, las mercancías y el comercio.

Si por un momento cerramos los ojos y pensamos en las turbinas alemanas generadoras de una electricidad del rayo, recordamos estos vidrios en formación, como un ejército que derrota sólo por minar la moral del contrario; si recordamos esos rasos negros o los terciopelos rojos que

van buscando de un lado abstracciones ya muy distantes del barroco, y de otro combinaciones de color sospechosas, entenderemos que por una vez el mercado con sus productos pacíficos se vuelve extremadamente pre-belicoso.

Porque al margen de esta Exposición, que tiene su punto de mira indiscutiblemente dirigido hacia el futuro, ¿cómo se está desarrollando en ese momento el comercio de la geografía media, es decir, el comercio de los lugares que carecen de centros?. Basta el díptico de Roth que abarca de 1890 hasta 1938 (compuesto por las novelas *La marcha de Radetzky* y *La cripta de los capuchinos*), para confirmar que va a existir un desplazamiento en el futuro que no necesariamente han de producir las armas: mucho antes las ideas; y al poco, junto a ellas, los objetos, los símbolos encerrados en el interior de las mercancías.

De este palpito en el ambiente, Mies deja ya signos indiscutibles del pre-sentir, cuando en un pequeño texto de 1928 titulado precisamente "*Sobre el tema: Exposiciones*", llega a decir en un momento dado: "*Estamos en un período de transición: una transición que cambiará el mundo*"⁶³

Un mundo, que Roth obsesivamente representaba una y otra vez, basándose exclusivamente en la observación, dejando fragmentos de esta guisa:

"En cuanto había bebido, el teniente Trotta veía a buenos y antiguos amigos en todos los compañeros, superiores e inferiores. Conocía entonces la ciudad como si hubiera nacido y se hubiera criado en ella. Era entonces capaz de entrar en las minúsculas tiendecillas, estrechas, oscuras, retorcidas y atiborradas de toda clase de mercancías, excavadas como madrigueras en los gruesos muros del bazar, y se sentía con ánimos para comprar los objetos más

inútiles: corales falsos, espejuelos baratos, jabón de pésima calidad, peines de madera de álamo y correas trenzadas para perros, simplemente porque atendía alegremente a la llamadas de los pelirrojos mercaderes."⁶⁴

Frente a la imagen del comercio oscuro y de cueva, de gruesos muros resumidos en un término utilizado con maestría por Benjamin (*bazar*), se presenta, en calidad de alternativa, el hangar, el almacén concebido con la precisión de ingeniero que alberga productos claros y cristalinos; productos cuya esencia -la transparencia-, esconden, como ha señalado Kundera⁶⁵, opacos asuntos del Estado, que ya adivinábamos mediante sus símbolos macabros reflejados en los semicilindros, reconociéndolos como las huellas dactilares que se dejan en un vaso usado.

Para poner punto final a la reflexión sobre esta imagen de la historia, recuperamos ahora un fragmento interior del propio texto. En la conclusión del Capítulo 1 -y ahora nos encontramos releýendolo-, hacíamos una velada mención a la *fig.14*, cuando recordando la fotografía de memoria, todavía nos referíamos a ella considerando (consecuencia del efecto óptico) que lo representado eran cilindros enteros y no semi-cilindros. Así, sin saber muy bien qué queríamos dar a entender con esta presencia que nos atosigaba, escribíamos: "*Como sencillos molinos de viento han de contemplarse estos tubos inofensivos, a los que si se valora como gigantes de lo moderno, como paradigmas, no sólo saltarán hechos añicos; nosotros con ellos, perdidos en una imagen de reflejos, único lugar en donde reconocernos, desapareceremos también tragados por un interior vacío, como caídos a un pozo imaginario.*"⁶⁶

También ahora, ya con la fotografía encima de la mesa, nos hemos planteado temas que aparecían insinuados entonces, como la rotura de los vidrios, representada por la figura de *saltar hechos añicos*. Aunque en este momento empleamos un razonamiento menos intenso y grandilocuente que el que establecíamos en el Cap. 1, víctimas posiblemente del llamado naufragio de las primeras ideas. La rotura que planteamos desde este lugar, es más lógica, producida simplemente por lo que hemos denominado un *incordio de la manipulación*, al perder los objetos su valor de uso una vez finalizada la exhibición. Aprovechamos sin embargo, el hecho de haber citado nuestras propias palabras para caer en la cuenta de que relacionábamos la escena con un personaje que abre la modernidad. De ninguna otra forma puede entenderse la tendencia, (cuando creíamos que eran cilindros completos), a considerar estos elementos como *molinos de viento*, que por un lado convoca la figura del Quijote y de otro establece el tomar unas cosas por otras, clave sin par de la esencia de la interpretación moderna.

"Cada novela dice al lector: <<Las cosas son más complicadas de lo que tú crees>>"⁶⁷. Pero no por ello vamos ahora a introducirnos en "...la profusión de espejos y máscaras en el Quijote"⁶⁸, para ver en esto, como apunta J.M. González García, una defensa del yo múltiple entorno al panorama temático y temporal que nosotros mismos tratamos.

Basta con creer que ese viaje de aventura del ingenioso hidalgo cuyo eco europeo es notable incluso en el siglo XX, nos habla de una longitud del tiempo y de la idea de la duración, mucho más estable en contraste a la afrenta de la prisa y la producción modernas. Pensamos así que es posible en la escena, un Quijote variopinto y

exótico que eludiendo los controles de entrada (Sancho Panza, su fiel escudero, se ha quedado discutiendo en la puerta con unos señores rubios vestidos de uniforme) está ante estos vidrios, cavilando que son nuevas encarnaciones de un caballero de los Espejos que ahora regresa rearmado en multitud: nuestro personaje no dudaría en derribar la elegante protección y hacerlos añicos a todos.

Como sólo nos queda el deseo noble de esta manipulación, al menos tenemos el consuelo de encontrar opiniones indirectas que nos confirman la actualidad de nuestra fantasía, ante la que el historiador no encuentra motivo positivo alguno. Las palabras de Kundera que contienen esa opinión, nos animan y a la vez nos introducen en el compromiso de seguir escribiendo unas cuantas páginas más: *"Pero, si el porvenir no representa un valor para mí, ¿a quién o a qué me siento ligado?: ¿a Dios? ¿a la patria? ¿al pueblo? ¿al individuo?"*

Mi respuesta es tan ridícula como sincera: no me siento ligado a nada salvo a la desprestigiada herencia de Cervantes"⁶⁹.

7. Estamos en condiciones de revalorizar notablemente el texto escrito en el curso del Capítulo 2. Y no es que nos mueva un interés especial a prestigiarnos por cuenta propia, sino que a la vista de los enfoques que en este nuevo capítulo arrojamos, se encuentra en alza todo el planteamiento loosiano que en el interior de su edificio de Michaelerplatz se estaba produciendo, sensible a la ineludible transformación de las mercancías, su distribución, exhibición, etcétera, cuyo contexto estaba muy por encima del aspecto de la ciencia económica, llegando más bien a afectar concepciones tan profundas como la nueva sensibilidad ante el Tiempo, o utilizando disuasoriamente la brillantez de la producción y el progreso, para con elementos pacíficos prologar una Europa de cambios radicales.

La contrastación del expositor loosiano con los vidrios de la exposición del 34, al margen de la ironía del *parecido*, describe un arco de experiencias que contiene la fascinación de no necesitar explicarse entorno a argumentos específicos de la arquitectura, siendo sin embargo fuentes imaginistas que la propia historia de la arquitectura ha utilizado para explicarse a sí misma, obteniendo en ese caso una rentabilidad dudosa.

Sabemos hoy que la biblioteca personal de A. Loos estaba cuajada de libros de teoría económica y sociología;

y en función de lo descrito hasta ahora, ese detalle sólo puede significar que Loos poseía la biblioteca lógica para el desarrollo de su trabajo. Ante la cuestión formulada a sí mismo de "*¿A quién desearía tener yo como oyente de mis conferencias?*", se responde con la coherencia de los conocimientos de que dispone en los que no debe verse ningún matiz estafalario: "*Pues bien: a todos los caballeros del gobierno y a todos aquellos que quieran serlo, a los que actúan en política social, a los pedagogos y a los médicos*"⁷⁰.

Las dos últimas imágenes mostradas que cierran el apartado del capítulo, comprimen una situación de tensión de extraordinaria valía para nuestro presente. La diferencia cualitativa y cuantitativa de lo exhibido en estas imágenes, pretendemos encontrarlo explicado, resumido, - entre otros lugares posibles-, en un apólogo de J. Roth, del que sólo se extraen determinadas conclusiones a partir de entrar en relación con la temática que tratamos. Gracias a estas breves historias, que gozan de su propia autonomía en la belleza que tienen como texto y como literatura, puede producirse un química singular a la hora de encontrar no paralelismos; no similitudes: ecos más bien, reflejos capaces de ambientar situaciones que salvando todo lo que le preocupa salvar al historiador para su pulcritud, son sinónimas en su humanismo.

Su texto *Der Leviathan*⁷¹, escrito ya en el exilio parisino, cuya primera publicación queda reducida a lo debilitado y efímero de un periódico, llevando el título inicial de *Der Korallenhändler*, y saliendo a la luz precisamente en 1934, (el año en que se celebra la Exposición Deutsches Volk-Deutsche Arbeit, en un país y en una ciudad que sólo puede significar exilio y persecución para él), teniendo que esperar su reimpresión como libro en lengua original hasta el año 1940 en Amsterdam, de forma

póstuma, desatando nuestra excitación por lo oculto, por lo desapercibido y fascinante de las joyas enterradas a muy poca profundidad del suelo. Se entenderá, cuando con profusión citeamos algunos de sus pasajes, cómo se desmorona una estructura ante la que Adolf Loos no pierde la calma, encontrando siempre viabilidades nunca traumáticas, pero sí ciertamente en simultáneo destino, progresistas y fracasadas.

Roth es el cantor del comercio y el drama campesino periférico que, como el contrapunto de una melodía, pone música a la compleja escena centroeuropea, donde las voces operísticas y los contrabajos de calidad están reservados a lugares como Viena o Berlín.

El coral (-¡cuánto parecido con el vidrio, el sílice, la sal de la tierra!-) será ahora nuestro protagonista, es decir, un elemento, un producto, una mercancía que se puede comprar y vender, que se puede *explotar*; se extrae de las profundidades del mar y se saca a la luz. Contiene propiedades contrarias idóneas para formar parte de un drama -en esto se basa buena parte de la técnica literaria de Roth-, como por ejemplo su condición de baratija, casi de tatuaje decorativo del cuerpo, a la vez que la singularidad de su procedencia, su nobleza y mitología que lo ponen a la altura de las grandes joyas como las perlas y las leyendas marinas. Son a un tiempo piedras, pero simultáneamente pertenecen a una cadena de acontecimientos biológicos que las dotan de vida, casi como si siguieran siendo seres incluso en el exterior de las profundidades del océano, de donde escapan de la vigilancia y custodia del pez original.

No es casualidad que llegando en nuestro texto a uno de los momentos de más intensidad en el interior de los espacios loosianos asociados a la tienda, escribiéramos

una frase como ésta: "...elegir el coral auténtico a pesar de la abundancia y perfección del falso". Frase, que más que lanzarse como prelude a lo que a continuación sigue, pretendía recoger un conflicto entre la autenticidad y la falsedad; lo perfecto y lo verdadero, que combinados de forma diabólica se asocian a la producción rompiendo cualquier ética posible y abocando el derrumbe de toda estructura que no esté al servicio del presente que corroe y devora, creyendo curiosamente, que ese presente se denomina futuro.

Sin más demora nuestro protagonista se llama Nissen Piczenik, oriundo de la pequeña ciudad de Progrody y comerciante de corales. Así ambienta Roth las primeras líneas de la breve historia:

*"En la pequeña ciudad de Progrody vivía en otro tiempo un comerciante de corales, conocido a la redonda en toda la región por su honradez y la excelente y fiable calidad de sus géneros. De pueblos lejanos venían a él las campesinas cuando necesitaban una joya para alguna ocasión especial. Hubieran podido encontrar también en las cercanías otros comerciantes de corales, pero sabían que sólo podrían comprarles baratijas corrientes y chucherías baratas. Por eso hacían a veces muchas verstas, en sus pequeños y desvencijados carricoches, para ir a Progrody, a casa del famoso comerciante de corales Nissen Piczenik."*⁷²

El relato desde sus inicios, contiene el estilo y las formas tradicionales más asociadas al cuento y al apólogo, que a la propia novela. Pero sólo en el contexto benjaminiano de que "(...)el objeto del relato no es comunicar un suceso per se, que es el objeto de la información, sino incrustarlo en la vida del narrador para transmitirlo como experiencia a quienes lo escuchan"⁷³, podemos entender el papel que adquieren esta sucesión de citas del texto de Roth: es decir, letras vivas que vocean

el hecho de que ha habido gentes que han dejado sus vidas entorno al trato y la manipulación de lo inanimado; de los objetos que no hablan pero con los que se puede entablar un secreto diálogo, una íntima conversación.

Por otro lado, y ya ciñéndonos al fragmento literario, el marco rural de este paisaje de transacciones de poca monta comparado con la grandeza financiera de la *Grosstadt*, lleva asociado íntimamente un mestizaje espacial de la producción, en la que la pareja casa-trabajo funciona con una química singular. El interior fabril de la *Looshaus*, todavía está imantado por este aspecto que Roth describirá de la siguiente manera:

*"Daba trabajo a no menos de diez ensartadoras, jóvenes bonitas, de buenos ojos seguros y manos finas. Las muchachas se sentaban en dos filas a una larga mesa y pescaban los corales con sus uñas delicadas. Así surgían las hermosas sartas regulares, en cuyos extremos estaban los corales más pequeños y en su centro los más grandes y luminosos. Mientras trabajaban, las muchachas cantaban a coro. Y en verano, en los días calurosos, azules y soleados, se ponía en el patio la larga mesa a la que se sentaban las ensartadoras, y su canto veraniego se escuchaba por toda la pequeña ciudad, dominando a las gorjeantes alondras bajo el cielo y a los chirriantes grillos de los jardines. (...) Como se ve, Nissen Piczenik no tenía una tienda abierta al público. Tenía el negocio en su casa, es decir: vivía con los corales, día y noche, en verano y en invierno, y como, lo mismo en su salita que en su cocina, las ventanas daban al patio y además estaban guardadas por gruesas rejas de hierro, reinaba en la casa una penumbra bella y misteriosa que recordaba al fondo del mar, como si los corales crecieran allí y no como si se vendieran."*⁷⁴

He ahí en el fragmento, el espacio humano laboral íntimamente ligado al tiempo y a la historia, que E. Levinas contemplaba desde sus páginas de *Le temps et l'autre* entre la nostalgia y la amenaza que los nuevos

utensilios introducidos en la fabricación generaban dando un vuelco a la humanidad (y aquí utilizamos esta palabra en su doble sentido).

También el tema de la *redención* de los objetos, tan mareado en estas páginas, es tratado por Roth de forma oculta e indirecta. Así al menos queremos entenderlo, cuando en el conocimiento profundo de las cosas, lejos de la especialización moderna y el principio de división del trabajo, se produce un fundido entre comerciante y mercancía que a veces es sustituidora de otras realidades humanas más necesarias por su condición de instinto primario. La relación de sensualidad establecida con las cosas -y no digamos cuando se trata de los artilugios de la moda, (entonces podríamos hablar de *fetiché*, con un marcado acento sexual)-, desplaza la voluptuosidad concebida convencionalmente a otros marcos ocultos y misteriosos cuya presencia invade la imaginaria de lo moderno, introduciendo una trastienda de corte erótico⁷⁵ donde la soledad y silencio de las mercancías produce su propio flujo y sus huellas indelebles.

*"Hay muchas más clases de corales de lo que saben las personas corrientes, que los conocen sólo en los escaparates o las tiendas. Ante todo, los hay pulido y sin pulir; los hay también de bordes rectos o redondeados; en forma de espinas o de bastoncillos, que parecen de alambre espinoso; de un resplandor amarillento, corales casi blanquirrojos, del color que tienen a veces los bordes de los pétalos de las rosas de té, rosadoamarillentos, rosados, rojos ladrillo, rojos remolacha, de color cinabrio y, finalmente, los corales que semejan gotas de sangre coaguladas y redondas."*⁷⁶

Esa es la distancia, la frontera helada que separa el cristal del escaparate, del que mira su interior, cualificando y distinguiendo al gran público del cliente entendido. No nos equivoquemos: un cliente que basta con

que tenga su condición de campesino y haga unas cuantas de verstras más sabiendo que lo que vende Piczenik, proviene directamente del fondo del mar, ("porque los corales son las plantas más nobles del submundo oceánico")⁷⁷, para entender que tiene una sensibilidad excepcional ante el consumo que deslumbra.

Respecto al matiz fetichista que distinguíamos más arriba, incorporamos la siguiente cita:

*"El le echaba una ojeada rápida e indiferente (a su esposa). No la odiaba, no la quería, era una de las muchas ensartadoras que trabajaban en su casa, menos bonita y atractiva que la mayoría. Llevaba ya diez años casado con ella, no le había dado hijos... y la tarea de su mujer hubiera sido sólo ésa. El hubiera necesitado una mujer fértil, fértil como el mar en cuyo fondo crecían tantos corales."*⁷⁸

La indiferencia, que es el más grande de los desamores, y la reducción de la mujer a su condición de pieza reproductora, de elemento bíblico asociado a la fertilidad y bonanza de las tierras que dan las cosechas, sitúa el concepto del *Lerle* loosiano ante un matiz amargo, puesto que en este espacio lo que se custodia no es otra cosa que el desencuentro y la desazón, que también tienen derecho a ser inviolables y privadas: así se entienden las palabras de Roth cuando subraya este aspecto social del asunto con la siguiente frase;

*"¡Que durmiera, sola, tantas noches como quisiera!. La ley le hubiera permitido divorciarse de ella. Pero, entre tanto, niños y mujeres se le habían vuelto indiferentes."*⁷⁹

En el lateral de esta situación, subyace a renglón seguido del desasosiego planteado, la cuestión de la nostalgia, es decir, la melancolía. Y aquí, convendría que nos remitiéramos a las reflexiones que sobre la pintura de Dix de igual título, hicimos en su momento, en donde especialmente insistimos en el valor del espacio pintado como *habitación*. La melancolía de la modernidad -al menos la concebida por Dix- incorpora la figura de la mujer, porque por primera vez en este momento, ésta deja de ser vehículo de la fertilidad para incorporarse al problema del conocimiento concentrado en la imagen de la pareja. Una incorporación todavía muy debilitada, sobre todo si se atiende a la dominancia del sexo masculino. Así al menos hay que entender algunos aforismos de Kraus que tocan este tema de lleno: "*Los ojos de la mujer deben reflejar no sus pensamientos, sino los míos*" o "*La cabeza de la mujer no es más que el cojín sobre el que reposa una cabeza*"⁸⁰.

Así sitúa Roth por primera vez en el texto, la cuestión de la nostalgia sobre su protagonista:

*"Amaba los corales. Y había en su corazón una nostalgia indefinida a la que no se hubiera atrevido a dar nombre: Nissen Piczenik, nacido y criado en el continente más profundo, sentía nostalgia del mar."*⁸¹

Aquí, en estos renglones, está concentrado uno de los aspectos capitales del ámbito de la producción y el trabajo. En efecto, lo que se plantea es la relación entre el conocimiento de la materia prima, y su elaboración. Tema, cuyo punto y final, lo pondrá enseguida el principio de división del trabajo, que aísla al operario sistemáticamente del conjunto de la elaboración, privándolo de perspectiva, cuanto más, de la procedencia profunda de

lo que maneja, produciendo inmediatamente una situación de alienación. Contra esa situación, sólo la vagancia y la pérdida de tiempo del flâneur, puede contemplarse como oposición militante al fenómeno descrito.

Piczenik es todavía un experto. Se puede serlo pese a manejar algo que proviniendo del fondo de los mares, no se ha visto nunca con los propios ojos. Su obligación profesional le empuja irremisiblemente al origen de las mercancías cuando todavía tienen vida propia en el fondo del océano. Pero la suya, por ahora, es una nostalgia contenida: del mismo modo, no se puede imaginar a J. Veillich fuera de su taller de Siebenbrunnengasse, en mitad de un bosque contemplando los árboles crecer. Hay que imaginarlo simplemente recibiendo maderas embaladas en esa dirección de Viena, que es su lugar de trabajo.

Roth establece este punto crucial que le resolverá a la larga el final del apólogo, con las siguientes líneas:

"Sí, sentía nostalgia del mar en cuyo fondo crecían, retozaban más bien los corales...según su convicción. No había nadie a la redonda con quien poder hablar de su nostalgia, y tenía que llevarla encerrada dentro, como encerraba el mar los corales. Había oído hablar de barcos, buzos capitanes y marineros. Sus corales llegaban en cajas bien embaladas impregnadas todavía del olor del mar, desde Odesa, Hamburgo o Trieste. El escribano público de correos le despachaba la correspondencia comercial. Nissen Piczenik contemplaba detenidamente los sellos de colores de aquellas cartas de proveedores lejanos, antes de tirar los sobres. En su vida había salido de Progrody. En aquella pequeña ciudad no había río, ni siquiera estanque, sólo pantanos alrededor, y desde luego se oía gorgotear bajo la verde superficie del agua pero nunca se oía nada. Nissen Piczenik se imaginaba que había una conexión secreta entre las aguas escondidas de los pantanos y las poderosas aguas de los grandes mares...y que también muy hondo, en los pantanos, podía haber corales."⁸²

A partir de aquí, el relato sufre una bifurcación que ayudará a Roth, de un lado, a complejizar las facetas y matices de los asuntos expuestos, y de otro, de entre ese mapa de acontecimientos complejos, encontrar la geografía de la solución de la que se desprende casi una oración final.

Este doble camino se resume en la aparición, por un lado, de un marino de guerra que regresa a Progrody a pasar un tiempo de permiso, y que Nissen tomará como Lazarillo que le describa la inmensidad y profundidad de los océanos, de los lugares en donde viven y de donde proceden sus queridos corales; y de otro, verdadero nudo de la acción, la aparición de un competidor en la venta de corales en una localidad muy próxima a la natal de Nissen: pero este competidor no es cualquiera; nuestro nuevo comerciante, vende nada menos que corales falsos. Presentado como una figura de la tentación y el pecado -con matices singulares en la cultura hebraica-, hará caer en la perdición al intachable y querido Piczenik.

Así describe Roth estos momentos especialmente intensos de la narración:

"Y ya empezaba el comerciante de corales a urdir sus planes para la primavera siguiente, cuando ocurrió algo inusitado en la vecina población de Suchky.

En esa pequeña ciudad, que era tan pequeña como Progrody, la ciudad natal de Nissen Piczenik, un hombre, al que nadie había visto hasta entonces en la región, abrió un día una tienda de corales. Aquel hombre se llamaba Jenö Lakatos y procedía, como pronto se supo, del lejano país de Hungría. Hablaba ruso, alemán, ucraniano, polaco e incluso, llegado el caso y si alguien, por casualidad lo hubiera deseado, habría hablado el Sr. Lakatos francés, inglés o chino. Era un hombre joven, de cabellos lisos, negroazulados y con brillantina...dicho sea de paso, el único hombre a la redonda en la región que llevaba un cuello duro y reluciente, una corbata y un

bastoncito de puño de oro. (...)

En el escaparate de la tienda resplandecían corales rojos perfectos, más ligeros de peso, sin duda, que las piedras de N.P., pero mucho más baratos. Todo un gran manojó de corales costaba un rublo cincuenta, y había collares de veinte, cincuenta y ochenta Kopecks. Los precios estaban puestos en el escaparate de la tienda. Y para que nadie pasara de largo por delante de esa tienda, un fonógrafo tocaba todo el día alegres canciones estridentes. Se las oía por toda la pequeña ciudad y más lejos...en los pueblos de los alrededores. Desde luego, en Suchky no había un gran mercado como, por ejemplo, en Progrody. Sin embargo -y a pesar de ser la época de la recolección-, los campesinos iban a la tienda del Sr. Lakatos a escuchar canciones y comprar los baratos corales."⁸³

Ya empiezan pues, a despuntar sobre esta geografía perdida, los modos y medios que como en un gran laboratorio, genera la Grosstadt. No es sólo el conocimiento de idiomas de Lakatos, que frente a la cultura del dialecto desmenuzado y microscópico, presenta la facultad de hablar el francés y el inglés, es decir, los idiomas de la diplomacia y el comercio -que nos recuerdan al teléfono de la tienda loosiana desde el que podían establecerse conexiones con las grandes capitales del mundo-; también su forma de vestir, que supone, sin dudas bajo el prisma y la pedagogía de Loos, una incorrección, porque sus modos llaman la atención: pero precisamente, de eso, y sólo de eso, se trata.

El fragmento sobre el escaparate, no tiene desperdicio para nosotros, puesto que está armado con todos los recursos que en la tienda se opera en la metrópoli. Aquí vendría a las mil maravillas la cita que más atrás, en este mismo capítulo, establecíamos, en la que hablando de la sofisticación del comercio hacíamos referencia a: "las arcas abiertas en las que no necesariamente se vende

el buen paño, pero sí se vende la obligación social de ir a verlo"⁸⁴. Esto supone de por sí una alteración notable de las relaciones con el Tiempo, de los mercados que se establecen en el curso de la semana en días fijos, actuando las mercancías en cierta forma, lejos de la abstracción, de calendario: "Los lunes era la feria de los caballos, los jueves la de los cerdos."⁸⁵

Ahora los campesinos acuden a pesar de estar en tiempo de recolección, atraídos por la música que sale del escaparate. Pero sobre todo, hechizados por los precios y por la objetiva apariencia de perfección que estos corales falsos (-más bien tendríamos que empezar a llamarlos mejor que falsos, artificiales-), poseen.

Pero ante esta situación, que parece condenar al negocio de Nissen al cierre, y lo que es lo mismo o sinónimo, al cierre de su vida, ¿cómo reaccionar?. Y ahora es cuando se ponen en juego todos los recursos morales que cualquier fábula contiene en su interior, cuanto más desde el punto de vista que la información encerrada en ella está por debajo de la conversión en experiencia, por parte del narrador, de la misma; y de la experiencia, cómo no, en vida.

Así, a Nissen no le queda otra alternativa que re-convertirse, casi como cuestión religiosa, a una nueva moral y a unas nuevas prácticas. Para ello, empieza por el camino de la información, y acaba, accidentado, eligiendo la senda equivocada a la que parece haber sido llevado de la mano por el mismísimo diablo:

"-¿Bueno?- preguntó el comerciante de corales Nissen Piczenik.

-Sí, bueno-dijo Lakatos-. No estamos locos. No bajamos al fondo de los mares. Sencillamente producimos corales artificiales. Mi

empresa se llama *Hermanos Lowncastle*, Nueva York. En Budapest he trabajado dos años con éxito. Los campesinos no se dan cuenta de nada. Ni los campesinos de Hungría, ni mucho menos los campesinos de Rusia. Ellos quieren corales hermosos, rojos, perfectos. Aquí están. Baratos, económicos, hermosos, decorativos. ¿Qué más se puede pedir? ¡Los corales auténticos no pueden ser tan hermosos!

-¿De qué están hechos sus corales?-preguntó *Nissen Piczenik*.

-De celuloide, amigo mío, ¡de celuloide! -exclamó *Lakatos* arrebatado-. ¡No me diga nada contra la Técnica!. Mire: en Africa crece el árbol de la goma, y de la goma se hacen el caucho y el celuloide. ¿Es algo antinatural? ¿Son los árboles de goma menos naturales que los corales? ¿Es un árbol de Africa menos natural que un árbol de corales del fondo del mar...? ¿Entonces, qué me dice...? ¡Decídase...! Dentro de un año, como resultado de mi competencia, habrá perdido usted todos sus clientes...y podrá irse con todos sus corales auténticos al fondo del mar, de donde vienen esas hermosas piedrecitas."⁸⁶

El celuloide, precisamente, la materia prima con la que se construye el cine. El razonamiento empleado por *Lakatos* tiene toda la estructura literaria y lógica de la que emplea *Loos* en sus escritos que inciden en cuestiones de cierto parecido a la establecida en el texto. La cadena de procesos naturales que da lugar a un producto final artificioso, está dentro de la nueva legalidad de las elaboraciones de los productos.

Sabemos de la amistad personal entre *Roth* y *Kraus* -el primero, de mucha menos edad-, y es posible, que debido a la estrechez de vínculos entre *Loos* y *Kraus*, el arquitecto y el escritor conociesen mutuamente algunos de sus trabajos y publicaciones.

La última cita prelude el fin de la historia, donde se deja de soslayo un indicio para averiguar la posterior tragedia: "*Nissen Piczenik*, seducido y cegado por el diablo, mezcló los falsos corales con los auténticos,

traicionándose así a sí mismo y traicionando a los auténticos corales."⁸⁷

Piczenik opta por el único camino que no es posible, el único que da un trato a los materiales que no es loosiano: la mezcla, es decir, el engaño. En ese instante, lo artificial como conquista vuelve a recuperar su escalafón de *falso*, constituyendo ello una deshonra que afecta incluso a los objetos como si tuviesen intereses y sensibilidades humanas: "...traicionando a los auténticos corales."

Tan subrayado está este aspecto de nobleza, que vuelve a recuperar pleno sentido el término de la *redención* de los objetos y mercancías, a las que si no se trata de acuerdo a ciertas leyes y armonías se puede caer bajo una influencia de carácter ingobernable. Así está subrayado en el texto de Roth, en el que sin duda se sitúa el acento en un valor moral de lo contado:

"Un día vino el rico cultivador de lúpulo a casa de Nissen Piczenik y le pidió un collar de coral para una de sus nietas, contra el mal de ojo.

El comerciante de corales ensartó un collarcito de corales de celuloide, exclusivamente falsos, añadiendo: <<Son los corales más hermosos que tengo>>.

El campesino pagó el precio apropiado para corales verdaderos, y se fue a su pueblo.

Su nietecita murió una semana después de haberse colgado del cuello los falsos corales, una horrible muerte por asfixia, de difteria."⁸⁸

Se precipita Roth en la condición intrínseca de falsedad de los corales: la falsedad está en el acto de la venta de los unos por los otros. Una falsedad, que contra la racionalidad del progreso de la medicina, influye

supersticiosamente sobre el destino de la pobre niña como si se hubiera establecido un hechizo maligno.

Después de este acontecimiento, Nissen decide deshacerse de sus corales artificiales y emprender viaje a América, el mito terapéutico cuya separación y distancia es sólo agua; agua repleta de corales guardados celosamente por el pez original:

"El veintiuno de Abril embarcó en Hamburgo en el vapor Fénix como pasajero de entrepuente.

Cuatro días llevaba el barco de viaje, cuando ocurrió la catástrofe: quizás mucho lo recuerden aún.

Más de doscientos pasajeros se hundieron en el Fénix. Y, naturalmente, se ahogaron.

Sin embargo, en lo que a Nissen Piczenik se refiere, que se hundió entonces también, no se puede decir que se ahogara sencillamente como los otros. Más bien -puede decirse con la conciencia tranquila- volvió a casa con sus corales, en el fondo del océano, donde se retuerce el poderoso Leviatán."⁸⁹

Esta es una de tantas historias posibles que ocupa el espacio temporal, que se desarrolla y produce entre las dos últimas instantáneas que mostrábamos. Atávica, fabulosa y extremadamente sencilla en sus designios y destinos. Así es como procesos muchísimo más complejos que se producen en la gran ciudad, afectan a los delicados equilibrios que gobiernan las geografías de las periferias.

¿Qué muestran los vidrios de Mies, qué significan?. ¿Tal vez no son tan perfectos como los corales artificiales, que su multiplicación hunde cualquier artesanía para definir con claridad una industria que produce?. ¿Y estos mismos vidrios, no existían ya perfectamente curvados, esbeltos y de gran tamaño en el expositor loosiano, como para convencernos que el progreso no es otro que la búsqueda de una abstracción supersticiosa y obsesa para la propia historia?.

No; hay un camino sin duda, un recorrido y una distancia insalvable. No es sólo el hecho de que esta agrupación de vidrios no contengan nada, que ya es un gesto de progreso, es su imposibilidad de continencia -su incontinencia-, la que los exhibe *per-se* convertidos en pura información, sin narradores intermedios que se establezcan entre ellos y el gran público hechizado; sin ángeles que de habitar el hangar de exposición, serían como delfines atrapados por las redes a la deriva.

También aquí, en esta Exposición, una música de fondo, una música de ambiente, guía los recorridos del público no vagabundo, sino ordenado. Una música de perfecta acústica y de regia composición, pero en cuya cacofonía no

hay diferencias substanciales a los tonos de aquella otra melodía que de la tienda de Lakatos salía como de un gran altavoz, convocando a los campesinos a la pereza del consumo.

Si se acerca una llama a estos corales artificiales, arden, altamente inflamables, como el celuloide del que proceden, en una llama azul intensa. ¿Cuántas más llamas, y de qué tonalidades, arderán en recuerdo de historias que tienen nombre propio, de gentes de las que se puede decir que *el fondo del océano fue su única patria?*.

Descanse allí en paz junto al Leviatán hasta la venida del Mesías⁹⁰.

2. ...su cómoda rutina rural de sport...

"<<Excava y recuerda.>>"
"...el cauteloso sondeo de la pala
en el negro barro."

Walter Benjamin⁹¹.

1. "...su cómoda rutina rural de sport...": así se refería Jorge Luis Borges en su traducción al castellano del *Orlando*⁹² de Virginia Woolf, a un pasaje de la novela en el que se habla de la costumbre de su protagonista de dar un *paseo por el campo*; expresión esta última que es la habitual en otras traducciones que no son la de Borges. A ésta, hay que considerarla un ejercicio rodeado de esmero, creatividad y dedicación, que vio la luz en 1937 y cuyo encargo hay que imaginar que partió de Victoria Ocampo⁹³.

El trabajo pues de recreación, que exige una visión interior del texto, nos seduce por la combinatoria de términos equilibrados que Borges ha elegido para interpretar una idea, una vez adivinado lo efímero y vanidoso que resulta el concepto de la *traducibilidad* en el contexto de la literatura.

De esta manera, se ponen en funcionamiento unos recursos que requieren nuestra atención y que no dudamos en utilizar para este momento del estadio del capítulo.

El conjunto de términos empleados por Borges, la elegancia -en cuanto a *elegir*-, la disposición y el significado reflejado más allá del original inglés, es decir, el valor añadido que se deriva de un escritor que no hace de transportista de las palabras, sino de paciente y delicado reorganizador del puzzle de ideas, consiguen que su trabajo se mueva en una controversia que saca de la lengua original matices que se iluminan al volcarlos no sólo a otra lengua: también a una cultura y sensibilidad

diferente.

La experiencia individual del Borges paseante, es decir, del Borges persona, ser humano que pasea por el bosque, es mucho más decisiva que su perfecto conocimiento del inglés y que su intensa actividad creativa y literaria, a la hora de emplear la expresión con la que traduce el concepto del paseo y que da nombre a esta parte del capítulo. Por la misma razón, algunos términos que pertenecen a su paisaje intelectual, a su mundo privado, le hacen traducir palabras intencionadamente arrebatándoles el sentido de contemporaneidad, lanzándolas a otros tiempos en los que su significado adquiere una química diferente. Así, en las últimas partes de la novela -aquellas en las que Orlando ha llegado a la ciudad moderna- de la que tan pendiente hemos estado en el capítulo anterior, Borges no utiliza nunca en su traducción (cuando es sistemático en otras traducciones al castellano) el término *asfalto*, al que substituye por *camino*. De esta forma, pueden encontrarse frases voluntariamente equívocas en su versión como la que sigue: "...el camino brillaba como clavos de cabeza de plata;..."⁹⁴. En el texto original, la autora se está refiriendo al típico efecto del asfalto de la ciudad moderna cuando reluce de modo discontinuo por efecto de la luz y la atmósfera asfixiante de humos y vapores. La transformación de esa imagen singular del alquitrán (hasta ese momento, ninguna vía desde las sendas primitivas a los trazados romanos, brillaba con esa peculiaridad) ha sido cambiada por la genérica denominación que recoge el vocablo *camino*, produciendo una miscelánea de conceptos que están en la cuna de la recreación a partir del texto dado.

No; no estamos enfrascándonos en el problema de la traducción, ni en el de la literatura, ni en la figura de Borges. Estamos situándonos previamente en la dificultad que supone la traducción, no de textos, sino de ideas. Y

está en nuestro deseo -y aquí recuperamos la dimensión más humana posible-, el hecho de que lo que a continuación sigue, sea una traducción libre y creativa de ideas. Así, no será tan grave que debiendo decir *asfalto*, digamos *tozuda* pero poéticamente, *camino*. La cobertura a esta ilegalidad -ya que en el ejemplo no alcanzamos a Borges- esperamos que se encuentre en el conjunto de las páginas anteriores a éstas, que a modo biográfico, permitan una versión abierta de nuestros próximos planteamientos.

Sin embargo al problema técnico de la traducción se superpone en este caso un interés específico por el contenido de la expresión concreta. Y ya que en el apartado anterior subrayábamos la importancia de un concepto como el del *paseo* -tanto en su matiz terapéutico como en el pedagógico-, aprovechamos para incluir ...*su cómoda rutina rural de sport...* como uno de las frases literarias que hemos descubierto por casualidad y que sin embargo, más poéticamente se acerca a describir indirectamente la labor *loosiana* sobre la que ahora deseamos detenernos.

En efecto, por prolongar un recorrido vinculado al andar por entre las páginas, hemos seguido un proceso similar al del pasear: de un lado, y para comenzar, el merodeo en torno a la arquitectura de Michaelerplatz era literalmente exterior. Contornos, alrededores, visiones, muchedumbre, sonidos, murmullos y la noche con sus fantasmas. Aún no habíamos entrado en el edificio pero nuestra tarea iba ya por la mitad del compromiso. El siguiente estadio, no era otro que la entrada al interior; el preciso instante en el que el paseo empieza a tener una función: la de convertirse en una acción capaz de coleccionar imágenes concienzudamente, aflorándolas mediante su descripción⁹⁵. Aquí, los pasos interiores son precisos e interesados, y están exentos de esa situación distraída en la que la tarde cae por sorpresa en mitad de

las calles céntricas muy transitadas.

Nuestro siguiente paso interior, tenía que dotarse de un artilugio que le permitiera seguir vagando por esos espacios; la descripción entonces, que precisa de un lenguaje activo, de una voz inteligible y precisa, clara, se fue desplazando paulatinamente hasta la exhibición⁹⁶ de las cosas. Un proceso de muestra que opera fundamentalmente con el silencio, o con mecanismos audibles especialmente tenues y confusos: el comentario, la conversación, el equívoco. Argumentos en cuya debilidad encontramos la capacidad de alcanzar un ámbito de relaciones mucho más amplio y, que mediante la alegoría, o la estructura del cuento o el apólogo, nos permitió relacionar en el tiempo fetiches de la arquitectura desconectando de ellos el sucio dominio de la historia del érase.

Ahora deseamos volver a salir al exterior, pero -y he ahí la diferencia- sin abandonar la ciudad, sin salir de su imprecisa estructura de *metrópoli*.

Muchos conceptos heredados del s. XIX, entre los que podríamos citar la dualidad *ciudad-campo*, es demolida por el trabajo de A. Loos, tanto en su versión teórica, de articulista y conferenciante, como en alguna de sus experiencias arquitectónicas proyectadas o construidas⁹⁷. Pero el conjunto de este aspecto que ahora citamos, no presupone ni un paréntesis temático en nuestras páginas, ni un alejamiento de las cuestiones tratadas con anterioridad: todo lo contrario. Y esto es posible no gracias a nuestra habilidad, sino a la sólida coherencia del pensamiento loosiano concentrado en mundos que oscilan entre la intercambiable *metrópoli*, o el impresionante conjunto de montañas y lagos nacionales, a través de cuyos paisajes diferenciados se busca una solución de

continuidad.

Ahora hay que volver a recordar a un A. Loos retratado por Ingret⁹⁸ en fecha desconocida. Con su traje de sport inglés recorriendo la Viena del pensamiento a partir del punto en el que la estulticia de los miembros de la *Acción Paralela* se ha detenido.

Un Loos que se desenvuelve con la comodidad (confort, elegancia, etc) del paseante y el conferenciante; un Loos rutinario -pero no en el sentido de hacer las cosas sin razonarlas, sino rutina en su procedencia de la palabra ruta; o sea, el *camino*-; un Loos rural, es decir, vinculado, obsesionado con el campo, convencido de que su división con la ciudad puede ser refundida o reformulada a través de principios económicos que palpitan en el centro de ese acontecer contemporáneo, a través de una de las visiones más particulares que existen sobre el *principio de división del trabajo* y que salen a la luz gracias a su ingenio. Para Loos el campo es también y sobre todo el *descampado*⁹⁹ que la metrópoli origina en su propio lugar, en su propio interior. Un espacio expedito tanto para el jardín de la hipocresía vanguardista, como para la huerta trasera de la tradición que salva una economía y una moral que se desmorona.

En definitiva, un Loos que se le puede ver por la ciudad de Viena, con un traje de tweed, ejerciendo tanto en obra como en vida su *cómoda rutina rural de sport*.

2. A lo largo de este paseo figurado encontramos situaciones lo suficientemente híbridas como para animarnos a la aventura de intentar encontrar nuevos significados en algunas experiencias loosianas.

Que incluso bien consolidado el fenómeno de la Grosstadt, con todas sus cuestiones añadidas, sucedieran en la ciudad fenómenos que no obedecían a una única pauta, es obvio. Sólo por dar un ejemplo, nos bastaría con el de la casa que Ulrich -el protagonista de *El hombre sin atributos*¹⁰⁰-, se prepara en Viena para vivir su soltería a la edad prodigiosa de treinta y dos años. Un palacete de ubicación intermedia, que sintetiza la complejidad de espacios asociados a la metrópoli que lacera la figura de la ciudad; y dentro de esta geografía difícil, otra de relaciones humanas que la supera en dificultad con creces: Ulrich en su nuevo hogar, es incapaz de fundar su independencia, su vida, su ser. Está desautorizado porque la vinculación económica a su padre, en forma de préstamo, le rodea el cuello con una soga que cada vez es más tirante. En este éxodo de escasos metros que supone elegir casa en la ciudad, se puede, por error, quedar reducido a la figura de los-sin-patrimonio, porque las reglas de esta corta pero imposible travesía, son que "el que ahora no posee casa, nunca la tendrá"¹⁰¹. Ni siquiera la imagen de la parcela convertida en campo de arado, en barbecho interior del mar de asfalto, garantiza a Ulrich la ilusión del colono, pues él solo está consentido que cultive a través de las ventanas de la casa miradas que se pierden en el cofre de la ciudad bulliciosa; miradas que nunca saben crecer ni dar fruto. Musil describe el episodio de la

siguiente manera:

"Era un jardín del siglo XVIII, o acaso del XVII, bien conservado en parte. Al pasar por delante, junto a la reja de forja, se divisaba entre árboles, sobre una pradera esmeradamente tundida, algo así como un pequeño palacete, un pabellón de caza o un castillito encantado de tiempos pasados. Exactamente, la parte baja databa del siglo XVII, el parque y el piso superior parecían pertenecer al s. XVIII, la fachada había sido restaurada en el s. XIX y otra vez se había deslucido; el conjunto total producía el efecto extravagante de varias impresiones fotográficas superpuestas en una misma lámina; pero de todos modos llamaba la atención. (...)

El hombre sin atributos había arrendado este palacete al volver del extranjero, no porque lo necesitara, sino sólo por hacer ostentación y porque aborrecía las viviendas vulgares. Había sido en un principio una residencia de verano, enclavada fuera del recinto de la ciudad. Con el tiempo fue perdiendo esta prerrogativa al ensancharse la población; al final no era otra cosa que una finca de barbecho deshabitada, en espera de la subida de los precios de los terrenos¹⁰².

Aquí está descrita la secuencia de casas principescas que Charles Edouard Jeanneret contempló entorno a 1910 en una Viena herida por el gusto de la grandeza financiera. Una grandeza cuya máximo heroísmo sobre el suelo de la ciudad es el abandono: ese dinero fácil que se hace con el vago paso del tiempo. Una construcción que se está verificando mediante la destrucción rentable.

Estas descripciones residenciales abundan en el texto de Musil, situado cronológicamente en sus primeros dos volúmenes a las puertas de la primera guerra. Así, al igual que con la residencia de Ulo -término con el que los íntimos conocen a Ulrich-, sucede por ejemplo con la del conde Leinsdorf, una de las máximas autoridades de la

Acción Paralela, de la que el escritor deja estas líneas:

"Le rodeaba una habitación alta y espaciosa, y a ésta otras grandes, vacías, el vestíbulo, la biblioteca, ánforas y conchas, más cuartos, silencio, devoción, solemnidad y la guirnalda de dos escaleras serpenteantes. En el zaguán, donde las escaleras terminaban, paseaba el conserje envuelto en su pesado capote, cosido de galones y vara en mano; a través del arco del portón contemplaba el líquido fluir del día y el navegar de los transeúntes en el acuarium de la ciudad. En el límite de estos dos mundos se alzaban graciosas volutas de una fachada rococó, famosa en la historia del arte y de la cultura, no sólo por su belleza, sino también porque era más alta que larga; estaba considerada como el primer intento de injerto de piel de un cómodo y ancho palacete rural sobre el esqueleto gigante de una casa de ciudad; simbolizaba además el paso del esplendor feudal a la democracia burguesa."¹⁰³

No es sólo de nuestro interés el hecho de la conversión de esta arquitectura fagocitada por un avance impreciso de los límites de la ciudad; crecimiento de la deformación que recuerda al vocabulario quirúrgico de la cirugía estética cuando Musil se refiere al *injerto de piel* como terapéutica de la recomposición de los rostros de la arquitectura. Impresiona incluso mucho más, el hecho de que desde estas cámaras interiores, yuxtapuestas, silentes o sobrecargadas de objetos absurdos, se puede hacer una observación similar a la que se produce cuando se acerca un ojo al visor de un caleidoscopio: también, desde estos interiores históricos, aparece visionado como a través del húmedo y acuoso tejido de una placenta, el espacio de la ciudad; la ciudad sin adjetivos, es decir, en su conjunto global, de igual forma que un acuario tiene voluntad de expresar abreviadamente y a modo de muestra, la grandeza y complejidad de todo el mar.

Que la arquitectura moderna acepta por obligación esta intersección, o esta miscelánea de situaciones,

permite poner en su justo contexto -para evitar sorpresas o matices extravagantes- el trabajo loosiano entorno a determinados enfoques de la arquitectura, su función social, su ligazón a la economía y su desarrollo en el conjunto del nada sencillo marco de la ciudad transformada en metrópoli.

Y que los miembros de la *Acción Paralela*, salgan a reclutar nuevos adeptos a su causa a las "afueras de la ciudad", habla de la habitabilidad de estas regiones imantadas por la metrópoli que en su periferia comulgan con la idea del *descampado*, es decir, el terreno limpio de tropiezos, en un sentido amplio del significado de la expresión. Allí, sin embargo, está firme y consolidada toda una arqueología de lo pre-moderno en continuo proceso de actualización: porque lo moderno habita allí sobre estratos de historia pasada que desmiente la imagen de la imposible *tabula rasa*:

"Tales salidas no tenían solamente carácter recreativo sino también el fin de reclutar personas influyentes y hacendadas para incardinarlas a la Acción Paralela; se dirigían por tanto, más a las afueras de la ciudad que al campo. Los dos parientes vieron juntos muchas cosas bellas: muebles María Teresa, palacios barrocos, personas que se hacían llevar por el mundo en brazos de su servidumbre, casas modernas con grandes departamentos, suntuosos edificios de banca y la mezcla de severidad española con el tenor de vida de la clase media en la viviendas de altos funcionarios del Estado. Las mansiones de la aristocracia representaban el resto de un gran confort de vida sin agua corriente, y las casas de la opulenta burguesía eran una copia corregida por el gusto y los servicios de higiene, pero algo descolorida. Las casas señoriales tienen siempre un aspecto bárbaro: la escoria y los residuos que el fuego del tiempo no ha consumido, reposan todavía en los palacios de la nobleza; junto a sus ostentosas escalinatas el pie se hundía en madera blanda del pavimento apolillado y horrorosos muebles de estilo funcional se abrían paso entre preciosas obras de arte antiguo. Por el contrario,

la clase de los venidos a más, enamorada de las grandes e imponentes épocas de sus predecesores, había hecho una selección mejor, más refinada. Si un palacio venía a parar a las manos de una familia burguesa, no sólo se veía provisto de la moderna comodidad que se aplica, por ejemplo, a un recuerdo de familia, a una araña de cristal en la que se instala un cordón de luz eléctrica, sino que en el arreglo se atendía más bien a eliminar lo menos artístico y a coleccionar piezas de valor, a elección propia o por indicación de los expertos. Aquel refinamiento era más pronunciado en las viviendas ciudadanas que en los palacios, donde a veces se acumulaban los impersonales enseres y muebles de un transatlántico; pero en este país de tanta ambición social los palacios conservaban -debido a una pátina inimitable, a una oportuna distribución de los muebles o a la colocación de un cuadro en un lugar dominante de la pared- el eco delicado y claro de una gran música callada."¹⁰⁴

A la vista de este encuadre descriptivo y literario, empiezan a tener un interés diferente algunas experiencias que Loos desarrolló entorno a esa compleja ambición social y que fuera de contexto, han pasado a figurar como proyectos de decoración, o como una labor de arquitectura interior de género menor por la catalogación de tendencia obsesa que posee la historia dominante.

Sin embargo, Loos operaba con un refinado bisturí, proponiendo injertos de larga duración, siendo el trabajo de epidermis -sobre todo el desarrollado en los espacios comerciales o en las tiendas- un ejercicio de sabia distribución mobiliaria, con sensibilidad tanto para el diseño de un expositor o la ubicación de un lienzo en cuyo gesto de superficialidad, de pasajera escena, hay, existe, sobrevive, una gran música callada que tiene mucho en común con su dicción o su vertido al vacío.

La casa Steiner, de 1910 (y hacía tiempo que no sucedía nada en esta fecha en nuestro escrito, siendo ese año el que da título al conjunto de nuestro trabajo), es también un buen ejemplo a comparar con las sucesivas citas

que hemos introducido del texto de Musil.

Cuando se visita Viena, con el prurito de ser estudiante-arquitecto, y se desea conocer esta singular casa, lo primero que llama la atención es la sensación de gran lejanía respecto al centro de la ciudad que la ubicación de la misma tiene¹⁰⁵. Si se toma un tranvía eléctrico adornado con motivos blanquirrojos, de las últimas avenidas importantes que se abandonan antes de encaminarse realmente hacia donde la villa se encuentra, es MariaHilferstrasse. Dejado este hito urbano, pasa mucho tiempo hasta que incluso Viena casi se convierte en una perspectiva. Finalmente, llegado a una urbanización de las afueras y encontrada la calle, aún hay que caminar unos centenares de metros: entonces allí, comparándola con postales de época, se la encuentra muy alterada de aspecto; y esta es la señal oportuna de su excelente estado de salud. No debe haber contrariedad en el turista, si éste se comporta de forma generosa con las ciudades y las culturas que no son la suya.

Entonces es ahora, -y no fue entonces, en el tiempo de los encuentros-, cuando se logra comprender cosas o atar cabos: Loos debía construir en ese momento en el espacio que separa al campo de la ciudad; pero ese lugar no es una línea, como se creía en la herencia teórica del punto de vista del XIX, sino un intermedio, un descampado con espesor y anchura indefinida hacia donde se encaminan para reclutar adeptos, algunos miembros activos de la *Acción Paralela*, que de no ostentar un antisemitismo reconocido, hubieran visitado al matrimonio de los Steiner también para proponerles que se sumaran al magno acontecimiento: celebrar el 70 aniversario de la subida al trono de Francisco José I.

Por eso, es especialmente esta casa la que sufre

las contradicciones del momento: no es que tenga dos caras, como se ha dicho alguna vez, sino que se implanta en un terreno que marca la división entre dos mundos; cuando puede mirar al jardín trasero, se convierte en apabullante, libre, rotunda y con grandes ojos, y no precisamente, porque la Ley se lo permita¹⁰⁶. En esta posición trasera, está protegida ante su refugio edénico, ante su jardín alegórico, y se desnuda con el escaso pudor que lo haría una modelo en el estudio del artista. Sin embargo, su recogimiento hacia la calle, su curvada envoltura de casco ulano, está rodeada de ese aspecto místico de las fundaciones y los interrogantes, tan propio de las manifestaciones de la época: por eso, posee una doble puerta que recuerda a la dubitación de los personajes de Kafka que nunca saben qué elegir y por eso son débiles y además, culpables.

Pero el jardín de la Steiner nada tiene que ver con el jardín de las propuestas de la modernidad; es decir, con la cuota de naturaleza o salud optimista; con la porción de metáforas simples que no alcanzan siquiera la altura del epíteto. Es un jardín en clave krausiana: "*Sahst hinter dich und suchtest meinen Garten*" (*Buscabas mi jardín y mirabas hacia atrás.*)¹⁰⁷ Esta es, una vez más, la mirada del Ángel, cuyo plexo hemos de imaginar no compuesto de la ligera substancia de las nubes, que le permite estas posiciones musculares incómodas, sino cúmulo enrevesado de líneas y acciones, similares a las que dibuja Klee en sus máquinas, que le permite llegar y alejarse en instantes coincidentes y superpuestos, como una figurilla de alambre ocupando el espacio.

"El <<jardín>> -como afirma Timms-, se convierte en una de la imágenes centrales de la obra de Kraus durante los años decisivos de 1913-15. Mediante tal imagen intenta

unificar los impulsos de su carrera como publicista con los de su experiencia privada. Es tanto un Edén elegíaco para los amantes como la antítesis arquetípica sobre la corrupción de la ciudad"¹⁰⁸.

Pero la corrupción de la ciudad no se combate planificando su política de espacios verdes. De ser así, eliminaríamos la delicia de sus lugares más densos que la identifican: el café, o la galería comercial, o el bazar, son amigos del bullicio que concentra eliminando todo vestigio del bosque originario. Para alejarse de esa corrupción, el jardín opera como un refugio, como una antesala del *Lerle loosiano* donde los amantes retozan junto a los perros del paraíso.

"¡La preservación del muro del jardín de una casa de campo en la que, entre un álamo de quinientos años y un farolillo que acaba de florecer están a salvo de la destrucción del mundo todos los milagros de la creación, es más importante en nombre del Espíritu que la actividad de toda carroña intelectual que deja a Dios aturdido!"¹⁰⁹

Sin embargo, en 1910, en el año de la asfixiante ausencia de tiempo, en el año donde el presente todo lo ocupa, también el jardín se construye con elementos que acaban de llegar allí, con elementos recién puestos que tienen tan poca historia y duración como el rocío que en las frías mañanas desaparece de la hierba con el sol; con elementos tan breves y delicados como el ligero velo de sudor que surge en el rostro de las muchachas que juegan al tenis, y que se evapora rápido ante el vaso de limón helado, como hemos de imaginar que ocurre en las estampas de *sport inglesas*, que muestran estos cuadros de costumbre,

esta mitología asociada al césped.

Para Kraus, y por extensión, para Loos, el álamo que tiene cinco centenarios o la florecilla que acaba de surgir entre la lluvia y el sol de una tormenta de verano, contienen las mismas dosis de creación; contienen al mundo, son un detalle del mismo que lo resume, y el muro del jardín, protege, por igual, a ambos. Esa equiparación, esa igualdad de valores es el tributo por vivir en el presente. Pero es que *"el presente es siempre como la última casa de una ciudad, que de algún modo ya no pertenece al casco urbano."*¹¹⁰

*"Es así que las noches de Viena se marchitan, abandonándose al juego cruel entre renuncia y deseo insaciable. Tras la vieja capital viene la Metrópoli, que <<transforma esta tierra en asfalto, muros y ladrillos>> y tolera dentro de sí la provincia, sin duda, <<para devorarla un día>>"*¹¹¹

3. Las líneas anteriores enlazadas con el punto primero, nos verifican que la traducción no es sólo la búsqueda de palabras homólogas; también el encuentro de un marco cultural que nos permita, con una dosis de riesgo, llegar a traducir ideas.

De esta manera, la figura del jardín ya ha sido reclamada como algo que no califica a la casa; como algo que no constituye su epíteto, sino un espacio simbólico en el que a cielo abierto, también es posible fundar el interior del hombre, casi en una dialéctica melancólica.

Que la división ciudad-campo carece de radicalidad en el pensamiento loosiano, parece subrayarse en la óptica que aportamos de la casa Steiner, enfatizada si cabe, por pertenecer a una cronología coincidente con el trabajo de Michaelerplatz, en cuya materialidad no debe caerse en la tentación de pensar que es el *locus* opuesto al de la Steiner, sobre todo por su centralidad (entendiendo por este término el relativo a centro urbano o incluso *casco histórico*), ya que Loos se ha apresurado a dejar por escrito que la labor desarrollada en Goldman & Salacht, tiene como único referente posible, el de la metrópoli.

Lo cierto es que el arquitecto vienés posee una abundante literatura entorno a estas cuestiones que hemos iniciado en la segunda parte del capítulo, y que, sin lugar a dudas, están tintadas, afectas, de las grandes cuestiones

que casi genéricamente invaden el presente del momento. Que la producción, o el principio de división del trabajo, o las mercancías o el cambio -o sea, el comercio-, no sólo se concentran entorno al paradigma de la tienda como botón de muestra (mucho más allá de las visiones de costumbre de Macke), sino que también surgen, como en una constante alegoría, en otras cuestiones que llevan asociadas un vocabulario de términos como *campo, jardín, huerta, colonia* o la misma palabra *cultura*, demuestra que el trabajo de Loos no va recorriendo diferentes facetas, sino que su pensamiento coherente se irradia con cierto monolitismo a muchos extremos de apariencia inconexa o lejana.

En su artículo *Regeln für die Siedlung*¹¹² de 1920, que había permanecido inédito, Loos entra a definir su posición ante el problema del *jardín*, uno de cuyos infinitos matices, ya hemos esbozado en páginas anteriores cuando lo referíamos en clave krausiana:

*"La satisfacción que se experimenta ante un jardín tiene su razón de ser sólo en el cultivo de alimentos"*¹¹³.

Es decir, sólo es pertinente cuando produce; única visión verdaderamente moderna del término en cuestión. De aquí se deriva una distancia notable entre la comunidad de usuarios del término *Siedlung*. En cierta manera, la traducción del mismo como *colonia*, aplicada al corpus de la arquitectura moderna, ha disuelto todo el matiz de "colonización" adherido a la palabra, no tanto por la apropiación típica de suelos descampados, tan sistemática de la ciudad moderna, sino por la pérdida de los significados asociados al cultivo como forma de establecimiento económico y social estable; el cultivo como relación con la tierra, con la *Heimat* en la que crecen las

frutas y hortalizas anualmente.

De esta forma, el sentido más habitual en el que encontramos el concepto *Siedlung*, es en la dirección de una agrupación de arquitectura que contiene una relación con la dotación de espacios verdes muy precisa y concreta. Y es desde esta relación, desde la que más se difunde, llegando al paradigma de la operación de Stuttgart de 1927, que se inicia con la aspiración de una plataforma estéril en la que sólo crecen la arquitectura y la burguesía.

*"El gozo ante lo ajardinado como búsqueda de placer estético, debe satisfacerse, hoy en día, visitando parques públicos. Esas dos maneras de gozar con un jardín son contrapuestas: por un lado la satisfacción ante la cosecha (destrucción de la naturaleza), y por otro la satisfacción ante las plantas (conservación de la naturaleza)."*¹¹⁴

Loos propone que todo trabajo está compuesto básicamente de dos acciones contradictorias pero complementarias; la una es un proceso destructivo y la otra, constructivo. La esencia de este pensamiento, desarrollado sobre el campo de la arquitectura, encuentra eco en ejemplos que se caracterizan por evidentes. Por citar uno entre muchos, referiremos que para Loos, la fabricación de muebles, siempre está asociada al hecho de la destrucción de la madera -empezando por la tala del árbol, representada en su conversión en piezas-, y al hecho de su construcción, es decir, su ensamblaje, su transformación (un pensamiento sin duda de corte Hegeliano).

Pero el principio de división del trabajo, ha

suspendido, en la figura del obrero, la globalidad o el conjunto de ambos hechos consubstanciales, impidiendo que su labor esté equilibrada y arrojándolo a un proceso, a una cadena, en la que él es sólo responsable de una tarea atomizada, de una operación concreta que lo aísla en un mar de fragmentos, desconectándolo del fin -en cuanto a finalidad- produciendo una evidente alienación. En este sentido, los modestos interiores fabriles de la operación de Michaelerplatz, establecen una férrea oposición a lo que Loos denomina "*la destemplante división del trabajo*"¹¹⁵.

De esta forma, la figura del jardín -entendiéndolo bajo el epígrafe de suelo productor de alimentos-, es el complemento ideal para el trabajador dedicado a una actividad de cualquier sector o campo, de carácter constructivo; es en el proceso de hacerse cargo de ese suelo que produce mediante la destrucción, donde equilibra su situación emocional derivada del trabajo que sólo es canjeable por salario, y supera la alienación.

Hay en las imágenes de las operaciones asociadas al cultivo, una fuerte carga de destrucción de la naturaleza, de alteración o artificio en la búsqueda de *producir*, que sin duda, la convierte en una actividad que casi alcanza tintes mitológicos y poéticos¹¹⁶. Roturar, labrar o, la misma operación del barbecho -la situación en la que Ulrich encuentra el jardín de su palacete previamente al arrendamiento-, refieren signos sobre la capa de tierra vegetal, sobre la superficie, que también pueden tener consideración de huellas de un habitar complejo e interior, una forma sin dudas de estar-en-el-mundo, como la palabra o el cuento.

Otro aspecto que en esta interpretación del jardín en su significado de *huerta*, podría tener cabida, son algunas imágenes que Benjamin emplea sobre el utillaje

asociado a sus propuestas de indagación arqueológica.

La máxima Benjaminiana de "*Excava y recuerda*", -que utilizamos como cita en la apertura del subcapítulo-, asociada a una metodología de conocimiento, tiene cierta relación con la práctica agrícola propuesta por Loos en el interior del marco de la ciudad conversa en metrópoli. Para Benjamin, en cierta forma, el proceso arqueológico es independiente de dos factores que lo definen arrinconándolo en una determinada dirección: el tiempo y la profundidad del estrato.

Efectivamente, una profundidad grande nos remite obligadamente a un pasado remoto, un pasado histórico sobre cuya indagación pesa todo el lastre del patrimonio. Esta profundidad es directamente proporcional al arco de tiempo que describe, en esos casos, el supuesto hallazgo. Sin embargo, para Benjamin, desde el primer centímetro la actividad de la excavación concentra todo el peso del silencio y la espera; se está haciendo una labor de cata sobre el presente, sobre lo que no tiene perspectiva, sobre lo que está enterrado a escasa profundidad como un cadáver reciente en el cementerio.

En esta dirección, la recuperación Benjaminiana tiene un carácter de proceso, de labor -es decir, de *trabajo*- claramente destructivo, que se complementa con la constructividad del ensamblaje fragmentario, unificando en ambas tareas, un humansimo: "*Si se trata de un fragmento histórico, hay que arrancarlo del marco falso del continuum histórico en que está incrustado y colocarlo en nuestro presente. Esa operación, consistente en arrancar el fragmento del marco en que está incrustado, requiere una intención destructiva en la medida en que el continuum falso queda reducido a escombros*"¹¹⁷.

Pero esta destrucción no es sólo figurada o metafórica; golpea de lleno los fundamentos de las ciencias asociadas a esos campos de investigación, ya que en palabras de Frisby, "los estratos que el arqueólogo debe revelar e investigar no se encuentran sólo bajo tierra, sino también en la superficie: en la arquitectura, en la calle, en el intérieur."¹¹⁸ De ahí que, por ejemplo, habláramos de la actividad arqueológica al hilo de estar en el *intérieur* de la tienda loosiana, entendiendo que esta actividad aparecía metamorfoseada en los artilugios mobiliarios o, en la paradigmática figura de la moda.

También sobre el tema del jardín loosiano que produce alimentos, hay una intimidad con la obtención de recuerdos y memorias que definen una determinada geografía. Es en ese pequeño manto de escaso espesor, que se remueve, se trabaja y se excava con la delicadeza del "cauteloso sondeo de la pala en el negro barro", en donde se encuentra un fruto que lo es de la repetición, de la equivalencia, del todos-los-años-lo-mismo. Una relación con el tiempo basada en el presente, basada en el pan del día, sin proyecto, sin futuro, sin industria: un mantenimiento de constantes vitales o, el sostén de una vida constante. Al final, en este proceso endógeno que no deja testigos al arqueólogo que busca *templos perdidos*, Loos se preocupa con gran delicadeza del estiércol, del residuo orgánico, de la digestión del pensamiento vienés que se suma una y otra vez a un ciclo cerrado y circular. Pero es en esta fina capa vegetal en la que nunca se hallan objetos que explican o reponen el tiempo que ha pasado, donde verdaderamente se desarrolla el concepto intemporal de la *Heimat*: "El padre vio la tierra libre, yerma. El, que había estado trabajando en la fábrica durante todo el día, tomó la pala en sus manos y empezó a cavar la tierra. Surgió tierra de cultivo, el pequeño huerto, la patria nueva y conseguida por sí mismo, esta vez, lo efectivo: el suelo natal del colono,

construido por sí mismo. Resultado de una revolución que ha enfrentado al trabajador contra la obligación cuartelaria de las fábricas. Resultado de un movimiento de la humanidad sin derramamiento de sangre y, por ello, con un resultado humano."¹¹⁹

Sin embargo, aquí natal no es tanto el lugar en el que se ha nacido, como la tierra que se ha dado a la luz con el sudor de la frente, que se ha construido como si arañando con las uñas de las manos un árbol, se obtuviese una canoa, un cuenco, un vacío, en un acto creativo digno de la fecundidad del espíritu. En esa ligera capa en la que se dejan huellas de uno u otro signo es donde se libran los auténticos conflictos: es la superficie del lago, y no su profundidad, lo que embauca y refleja; y las cadenas de montañas nevadas, levantan tan poco sobre la tierra, que son más insignificantes que las protuberancias de una cáscara de naranja: también ellas, las montañas, son superficiales y desconocidas. Y esta nomenclatura, empieza a extinguirse sobre el vocabulario de la ciudad; sobre esa clase urbana que mira con nostalgia los orígenes imposibles de una lengua vernácula que no plantea problema alguno de significado, salvo el que conlleva la propia pérdida del mismo, representada por la figura del paulatino olvido de sus prácticas. Roth es ese gran restaurador de la historia de los antepasados, desvinculada de la faceta más simple del concepto; el conservador de los caracteres a través de los silencios tensos de la taberna, en el que se despacha <<noventa grados>> para la tropa y Hennessy para los oficiales; arqueólogo moderno de los objetos actuales que no tienen valor museístico, pero que sí son, en contra de la pureza productiva, anti-alemanes; originarios e identificativos de una casta pobre que por desconocimiento de la existencia del mundo, ha obviado su conquista:

"A veces creía sentir dentro de sí la sangre de sus antepasados que nunca habían sido caballeros. Habían pasado el rastrillo una y otra vez por la tierra, entre sus recias manos. Clavaban la reja del arado en los terrones jugosos de los campos y, con las rodillas torcidas, avanzaban al paso mesurado de la poderosa pareja de bueyes. Hacían avanzar la yunta con una vara de mimbre, no con espuelas y látigo. Blandían la guadaña afilada, el brazo en alto, como un rayo, y segaban aquella bendición de Dios que ellos mismos habían sembrado. El padre del abuelo todavía había sido campesino. El pueblo de donde procedían se llamaba Sipolje. Sipolje era una palabra antigua, cuyo significado apenas conocían ya los actuales eslovenos. Pero Carl Joseph creía conocer la aldea. La veía cuando pensaba en el cuadro del abuelo colgado en la penumbra del gabinete. El pueblo se hallaba rodeado de montañas desconocidas, bajo el resplandor dorado de un sol también desconocido, con chozas miserables de barro y paja. Hermoso era el pueblo, un pueblo bueno. Por él hubiera dado su carrera de oficial. Pero, ay, no era aldeano, sino barón y teniente de los ulanos."¹²⁰

Todavía, en el texto de Roth, es posible encontrar reminiscencias, ecos de la categoría del *bonum-verum*, que aún es definitoria de estos lugares. Lo hermoso, es decir, aquello que ha conseguido desvincularse de la aleatoriedad del gusto, de la transitoriedad de la moda, para representar un sentimiento llano, espontáneo, asociado a un interior espiritual que carece de sofisticaciones y que ignora el tamaño de los soles que lo calienta.

También la operación de Michaelerplatz está tintada, en ese escabroso interior, del compromiso con la *hermosura* de la plaza. La metrópoli, se encarga, por lo demás, de deshacer la categoría de lo bueno y lo malo, produciendo la fiebre de la abstracción -que no es, como se cree con frecuencia, una simplificación del lenguaje de las formas, sino un proceso de equivalencia que reduce la lengua a lo indistinguible-. Por eso, Charles Edouard

Jeanneret, constataba en Viena, en 1910, la dificultad para distinguir lo bueno de lo malo; dos categorías que habían desaparecido poco antes de su llegada: buscaba lo que ya no existía.

La rémora de aquellos tiempos, ha quedado reducida a los retratos de los gabinetes, a la pintura de los antepasados que calibra desde las habitaciones más interiorizadas, un exterior que está más allá de la ventana; un exterior que está más allá de la calle próxima o la misma ciudad; un exterior que es el Afuera inasible, intratable: un suelo sobre el que no es posible ejercitar el paseo. Este lugar, es el que convoca Malte cuando, permanentemente, en la habitación en la que está, necesita tener la ventana abierta. Ese gesto, no es una fuente de miradas despiertas y activas, diagonales como flechas, sino sumidero de sonidos, murmullos, ruidos, lamentos que penetran, como en un pozo sin fondo, en el cuenco de los que no tienen antepasados ni herederos; en las habitaciones de los que no tienen pasado ni futuro, sólo el presente de la noche representada en la culpable imagen del insomnio.

Loos tiene su particular punto de vista respecto a cuáles pueden ser las soluciones o los remedios a este desarraigo producido por las transformaciones de las geografías tanto territoriales como espirituales, de ahí que el deseo expuesto en el pensamiento: *"Los niños deben vivir todo el año en el campo, en íntimo contacto con las estaciones anuales, entre los campos, por el bosque y en los prados. Eso daría hombres que no quedarían desplazados, sino que serían cultivados, que vivirían seguros de sí mismos, allá donde tuvieran que vivir.(...) ¡niños vieneses, al campo!"*¹²¹, resume las condiciones del presente que transcurre en ese momento. Si se analizan particularizadamente los fragmentos que componen este texto, se hallará el conjunto de temas que básicamente y

al respecto, hemos tratado en conexión con lo que citamos. En efecto, el tiempo que Loos desea que asuma el niño -que no es más que el proyecto, o la formación o, el futuro de un adulto-, es el dictado por las estaciones; el que aún mantiene conexión con el sol, con las cosechas, con la mudanza, con el cromo y la luz. Asumir esta idílica repetición de la historia universal, supone, a modo de vacuna, la posibilidad de evitar el desplazamiento al que obliga la ciudad como novedad cruel y sin escrúpulo, donde el naufragio de Orlando, o de Malte o de tantos otros, es una constante que ya tiene claramente escala de epidemia.

La mención al *bosque* o al *prado*, no son más que reiteraciones de la centroeuropa de los cuentos, las canciones y la música: paralelismos de la realidad que se establecen para asumirla con una mejor digestión. En estas recomendaciones apologéticas, encontramos recuerdos de la interpretación de estos mitos en clave americana; así, es difícil rememorar este paisaje espléndido de lagos si, conjuntamente a los textos de Mann, no incorporamos versiones del Broadway o el Hollywood democráticos, como el famoso "*The sound of music*" que Robert Wise¹²² llevó a la pantalla, dejando, para engatusar al gran público, profundamente invisible el auténtico drama que se estaba narrando.

Para Loos, detrás del niño -dejando al margen juicios penales- no hay más que el adulto que se deriva del tiempo y el crecimiento, enajenando todos los paréntesis freudianos al respecto; frente al *desplazamiento*, que significa doblemente la figura de la migración geográfica, y el desarraigo en el interior de la gran ciudad, Loos confía en el hombre *cultivado*, es decir, literalmente, el que posee raíces, ataduras, anclajes con la *Heimat* transformada ahora en *Erde*. Pero indiscutiblemente, *cultivado* también, no es más que *culto*, es decir, poseedor

de cultura, que no es tanto la reunión de saberes y conocimientos como la sabia adecuación a las diferentes situaciones del medio y la vida.

Es ya igual, con semejante aprendizaje, establecerse en las zonas pantanosas o en las grandes urbes que imantadas, crean grandes polos de atracción y rechazo: *¡niños vieneses, al campo!* recuerda la imagen de las grandes concentraciones de poder que opera sobre la juventud un hechizo como reserva del gran relevo generacional; también, nos rememora una educación dirigida, o una huida, casi de horfanato, propia de los tiempos belicosos que tratan de aislar al niño de una realidad básicamente asumible sólo por adultos y varones. Que en estos deseos tan íntegros de ética loosiana, haya sin embargo, sombras, ecos, recuerdos y dudas de otros momentos de la historia, nos subraya con seriedad que oprime, lo delicado de las traducciones de ideas, los significados de los términos, y la miscelánea de posiciones enfrentadas que conviven, no ya en paralelo, sino indisolubles, en el conjunto de la realidad.

Además de las facetas enunciadas al hilo de la cita, no debe olvidarse otra que constituye el auténtico núcleo de la propuesta. Para Loos, este ejercitarse en el centro de la cultura -que es exterior a la ciudad-, constituye una reformulación íntegra del *habitar*, cuyo laboratorio principal no reside en la cultura de la ciudad, con su incansable experimentación de tipos, propuestas, ordenaciones, programas, etc, sino en otro espacio exterior donde el aprendizaje no está exento del desplazamiento: *"Quien quiera colonizar tiene que volver a aprender. Tenemos que olvidar las casas de alquiler urbanas. Si queremos ir al campo debemos aprender con el campesino y ver cómo hace él las cosas. Tenemos que aprender a habitar"*¹²³.

Bajo este epígrafe, se retomaría el enclave de la experiencia de la Weissenhoff, donde ya hicimos mención que Loos, en segunda instancia, desapareció de la lista de participantes. Resulta irónico que siendo los artículos escritos y las propuestas arquitectónicas loosianas de una pureza química total en lo que se refiere a los significados de la *Siedlung*, se quedara fuera de la convocatoria. Para él este hecho no pasó desapercibido, atendiendo a la conferencia publicada, que en el mismo 1927 ve la luz¹²⁴, y que comienza con unas líneas de resentimiento que abren una profunda duda para el pronunciamiento de la historia de la arquitectura, una vez que se es capaz de eliminar las dosis de ironía con la que Loos analiza las situaciones:

*"No sé si de lo que voy a hablar hace honor a lo que ustedes entienden por colonia. Me han llevado a un barrio en Stuttgart, que no se parece en nada a lo que hoy se denomina colonia. Lo que he podido ver allí eran casas burguesas extraordinariamente hermosas. Lo que tengo que decir, sin embargo, corresponde a la vivienda del trabajador que está ligado a la fábrica."*¹²⁵

¿Si realmente esta operación encabezada por Mies, no obedece a la clase obrera, sino a la burguesa, cómo vivir el arrepentimiento que supone haber mentido reiteradamente?.

4. Queda esbozado, en cierta manera, en el punto anterior, que "(...) el pequeño huerto no es una psicosis del momento"¹²⁶, y si así fuera, sólo encontraría su explicación en motivaciones colectivas y no en el pensamiento aislado de determinadas personas.

Al hilo de la diversidad de significados alumbrados después del eclipse que han sufrido ciertos términos, por la anteposición de semánticas interesadas por la historia, se nos revela, ante palabras como *jardín* o *huerto*, un conjunto extensísimo de matices que demandan a su vez, la presencia de nuevas palabras cuya aparición hubiera sido inimaginable conectar de forma tan inmediata.

Heimat, Erde, Siedlung o, la misma tierra natal, vista no como el lugar en el que se ha nacido, sino el fragmento que el colono ha construido, ha dado a la luz y, por consiguiente, ha hecho natal, invirtiendo los términos, pueden formar parte de la muestra. El conjunto de estas expresiones, es sólo una ínfima porción del potencial de la rica lengua que suplanta a una realidad aún más extensa e indecible.

Si tuviéramos que buscar una imagen que valiese por las mil palabras anteriores, entre muchas posibles, elegiríamos el dibujo de Egon Schiele titulado "*Casas y pinos*"¹²⁷, porque en cierta manera, tanto en su ejecución,



Fig. 15: Egon Schiele: "Casas y pinos"

como en su intención, materialidad, escritura, etcétera, se capta alegóricamente la esencia de nuestro intento de dicción fracasada.

El dibujo de Schiele, al margen de su significado inmediato -aquí estarían contenido parte de los problemas establecidos en la pareja de términos *Stadt und Land*-, nos llama la atención por un ejecutarse que trasciende a esa terminología, para abrirse a un mundo de sugerencias, de ecos, que configura su atractivo para nosotros en este momento.

En una carta dirigida a Franz Hauer, fechada el 25 de agosto de 1913, expone su método de trabajo de la siguiente forma: "*(...) también dibujo bocetos, pero me parece y sé que copiar del natural carece para mí de importancia, porque pinto mis cuadros mejor fiándome de mi memoria, como visión del paisaje.*"¹²⁸

Para Schiele, por consiguiente, esa realidad es más un concepto que una información precisa. Mucho más un recuerdo, que una cita exacta.

En palabras de Stephan Kojá, "*Los cuadernos de apuntes de Schiele también permiten apreciar la forma en que meditaba sobre las composiciones y ponen de relieve la utilización de las mismas casas en distintos cuadros y conjuntos y que no le interesaba pintar reproducciones topográficamente exactas*"¹²⁹.

Son pues esas visiones que ya no pertenecen a ningún lugar, por consiguiente abstractas (y aquí una vez más el término no refiere una simplicidad formal, sino una estructura del pensamiento basada en la eterna semejanza), las que según nuestro punto de vista, entran a formar parte de una visión moderna del problema de los lugares.

Por tanto, nuestra mirada no está en la lectura inmediata de los núcleos comprimidos que viven una enorme tensión con el exterior de su límite: núcleos fundamentalmente rurales, con un marcado acento paisajístico; análisis que es una transposición de segunda mano que debilita la que consideramos, verdadera naturaleza del dibujo. La incompatibilidad, la oposición a ser narrado que muestra el boceto de Schiele, parece residir en la gran componente de escritura que posee, impermeable a palabra alguna que lo suplante: lenguaje absoluto que localiza sobre el papel de carta, sobre la cuartilla -que no sobre el bloc de dibujo-, frases, palabras¹³⁰, anotaciones, incluso garabatos, donde el blanco, lejos de fondo, es el auténtico hacedor de la musicalidad del discurso.

Esos árboles-garabatos, no gozan de su abstracción en la formalidad que presentan: la delicada estructura de sus troncos, torcidos por el viento y el paso de los años y, una vez más, enderezados por el rayo de la tormenta de verano, sosteniendo copas de infinitas hojas aciculares que dejan pasar a veces el blanco del papel del fondo, como un más allá insondable y profundo, no es en absoluto contradictorio con un deseo de abstracción poética que hace operar a la figura de lo que no está dibujado como el gran contrapunto átono e incoloro de la composición.

¿Qué sujeto cruza el espacio que los separa; quién puede salir de la Casa y encaminarse hacia ellos, vagando por el espacio del dialecto y el barro gris pegagoso?.

"Invadir toda página, impedir el repetirse de la palabra, marcar cada una con su propia pausa, abreviar la respiración, todo aquello que acumula Roth al supremo desprecio por el horror vacui de los grandes vieneses del lenguaje, es desesperado ejercicio por mantener la palabra

en la presencia de la posibilidad de aquel tiempo o, mejor, mantener la palabra toda pura en sus límites como si esta posibilidad estuviera todavía abierta. El primado logocéntrico del Libro es doblemente superado: por la palabra que vive sólo en la escucha, y por el blanco en el que la verdad ha sido enterrada y custodia su secreto"¹³¹.

Este blanco que custodia el dibujo, es a un tiempo *Abenland*, lugar para ser cruzado por la memoria del pintor que lo ha dejado ignoto: no sin dibujar, sino escondido, como una marca de agua que hubiere que adivinar al trasluz y que verificaría la autenticidad del bosque, sus casas y sus atardeceres; y a la vez *Weltinnenraum*, que no es sino "el espacio interior del mundo, que no es menos la intimidad de las cosas que nuestra intimidad y la libre comunicación de una y otra, libertad poderosa y sin reserva donde se afirma la fuerza pura de lo indeterminado"¹³². Puesto este dibujo de árboles-garabatos en palabras de Rilke:

"El espacio nos supera y traduce las cosas:
Para que el ser de un árbol te sea un logro,
arroja alrededor de él el espacio interior, ese
(espacio
que se anuncia en ti. Rodéalo de reserva.
El no sabe limitarse. Sólo tomando forma
en tu renunciamiento se vuelve realmente
(árbol."¹³³

No es casualidad que Schiele, simultáneamente a la descripción gráfica de este *Abenland*, esté interesado en la pintura y dibujos de niños; "el niño que trae consigo sólo dones, que desprecia escuelas y dinero, que opone a lo pro-ductivo el propio riesgo radical (...)"¹³⁴. Niños

sujetos a lo precario, como el que en 1909 pintara Kokoschka; o igualmente precarios como el niño al que Loos entregó una tarjeta con su nombre¹³⁵, en plena calle, haciendo revolotear sobre la escena los pájaros-cuervos del Eros y Tanatos, reducidos al festín de la duda, de la *pederastia* vienesa que disfruta del murmullo, de los juicios públicos y las reseñas periodísticas que exculpan. Estas figuras-niños presentan la imposibilidad del caminar; permanecen sentados¹³⁶, por instinto, ante lo que está muerto, o troceado; no se mueven jamás del cadáver que los acompaña.

El niño que supera esta natalidad luctuosa, convertido en estudiante de cartilla con grandes vocales, no corretea este paisaje recordado de Schiele, en donde incluso las Casas "extrañas a toda idea de Demora, parecen refugios alucinantes"¹³⁷. Pero esta escolaridad de párvulo, sólo puede quedar contenida en la culpa del futuro: "¿para qué, para eternos escolares, para muertos que tienen máscaras de vivos, para aquellos eternos estados en los que la vida es dinero?"¹³⁸.

Loos es también víctima de este paisaje, y su deseo de ser escuchado por médicos y pedagogos, su arquitectura que vela, a través de las ventanas de las viviendas obreras, por los niños que juegan en el exterior, es un gesto inocente para la auténtica vanguardia. Incluso su deseo de cuantificar la toma de este *Abenland*, como una operación rentable ("El trabajo del jardinero de estas pequeñas parcelas del extrarradio produce alimentos que, sin este trabajo, tendrían que importarse del extranjero. Los jardineros de estas parcelas en Viena produjeron durante el último año productos de alimentación por valor de un billón")¹³⁹, no deja de ser los últimos síntomas de una dicción que se está vertiendo al vacío, al blanco del papel que mantendrá oculto todo

vestigio de verdad, y que anuncia la proximidad de "Sobre el echarse sal"¹⁴⁰, fin de una vida dedicada a unas ideas.

Un Loos obsesionado con la dieta alimenticia, con el olor que desprenden la cocción de las verduras o, enamorado de la figura del desayuno, lleva hasta sus últimos extremos estos hábitos que en definitiva están relacionados con el cuerpo, con lo que se deteriora y muere; es decir, la alimentación como elegancia. Jules Lubbock¹⁴¹, a través de la figura de Elsie Altmann Loos, nos cita un episodio sin transcendencia -aparentemente- cuya comprensión puede ir desde la ligera sonrisa, hasta el profundo entendimiento del drama que debía estar aconteciendo en su vida: "*Hay una anécdota extraordinaria - que cuenta su tercera esposa Elsie sin pizca de ironía- de cómo en una ocasión la intentó convencer de que se comiera un tomate crudo sin sal. Ella se negó y se pelearon encarnecidamente. De hecho, ella sólo pedía un poco de sal. Finalmente él explotó:*

<<Eres tan obtusa como los niños de clase trabajadora de nuestro país, que siempre quieren wurst y quargel, los niños americanos en cambio, siempre comen los tomates sin sal.>>"¹⁴²

Estos productos de la tierra, que producirán la substitución de la harina grumosa, cambiando la obesidad mórbida por la fibra tensa y angulosa de la piel de la cara, son los que para Loos, habrán de crecer sobre el blanco del dibujo de Schiele. Esa tierra es la que se excava, se prepara, se abona, se destruye. Se hace culta y a su vez, entre abundantes frutos, también crece, también reparte el paradisiaco alimento espiritual de la cultura.

Pero, ¿qué colono entre la Casa y los pinos se

instalará?. ¿Quién creará haber encontrado allí lugar para quedarse?. "La tierra invoca el globo rosa del sol. Son los colores del último verano, tan breve que apenas se recuerda"¹⁴³.

5. Muy al principio del texto, escribimos, al poco de introducir la figura de Georg Grosz como apertura de las primeras líneas de la incógnita, lo siguiente:

" George Grosz tuvo un sueño.

Y George Grosz nos contó un cuento.

El intermediario piensa en las dos frases (¿o versos?), en la rima de las palabras: sueño, cuento. Ahora la musicalidad entre ellas las aparta del significado que de por sí tienen: la música es superior a las palabras, y las palabras dejan de serlo o son más que nunca. ¿Quién puede saberlo?

Ahora se vuelve a concentrar en la construcción, y el intermediario empieza a ver casualidades: G.G. nos contó un cuento. Es decir: a todos nosotros. Por un momento detiene su mano de la prensión persecutoria a la que le somete últimamente su escritura. Levanta los ojos: no hay nadie más en la habitación. Sin embargo, cree que el cuento es para todos nosotros, por eso, sigue escribiendo. Eso le mueve a hacerlo. Escritura de pronombres.

El relato de Grosz se titulaba "Un cuento alemán" y empezaba como empiezan todos los cuentos. Por eso, esas tres palabras en mayúsculas le devuelven intacto el pasado, y el intermediario se siente más historiador que nadie:

"ERASE UNA VEZ un hombre..."¹⁴

Necesitamos sin dudas, de vez en cuando, recordarnos a nosotros mismo; quiénes hemos sido en el durante de las páginas que nos quedan atrás y cómo

pensábamos al principio de la primera palabra escrita, sin temor a reconocernos ahora diferentes. Generalmente recurrimos a escucharnos -esta es la segunda vez que lo hacemos-, cuando el momento del texto nos llama a traer cosas que se habían dicho y que habían quedado varadas sin mayor utilidad o eco posterior, ante nuestra sorpresa profunda de no saber por qué estaban ahí.

Sin embargo, el cuento de Grosz que se nombrara en las primeras líneas, registra casi a modo de réplica exacta, el devenir que estamos exhibiendo en las últimas páginas. Que desconocíamos el perfil o el derrotero que nos interesaría destacar de esa realidad histórica, es obvio por existir un cierto grado prudente, de impredecible en la escritura. Dentro de ese pronóstico incierto, hemos dejado de lado la figura del *intermediario*. La ingenuidad de nuestra propuesta sólo puede excusarse, si se atiende al grado de comienzo en que se inserta. Ahora, sólo deseáramos ser cuentacuentos que devuelven a la historia la dignidad del érase.

Pintores que escriben, dibujos que se leen como escrituras, arquitecturas que producen murmullos, novelas que son mucho más complicadas de lo que el lector cree. No estamos en medio de una trampa salvo si somos nosotros mismos los que nos la tendemos.

Schulze Leipzig sin embargo, sí estuvo en medio de una trampa canalla. Para intentar huir de ella, puso *tierra de por medio*; irónicamente, la misma tierra que con anterioridad Loos había esbozado como inaugural, como comienzo y aprendizaje, como reformulación de un habitar nuevo que empezaba por el principio, como si hubiese de olvidar todo los vicios urbanos acumulados y contuviera el deseo de los que se van con los muebles -o la música-, a otra parte. El estilo del texto de Grosz tiene la tosquedad

técnica del que escribe con pincel; el ruidito de fondo desagradable de las neveras de los años cincuenta. Pero su literatura está aquí como documento; para testificar por encima del deleite de la lectura. Y como documento, además del ERASE, no podía faltar otro de los grandes encabezamientos que registran el paso del hombre por el mundo: *AQUELLA FUE UNA EPOCA...*

"Aquella fue una época en la que mucha gente volvió al campo. En el campo crecen las zanahorias y las remolachas, y crece también el más maravilloso de todos los frutos del campo, la patata. Los que ase iban a vivir al campo se decían:

*-Mientras espero a que vuelva la marea de las cosas buenas, me independizaré y cultivaré zanahorias. Cultivaré nabos para poder tomar café de nabos tostados, y cultivaré esas remolachas que se pueden freír cual si fueran chuletas y, como todo el mundo sabe, con las patatas se preparan centenares de sabrosos platos. Así pues, tendré donde escoger, y cuando haya probado las cien recetas, empezaré de nuevo. Todo esto me proporcionará una dieta variada y saludable."*¹⁴⁵

Este es el regreso no del aprendizaje, sino el necesario, el de la necesidad, que recuerda en definitiva al vagar de los animales por el paisaje seco en busca de agua y pasto. Un sentido de la migración nuevamente ignorado por la historia, cuyo interés estaba concentrado en el flujo de dirección contraria: aquél producido por la imantación de las grandes ciudades, de las ciudades hinchadas como el pavo real por el orgullo del producir que reclamaba al campesino para la fábrica cuartelaria; una llamada a filas cuya coherencia exigía pensar que el regreso al campo sólo podía significar una deserción, un abandono para el que no se está autorizado. Por eso todas estas propuestas alternativas, siempre están íntimamente ligadas a la huida, a la necesidad o a la inadaptación. Elementos todos ellos que Loos previene, volcando sus

objetivos en la educación infantil: ¡niños vieneses, al campo!, suplanta la estructura del posterior drama, ejemplificado, entre otros, en el *Galuth*, y a su vez, lo anuncia sin saber qué partido tomar; lo anuncia al margen, lo dice al vacío.

Así describe Grosz los avatares de Schulze en su huida y nueva residencia en el campo:

"(...) Compró la casa tal como estaba, con la viejas vigas talladas y barnizadas, torcidas por los años y los vientos del mar. Le gustó sobre todo una aldaba antigua pues, como era ilustrador, le interesaba toda clase de objetos decorativos. En eso difería mucho de los campesinos, a quienes les gustaban las cosas nuevas y bien pulidas, aunque algunos señores habían fundado la "Asociación para la conservación de la antigua casa rural y la vestimenta popular", que intentaba en vano mejorar el gusto de los habitantes de los pueblos, cada vez más orientados hacia lo urbano y lo moderno.

Pero el mundo toma el rumbo que ha de tomar. De momento el destino era amable con Schulze: trabajaba en el jardín, le empezó a bajar la barriguita que se le había ido formando cuando era ilustrador y pasaba muchas horas sentado. La piel se le puso morena, sus ojos recuperaron la capacidad de ver a oscuras como los gatos, y en el huerto crecían las zanahorias y las lechugas, las fresas y las patatas. (...) Era un ambiente plácido y la imagen de la ciudad palideció como los colores poco resistentes de una camisa barata. Había comprado algunos muebles, y otros los había conseguido con mucha habilidad: eran muebles antiguos que habían sido arrinconados en las habitaciones traseras o en las buhardillas. La calidad y belleza de sus acabados tenía una dignidad que ya casi no existe.

(...) Schulze se reunía a veces con los campesinos de su pueblo. Pero resultó que muchos de los que parecían campesinos o en cierto modo adoptaban ademanes rurales, no eran campesinos de verdad. Casi toda era gente que había huido de la ciudad, como él mismo. (...)

Hasta el momento hemos visto a Schulze como en un moderno cuadro impresionista, resplandeciente bajo la luz clara y difusa de la ciencia y la ilustración, en cierto modo expuesto a la luz del sol de

los tiempos modernos. Pero a partir de ahora su figura se convertirá en centro de un cuadro terrorífico, un cuadro de desolación y muerte, sumergido en un misterioso claroscuro que parece trazado por la mano de los malos espíritus. Las sombras tenebrosas e insondables alternan con algunas luces deslumbrantes, como si un poder oculto hubiese pronunciado una maldición que, disparada como un rayo, sin previo aviso y desde una dirección inopinada, hubiese tocado precisamente a nuestro Hermann Berthold Schulze-Leipzig. Pero no nos adelantemos tanto a los acontecimientos...

Así fue como Schulze, además de ser ilustrador, se convirtió en librero. En el escaparate exponía sus bellos grabados y sus tallas de madera, junto a las hileras de los libros de la Mochila Roja que irradiaban tanto sol progresista. Lugar preferente ocupaba uno que por entonces estaba en boca de todos: Sin novedad en el frente. Lo expuso enmarcado con algunas cintas a rayas negro-rojo-gualda y rodeado de banderines.

Lo primero que sucedió fue que cayó en el escaparate una enorme piedra. Poco después, Schulze encontró un trozo de tubería de plomo que llevaba atado un papel: "Eso te espera, amiguito, si haces oídos sordos", que alguna mano había puesto encima del mostrador. (...)

Muchos de los que antes eran amables conocidos apartaban la vista cuando encontraban a Schulze por la calle. El día del aniversario de la República alemana, Schulze fue el único que se atrevió a izar la bandera negra, roja y gualda que era su enseña, pero oyó por casualidad, a través de la ventana abierta, declarar a un hombre de aspecto salvaje, barbudo y vestido de verde, con el fusil al hombro:

-¡Juro por mis barbas que este señor recogerá con sus propias manos ese trapo de mierda!.

¿Qué querría decir aquel hombre?. (...)

El fin estaba cerca. La lámpara de petróleo ya no se encendía; aquel petróleo era un agua ligera y maloliente. Las gallinas ya no ponían huevos, y encontró algunas pequeñas lazadas en torno al cuello, como si se hubiesen estrangulado ellas mismas. Los árboles frutales ya no daban fruta. Una vez Schulze intentó cosechar unas patatas, pero en sus manos sólo quedaron las plantas secas. (...)

Cierto mediodía se cayó un trozo del alero. Un carpintero de la costa ajeno al lugar, que no conocía los secretos del pueblo y

a quien por tanto no le afectaba el mal de ojo (además tenía buenas divisas noruegas) fue a mirar lo sucedido.

-Pero si las vigas estaban como nuevas- le dijo a Schulze, que lo escuchaba cansado y resignado.

-Son buenas y gruesas vigas de roble, que habrían aguantado tranquilamente otros trescientos años. ¿Se ha fijado usted en que tres de estas vigas están serradas, señor Schulze? ¿Cree por ventura que la carcoma se está comiendo poco a poco su casa, como me han dicho los habitantes del pueblo?.

El carpintero, con su barba morena, tenía casi la estampa de una figura bíblica. Aún le dijo más:

-Deje usted todo tal como está. Conseguiré sacarlo de aquí y en nuestro país podrá usted empezar de nuevo. Mañana por la noche nos haremos a la mar. Y añadió:

-Señor Schulze, cuando la carcoma entra en una casa, es hora de marcharse. Conocí a un capitán que también tenía la carcoma en el barco, y un día se le hundió, le desapareció sin más bajo los pies; los tablones de cubierta se desmoronaron como si fueran cerillas. Salud señor Schulze -le dijo.

El bondadoso carpintero se marchó. El barco salió sin Schulze que, a la mañana siguiente, a primera hora, se encaminó bajo la lluvia hacia las dunas. Las hojas húmedas de los arbustos despedían un olor dulce e indefinible, casi como el de los cementerios, y no se oía cantar ni un solo pájaro. En un trecho del camino la vegetación crecía silvestre, porque el gobierno había ordenado que esa zona siguiera conservándose como antaño. A Schulze le pareció de pronto que siempre había vivido allí, desde hacía mucho, muchísimo tiempo, y su vida le pareció a la vez un sueño. Todo estaba cubierto de niebla. Oía la música de los Revellers. Una bicicleta pasó a su lado, amenazadora, fantasmal, muda. Schulze caminaba y caminaba.

Nunca lo volvieron a encontrar. Un niño halló en cierta ocasión un barquito de madera en el que alguien, había tallado, al parecer con una simple navaja: <<Es demasiado>>. ^{m146}

Schulze Leipzig, en su establecimiento exterior del reino de la ciudad, transforma los hábitos y éstos, a su vez, le transforman a él. Opera con cultura, y su condición urbana no le impide deleitarse con los placeres del campo, sus objetos, moblajes y frutos, que han modificado y transformado su cuerpo sedentario y abocado a la melancolía, por una espalda que se dobla ante el nacimiento de las patatas. Schulze no ha perdido su recuerdo, su memoria del acontecer urbano: aún mantiene contacto con su actividad de librero e impresor, y la figura del escaparate, en un sentido muy diferente al del Lakatos de Roth, constituye para él una ventana de asomo, intercambio y esperanza. Un escaparate que ofrece imágenes de libros, exculpando del dinero y el mercado la arista más escabrosa de las transacciones. El suscribe, en el libro como objeto que se corteja con guirnaldas en el interior de su tienda, tal si se tratara de la fiesta del Corpus, la idea de que "nadie puede sentarse en un banco en el que esté apoyado un libro."¹⁴⁷ Además, "jamás se debe dejar un libro invertido. <<Si el libro cae por tierra, lo rescatamos besándolo>>, y cuando esté completamente descosido e ilegible, o arruinado por el fuego del pogrom, el schemess lo llevará al cementerio para enterrarlo a cualquier precio, tal como hace Schemarjah en el Tarabas de Roth. Ciertamente se trata de aquella veneración hebraica por la escritura, de la que la más mínima letra es un nombre de Dios, pero resuena también en ella la veneración por el símbolo que permite custodiar la propia Heimat, de poseer de alguna forma la tragedia de la propia existencia. Es la palabra que es venerada en el libro: el

hecho de que el libro pueda continuamente ser narrado, vivido y transformado en el relato, y en el relato de uno cualquiera, ya que si alguien sabe o conoce algo bello acerca de algún santo (y no importa que sea <<verdadero>>), debe narrarlo sin dificultad, aunque los que le oyen lo conozcan desde hace tiempo. Es justamente lo opuesto de una logocéntrica sacralización del Libro. La palabra es aquí real en un sentido absolutamente diverso de aquel otro de la correspondencia unívoca con la realidad de hecho: la palabra es realidad, <<cosa>>, en sí; es ella misma el real que es oído, que conviene prepararse a oír."¹⁴⁸

Schulze es aún el que ignora el significado de las amenazas y sin embargo, se entrega a las tareas de los pescadores próximos, refiriendo con su ayuda un ocio que exaspera a las fábricas lejanas que producen.

Su historia, pertenece a las que conviene prepararse a oír, porque aunque la veamos ya hecha, ya cumplida, ya realizada, la desaparición de su cuerpo que escapa de la condición de cadáver, le hace sumarse a la larga lista de la narraciones que perviven sólo reducidas a palabras.

También el blanco de Schiele es la niebla; la espesura de substancia celeste que se pega a las vaguadas del corazón, en la que sólo logran despuntar los árboles más esbeltos y lejanos.

Y es en medio de ese blanco que se revela, como el escrito oculto del blanco del Libro, que contiene su verdad, donde se hallan los ecos y las huellas; los fragmentos que realmente hay que cifrar como arqueológicos: esa figurita de madera ahuecada por una navaja, como si arañando un árbol se obtuviese una canoa, un cuenco, un vacío, testifica desde el presente la imagen de un hombre

que, sin perspectiva, ya es historia.

También el mar es aquí la mítica imagen de la espuma del barco que se produce a su paso: un surco que sólo guía cuando se viaja en él, pero que desaparece al poco, cerrándose sobre el agua, evitando todo rastro a los perros que olfatean.

Pero, ¿qué está pasando en nuestras páginas, que gentes que tienen por patria sólo el fondo del océano, o que desaparecen entre lo espeso de la niebla, nos llaman desde el fondo de su palabra invitándonos a *devenir todo-oído para entenderla*?¹⁴⁹.

NOTAS AL CAPITULO 3.

1. Esta cita puede encontrarse en el prólogo de la novela de J. Roth titulada *"Fuga sin fin"*. Yo la extraigo de una introducción editorial a su novela *"Hotel Savoy"*, versión castellana de Rosa Piñel, con traducción de Feliu Formosa. Edit. Cátedra. Letras Universales, Madrid 1987, pág. 27.

2. Massimo Cacciari: *"Adolf Loos y su Angel"*, publicado en *"Adolf Loos"*; selección e introducción de Antonio Pizza. Edit. Stylos, Barna. 1989. págs. 91-140.

3. Citamos al cineasta por su díptico *"Cielo sobre Berlín"* y *"Tan lejos, tan cerca"*, en las que el valor del guión, e incluso la puesta en escena de los ángeles-actores, está íntimamente ligada a la figura del comentario.

4. Massimo Cacciari: *"Adolf Loos..."*. trad. castellana cit. pág. 93.

5. Karl Kraus: *"Pro domo et mundo"*. Traducc. castellana: *"Contra los periodistas y otros contras"*. Versión de Jesús Aguirre, Duque de Alba. Taurus Humanidades. Madrid 1981, pág. 18.

6. A renglón seguido de nuestra cita, Jesús Aguirre sigue diciendo: *"Naturalmente que este comportamiento nada tiene que ver con el ternurismo de los dibujos animados, sino que es una fantasmagoría propia de quien, como Kraus, dormía de día y vivía, trabajaba de noche"*. Pág. 18.

7. Massimo Cacciari, trad. cit, pág. 102.

8. Citaremos a partir de ahora algunos títulos de Roth, con diferente intensidad, a lo largo de esta primera parte del Capítulo. Entre los textos, enumeraremos con el título castellano los siguientes que hemos utilizado: *"El peso falso (Historia de un inspector de pesas y*

medidas)". "La marcha de Radetzky", "La cripta de los capuchinos" y "El Leviatán", cuyas referencias bibliográficas precisas iremos integrando conforme aparezcan los fragmentos.

Sobre Joseph Roth, ver Massimo Cacciari: "Hombres póstumos", trad. cit. págs 188-203, con el título "La estrella de la narración".

9. "Desde el contexto español no estaría de más recordar la descripción que Mesonero Romanos hace de su viaje a París en <<Memorias de un setentón>> (1880). Mesonero destaca entre sus recuerdos de París la impresión de las mercancías, los pasajes comerciales y el <<flanear>> que no sabe cómo traducir y que define como <<andar curioseando de calle en calle y de tienda en tienda>>, contraponiéndolo además con Madrid, pues <<ya se ve que el que tratara de flanear largo rato por la calle Mayor o la de la Montera, muy luego daría por satisfecha su curiosidad, porque en un pueblo sin industria propia y que tiene que importar del extranjero la mayor parte de los objetos, debe ser reducido el acopio de ellos, y no dar materia a una prolongada observación>>".

La citá está tomada de: José M. González García: "Los riesgos de la autenticidad". En Revista "La Balsa de Medusa" n° 34, 1995, Madrid, pág 30.

La referencia bibliográfica del texto de Mesoneros citada es: Mesonero; "Memorias de un setentón", B.A.E, tomo CCIII, Madrid, Atlas, 1967, pág. 304.

10. Joseph Roth: "Die Kapuzinergruft". Trad. castellana de Jesús Pardo: "La cripta de los capuchinos" Edit. Sirmio, Barna. 1991 pág 105.

En concreto, nuestro comentario parte del siguiente fragmento: "Yo desenrollé el papelito: <<A las diez de la noche, en el café Museum, sola>>, esto era lo que había escrito Isabel. La confusión parecía no tener fin.

El café apestaba a carburo, es decir, a cebollas podridas y cadáver, y no había luz eléctrica..." etcétera.

11. Con este término es como Hevesi define al Café Museum, refiriéndose a él entonces como <<Café Nihilismus>>.

Sobre este particular, ver Massimo Cacciari: "Adolf Loos y su Angel", trad. cit. pág 106.

12. Sobre las penurias económicas de P.A. y la influencia directa de este extremo en su carácter y personalidad, puede consultarse Oskar Kokoschka: "Mein Leben" trad. cit. pág 66 y siguientes.

13. El propio comienzo del primero de los siete libros, que viene a decir: "Mucho tiempo he estado acostándome temprano", empieza a incidir en el elemento del sueño como constelación de acontecimientos y método de introspección.

14. La siguiente parte del Capítulo, titulada "...su cómoda rutina rural de sport..." estará dedicada de lleno a desarrollar, con brevedad, este aspecto que preludivamos aquí.

15. José Miguel Marinas: "Paisaje primitivo del consumo: Alegoría frente a analogía en los Pasajes de Benjamin", publicado en Revista La Balsa de Medusa, n° 34, Madrid 1995. Pág.12.

16. Los dos números de la revista *Das Andare*, aparecen como separata de la revista *Kunst*. El primero de ellos con fecha 1 de octubre de 1903; y el número dos, con fecha 15 de octubre del mismo año, ambos editados en Viena.

17. Citamos en su conjunto el texto que hace mención a lo que tratamos en nuestras páginas:

"¿Acaso hay algún inglés que no sepa reconocer por el punzonado la pureza de una pieza de oro o plata?.

Los punzones ingleses son grande. Véanse, por ejemplo, los objetos ingleses de plata en los escaparates de Brooke, junto al mercado. Nuestros objetos de plata son tan buenos como los ingleses. Y sin embargo hay gente que por los grandes punzones ingleses está dispuesta a pagar los fletes, la aduana y la mano de obra inglesa, que es más cara. Porque el punzón grande no ha molestado a nadie. Puede que eso parezca una tontería, pero simplemente es así. Y tal como en Viena piensa la gente en Chicago, en Calcuta, en Yokohama. Ahora tenemos dos tipos de punzones: unos para objetos grandes y otros para pequeños. Los punzones pequeños sólo pueden ser reconocidos con lupa. Pero la oficina de punzonado no deja elección del punzón al orfebre, sino que lo fija ella misma. Por eso se punzonan en pequeño incluso bastones con todo el puño de plata."

El texto puede encontrarse en Adolf Loos "*Escritos*". Tomo I 1897-1909. Trad. cit. pág 259.

18. Anselm es el protagonista del texto de Roth, cuya versión castellana es "*El peso falso. (Historia de un inspector de pesas y medidas)*". Traducción de Miguel Sáenz. Ediciones Siruela, Madrid 1994.

La primera edición de este texto corresponde a *Querido Verlag N.V.*, Amsterdam, 1937.

19. Término francés que designa un clasificador para papel de cartas, sobres etc.

20. Adolf Loos "*Escritos...*" Tomo I, trad. cit. pág. 274. Hemos transcrito tal cual, es decir, la cursiva no corresponde a nuestro cuño, sino al de las propias bases.

21. *Ibid.*, pág. 275.

22. David Frisby : "*Fragments of modernity. Theories of modernity in the work of Simmel, Krakauer and Benjamin*" Polity Press, Cambridge 1985. Versión castellana: "*Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Krakauer y Benjamin*". Traducción de Carlos Manzano. Visor, Madrid 1992, pág 405.

La cita de Benjamin corresponde a la edición que maneja Frisby de "*Das Passagen-Werk*", pág. 271.

23. Aquí, esta figura opera en nuestro texto, por oposición, al de la tienda loosiana. Incluso la operación comercial de Michaelerplatz, que puede considerarse un espacio de múltiples secciones o *departamentos*, mantiene un equilibrio único de relación con el cliente que huye del espectáculo comercial con el que tendrá que enfrentarse Orlando en ese pasaje de la novela de igual título de V. Woolf.

24. Hay que ser muy cautos para evitar plantear aquí una oposición romántica, entre esta categoría -la del *hand-made-*, y la facturación industrial.

25. David Frisby: "*Fragmentos de la...*" trad. cit. pág 338. La cita de Benjamin, corresponde a la edición que maneja Frisby de "*Das Passagen-Werk*", pág. 1030.

26. *Ibid.*, pág. 405.

27. En la caricatura del edificio que aparece en el diario *Der Morgen*, y que hemos reproducido en el Cap.2, el edificio aparece acabado sin las columnas todavía colocadas.

28. Adolf Loos: "*Escritos...*". Tomo I, trad. cit. pág. 48. El texto concreto en el que Loos hace mención a este detalle es: "(...)Lo mismo vale para las grandes columnas. Las estamos esperando con ansiedad. Los puntales de madera más robustos, que tenían que soportar la gran abertura hasta la incorporación de las columnas de mármol, se doblaron bajo el tremendo peso, como velas de cera, y su corrimiento fue de 8 centímetros, pese a que un cálculo estático también garantiza la estabilidad sin las columnas. Pero una casa no es ningún puente de ferrocarril, que flecha al pasar un tren para después volver a su posición inicial."

29. Paisaje originario, o como lo traduce J. M. Marinas, *protopaisaje*. J. M. Marinas: "*Paisaje primitivo...*" artículo cit. pág.8

30. Nos referimos fundamentalmente a esos muebles-cajoneras, auténticos archivos de mercancías, tan característicos del equipamiento mobiliario de las intervenciones de Loos en espacios comerciales. Puede consultarse material fotográfico al respecto en Burkhardt Rukschio y Roland Schachel: "*Adolf Loos*". Edit. Pierre Mardaga, Viena 1982, pág 193.

31. No es Mesonero Romanos el único que encuentra dificultades para definir el perfil y significado preciso del término. Se ha valorado escasamente la importancia de la condición económica del *flâneur*, tal vez por constituir este un aspecto sociológicamente turbio. La faceta de esta categoría metropolitana, como militancia activa contra el principio de división del trabajo, le sitúa como un ocioso haragán. Nuestro comentario en el texto quiere poner en crisis este perfil como el único de los posibles.

32. La sección del expositor es elíptica.

33. Susan Buck-Morss: "*The origin of Negative Dialectics*" Nueva York 1977. Trad. castellana: "*Origen de la dialéctica negativa*". Mexico, Siglo XXI, 1981. La cita del texto, en concreto en David Frisby: "*Fragmentos de...*" trad. cit. págs 390-391.

De la misma autora: "*The Dialectics of seeing*". Cambridge U. Press, 1989. Versión cast.: "*Dialéctica del mirar. Ensayos sobre W. Benjamin*". Madrid, Visor, 1995.

34. A lo largo del texto no hemos hecho ni haremos ninguna mención al edificio del *Chicago Tribune*, pero a la hora de citar el concepto de interior, es inevitable relacionar "muebles como edificios" así como "edificios como muebles". En este sentido, la objetualidad y las paradojas son tan intensas, que el concepto de "planta", queda inutilizado. En este sentido, no se entiende muy bien que Herreros y Abalos dijeran del *Chicago Tribune* de Adolf Loos, que la planta estaba pobremente desarrollada, en su librito sobre Rascacielos. Herreros & Abalos: "Rascacielos".

35. Schulze se ha ocupado de este extremo, aunque no indaga en el caso concreto de por qué Mies desestima la participación de Loos. Franz Schulze: "Mies van der Rohe: A critical biography". Universidad de Chicago, 1985. Trad. cast.: "Mies van der Rohe: Una biografía crítica". Versión de Jorge Sainz Avia. Edit. Hermann Blume, Madrid 1986, pág. 136.

(En esta página se puede encontrar la lista de participantes que Stotz pasó a finales de setiembre de 1925, para la aprobación de Mies, que operó con unos cuantos descartes de nombres e incorporando otros nuevos.)

36. Massimo Cacciari: "Hombres...". trad. cit. págs 98-99.

37. *Ibid.* pág. 98.

38. ¿Cómo no traer aquí al recuerdo los trabajos de Paul klee para su hijo Felix, de realización de marionetas a través de las que se pretende que el niño asuma posteriormente el mundo de los adultos sin trauma?

39. Richard Wolin: "Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption". Cit. en José Miguel Marinas: "Paisaje primitivo..." artículo cit. pág 12.

40. Karl Kraus: "Pro domo et mundo", trad. cit. pág. 106.

41. Famosa batalla, en la que como nos narra Roth, un soldado se interpuso entre una bala perdida y el Emperador Francisco José I, constituyendo la heroicidad un estigma para la saga de los herederos de apellido Trotta.

42. Joseph Roth: "Radetzky marsch" 1975 Verlag Allert de Lange, Amsterdam. Trad. cast: "La Marcha de Radetzky". Versión de Arturo Quintana. Edit. Edhasa bolsillo. Barna 1994, pág. 48.

43. Título original: "Stilleben mit Witwenschleier". Temple sobre tabla, 120X60 cm. Otto-Dix-Stiftung, Vaduz.

44. Sobre *Trauerspiel*, ver "El nuevo espacio del Trauerspiel" en Massimo Cacciari: "Hombres...", trad. cit. págs 27 a 33.

45. <<Prefacio dirigido a la Universidad de Frankfurt>>, por Walter Benjamin. Nota editorial en el texto: Walter Benjamin: "El origen del drama barroco alemán". Taurus Humanidades, Madrid 1990, págs 234-235.

46. "Löffler" 1930. Técnica mixta sobre tabla, 137X98 cm. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart.
47. Sobre el grabado "Melancholia I", Dan Pedoe: "Geometry and the Liberal Arts". Penguin Books, Middlesex, 1976. Trad. cast. "La geometría en el arte". Versión de Caroline Phipps. Edit. G. Gili. Barna 1979. Págs 44, 45, 138 y 139.
48. José Miguel Marinas: "Paisaje..." artículo cit. pág.8.
49. P. Auster ha querido ver en el nombre del carpintero una ironía más de las casualidades de la vida, puesto que *Zimmer*, en alemán significa habitación. Paul Auster: "The invention of...", trad. cit. pág.140.
50. *Ibid.* págs.202-203.
51. Eva Kracher: "Otto Dix. 1891-1969". Trad. Cast. de igual título, versión de Carlos Caramés, Colonia. Edit Benedkt Taschen, 1992. Pág. 163.
52. Walter Benjamin: "El origen del drama...", trad. cit. pág. 115.
53. David Frisby: "Fragmentos..." trad. cit. pág 338.
54. Aceptión primera del término, del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua.
55. Tercer significado del Diccionario.
56. Aceptión quinta del Diccionario. No acaban aquí los significados del término, existiendo uno tan singular como el definido por: 6. "Abandonar a un niño recién nacido a la puerta de una iglesia, o casa, o en un lugar público."
57. Franz Schulze: "Mies van der Rohe...". Trad. cit. pie de foto de la pág. 208.
58. Nos referimos a su novela "La ciudad de los prodigios", en una de cuyas partes se recibe como lector toda una lección sobre las Exposiciones; y en concreto, la del 29 de Barcelona en la que se exhibió el famoso Pabellón de Mies.
59. Significado número 7 del término que le reconoce el Diccionario de la Lengua.
60. Massimo Cacciari: "La cadena de cristal", en "Hombres...", trad. cit. pág. 98.
61. La referencia bibliográfica de este comentario, se encuentra en la nota nº 56.
62. Auster no dudaría en dejar correr su imaginación con las casualidades de este nombre.

63. Mies van der Rohe: "Zum Thema: Ausstellungen". *Die Form* n° 4, 1928. Versión cast. "Sobre el tema: Exposiciones", en Mies van der Rohe: "Escritos, diálogos, discursos". Trad. de Luis Bravo, Beatriz Goller, José Quetglas y Miguel Usandizaga. Edit. COAAT de Madrid, 1982, pág. 39.
64. Joseph Roth: "La marcha...". Trad. cit. pág. 179.
65. Milan Kundera: "L'art du roman". Versión cast.: "El arte de la novela" Trad. de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde. Tusquets editores. Barna 1987, pág. 167.
(En concreto hacemos alusión en la cita al siguiente fragmento: "TRANSPARENCIA: En el discurso político y periodístico, esta palabra quiere decir: desvelar la vida de los individuos a la vista del público. Estos nos remite a André Breton y a su deseo de vivir en una casa de cristal a la vista de todos. La casa de cristal: una vieja utopía y al mismo tiempo uno de los aspectos más espantosos de la vida moderna. Regla: cuanto más opacos sean los asuntos del Estado, más transparente deben ser los asuntos de un individuo (...)")
66. El texto se puede encontrar en la última página del Capítulo 1.
67. Milan Kundera: "El arte...". Trad. cit. pág. 29.
68. José M. González García: "Los riesgos de la autenticidad". Rev. La Balsa de Medusa, n° 34, Madrid 1995 pág. 41.
69. Milan Kundera: "El arte...". Trad. cit. pág. 30.
70. Adolf Loos: "Anmworten auf Fregen aus dem Publikum". Ver. cast. "Respuestas a preguntas del público", en Adolf Loos: "Escritos. Tomo II" trad. cit. pág 154.
(Esta pregunta y su correspondiente respuesta está fechada el 20 de septiembre de 1919).
71. Joseph Roth: "Der Leviathan" Allert de Lange, Amsterdam, y Verlag Kiepenheuer & Witsch, Colonia 1991. Trad. cast. de Miguel Saénz. Edit. Siruela, Madrid 1992.
72. *Ibíd.* pág. 9.
73. Walter Benjamin: "Charles Baudelaire". Cit. en David Frisby: "Fragmentos..." trad. cit. pág. 466.
74. Joseph Roth: "El Leviatán". Trad. cit. págs 12, 13.
75. Una buena parte del trabajo de M. Duchamp, oscila en este ámbito.
76. Joseph Roth: "El Leviatán". Trad. cit. pág. 11.
77. *Ibíd.* pág. 12.
78. *Ibíd.* pág. 16.

79. *Ibíd. id.*

80. Karl Kraus: "*Pro domo...*". Trad. cit. págs. 64 y 69.

(Estos aforismos deben comentarse, al menos como lo hace Jesús Aguirre, Duque de Alba, en el prólogo del libro, donde llega a decir: "*Pero digamos pronto que no se puede clasificar a Kraus como pionero del feminismo. Provocan su interés las situaciones concretas de la mujer, sin que le preocupe lo más mínimo la llamada condición femenina.*" Op. cit. pág 16.

81. Joseph Roth: "*El Leviatán*". Trad. cit. pág 16.

82. *Ibíd. id.*

83. *Ibíd. págs. 48, 49.*

84. J. M. Marinas: "*Paisaje primitivo...*"; artículo cit. pág. 12

85. Joseph Roth: "*El Leviatán*". Trad. cit. pág.9.

86. *Ibíd. pág. 51.*

87. *Ibíd. pág: 54.*

88. *Ibíd. pág. 55.*

89. *Ibíd. pág. 64.*

90. *Ibíd. id.*

91. David Frisby: "*Fragments of modernity...*" Trad. cit. pág 401 y 403. Más adelante, volveremos sobre estas frases buscándoles un sentido al hilo de nuestro texto, pero citaremos al propio Benjamin al hilo de las mismas para devolverlas a su justo contexto:

"Quien pretenda contemplar más de cerca su propio pasado enterrado ha de actuar como un hombre que excava. Ante todo, no ha de abandonar ante el descubrimiento una y otra vez el mismo objeto: esparcilo como se esparce la tierra, arrancarlo como se excava la tierra. En realidad las imágenes que se extraen de todas las constelaciones anteriores son como objetos de valor en las sobrias cámaras de nuestra visión posterior: como torsos en la galería de un coleccionista." *Ibíd. pág 402.*

92. Virginia Woolf: "*Orlando*". Trad. cit de Jorge Luis Borges. La frase en cuestión aparece en la página 38 de la edición que estamos utilizando.

93. Para consultar este extremo, ver Leonard Woolf: "*Virginia's Death*". Versión cast. "*La muerte de Virginia*". Trad. de Marta Pessarrodona. Edit. Lumen, Barna 1975 pág. 112 (en notas del Editor).

94. Virginia Woolf, trad. cit, pág.219.

95. En este término, y en una breve reflexión sobre él a cargo de T.S. Eliot, desarrollamos a lo largo del Cap. 2 buena parte de nuestro contacto con las imágenes.

96. Esta es una metodología Benjaminiana, con la que pretendemos liberarnos de la penalidad y el hastío de la descripción de las cosas.

97. Entre otras, el proyecto de las Siedlungen Lainz, Heuberg, Hirschstetten, Viena 1920-1922. Sobre el tema:

M. TAFURI, *Austromarxismo e città. Das rote Wien, <<Contropiano>> n° 2, pág.285-311.*

E. ALTMAN LOOS, *Adolf Loos, der Mensch, Viena-Munich 1968, pág 102-8.*

BENEDETTO GRAVAGNUOLO, *Adolf Loos, Madrid 1988.* De este último, nos gustaría destacar el siguiente comentario por el valor que tiene para el tema que estamos tratando:

"No debe sorprendernos pues, que en los diseños de la Siedlung am Heuberg esté meticulosamente trazada la distribución del terreno que hay que destinar a los diferentes cultivos o que, en la conferencia citada, se dedique mucha más atención a la elección del sitio idóneo para conservar las patatas, colocar el barril de mosto o instalar el retrete que la consagrada a problemas estrictamente arquitectónicos. Una vez más Loos parte del modo de habitar para llegar a la forma arquitectónica. Aunque, entre paréntesis, su visión de la vida del Siedler, filtrada por el recuerdo mítico del campesino americano, sea muy tosca, simplista y no carente de errores y anacronismos que lo inducen a teorizar sobre el doble trabajo fábrica-campo y la eliminación de los modernos w.c, substituidos, justamente, por el retrete que permite recoger abono para el huerto. Por lo demás, según él mismo declara, Loos es ajeno a una visión orgánica de la política de la vivienda, lo cual es una de las causas de su rápido final en su aventura de arquitecto jefe del ayuntamiento de Viena."
Op. cit pág 169.

98. Nos referimos a la foto de la Fig. 3 que aparece en nuestro texto.

99. Un término sin dudas incómodo, sobre todo cuando se trata de insertarlo en el marco de referencia del texto. Decidir sus matices sería como asegurarse una determinada comprensión del fenómeno de la ciudad. Sobre el tema del *descampado*, se puede consultar Valeriano Bozal: *"Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo."* La Balsa de Medusa. Visor, Madrid 1991.

El capítulo 7 y último del texto, titulado nada menos que *"La ciudad y el campo"*, contiene los siguientes epígrafes: 1. *Londres y París.* 2. *¡Salgamos!.* 3. *Por las calles, ante los escaparates.* Es precisamente en este capítulo donde pueden consultarse algunas visiones sobre el *descampado* que nos resultan muy sugerentes.

100. Robert Musil: *"Der Mann ohne Eigenschaften"*. 1952 Rowohlt Verlag, Hamburgo. Ver. cast. de José M. Sáenz. Seix Barral. Biblioteca Breve. Barna 1970.

101. Massimo Cacciari: "Hombres...", trad. cit. pág. 72. Sobre el tema, en general el capítulo titulado "Extrañas y maravillosas experiencias".

102. Robert Musil: " *Der Mann...*" Trad. cit. págs 14, 15.

103. *Ibid.* pág. 110.

104. *Ibid.* pág. 338.

105. En un plano turístico de la ciudad enfocado a la visita de turistas extranjeros, pueden encontrarse las siguientes obras en una lejanía similar a la que hacemos mención; en una posición de equidistancia que a la vista de los ejemplos resulta significativa:

Adolf Loos:

Haus Scheu (1912). 13, Lorochegasse 3 (Tram 60).

Otto Wagner:

Villa Wagner I (1886-1888) 14, HüttelbergstraBe26 (Tram 49)

Villa Wagner II (1913) 14, HüttelbergstraBe28 (Tram 49)

Kirche am Steinhof (1903-1907) 14, Baumgartner Höhe 1 (Bus 48)

Josef Hoffmann:

Haus Primavesi (1913) 13, Gloriettegasse 14-16 (Tram 60)

Y todavía, ligeramente más distante del centro urbano, como perteneciente a una nueva circunferencia, en el plano se puede encontrar marcada la Werkbundsiedlung (1930-1932) 13, Veitingergasse/JagdschloBgasse (Tram 60, Bus 54B, 55B).

No sólo son de nuestro interés los autores citados; también los años de edificación de las obras (entorno a la primera década del siglo), con los que queremos subrayar las ideas de nuestro texto.

La mirada que desde la Steinhof producía Cacciari hacia la ciudad de Viena, recupera ahora su actualidad desde el tiempo en que la dejamos como cita muy atrás, casi en el comienzo del escrito.

El colofón, de principio de los 30, de la Siedlung, es significativa y resume toda la tensión de los intermedios y las esperas.

En la cita, hemos dejado constancia de la forma de desplazarse a estos lugares en transportes públicos de la municipalidad del ayuntamiento de Viena.

106. Benedetto Gravagnuolo: "Adolf Loos..." Trad. cit. pág. 139.

107. Edward Timms: "Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna.". Ver. Cast. : "Karl Kraus, satírico apocalíptico". Versión de Jesús Pérez Martín. Edit. Visor. Colec. La Balsa de Medusa. Madrid 1990. pág. 272.

El poema concreto del que está sacado el verso, representa la voz de Dios que se dirige a <<El Hombre agonizante>>, en texto de 1913:

*"Yendo en lo oscuro, supiste de luz más clara.
Ahora estás aquí y me miras cara a cara.
Buscabas mi jardín y mirabas hacia atrás.
Seguiste en el origen. Origen es destino.
Tú, que jugaste al vivir sin perder tu camino,
hombre mío, no tienes ya porqué esperar más."*

108. *Ibíd.* pág. 273.

109. *Ibíd.* *íd.*

110. Robert Musil, trad. cit. Tomo II, pág. 83.

111. Massimo Cacciari, trad. cit. pág. 92.

112. Adolf Loos: *"Escritos"*. Trad. cit. Tomo II, pág. 157.

113. *Ibíd.* *íd.*

114. *Ibíd.* *íd.*

115. *Ibíd.* pág. 232.

116. Si tuviésemos que elegir un ejemplo español del ambiente que estamos tratando de crear con nuestras palabras, elegiríamos sin duda al poeta Miguel Hernández, y no sólo porque naciera en 1910, auténtico salvoconducto para pasar a formar parte del devenir, sino por la ubicación de su nacimiento, que en palabras de Ramón Sijé fue en *"Orihuela, lugar situado a 50 kilómetros de Alicante, a 20 de Murcia"*, es decir, espacio entre capitales de provincia que produce nuestra excitación.

El profesor J.J. Lahuerta, en una conferencia dada en Sevilla en 1992, esbozaba la relación entre la vanguardia y el caso español, aplicando una imagenería de objetos, pinturas, materiales, luces y texturas que alumbraban una visión rehabilitadora de la historia de la arquitectura: esteras, botijos, cerámicas etc, convivían a un tiempo con las propuestas más teóricas en una cohabitación atractiva. De esa convivencia de pensamientos, habla el poema que de Miguel Hernández queremos dejar, para subrayar una miscelánea de imágenes imposibles de separar, a la que estamos obligados a compartir.

"Huerto -mío

*Del monte en la ladera....
Fray Luis.*

PARAISO local, creación postrera, / si breve de mi casa; /

sitiado abril, tapiada primavera, / donde mi vida pasa/ calmándole la sed cuando le abrasa./

Yo, dios y adán, que lo cultivo y riego,/ por mi mano y conducto, / de frescor artesiano, su sosiego/ recojo, su producto, / sus dádivas de miel en usufructo.

De su interior de hojas, por sorpresa,/ bien logré esta mañana/ el chorro de la luz primera y tiesa,/ de la cigarra hispana,/ y una breva a lo bolsa luto y grana.

Adán por afición, aunque sin eva,/ hojeo aquí mis horas,/ viendo al verde limón cómo releva/ de amarillo sus proras,/ y al higo verde hacer obras medoras.

Aquí los venenosos perejiles/ extreman sus caireles,/ parejos al azul de los astiles/ de los altos claveles,/ espigas injertadas en pinceles.

Mi carne, contra el tronco, se apodera,/ en la siesta del día,/ de la vida, del peso de la higuera,/ ¡tanto!, que se diría,/ al divorciarlas, que es de carne mía.

Propósitos de cánticos y aves/ celan las frondas, nidos./ Entre las hojas brotan nubes, naves,/ espacios reducidos/ que a ¡cuánto amor! elevan mis sentidos.

La hoja bien detallada por el cielo,/ y el cielo por la hija,/ surten de gracia y paz el aire en celo,/ que cuando se le antoja/ arrecia ramas, luz de cielo afloja.

Para acallar el grito del deseo,/ del sitio donde yerra,/ el fruto chino, el árabe y guineo,/ da suicidado en tierra,/ creciendo en paz y madurando en guerra.

Oigo cómo se azuzan los corrales/ los cantos de sus gallos./ Geranios, por lo rojos, criminales,/ demuestran en sus tallos/ que son de aquéllos émulos, vasallos.

El canario, en la tapia, gargantea/ la isla de que procede:/ en la púa que al trino, cirinea,/ ayuda le concede,/ quiere callar limón, pero no puede.

Aquí le doy, para que cante fino,/ corazón de lechuga/ - ¡qué ensalada! de alpiste, troncho y trino./ Y mientras tanto arruga/ la frente al fruto tanta luz verduga."

Miguel Hernández.

117. David Frisby: "FRagments of...". Trd. cit. pág. 389.

118. *Ibid.* pág. 402-403.

119. Adolf Loos: "Der Tag der Siedler". Neue Freire Presse, Viena 3 de Abril de 1921. Ver. cast. "El día del colono", Adolf Loos, "Escritos", Tomo II, trad. cit. pág. 169.

120. Joseph Roth: "La marcha Radetzky", trad. cit. pág. 69.
121. Adolf Loos: "Stadt und Land". Ciclo de conferencias "Cultura exterior en el siglo XX". 12 octubre 1918. Vers. cast. "Ciudad y campo", en Adolf Loos: "Escritos". Trad. cit, Tomo II, pág. 98-100.
122. Inopinadamente, la película se estrenó en España con el famoso título de "Sonrisas y lágrimas". La versión de Wise, partía de un libreto teatral.
123. Adolf Loos: "Wohnen lernen!". *Neus Wiener Tagblatt*, Viena, 15 de Mayo de 1921. Vers. cast. "¡Aprender a habitar!", en Adolf Loos: "Escritos", Tomo II, pág 175.
124. La conferencia la dio en el mismo Stuttgart, el 12 de noviembre de 1926.
125. Adolf Loos, "Die moderne Siedlung". *Der Sturm*, febrero de 1927. Vers. cast. "La colonia moderna. Una conferencia", en Adolf Loos, "Escritos", Tomo II, pág. 230.
126. *Ibid.* pág. 169.
127. El dibujo es de 1915.
128. Stephan Koja: "Klimt, Kokoschka, Schiele". Catálogo de la Exposición. Trad. cit. pág 96.
129. *Ibid.* *id.*
130. Con estos términos queremos hacer una referencia figurada de los dibujos de Schiele.
131. Massimo Cacciari: "Hombres..." Trad. cit. pág. 193.
132. Maurice Blanchot: "L'espace..." Trad. cit. pág. 126.
133. Citado en Maurice Blanchot "L'espace...", trad. cit. pág 133.
134. Massimo Cacciari, "Hombres..." trad. cit. pág 144
135. Adolf Loos: "Gegen der bürgerlichen Moralkodex". *Neue Freie Presse*, 9 septiembre de 1928. Vers. cast. "Contra el código moral burgués. Adolf Loos y su opinión sobre artistas y niños. Una conversación con el arquitecto." en Adolf Loos, "Escritos" Tomo II, trad. cit. págs 258-261.

"...Le dí al niño, que me llamó la atención debido a su aspecto exterior lamentable, la dirección de una persona caritativa, escrita encima de mi tarjeta de visita. Con este tarjeta de visita la madre del niño fue a la policía, pero la policía explicó entonces que no veía nada sospechoso en ese hecho. Y ahora, ese viejo asunto ha sido recogido de nuevo y presentado tendenciosamente."

136. Nos referimos al dibujo de Max Klinger: "Madre muerta".
137. Massimo Cacciari "Hombres...", trad. cit. pág. 144
138. *Ibid.* id.
139. Adolf Loos "Escritos". Tomo II, trad. cit. pág. 169.
140. Adolf Loos: "Vom Nachsalzen" *Der Adler*, 16 de julio de 1933. Ver. cast. "Sobre el echarse sal", en Adolf Loos, "Escritos" Tomo II trad. cit. pág 288-289.
- 141.
142. Jules Lubbock: "Adolf Loos y el dandi inglés". En Adolf Loos, vv.aa. Edit. Stylos Barna 1989. pág. 178.
143. Massimo Cacciari: "Hombres...", trad. cit. págs 145-146.
144. La cita corresponde al interior de este texto. Se encuentra en la parte primera del Capítulo 1 "En vez de una biografía".
145. Georg Grosz: "Un sí menor..." Trad. cit. págs 235-255.
146. *Ibid.* id.
147. Massimo Cacciari: "Hombres..." Trad. cit pág.189.
148. *Ibid.* id.
149. *Ibid.* pág. 190.

CAPITULO 4

1. Los jeroglíficos de las postrimerías.

"Cuando alguien desaparecía de la faz de la tierra, no era sustituido inmediatamente por otro, para que se olvidara al muerto, sino que quedaba un vacío donde él antes había estado, y los que habían sido testigos de su muerte callaban en cuanto percibían el hueco que había dejado. Si el fuego había devorado una casa en alguna calle, recordaban el aspecto de la casa desaparecida al ver el solar vacío. ¡Así eran antes las cosas!. Todo cuanto crecía necesitaba mucho tiempo para crecer, y también era necesario mucho tiempo para olvidar todo lo que desaparecía. Pero todo lo que había existido dejaba sus huellas y en aquel tiempo se vivía de los recuerdos de la misma forma que hoy se vive de la capacidad para olvidar rápida y profundamente."

Joseph Roth¹.

1. El título de nuestro trabajo contiene tres términos: *retazos*, *desperdicios* y *fragmentos*. Podemos considerar que el primero y el último de ellos están presentes a lo largo de las páginas anteriores, establecidos de forma generosa. Así, los *retazos*, en primera instancia asociados a trozos de tela (cómo no recordar aquí la figura de la moda) y, en segundo lugar, asimilados a trozos o fragmentos de discursos, encontraría bastante eco en el proceder que hemos seguido mediante elementos autónomos numerados que sin embargo, tenían vocación de seguirse los unos a los otros, como si piezas de un traje a pespuntar se tratara.

Los *fragmentos*, igualmente se asimilan en el ámbito del discurso a los *retazos*; son modelos modernos de la escritura y el pensamiento que han pretendido presidir el conjunto de las líneas mecanografiadas. Pero es justo ahora, ante la tarea de acabar las últimas páginas, donde más necesario nos es recurrir al nombre de nuestro trabajo. Y entorno a esta recurrencia, es donde encontramos en medio de las otras dos, la palabra *desperdicio*, que explica mejor que ninguna otra del diccionario, lo que deseamos hacer para poner punto final al texto. *Residuo de lo que no se puede o no es fácil aprovechar o se deja de utilizar por descuido*². En sentido figurado, de esos materiales de la lectura, el aprendizaje, la vida, la experiencia y la investigación que se van quedando atrás de forma imprudente por nuestra parte. Y se quedan atrás porque son difíciles de usar, incómodos de manejar y doblegar: producen la

inquietud que incomoda al escritor y la sorpresa que satisface al lector.

Esa es la razón por la que nuestro último capítulo consta básica y fundamentalmente de *desperdicios*. Cosas que de haber perdido nuestra atención, de haber bajado nuestra guardia, nos hubieran llevado a su inutilidad, a su no-uso, a su imposibilidad de aprovechamiento para las páginas que siguen.

De entre esos desperdicios que forman parte de nuestra última oportunidad, hicimos el otro día una lista compulsiva que enumeraba algunos de ellos, dejando posiblemente, desperdigados a su entorno, muchos otros de los que es menester agacharse en favor de tomarlos. El orden o la voluntariedad de ensamble de la que se daba anteriormente testimonio en lo que se refiere a los *retazos* y *fragmentos*, ha desaparecido en este punto, donde un monólogo o un murmullo de aquelarre lanzará el final de forma repentina, como las muertes para las que uno nunca está preparado.

Nuestros desperdicios, con independencia de que arrojemos unos y cojamos otros nuevos, los cambiemos, transformemos o eliminemos, son, tal como los enumeramos por primera vez, los siguientes: *El Quijote arremetiendo; Sobre el echarse sal; Hitler y su ejército agrícola; Las últimas obras de Loos (granos de sal místicos); El sufrimiento del niño; La esterilidad del diseño; Las últimas experiencias solitarias; Las metáforas hebreas; El fin de año; Los últimos días de la humanidad; El vals de la sangre vienesa; El ángel de la guarda-vida y muestra-muerte; La enfermera; Los nervios; El suicidio; Después de Auschwitz; ¿Y qué?*

El Quijote arremetiendo.

Ya habíamos visto al Quijote flaneando por una exposición de Mies. La facultad de este sueño no nos parece tan exagerada, sobre todo si se atiende a la eterna actualidad del texto que obliga a sus personajes a una continua representación aun cambiando, como los propios tiempos, el marco del decorado y el escenario.

En efecto; en la Votivkirche de Viena (muy cerca de la facultad que contiene los frescos de Klimt en el techo, y en franca cercanía al Burgtheatre), podía contemplarse en 1988 un cuadro oscuro apoyado contra una pared igualmente oscura. El turista distraído no sabe si estas iglesias están todavía bajo dominio de la Iglesia, porque es difícil abrir la puerta a cualquier hora intempestiva -que es la hora del turismo por excelencia-, para nunca encontrarse a un viejecillo con ropa sacra remendada y descolorida oficiando la misa.

Uno piensa que son esa clase de edificios históricos que andan enredados entre los vericuetos de los despachos y las protecciones estatales; la municipalidad o los inventarios de Roma que carecen de asignación financiera o económica.

Este edificio, muy lejos de la facha de San Esteban, se salva por lo menos de las carreras que las parejas de turistas dan ante el antiguo ayuntamiento, con su cámara de bolsillo tan pequeña que no puede con las esbeltas agujas de piedra. Hay sin embargo pequeños puestos ambulantes de salchichas, en los que uno, dando la espalda

a estas obras magnas, puede disfrutar de un goloso aperitivo a la altura de la tapa sevillana o el pincho madrileño.

Pero volviendo al interior de la iglesia Votiva; allí está contra la pared, el oscuro lienzo del que hablábamos al principio. En un ancho marco de madera, y sobre su parte inferior, en un tarjetita de grueso latón atornillado, se encuentra grabado con letras negras el nombre del autor. En primera instancia, movido por el ambiente religioso del interior y el inconfundible olor del agua bendita, que se pudre en su pila del poco uso, la nula evaporación y la escasa renovación, uno tiende a ver en el gran lienzo un motivo religioso. Creo, sin embargo, sinceramente que no es así.

Un fondo color miel, ahumado por las luces de las velas, da paso a unas pequeñas lomas, del mismo tono, ralas y sin una brizna de hierba, de modo que un conejo (*span*) sobre su superficie, hubiera sido fácil presa para los podencos. Pero esto sería ver el fondo del cuadro distrayéndose de su figura. Esta, consta en su papel principal, de un hombre con armadura montado en su rocín con lanza en astillero, arremetiendo contra algo que sin estar en el cuadro, casi todo el mundo sabe qué es.

Que no se asusta la Iglesia de las escenas de violencia, y que no se espanta, es fácil de entender sobre todo por el extenso martirologio; por los abundantes cuadros de gentes aspadas y chorreos de sangre a los que tan aficionados son los curas. Además de todo esto, no se nos escapan en la iglesia Votiva, las lápidas conmemorativas de caídos en la ocupación; aunque sin dudas, es mejor buscar los nombres de las fosas comunes que descansan bajo los parques del eufemismo.

Don Quijote en Viena, como a mí me gusta llamar a este lienzo, posee vida propia; me consta que en las noches de cancela cerrada, sale del cuadro y cambia de postura, como si para un pintor lleno de tiquismiquis posara de tan tensa guisa, y descansara finalmente. Sancho, también se sale, pero no duda en buscar cabrillas junto a las piedras húmedas, sin caer en la cuenta que ni es lugar, ni el tiempo, ni la época, ni la hora adecuada.

Don Quijote viajero por los campos de Europa, a Cervantes no se le escapa que debe recibir la muerte en Barcelona, es decir, a las puertas del extranjero que claramente, por fin, no es ni moro ni cristiano. Pero, si esta es su muerte literaria, de papel o mentirijilla, ¿cómo nace el principio de su historia?:

"En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme,..."³

La historia nace junto al olvido, al deseo expreso de no recordar un nombre. E inmediatamente, continúa:

"... no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor. Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes y algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda."⁴

Y es que, otro significado -quizás principal- del término *desperdicio*, es textualmente *derroche de la hacienda*⁵. Por eso, el Quijote no tiene *desperdicio* alguno, y no lo decimos en el sentido figurado de su calidad como novela, sino en la urgencia del verdadero significado: la dieta mísera y calibrada que se sale de la rutina sólo de

vez en cuando con algún macho de paloma salvaje que le proporciona su afición a la caza (pese a la impresionante miopía que le imaginamos, por ser gran lector de cerca), en fiestas de guardar. Y si desperdicio alguno es imposible de encontrar en su pitanza semanal, menos en los objetos arrumbados que le convertirán en insigne caballero. El se arma con *lo que es difícil aprovechar*, creando piezas inofensivas que son un insulto a la industria bélica. Pero esta descripción sólo consume las tres partes de su hacienda. ¿Y el resto?:

*"El resto della concluían sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entre semana se honraba con su vellorí de los más fino. Tenía en su casa un ama que pasaba de los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte, y un mozo de campo y plaza que así ensillaba el rocín como tomaba la podadera."*⁶

El resto está compuesto por sus ropajes, que también se ven salpicados del protocolo sencillo y común y la moda -no en un sentido tan sofisticado como la conocemos en la reciente modernidad-, pero con las mismas variaciones y diferencias que ofrece el menú semanal del llantar del hidalgo. Las cosas, las pertenencias que cierran lo que compone su hacienda, su casa, su *oikos*, son dos mujeres y mozo. Mujeres en el borde de las edades del mito. No queda más.

No es de extrañar, ante tan prometedor comienzo desde la primera línea, que personajes como Paul Klee vieran en *El Quijote* una forma de Biblia⁷, o que el artista holandés Scholz⁸ preparara nada menos que ocho láminas en color, diez en negro y veintiséis viñetas inspiradas en tan fabuloso texto.

Kundera, en un escrito reciente entorno a la figura de Cervantes y reflexionando sobre el destino de la novela, escribía lo siguiente:

"La vanguardia ha visto las cosas de otro modo; estaba poseída por la ambición de estar en armonía con el porvenir. Los artistas vanguardistas crearon obras, cierto es, realmente valientes, difíciles, provocadoras, abucheadas, pero las crearon con la certeza de que <<el espíritu del tiempo>> estaba con ellos y que, mañana, les daría la razón.

*Antaño, yo también consideré que el porvenir era el único juez competente de nuestras obras y nuestros actos. Sólo más tarde comprendí que el flirteo con el porvenir es el peor de los conformismos, la cobarde adulación del más fuerte. Porque el porvenir es siempre más fuerte que el presente. El es el que, en efecto, nos juzgará."*⁹

El turista oye los típicos ruidos del desalojo, el arrastre expeditivo de los pies del capellán que habrá de quedarse a solas un instante con el lienzo, mientras, con una ligera genuflexión, sale por la puerta de atrás, más pequeña y privada. A partir de esa vuelta de llave, los muertos perdidos bajo la solería saldrán y charlarán y se besarán, porque a pesar del tacto del sapo sobre la mejilla, que producen los besos imprudentes en el interior de las iglesias, preferirán no renunciar a las pequeñas dosis de cotidianeidad. E incluso el Quijote, sentado en un banco, les hará una foto mientras piensa en sus cosas privadas y particulares.

Sobre el echarse sal.

Resulta inquietante, o descorazonador o no sé muy bien qué, el hecho de que una publicación en castellano de los escritos de Loos¹⁰ se cierre con un artículo que lleva el título de arriba, pero no hay más remedio que ser fiel a la verdad de las cosas.

Publicado en Viena, en el diario *Der Adler*¹¹ (aquí tendríamos que preguntarnos si el águila tiene todavía dos cabezas), el 16 de julio de 1933, pocas semanas antes del fallecimiento de Loos, a quien por entonces hemos de imaginar ya postrado en una silla de ruedas con su ángel de la guarda-vida y muestra-muerte que lo lleva rodando de un sitio para otro por *la clinique du Dr. Schwarzmänn*. Esa clase de clínica jovial, sanatorio de eufemismos y soledades, de la que se había hecho una postal turística (¿acaso los edificios que son hermosos no forman parte de las postales?), y que barajado en medio de las imágenes de las casas de Loos, tiene el aspecto de esas construcciones que dan miedo en las películas, o de aquéllas otras por las que un detective de una novela de Chesterton, encuentra a un criminal "guiado y atraído por ciertos detalles raros que ofrecía, en su arquitectura, la casa donde estaba escondido el delincuente."¹²



fig. 16: La clinique du Dr. Schwarzmann.

Pero en justicia, no puede decirse con el prurito morbosos de los escayolistas de caras muertas, que este fuera su último trabajo, su último escrito -que sí su última publicación en vida-. Y de ser así, se cometería una injusticia si no se hiciera ver a su vez, que este trabajo es reelaboración de muchos otros basados en él, antiguos como el conjunto y duración de una vida.

Para Loos las formas de la elegancia no se ciñen al vestir y al estar; sino sobre todo y por encima, a las formas de la alimentación, que debieron ser observadas con profundidad durante sus trabajos como camarero y lavaplatos en el Chicago de fin de siglo. De modo, que se puede afirmar sin ironía, que Loos es un producto más próximo a la Chicago fin de siglo que a la Viena fin de siglo, suponiendo que hubiera existido la primera y dudando de la existencia, por su puesto, de la segunda.

Las formas de la alimentación imprimen carácter a las personas y a las formas de la arquitectura, de modo que éstas últimas, encuentran su razón de ser, su filosofía interna lejos del ámbito de la geometría y en franca cercanía de funciones tan modernas y tan antiguas como el acto, el hábito de comer.

La figura del desayuno, comida capital donde se debieran tomar las principales energías para acometer el desarrollo del día, es para Loos punto de encuentro de la familia -en clara inspiración con el modelo americano-, un lugar entrañable previo a la producción cuartelaria, a la ciudad que desune dejando a los más pequeños en precario junto a una madre que mira a través de la ventana de la vivienda obrera: única claramente que tiene los cristales transparentes.

Se puede decir, que la cocina y el dormitorio son dos de los espacios que más intensamente elabora en cuanto a reflexiones de las que nos ha quedado constancia por escrito. La cocina, el cocinar, siempre tiene una graduación, desde los ámbitos más públicos -la nueva costumbre de preparar los alimentos delante de los comensales, introduciendo las últimas modas de la restauración más moderna, en los más distinguidos restaurantes-, al debate sobre la ubicación de este sitio en la vivienda, su pertinencia como habitación específica etcétera.

Estas preocupaciones, no son fruto de la casualidad, sino efecto de estar especialmente dotado para observar; a Loos no se le escapa qué puede llegar a significar *un pueblo correctamente alimentado*, aspiración que nos parece concomitante a la actualidad más pura. Estos desarreglos alimenticios, desequilibrios que no tienen que ver con la economía, sino con la cultura, pueden rastrearse, por ejemplo, en las tabernas, cuya geografía humana precisa es descrita por Roth con singular maestría. Allí, la figura del militar destinado en postura fronteriza o el campesino comido por la interperie, degustan, con formas pre-democráticas, el famoso <<90 grados>>; un producto tan letal que desconecta de la realidad, animando al abismo del juego del que se pierde la escala de la deuda y sobre todo, haciendo desaparecer la sensación del hambre: es decir, eliminando las maneras más elementales de las formas humanas.

Pero todo este diseño a grandes rasgos entorno a los hábitos de la alimentación, se encuentra extraordinariamente reducido y reflejado alrededor de pequeños detalles, de muestras que como una brizna de hierba, concentran la sabiduría del mundo.

La sal reúne suficiente mitología para arrancar de ella las historias más humanas y cálidas cuya inventiva ha de trabajar con una extraordinaria economía de medios, como los relatos que se transmiten intermitentemente de boca en boca. La sal, que es moneda atávica de los pueblos, *-salario-*: nunca se debe entregar el salero directamente en la mano de un comensal; si alguien derrama un salero, la mala fortuna revolotea en circunstancia similar al crujido de un espejo.

"Es extraordinario que uno encuentre más regocijo ante pequeñas cosas de la vida diaria -materialmente poco valiosas- que ante objetos caros (...).

Bien, pues yo tengo un pequeño objeto que me proporciona mucho placer. Es un salero normal y corriente, aunque moderno, de madera, lacado en blanco, y no pienso prescindir de él en ninguna comida"¹³.

Esta batalla encarnizada por las pequeñas cosas, los insignificantes detalles, hace mover su figura entre lo maniático y lo enternecedor, lo cálido y las broncas sonadas, propias de la inestabilidad emocional que se adquiere al luchar por tan poca cosa y tan intrascendente.

Hay toda una concatenación lógica en el funcionamiento del salero personal que acompaña a Loos en todas sus comidas, de modo que en la precisión de sus planteamientos se puede considerar a este pequeño objeto como un mueble muy pequeño, de escasas piezas y nula maquinaria, similar a esos eternos intentos por crear artilugios que produzcan el *perpetuum mobile*.

"Como ya se ha dicho, el salero es de madera, que absorbe la humedad que con tanta facilidad coge la sal. Así, en este salero ya no se forman pedacitos y terroncitos de sal, ni tampoco existe la posibilidad de echarse demasiada sal, ya que el pulsador -que se usa a voluntad- no solamente distribuye la cantidad de sal deseada, sino que pulveriza y muele los terroncitos que hayan podido secarse."¹⁴

La laca exterior, impermeable frente a la piel interior de la madera desnuda y sin tratamiento produce unas diferencias de absorción que acelera la toma de la humedad interior del salero, cosa que en un recipiente de vidrio destinado a tal efecto, no sucede. Estos principios sencillos y naturales, son extrapolables a la casa, a la que Loos patentará con la denominación de *casa de un solo muro*, como si se tratara de un invento del calibre de una cisterna o un interruptor eléctrico. La escala, la diferencia de tamaños, en este mundo de pequeños objetos, encuentra un trato generoso sólo en quien es generoso por naturaleza; nunca a través de la vía del diseño.

La composición de este panorama complejo que empieza a nombrar un salero como un mueble y que acaba por hablar de su interior como si fuera casi habitable encuentra resonancias en muchos otros trabajos, dividiendo generalmente a las personas en dos categorías irreconciliables y mutuamente consideradas, las unas respecto a las otras, absurdas, como esboza Musil en su *hombre sin atributos*.

Loos también participa activamente de esa división irreconciliable. El mundo está dividido entre los que diferencian y distinguen una urna de un orinal, y los que no¹⁵. Es decir, el mundo se divide por una discusión

entre objetos. En esta disfunción siempre hay relaciones con lo sucio, con los desechos, con la orina en el caso de la urna de votos democráticos y la saliva en el caso del salero. Frente a esta suciedad, esta marranada, Loos está siempre del lado de lo Limpio:

"Esas frases se las dí a leer a uno, tras lo cual ví lo mucho que necesitaba mi escrito, porque dijo al respecto: <<en efecto, es una marranada, ya que todos usan el cuchillo para echarse sal, cuando en él hay todavía restos de comida. Por el contrario, yo lamo siempre primero el cuchillo antes de usarlo para coger la sal>>"¹⁶

Un gesto del que Musil nos deja constancia en su novela, por razón de la creciente preocupación que este gesto antihigiénico había introducido en base al contagio de la tuberculosis. Los objetos mal usados, producen esa relación mórbida, propias de los contagios, volviéndose siniestros: precisamente el salero, que nada menos debe contener, *la sal de la vida.*

La esterilidad del diseño.

Hace un instante hablábamos de un elemento seductor para aludir al tema del diseño: un pequeño salero sobre el que se despiertan los instintos más bajos a la hora de plantear formas, detalles, diseños, caprichos, etc. Pero para Loos, el salero protagonista de uno de sus últimos escritos tiene forma de seta. Es decir, es el salero arquetípico, aquél que sigue siendo parecido al otro y al de siempre; el que de seguro esbozaría un niño con su lápiz. Parece que frente a la preocupación del diseño del vidrio tallado, o los relieves del tapón roscado de plata, antepone y concentra sus esfuerzos en cuestiones del funcionamiento. Loos no *comprendería* demasiado bien la máxima "*La forma sigue a la función*" si no es bajo el epígrafe de que "*cada función tiene unos materiales*". De ahí que Loos nunca pueda inclinarse por el valor de éstos en el sentido de su trueque económico. El revestimiento siempre tiene algo detrás que lo permite sustentar y soportar, lo hace posible: aunque no lo parezca así, la labor del arquitecto tiene que ver más con la piel penúltima que con la última; si no, baste recordar el ejemplo de la alfombra, en el que Loos demuestra que las determinaciones del proyectista consiguen obtener un suelo sobre el que disponerla.

Valorar los materiales -los unos por encima

de los otros- supone, de automático, valorar las funciones. (Pero entrar en este juego es de una complejidad y riesgo grande. Esta toma de posición de orden moralista y ético, constituye una de las zonas más extensas en el talón de Aquiles de la vanguardia más manifiesta). Ya Quevedo mediante la poética, estableció que *defecar* o *contemplar los muros de la patria*, eran actividades extraordinariamente similares, grandes, repletas de lo humano. También Loos, desde esta herencia barroca, escribe sobre el *estiércol* y la *tumba*, tratando con igual moneda elementos que parecen reintegrarse desde lo inevitable al mundo, a la tierra, precipitados.

La cuestión del diseño con forma humana, la encontramos en un personaje de J. Roth de la novela "*La cripta de los capuchinos*". Roth suele introducir en sus obras, de vez en cuando, personajes autómatas que desde el lado del lector parece que no contienen sangre en las venas, que obedecen a unos actos reflejos que ni siquiera se condicionan por el gobierno de la pluma de quien escribe, permaneciendo presentes desde su ausencia de inhumanos.

No sería la primera vez que pasean por nuestras páginas personajes de este calado, invitados no de piedra, pero sí de una humanidad rocosa y áspera. Así, de esta forma, debemos recordar a Anselm Eibenschütz, manifestación hecha carne del control de las medidas y pesos de las cosas; auténtica pesadilla del comercio pobre precedido de la bayoneta, que acaba como persona desequilibrado (ironía) como una balanza de fiel mellado.

Ahora nuestra protagonista es Jolanth Szatmary. Ella representa la actividad del diseño

elevada a su máxima expresión: diseños de pequeños objetos que en su inutilidad encuentran el verdadero motivo, la esencia de su existir. Trotta, el directo heredero del héroe de la batalla de Solferino, ve amenazado, a través de la figura de Jolanth, su amor con Isabel. Una amenaza que se materializa en el robo del corazón, en la confiscación de este músculo en nombre de la alta causa de la emotividad intelectual asociada al diseño y cubierta con los ropajes del arte. Aquí se confrontan mundos sin derramamiento de sangre; secuestros sin violencia y el desgarró de una actualidad lacerante para las herencias del pasado que se presentan como un valor seguro, por encima del dinero.

"Isabel llegó, pero no sola, la acompañaba su amiga Jolanth Szatmary. Naturalmente yo había esperado que viniese sola, pero cuando apareció Jolanth Szatmary no me extrañó nada. Vi claramente que no habría venido más que con ella. Lo comprendí. (...) Lo más probable, era que Isabel no hubiese permitido presenciar nuestro recuento a una mujer de la que no estuviese enamorada.

Era asombroso el parecido que había entre ellas, a pesar de lo distinto de sus rostros, y del estilo tan diferente que tenían. El parecido se debía a sus ademanes y a su forma de vestir. Se podría decir que eran como dos hermanas, o mejor dicho, como dos hermanos. Como hombres dudaron antes de entrar por la puerta, cediéndose una a otra el paso, también como hombres vacilaron ante la mesa para ver quién de los dos se sentaba antes."¹⁷

Es esa presencia la que está en medio, desestabilizando al mundo conocido y seguro de los sentimientos correspondidos y fieles. Una presencia que para Trotta tendría todo el carácter de la morbidez de un contagio. De esta enfermedad humana, que en el arrebató y dominio de los corazones provoca el parecido de lo que es manifiestamente desigual, tenemos dos síntomas presentados como patológicos: los ademanes y la forma de vestir. Los ademanes: a ellos pertenecen la sonrisa o el gesto de preocupación; las cejas arqueadas por la sorpresa o el guiño de la felicidad. Que estos ademanes se superpongan, significa superponer la sangre, la genética; o también, adquirir las formas de lo que o quien se admira, produciendo un mimetismo que encarcela, las más de las veces, la libertad del pensamiento. Y la forma del vestir, la elegancia: no se debe llamar la atención y sin embargo, estas dos personas lo hacen desde su parecido, traduciendo el traje al grado del uniforme, la obediencia y la sumisión. Telas que llevan implícito un complejo y secreto lenguaje que anula el diálogo más intenso que pueden producir las formas desnudas del cuerpo (para Trotta, en esta situación, será obsesivo recorrer el cuerpo desnudo de Isabel como imagen más eficaz de la reconquista, como garantía de despojarla de su ropa-uniforme).

Finalmente se comportan como hombres. No es que Roth maneje con cierta torpeza el lesbianismo de Jolanth, estereotipándolo y dejándose llevar por el aspecto de su pelo corto y el gesto contrariado de lo andrógino. Para Roth este comentario no va más allá de demostrar cierto descaro en el uso de la galantería, ejecutándola delante de Trotta para reducirlo, con sus propias armas y argumentos, al ridículo. Ante esta tensión capaz de cortarse con un cuchillo, continua

Trotta:

"¿De qué hablamos?. Me informé sobre su trabajo (el de Jolanth) y pronuncié un discurso sobre la incapacidad de Europa para reconocer los materiales, las intenciones, la genialidad de los primitivos. Era necesario llevar otra vez al buen camino el disparatado gusto artístico de los europeos. El adorno, según yo lo entendía, era indudablemente lo opuesto a lo útil.

(...no parece interesar demasiado este punto de vista a las dos mujeres, que al poco se introducen en el siguiente diálogo)

-A las ocho habla Harufax sobre la esterilización voluntaria -dijo la señora Jolanth-, no lo olvides, Isabel, ahora son las siete.

-No lo olvidaré -dijo Isabel.

La señora Jolanth se levantó, y con una rápida mirada ordenó a Isabel que la siguiera.

-Perdona -dijo Isabel, siguiendo obedientemente a la señora Jolanth al lavabo."¹⁸

Sí; aquí el diseño se relaciona y conecta con inmediatez con la esterilización voluntaria, que viene, a modo de metáfora subterránea, a subrayar la idea de crear y producir cosas inanimadas; que viene a querer decir que es posible la construcción de un mundo cosificado cuya trama se desgarró sobre las habitaciones de lo humano, como sucede en la habitación de la escena del suicidio, descrita por Loos en feroz lucha contra los interiores que compiten con las personas y los acontecimientos de la vida.

Contra esta situación, se combate con

estrategias de mutuo reconocimiento de la posesión, de reafirmación de la pertenencia, como seguro frente a las experiencias de lo desconocido. En esta dirección, hay que comprender frases sueltas como las que siguen, del diálogo entre Trotta e Isabel:

"-No me abandones, me voy contigo.

(...) -Estoy prisionera -me dijo-, Jolanth me ha cogido prisionera.

-No estás prisionera -dije yo-, estás conmigo, eres mi mujer. (...)

Intenté descubrir todos los secretos de su cuerpo, y su cuerpo tenía muchos secretos. Un ansia juvenil -entonces pensé que era un ansia masculina- me impulsaba a borrar todas las huellas que Jolanth hubiese podido dejar en aquel cuerpo."¹⁹

Borrar huellas, como si las personas fueran objetos: un arma comprometida en un crimen; o un vaso que ha de servir de nuevo no dejando el más mínimo recuerdo de que otros han bebido en él. Desde el crimen hasta la higiene, cientos de sentimientos en el ser humano se acumulan ante escenas de similar característica.

De entre todas esas huellas dactilares, una de carácter indeleble que marca cruzando las sangres: la maternidad como solución a un problema, es a un tiempo una sofisticación en las relaciones que se establecen en la novela, y a su vez, es un hecho inteligible, atávico y ancestral, asociado a la comunión entre el ser y el tener:

"-Estoy hundida en un pozo -me confesó un día Isabel-, yo te quiero, pero esa mujer no me deja en paz, no sé lo que pretende. (...)

-Quiero un hijo tuyo -dijo Isabel, ya medio dormida.

Yo lo tomé por una ternura corriente, pero cuando se despertó por la mañana -y se despertó antes que yo- me echó los brazos al cuello, y en un tono neutro, casi hirientemente neutro, me dijo:

-Soy tu mujer, y quiero que me dejes embarazada. Quiero alejarme de Jolanth, me da asco: quiero un hijo"²⁰.

Pero Isabel abre el abismo sobre el mundo, porque la natalidad -que no maternidad- que exige, ya está cosificada como las joyas que dispone en su taller con Jolanth. Ahora deberíamos recordar algunas escenas de la natalidad establecidas hacia el final del capítulo anterior, como el hijo de Leopold y Lili Goldmann, pintado por Kokoschka al que sólo despojos, fragmentos de sus padres pueden sostener, en una levitación dramática que hizo rechazar el lienzo a los progenitores, viendo turbada la felicidad del acontecimiento, ante la contemplación de tal enigma. O niños ante la *Madre muerta*, como el dibujado por Klinger.

Existen también otras muertes paralelas, semillas que contienen el fruto aún sin desarrollarlo. Muertes como las desarrollada por Rilke en su *Malte*, y que Isabel acomete ante la metáfora, la figura del abandono:

"El cine la llamaba, y ella se sentía muy dotada para el cine.

Un día desapareció, dejándome la siguiente carta: <<Querido esposo: tu madre me odia y tú no me quieres. Siento la llamada de mi vocación y me voy con Jolanth y Stettenheim. Perdóname. La llamada del arte es muy fuerte.>> Isabel."²¹

El cine; el *celuloide*, el mismo producto del que se obtenían y fabricaban los corales artificiales que vendía Lakatos. Sólo una pequeña parte pertenece al arte; la *tumba*. Esa es la llamada fortísima, irrefrenable que Isabel ha escuchado en el interior de su cuerpo. Ella ha tenido ya la experiencia de la *creación de lo inútil*, que representa el mundo del diseño asociado a la figura de Jolanth, y ahora intenta buscar el representar otros papeles que no son el suyo: siendo de muchas formas diferentes ante la cámara, siendo muchas personas a lo largo de su incipiente carrera, borrará para siempre huellas de uno y otro signo, y aunque no lo sospeche, ella ya sólo existirá para "*los ojos acostumbrados al cinema y los ojos acostumbrados a la lejanía.*"²²

El vals de la sangre vienesa.

"En Linz había contado judíos. Con el correr de las centurias, éstos se habían convertido, tocante a su aspecto exterior, en europeos, al igual que otros pueblos; en verdad, yo los contemplaba cual si fueran alemanes. (...) Yo no tenía idea de una deliberada hostilidad judía.

*Fue entonces cuando llegué a Viena."*²³

Y Viena debía ser esa clase de ciudades que aclaran a uno las ideas sobre la multiplicidad de las personas, de sus rostros, acentos y deseos.

Sin embargo, no sólo muestran confusión y apabullamiento ante el fenómeno de la ciudad las instantáneas de Czech (apellido que irónicamente significa Checo); o las acuarelas de Grosz o las impresiones del joven Charles Edouard Jeanneret, que en 1910 pasaba por esta ciudad apesadumbrado de la densidad, la congestión y la miscelánea. También pueden encontrarse opiniones temporáneas como la que sigue:

"Confundido por la masa de impresiones arquitectónicas (...) no me dí cuenta, al principio, de las estratificaciones del pueblo en aquella ciudad.

Durante los años de 1909 a 1910 yo había progresado lo bastante como para no tener ya necesidad

*de ganarme la vida como obrero auxiliar. Trabajaba independientemente como dibujante y acuarelista."*²⁴

Dibujante y acuarelista: la ciudad de agua que desemboca en el papel. Pero para este acuarelista singular de 1910, no hay caricatura que valga: los edificios que pinta no son ya el telón de fondo como sucediera otrora o poco después. Ahora son la fachada majestuosa que componen los paños de la ciudad, planos, acuosos, falsos y que no decorarían un salón con mayor dignidad que lo hiciera un calendario de mujeres de pechos grandes.

Las dos citas en cursiva que anteceden por y entre nuestras frases nerviosas y agotadas, corresponden a Adolf Hitler, que a estas alturas, se ha instalado delante del edificio de Michaelerplatz, posándose como cabeza que ligeramente se eleva sobre la de los ciudadanos que le cruzan de perfil: ha elegido la Casa, la tienda de un judío para utilizando sus oropeles, mármoles y aparejos, convertirla en un monumento público, en una pared-escritura que dice: no se puede hablar del lenguaje; todo enmudece; ¿entonces, para qué tenemos nuestra esplendorosa letra gótica alemana?. Y se escribe con ella: "*Una misma sangre, fluye por un mismo Reich*".

Pero no nos precipitemos. Volvamos atrás ligeramente. Contemplemos de nuevo las fotos de la clínica del Dr. Schwarzmänn. Schwarzmänn, que literalmente significa *hombre negro*. Ahí está Adolf Loos, cinco años atrás de este nuevo episodio de la Looshaus vestida con cortinas de terciopelo rojo, agonizando. Ahora puedo recordar que esa casa tiene el aspecto de los sanatorios donde los personajes de Mann

toman agua con burbujas. Ante estas escenografías es difícilísimo distribuir la preguerra, la guerra o la posguerra, porque son lugares a los que se viene a morir o a consumir (¡ay las catedrales del consumo!) el agua mineral o el paso del tiempo, indefinidamente, alejándose de las ideas de las décadas. A consumir la conversación que devora por la noche, el sueño inquieto del enfermo o del mayor. ¿Si Loos ya no está -ha muerto modernamente, pues ha muerto de los nervios-, cómo su arquitectura de 1910 presta este servicio tan exacto a las escenas de los peores presagios?. ¿Para qué han servido todas las páginas que están delante de esta?.

Y ahora hay que volver de nuevo al lenguaje de las imágenes. Describirlas, aunque nosotros percibamos ya lo inútil del esfuerzo. Aceptar que no podemos ir más allá de compartir estos pequeños momentos de álbum en el que el paso del tiempo se materializa a través de la inmediata y directa figura del polvo de los armarios.

Entonces, ¿qué puede importarnos que repitamos como siempre, como un eco visual audible, la descripción de todas las cosas que aparecen y suceden en esa congelación de la historia, que por poseer su marco propio, ya está fuera del continuum, ya es un escombros que en el acto de tomarlo con la mano de entre otros, se establece el gesto artístico de la palabra que lo embellece, faltándole a la verdad?.

Las cosas son diferentes a las palabras a las que están vinculadas; pero el auténtico drama, el verdadero dolor, se establece cuando las palabras son superiores a las cosas, actúan desviándolas como si la comida se hiciera oro, poniéndonos en el aprieto del hambre y en la tránsito de morir²⁵.



*fig. 17: Décoration national-socialiste avant le plébiscite sur le rattachement de l'Autriche, 1938.
Photo: María Trzil.*

Cuatro columnas, engalanadas con hojas de laurel roscado, convirtiéndolas en salomónicas: es decir, la fe sin obras, no es fe. Y un terciopelo rojo que cae por toda la parte cóncava del parterre, del espacio cedido por el edificio a la ciudad que ahora está ocupado y vigilado. (Por eso, cuando se habla en las guerras de ocupación, no se quiere significar más que los espacios que son públicos, ya no lo son.)

Terciopelo de la vigilia, recuerda, además de ese decadente interior del Sacher, a esa liturgia católica de los Santos Oficios, en la que teatralmente, y ante la transitoria muerte de Cristo, las imágenes, las hornacinas que alojan a los santos y el altar de las iglesias, se cubren con un telón, abriendo una duda a la fe de la resurrección.

También aquí, los auténticos paganos, aquéllos que se congregaban entorno a este mismo espacio en el cartel anunciador de la conferencia de 1911, están ausentes y cubiertos. Sobre ellos se despliega la duda del regreso; el abismo de una resurrección que ya sólo será posible en la pluma de los filósofos de la posguerra, o en el corazón común de los hombres del mundo.

Y el águila que despliega sus alas apoyándose sobre el perfil metálico, que a modo de dintel industrial americano, es lo menos aprovechable en este protocolo de la composición, quedando oculto tras el faldón de terciopelo. Así, como decimos, el águila, de proporción excesivamente exagerada para la guerrera de un oficial, pero sin embargo, de soberbio tamaño para el subrayado del texto gótico, a modo de espíritu santo, congrega con sus alas desplegadas al pueblo que

plebiscita. El 10 de abril de 1938, un 99,7 por ciento de los austriacos confirma la operación del <<Anschluss>>²⁶. Los que piensan que una urna no es un orinal, ya están en las cárceles de Viena en espera de su deportación. Unas semanas antes, en marzo, el ejército toma Austria sin derramamiento alguno de sangre.

Trotta vive esta toma de Viena en el interior de un café vacío y cerrado. Ya ha perdido a su mujer, a la que ni siquiera, un embarazo que dificulte sus movimientos es razón de peso para no abandonar el dedicarse con pasión al mundo de las joyas que ya están invadidas por su conversión en *insignias* y *medallas*. Es el fin de los cafés animados que dibujara Van Gogh; el fin de los cafés llenos de humo en los que el pensamiento vienés se azucara y endulza ante la acre medianía exterior; es el fin de la comunidad, el coloquio, el equívoco o el comentario: el regreso simulado, en la figura de Roth, a la oscuridad de las velas que se retoman ante el corte del fluido eléctrico, flujo loosiano de la claridad que no necesitaba de la evidencia del vidrio y el acero para brillar con luz propia:

"Así que me encontré solo, sentado a la mesa, delante de las dos velas. Estaban pegadas al mármol falso y me hacían pensar en un tipo de gusanos blancos erectos, iluminados. Me quedé esperando el momento en que se doblasen, como conviene a los gusanos.

Cuando empecé a sentirme inquieto llamé:

-¡Franz, la cuenta!-como todas las noches.

Pero no vino el camarero Franz, sino el perro de guardia, que también se llamaba <<Franz>>, y al que

yo no podía soportar. (...) A mí no me gustan los animales, y menos todavía los hombres que aman a los animales. Siempre me ha parecido que los hombres que aman a los animales emplean en ellos una parte del amor que debieran dar a los seres humanos, y me di cuenta de lo justa que era esta apreciación, cuando comprobé casualmente que los alemanes del tercer Reich amaban a los perros lobos, a los pastores alemanes. <<¡Pobres ovejas!!>>, me dije. (...) Y las velas ardían, las velas de muerto, ¡mis velas de muerto! Y las campanas de Peterkirsche no tañían. Y yo no tenía reloj, ni sabía qué hora era."²⁷

Trotta sale del café en busca de refugio en la Cripta de los Capuchinos, el espacio que contiene los sarcófagos de piedra con los cuerpos de los emperadores. Pero este refugio en la historia familiar, esta fe en los libros de historia de los alumnos del *gymnasium*, no le impide a Roth demostrar que este destino es tan transitorio como la parada de un vulgar turista. Prefiere ante lo reconfortante de la escena, arrojar una pregunta helada como los témpanos con la que cierra su texto y a la vez el díptico de sus dos novelas encabalgadas:

"Y ahora, ¿a dónde puedo ir yo, un Trotta?"²⁸.

Trotta, cuyos antepasados habían contemplado tantísimos años el desfile del famoso Corpus en Viena, descrito en *La marcha de Radetzky* como una de las páginas de la antología de la literatura, se encuentra ahora ante un desfile de signo muy diferente, que es incapaz de contemplar, que no tiene derecho a

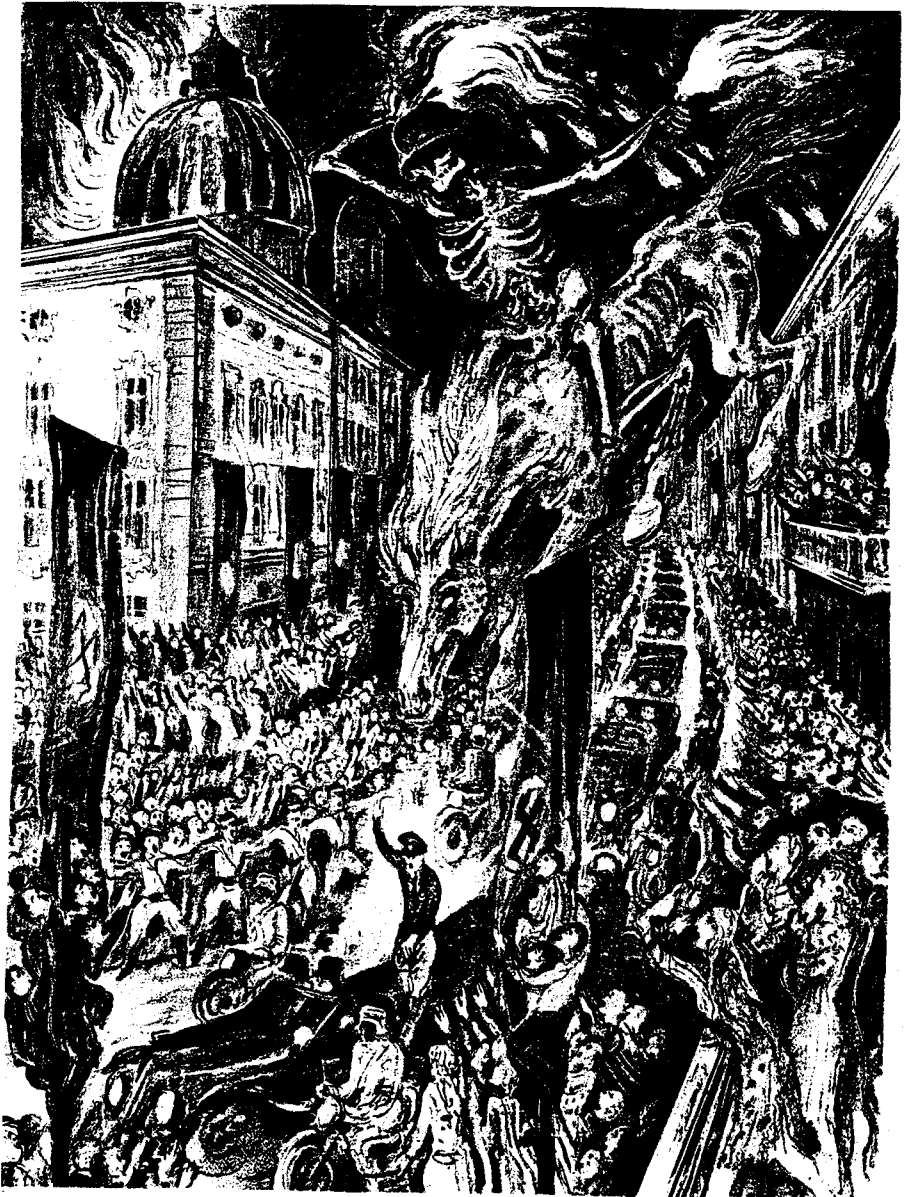


Fig.18: Albert Birkle: Einzug in Österreich. 1939.

contemplar. Las fotografías suelen mostrar una población civil agitada, enfebrecida. Una ciudad alegre con guirnaldas. Pero serán las caricaturas -aquéllas de cuyo abuso en el arte sólo puede dar cuenta un tiempo de desintegración- las que más cerca nos introduzcan en el significado de estas caras ciudadanas que ven un desfile, una cabalgata.

Los edificios dibujados por Birkle, se mantienen rectos y firmes: aquéllos reconocibles, y el conjunto de los otros que forman calles o avenidas, anónimos o sólo inventariables por la sensibilidad de un Loos. Sin embargo, todo lo que no es piedra, lo que no es Casa, se estira en la sinuosidad del espectro, de la aparición fantasmal. Cielos incendiados o figuras alegóricas, nos introducen en una visión barroca de la que sólo los edificios se salvan. Ahora comprenderíamos, por qué ante esta perfecta comunión entre terciopelo y columna; viga e insignia; ventana o letrero gótico; espacio u ocupación, se está representando la presencia de un rostro suspendido provisionalmente por una máscara perfecta, pero ligera, de la que es menester tirar y derribar como la ciudad barre las flores marchitas al día siguiente de las fiestas de guardar.

¿Cómo puede haber tan poca diferencia entre estos ciudadanos y ciudadanas que se agolpan en la calle satisfechos y vitoreantes, y aquéllos otros camino de la privación de la libertad y la vida?. ¿Contemplan el caballo apocalíptico que chorrea fuego, o el paso del vehículo principal que se dobla curvando misteriosamente su berlina a la altura de la esquina?.

Otra vez más, sueños o cuentos nos depositan más cerca de las cosas que las propias actas, los

propios filmes y fotografías de época que en su secuencia, en su toma de vista, embellecen, estetizando, el horror o el presagio.

Dice Magris en *El Danubio* las siguientes palabras que nos acercan sorpresivamente al horror, por encima de cualquier documento:

"<<Treue um Treue>>, fidelidad por fidelidad, escribe Eichmann en el libro del convento el 7 de mayo de 1934. El tecnócrata de la masacre ama la meditación, el recogimiento interior, la paz de los bosques, tal vez también, la plegaria."²⁹

¿Cuánta indagación, y de qué calibre, se opera sobre los hombres y su destino, refiriendo estas anécdotas ubicadas en su pasado humano, remoto, anónimo, que luego la historia desenfoca sin posibilidad de rastro u origen?. Pero el turismo de Magris por el Danubio, es un turismo del intelecto y las formas loosianas. A pesar de la distracción de las figuras del amor, del viaje en parejas que contemplan dulcemente, no olvida nunca visitar los cementerios de la ruta y describir, con igual elocuencia, aquellos otros espacios de la cultura que quedan invisibles para el turista como los mosaicos enterrados bajo la arena del tiempo.

En el mismo libro de Magris, puede leerse el siguiente pequeño pasaje que hace justicia a la introspección de portales que nos revelan facetas loosianas del trato humano. Estas pequeñas cadencias literarias, sonidos ligeros de la instantánea

fotográfica que arrastra el carrito poniendo un nuevo fotograma sin velar tras la cortinilla del visor, nos acercan al paradigma de la experiencia como conocimiento, al tacto en su doble faceta, de delicadeza y de cualidad sensitiva, de tocar casi con la yema de los dedos -zonas de extraordinaria sensibilidad-, a través de la que también, hemos tratado de depositar nuestra pequeña aportación que establece una relación con la arquitectura antiturística y marginal:

"Desde una de estas ventanas (Gentzgasse, 7), el 16 de marzo de 1938, se arrojó uno de estos suicidas, Egon Friedell, historiador y crítico conservador de la cultura, poeta de lo efímero y de la historieta corta humorística, en la cual la ironía mordaz, que da nueva dimensión a cualquier finitud, abre una rendija sobre el infinito, sobre lo que trasciende eternamente nuestra pequeñez, haciéndola a nuestros ojos más apreciada. Ese salto por la ventana fue el último Witz, la burla a la Gestapo que estaba a punto de arrestarle. La fachada de la casa es sórdida, la pintura está descascarillada; unos balcones de hierro forjado exhiben una patética pretensión ornamental. Friedell era judío, el nazismo le empujó por aquella ventana en nombre de la pureza racial germánica; los inquilinos de aquella casa, como muestran las tarjetas en el portal, se llaman Pokorny, Pekarek, Kriczer, Urbanck. Todo auténtico vienés, de acuerdo con la antigua máxima, es un bohemio."³⁰

Pero estos últimos chistes, ejecutados instantes antes de morir, revelan, en estructura freudiana, una vida en la que para el hombre es necesario bromear hasta en el minuto final, buscando huir de una abstracción sobre la que es necesario imprimir calor aun a pesar de obtenerlo con la desgracia propia. Sobre la guerra hemos oído numerosísimos aforismos; frases proféticas que auguran un derrotero u otro para el curso de los acontecimientos. De entre ellas, ninguna más escalofriante que la establecida por de Gaulle cuando afirmó: *"Fulminados hoy por una fuerza mecánica, venceremos más adelante gracias a una fuerza mecánica superior"*³¹.

El problema de las cantidades, entonces, se ejercita sobre el espacio de la guerra como pez sobre el agua, llegando a su expresividad más objetiva que se enajena del esfuerzo, el coraje o el heroísmo. Por eso, entre otros muchos gestos de la resistencia, Magris elige uno en el que le obsesiona el objeto empleado frente al gran aparato bélico del III Reich: estos aparatos que no disparan, simulando armas quijotescas de la protesta, como las que también utilizara Schulze Leipzig por el campo de su exterminio, deben computarse, y son sumables, a esa fuerza mecánica superior que distribuye sobre el campo de batalla efectivos que parecen dibujitos de color:

"Hans y Sophie Scholl, los dos hermanos detenidos, condenados a muerte y ejecutados en 1943 por su activa lucha contra el régimen hitleriano, eran de Ulm y hoy una escuela superior lleva su nombre. Su historia es el ejemplo absoluto de la resistencia

absoluta que Ethos opone a Kratos; supieron rebelarse a algo que a casi todos parecía una obvia e inevitable aceptación de una infamia. Como ha escrito Golo Mann, combatían con las manos desnudas contra la impresionante potencia del Tercer Reich, afrontaban el aparato político y militar del estado nazi provistos únicamente de su ciclostil, con el que difundían sus proclamas contra Hitler. Eran jóvenes, no querían morir y les disgustaba alejarse del encanto de los días hermosos, como dijo tranquila Sophie el día de la ejecución, pero sabían que la vida no es el valor supremo y que resulta agradable y placentera cuando se pone al servicio de algo que es más que ella y que la ilumina y calienta como un sol. Por eso, marcharon serenos al encuentro con la muerte, sin miedo, sabiendo perfectamente que, en palabras de San Juan, el príncipe de este mundo es juzgado."³²

Dentro de muy pocas horas, Lörin Maazel subirá con su batuta y comenzará el concierto de año nuevo, que este año, ha correspondido dirigirlo a él entre las intrigas propias de un campeonato de ajedrez. Del programa, es posible que no falte *El vals de la sangre vienesa*, un puntual testigo de la apertura de los años, que irónicamente parafrasea el cartel gótico que cuelga de la entreplanta de la Looshaus, en la famosa instantánea de María Trzil. Viena resiste así, con la forma del vals, los embates del desorden de la historia. Porque cuando suena un vals, todo debe estar en su sitio, incluido las personas que se mueven por un espacio vacío de moblaje: "en Viena se tiene la impresión de que se vive y siempre se ha vivido en el pasado, cuyas arrugas ocultan y protegen incluso a la alegría"³³. Esto también es válido para Loos, cuyo

arrugado dolor de estómago empieza a hacerse visible en los numerosos retratos que testifican su envejecimiento y contrariedad. También él vive en los maestros vieneses, en los portales de madera y en los espacios de la conversación; y las notas musicales hipócritas para *beodos* y *vagabundos* nos recuerdan que aún podemos vivir con nuestras atrocidades y escucharle.

NOTAS AL CAPITULO 4.

1. Joseph Roth: "Radetzkmarsch" Versión cast. de Arturo Quintana: "La marcha de Radetzky". Edit. Edhasa. Barn. 1994. pág. 121.
2. Definición del diccionario de la Real Academia de la Lengua.
3. Miguel de Cervantes: "Don Quijote de la Mancha". Edición de Luis Astrana Marin. Edic. Castilla, Madrid, sin fechar. Tomo I pág. 19
4. Ibid. id.
5. Definición del diccionario de la Real Academia de la Lengua.
6. Miguel de Cervantes, op. cit. pág. 21.
7. Al menos así lo refiere Massimo Cacciari en su "Hombres póstumos". Trad. cit. pág. 160.
8. La edición que hemos citado del Quijote, contiene la siguiente opinión curiosa sobre el trabajo de Scholz: "En el artista holandés Scholz, nos volvemos a encontrar con un intérprete humorístico y caricaturesco del <<Ingenioso hidalgo>>. Sus ocho láminas en color, diez en negro y veintiséis viñetas están desprovistas por completo de propiedad." Más adelante, y concluyendo su reseña sobre las ilustraciones del Quijote, Justo García Morales, acaba diciendo a modo de guinda: "En general, no ocultaremos opinión de que si bien los artistas extranjeros muestran mayor inquietud estética, y se esfuerzan por conseguir nuevos horizontes en la interpretación gráfica del Quijote, nuestros compatriotas dan mayores muestras de sensatez artística, adaptando sus interpretaciones al arte moderno, pero rechazando por efímero la inútil extravagancia de que aquéllos se rodean para lograr originalidad." Edi. cit. Tomo I. pág. CVII.

9. Milan Kundera: "El arte de la novela". Versión de Fernando de Valenzuela. Tusquets Editores. Barna. 1987. pág.30.

10. Nos referimos a la publicación de El Croquis Editorial, en dos volúmenes. Edición al cuidado de Adolf Opel y Josep Quetglas.

11. "Vom Nachsalzen". Der Adler, Viena 16 julio 1933. Ver. Cast. en Editorial El Croquis. op. cit. pág 288.

12. César Vallejo: "Poemas en prosa. Contra el secreto profesional". Edit. LAIA.B. Barna. 1983. pág 46.

13. Adolf Loos: "Vom Nachsalzen". Trad. cit. pág. 288.

14. Ibid. pág. 281.

15. Sobre el origen de este famoso aforismo loosiano, ver: Edward Timms: "Karl Kraus, satírico apocalíptico. Cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo". Edit. Visor. La Balsa de Medusa. En concreto, el conjunto del capítulo 6: "Fachada y función: La alianza con Adolf Loos", y en particular, sobre el aforismo, págs 132,133 y 134.

16. Adolf Loos: "Vom...". Trad. cit. pág 289.

17. Joseph Roth: "La Cripta de los capuchinos". Trad. cit pág. 103.

18. Ibid. pág. 104, 105.

19. Ibid. pág. 107.

20. Ibid. pág. 129.

21. Ibid. pág. 141.

22. César Vallejo: "Poemas en prosa..." op. cit. pág.74

23. Adolf Hitler: "Mi lucha". Editors. S. A. Barna 1993. Traducción, no figura. pág. 19.

24. Ibid. pág. 14.

25. Al respecto de este hecho, sabido es que este año -1995- ha celebrado el 50 aniversario del fin de la II Guerra Mundial. Es curioso en la prensa, cómo el periodismo ha luchado por encontrar una forma de expresión en el reportaje que encontrara la eficaz manera de transmitir unos acontecimientos sobre los que cae todo el peso de la imagen y la palabra conocida. Así, en un Diario, de fecha 27 de enero de 1995, se pueden encontrar las siguientes reflexiones:

"Unos jinetes mogoles bienintencionados mataron un cerdo y lo prepararon para los enfermos. Mataron así a varios de ellos, ya que el efecto de la comida abundante para quien está al borde de la muerte por inanición es letal. Varios supervivientes que regresaron a sus ciudades fueron asesinados por ciudadanos polacos antisemitas. Otros, por soldados rusos ebrios de vodka".

Así acaba su artículo "Una losa sobre la conciencia", Carlos Bezos en el Diario *El Mundo* de la fecha referida.

26. Benoist-Mechin. Traducido del francés y extraído de "L'Histoire de l'Armée Allemande". Tomo V, publicado en las ediciones Albin Michel. París. Versión cast.: en "Los últimos días de la paz. Setiembre 1938, setiembre 1938". Selección R.D. Madrid 1965.

27. Joseph Roth: "La cripta..." Trad. cit. págs 148, 149.

28. *Ibid.* pág. 150.

29. Claudio Magris: "Danubio". Ver. Cast.: "El Danubio". Trad. de Joaquín Jordá. Barna 1988. Edit. Anagrama. Pág. 105.

30. *Ibid.* pág. 173.

31. Benoist-Mechin, trad. cit. pág. 71.

32. Claudio Magris: "El Danubio", trad. cit. pág. 65.

33. Es una frase entresacada del texto de Magris, esta vez dedicado a la figura de Roth. Como quiera que éste ha constituido uno de los acompañantes más amables de nuestros últimos dos capítulos, reproducimos aquí entero el textito que le dedica Magris en su *Danubio*:

"18. Rembrandtstrasse, 35.

Aquí vivía Joseph Roth en 1913, recién llegado de Galicia y matriculado en los registros de la Universidad vienesa con su nombre completo, Moses Joseph Roth. La casa es gris, con una sordidez de periferia; las escaleras son oscuras, y en el patio opaco un árbol raquítico crece retorcido. Viviendo en esta casa, no era difícil convertirse en un experto en melancolía, la nota dominante de Viena y Mitteleuropa; una tristeza de colegio o de cuartel, la tristeza de la simetría, de la fugacidad y la desilusión. En Viena se tiene la impresión de que se vive y siempre se ha vivido en el pasado, cuyas arrugas ocultan y protegen incluso a la alegría. Es el Lied, la canción del <<lieber Augustin>> beodo y vagabundo, que vive siempre el último de sus días, que vive en un epílogo prolongado, en el intervalo entre el crepúsculo y el final, en la despedida prolongada y diferida. Esta pausa es el instante arrancado a la fuga y disfrutado a fondo, el arte de vivir en el borde de la nada como si todo estuviera en su sitio." Trad. cit. pág. 179.

INDICE DE NOMBRES.

Este índice de nombres, como nómina, se presenta, de modo posterior, en forma de plano guía. Convendría, sin embargo, hacer algunas observaciones al respecto.

Se han incluido en el mismo algunos nombres de personajes de novela, como si de seres con existencia real se tratara. Asimismo, no se han incluido los nombres que aparecen en el conjunto de notas al final de cada capítulo, por considerarlos de telón de fondo.

Por otro lado, este índice suplanta en cierta manera a la clásica bibliografía final de estos trabajos. Esta, al no tratarse de un proyecto de erudición, se considera contenida directamente en las notas, que en este particular, han pretendido tener el rigor necesario para que un tercero pueda referirse a ellas.

Del disfrute de este mapa o geografía humana, tiene el lector casi la misma oportunidad que yo, ya que se han reunido sólo después de finalizada la tarea. Ellos son los actores, y sólo ellos.

A

Aguirre, J., Duque de Alba:252.
Alá: 35,39.
Alfonso XIII:192.
Altenberg, P.:253,254,255.
Angel, el:251,283,376.
Auster, P.:17,19,24,159,160,161,178,186,284.

B

Beckett, S.:13.
Benjamin, W.:12,66,127,143,153,258,261,264,272,280,281,
283,285,295,315,333,334.
Birkle, A.:404,405.
Blake, W.:85.
Blanchot, M.:21,150.
Borges, J.L.:316,317.
Buck-Morss:272.

C

Cacciari, M.:123,124,154,251,253,292
Carraway, N.:208,211
Cervantes, M. de:297,379,381
Colón:232.
Collodi:8.
Cooper (el autor de "*El último mohicano*"):32.
Cristo:401.
Czech, H.:110,111,113,114,115,138,149,152,154,157,188,397.

Ch

Chesterton:382.

de Chirico,G:82,83,84,86,132.

D

Darwin:216.

De Gaulle:408.

Dix, O.:276,278,279,280,281,282,283,284,285,305.

Durero,A.:281.

E

Eibenschütz,A.:263,390.

Eichmann, el tecnócrata de la masacre:406.

Eliot,T.S.:167,183.

Ewald Tragy:180,181,183,184.

F

Francisco José I:326.

Freud,S.:32,70,149,150.

Fischer von Erlach:148,151,152,271

Ford,H.:70,200,203,204,205,210,212,215,216,217,218,220,225.

Friedell,E.:407.

Frisby,D.:264,335

G

Gatsby:207,208,209,210,211,212,218

Giacometti:39,40,74

Goethe:232

Gog: 69,70,72,75,76,77,78,80,86,200,203,207,212,217,232,

Goldman, Leopold:236,238,395

Goldman, Lili:236,395

Goldman, Fred:236

Gómez de la Serna, R.:2

González García, J.M.:296

Grosz, G.:9,12,13,14,16,25,26,27,28,29,32,34,35,36,41,44,
46,48,56,58,61,71,73,83,122,133,140,141,211,222,233,234,
277,350, 353,397.

H

Hamlet:232.

Hauer, F.:344.

Haugwitz:285.

Hitler, A:376,398.

Hölderlin:283.

I

Ingret:125,126,320.

J

Jeanneret, Ch.E.:103,104,106,107,108,109,112,113,114,118,
119,121,123,140,322,338,397.

K

Kafka, F.: 6, 37, 210, 292, 327.
Karcher, E.: 285.
Kennedy, J.F.K.: 6.
Klee, P.: 327, 380.
Kliment, G.: 377.
Klinger, M.: 395.
Kraus, K.: 6, 103, 138, 143, 153, 156, 169, 170, 182, 205, 211, 213, 226, 252, 263, 276, 305, 310, 327, 329.
Koja, S.: 344.
Kokoschka, O.: 234, 235, 236, 237, 238, 274, 277, 347, 395.
Kundera, M.: 295, 297, 381.

L

Lahuerta, J.J.: 182, 183.
Leinsdorf, conde de.: 322.
Le Corbusier: 109, 123, 124
Leviatán, el: 312, 314
Levinas, E.: 302.
Loos, A.: 114, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 138, 140, 142, 145, 146, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 157, 183, 189, 234, 236, 238, 260, 262, 263, 267, 270, 271, 273, 274, 276, 284, 286, 298, 310, 319, 320, 325, 326, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 338, 339, 340, 341, 347, 348, 352, 382, 384, 385, 387, 388, 389, 398, 405, 409.
Loos, E.A.: 348.
Lubbock, J.: 348.
Lutero: 232.

M

Macke:331.

Magris, C.:406, 408.

Mahler, G.:104, 106.

Malte:131, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 142, 180, 181, 183, 339, 395.

Mann, T.:339, 398.

Marinas, J.M.:261.

Matisse, H.:2.

Mäzel, L.:409.

Meidner:61, 68, 73.

Mendoza, E.:291.

Mesías, el.:314.

Mesonero Romanos:254.

Mies:273, 287, 288, 292, 293, 294, 313, 341.

Miguel Angel:232.

Moisés:37.

Musil, R.:321, 322, 323, 326, 387, 388.

N

Napoleón:232.

Nazis, los.:291.

Nefertiti:49.

Niño, el.:236.

O

Ocampo, V.:316.

Orfeo:154.

Orlando:220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 266, 268, 276, 317, 339.

Ortega y Gasset:140, 226.

P

Panizza:62.
Papini, G.:5, 69, 70, 73, 82, 207, 232.
Perec, G.:17.
Picard, Ch.:99.
Pichl, L.:117.
Piranesi, G.B.:85.
Potter, S.:99.
Proust, M.:13, 21, 205, 258.
Puccini, G.:2.

Q

Quentin Bell:222.
Quijote, el:3, 296, 376, 377, 379, 380, 381.

R

Reich, L.:293
Reinhold, E.:237.
Rilke, R.M.:6, 13, 20, 41, 42, 129, 131, 135, 179, 180, 182, 225, 231
346, 395.
Robinson Crusoe:156, 169, 182.
Roosvelt, F.T.:2.
Roth, J.:249, 254, 260, 262, 263, 277, 294, 299, 300, 301, 303, 304,
305, 306, 307, 310, 311, 336, 337, 345, 356, 374, 385, 390, 392, 402.

S

Saint-Germaine, conde de.:234.

Sancho Panza:297.

San Juan, príncipe de este mundo:409.

Schiele, E.:342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 357.

Scholz, G.:380.

Scholl, Hans y Sophie, mártires:408.

Schulze, F.:292.

Schulze Leipzig:34, 35, 38, 41, 42, 353, 354, 355, 356, 357, 408

Dr. Schwarzmann:382, 383, 398.

Scott Fitzgerald:207, 212.

Severino:25.

Shakespeare, W:75, 225.

Simmel, G.. 77, 80.

Solms-Laubach, condesa de.:20.

Steiner (casa de los.):325, 327, 330.

Steiner (matrimonio de los.):326.

Sulkas Perkunas :3, 69, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 84, 85, 86, 232

Szatmary, J.:390, 391, 392, 393, 394, 395, 396.

T

Tessenow, H.:175, 179, 182, 183, 197, 219, 276, 286.

Tolstoi, L.:2.

Trotta, el teniente.:294, 391, 392, 394, 402, 403.

Trzil, M.:400, 409.

U

Ulrich:321, , 322, 333.

V

Van Gogh, V.:283.
Veillich, J.274, 306.
Verne, J.:84.
Virgen, la.:236.

W

Wagner, O.:154, 157.
Wenders, W.:251.
Wilczek, conde de.:117.
Wise, R.:339.
Woolf, L.:4.
Woolf, V.:214, 222, 223, 224, 229, 233
Wright, F.Ll.:135.

Y

Yourcenar, M.:100.

Z

Zimmer (el carpintero de Hölderlin):283.