

# LOS COLORES DE LAS PLUMAS DE LA COLA DEL PAVO REAL: LOOS Y EL USO DE LA PARADOJA

MAURICI PLA

Pocos han sido los arquitectos que han recurrido, en la exposición de sus ideas o en el gusto por la escritura, al uso de la paradoja. El lenguaje de la arquitectura suele ser un lenguaje sin fisuras, que aspira a cerrarse, a completar círculos, a demostrar lógicas sospechosas. Entre los paradójicos, Loos, si no el único, es un curioso exponente. No sólo muchos de los críticos posteriores han sabido verlo, sino que él mismo, de un modo ya temprano, reconoció que en lo paradójico estribaba gran parte del éxito de sus escritos y conferencias, éxito que quizá debiéramos más bien considerar como el resultado de una curiosidad que debió de rozar lo morboso, en el sentido de que lo morboso consiste en un interés por un no-yo al que en ningún momento se llega a comprender del todo.

«(...) Pero incluso aquella manera de escribir aguada me ha acarreado la fama, no sólo por parte de los filisteos sino entre los artistas "modernos", por mi paradójica manera de escribir, de atacar por la espalda a lo "Moderno".»<sup>1</sup> Vemos ya que Loos habla de sus paradojas de un modo metaparadójico. Porque todavía no sabemos lo que significa «moderno» para Loos, del mismo modo que no sabemos, todavía, qué significa «lo otro» o «estilo», y porque probablemente muchos no saben lo que estos términos significan para nosotros. Del mismo modo que, a otro nivel y siempre para sus coetáneos, se ignoraba el significado de la ausencia de una moldura o de una determinada forma de cubierta, instituyéndose estas formas en arquitecturas paradójicas.

*Less is more*<sup>2</sup> es una paradoja lingüística basada en la identidad de dos cualidades puramente contrarias, y su adopción por Mies como lema de su trabajo le dio un sentido que ahora todos conocemos. Así, Deleuze ha señalado que la paradoja no es contradictoria, sino que *asiste a la gestación de la contradicción*.<sup>3</sup> Por tanto, la repercusión de las palabras de Mies tiene que pasar por la solución de la paradoja, para cortar esta gestación. Ese corte, en el caso miesiano, se realiza en su obra en tanto que hecho.

La paradoja no es contradictoria porque, si bien revela un sinsentido aparente, su función es invitar a resolverlo. La paradoja estricta no es muy distinta del crucigrama, el jeroglífico o el pasatiempo. Los sentidos a los que conduce calibran su valor. El rey de las paradojas es Carroll, y Alicia es la pequeña heroína que tendrá que ir las resolviendo sin cesar. La crítica literaria moderna ha señalado el papel insustituible que tiene la paradoja en el lenguaje poético, y el valor de la *Lógica del Sentido* de Deleuze está en que le otorga un lugar consagrado en el centro mismo del lenguaje lógico. Ahí, dice Deleuze, actúa como *potencia del inconsciente*,<sup>4</sup> y en cuanto tal envía sentido a la superficie desde las profundidades, desde el reino del sinsentido. Sentido siempre nuevo, siempre renovándose. *Producir sentido, ésa es la tarea de hoy*, dice Deleuze<sup>5</sup>. La presencia de ese sentido en la superficie (profundidad, superficie y alturas componen la topología donde todo ocurre) responde a un flujo de entradas y salidas, y por ello el sentido común, en tanto que contenedor de valores sin tiempo, es el blanco principal contra el que se dirige el bombardeo de paradojas. Ese sentido común actúa en la superficie como un *sentido incompleto*, en la medida en que taponada la salida

1. Adolf Loos, *Dicho en el vacío (1897-1900)*, Murcia, 1985, p. 14.

2. El artículo «paradox» de la *Encyclopaedia Britannica* menciona la expresión *less is more* como paradoja por antonomasia. Su atribución exclusiva a Mies es un error comprensible, en la medida en que dicha expresión tiene un origen incierto.

3. Gilles Deleuze, *Logique du Sens*, París, 1969. Trad. castellana: *Lógica del sentido*, Barcelona, 1989, p. 92.

4. Deleuze, *op. cit.*, p. 97.

5. *Op. cit.*, p.91

desde lo profundo de los infinitos contenidos de una verdad infinita, *siempre nueva, siempre renovándose*. Pero ese sentido no se produce por medio de la resolución del problema que la paradoja plantea. Su resolución pasa más bien por el silencio y por el abandono de toda prolongación, de toda continuación de la serie que lo ha generado. Es poco conocida la paradoja loosiana de la cola del pavo real. En la reforma de la Clínica Esplanade, de 1931, Loos colocó un pavimento de colores verde y azul. El propietario se quejó de aquella insólita mezcla de colores «chillones», a lo que Loos replicó recordándole la belleza de las plumas del pavo real, basada justamente en esta dicromía<sup>6</sup>. ¿Podemos imaginar prolongación del diálogo después de esa réplica? Más bien podemos imaginar a un propietario atónito y a un Loos que da media vuelta y se va. Porque no hay nada que añadir a la combinación del verde y el azul, no hay absolutamente nada que decir sobre ello. Sólo podía emerger de las profundidades la comparación con el pavo real, y nada más. Se está instaurando una contradicción, y el modo de evitar su avance es el silencio y la sonrisa, es ese «dar media vuelta e irse». Y ahora podemos decir que lo «moderno» ha sido efectivamente atacado por la espalda, porque ¿qué mejor que la cola de un pavo real para representar todo lo que Loos aborrecía, los dibujitos de Kolo Moser, los «pastiches» de Olbrich, la jauría «moderna»?

Y ese silencio es también el gusto por el silencio de Mies, después de *less is more*.

Quizá ahora podamos ver mejor que la paradoja no sólo es indispensable en la génesis del elemento poético en el lenguaje, sino que consiste precisamente en su meollo. Se puede coger un ejemplo al azar: la obra de Lorca es tremendamente paradójica, porque *las cucharas no crujen, y los tanques de agua podrida no existen*.<sup>7</sup> Y a pesar de ello, o mejor, gracias a ello, esa poesía no deja escapar ni una pizca de sentido, contenido como en un vaso en la vida del poeta y en las referencias a las que alude. Sabemos, además, el enorme papel que desempeña la forma de las palabras en el lenguaje poético, más allá, o más acá, de su significado. Diversas ediciones de las poesías de Lorca se disputan la presencia en un mismo poema de vocablos de forma parecida o casi idéntica, pero de significados totalmente ajenos: «hombre» o «hombro»,<sup>8</sup> etcétera. La paradoja se instituye en lo poético, siguiendo la topología de Deleuze, como el punto aleatorio que recorre el tiempo en todos los sentidos, hacia adelante y hacia atrás, pero siempre desde el Ahora. Ese tiempo es el Aión. Su tiempo «otro» es Cronos, el tiempo constituido por Pasado y Futuro, siendo el Ahora quien trasvasa el contenido del primero hacia el segundo, no formando parte propiamente, ese Ahora, del contenido del Tiempo. Para Cronos, por tanto, el instante no existe, mientras que para Aión el instante lo es todo, siendo Pasado y Futuro lo inexistente.

La paradoja, siempre según Deleuze, se mueve precisamente en el Aión. Proclama la identidad entre la Poesía y el Instante, frente a la tiranía de la Historia y el Tiempo. Así establecido el marco donde «todo ocurre», la paradoja, en Aión, no tiene una función histórica (la de crear Futuro), sino que tiene la función lógica de crear sentido «ahora» en el punto de simetría en el cual Pasado y Futuro son igualmente indagables e inexistentes. La paradoja es tan imprescindible a la lógica como el sinsentido al sentido. Deleuze, amante apasionado de las paradojas, afirma que lo que produce el sentido, la causa del sentido, es ni más ni menos que el mismo sinsentido. Nada como la paradoja del pavo real para entender esto, porque mediante la instauración de un sinsentido (comparación pavimento-pavo real, yuxtaposición baldosa verde-baldosa azul), Loos instaura un sentido nuevo, producido, inventado, comprensible ya para nosotros.

Así actúa también *less is more*, como también la tremenda paradoja planteada por Rossi, quizá el mejor crítico de Loos, al relativizar sus teorías sobre las relaciones entre arte y arquitectura. Dice Rossi: «*En esto, como en toda postura ilustrada, está la contradicción de Adolf Loos; si en el túmulo, hecho a la medida del cuerpo del hombre, o mejor de su cadáver, principia y acaba la arquitectura, ¿qué necesidad hay en arquitectura de luz eléctrica o en qué consiste el progreso que ésta aporta?*»<sup>9</sup> Es la pregunta del niño pequeño, que nos recuerda las ingenuas preguntas de Alicia, a quien un día le dicen que sólo la tumba es arquitectura y otro día le cantan las maravillas del alumbrado eléctrico. Empieza entonces, entre Loos y

6. B. Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Madrid, 1988. La cita de esta anécdota está referida en la página 215.

7. El verso tomado al azar es del poema *El rey de Harlem*, de *Poeta en Nueva York*, en la edición de Cátedra, Madrid, 1988. Los versos son los siguientes: «mientras crujía la cuchara del rey/ y llegaban los tanques de agua podrida» (p.127). Podemos suponer que el crujido de la cuchara es simplemente el ruido del rey comiendo, y los tanques de agua podrida son alusiones a la podredumbre del poder.

8. Este ejemplo aparece en la p. 114 de la mencionada edición.

9. Aldo Rossi, *La arquitectura de Adolf Loos*, en B. Gravagnuolo, *op. cit.*, p. 11.



Rossi, un juego análogo al de Alicia, donde a una pregunta-paradoja se contesta con una respuesta-paradoja, o viceversa. *Sólo el túmulo (y el monumento) son arte* es una típica paradoja loosiana. Y Rossi contesta con otra paradoja, que anula la primera. De prolongarse «ad infinitum» el juego, se llegaría por fin a un sentido.

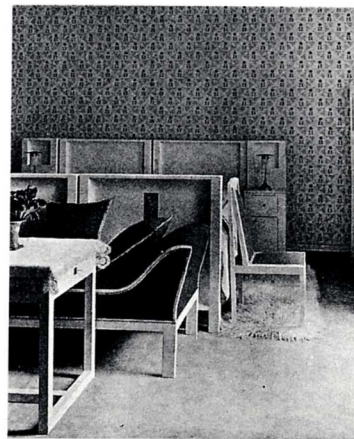
El uso loosiano de las paradojas se basa, sobre todo, de un modo limitado, en los múltiples sentidos, o mejor, valores, otorgados a las palabras-conceptos: «moderno», «otro», «estilo». La cultura vienesa contemporánea a Loos había ya establecido, por lo que a la producción artística se refiere, su propia topología, sus propios valores, su sistema de códigos que asignaba significados muy determinados a las palabras usadas. Así, «moderno» era sinónimo de «nuevo»; la alteridad, entendida como interlocutor o pesa de la balanza dialéctica, no existía. Y «estilo» era nada más y nada menos que el vocablo que definía exactamente el objetivo a perseguir. Por tanto, hay un sistema convencional claro y comúnmente aceptado. Las referencias y los lugares de «lo nuevo» y «lo viejo» estaban establecidos y fijados como en un tablero de ajedrez. Había ya un arte nuevo, que definía la «modernidad». Como un peón rojo, verde o azul en ese tablero, la posición de Loos en el juego era tremendamente descentrada. Loos ocupa, ahí, una posición paradójica *per se*, un punto aleatorio que se sitúa heroicamente en el presente y que, como el Aión, considera un pasado y un futuro indagables e inexistentes.

De dónde sacó Loos las referencias para el establecimiento de esa posición tercera, ya lo sabemos: principalmente, de la observación de la producción artesanal, pero también de su mundanismo y, sobre todo, de América, que es una referencia crucial.

Ahora podemos ver que existe cierta relación de continuidad entre las premisas de Loos y el posterior desarrollo de la arquitectura (entendida aquí no como proceso cargado de significados, sino como lugar de valores formales puros). El «modernismo» ocupa en el cuadro histórico el papel de un tren en vía muerta. Pero si analizamos lo «diferente», lo peculiar de sus tesis no en relación con el «modernismo», sino en relación con el «movimiento moderno», entenderemos mejor el valor de sus paradojas. Porque al «movimiento moderno» no le gustan las paradojas: su lenguaje es el de la proposición sin grietas. Si hubiera que buscar lo antagónico a lo loosiano, habría que ir a parar al afán polemizador de Teige o a las tesis brutalmente cerradas de la *Neue Sachlichkeit*. Y también es preciso señalar que en un momento determinado Loos entra en contacto con ese lenguaje, pero en ningún momento se deja seducir por sus promesas. Su lenguaje seguirá siendo el de los sustantivos escritos en minúscula, otra paradoja, esta vez referida a la escritura en alemán, cuyos sustantivos se escriben comúnmente en mayúscula.

Pero hay más cosas, y menos anecdóticas, que separan a Loos del «movimiento moderno». Hemos visto la relación del instante con el Aión, y la de la Historia con Cronos. Pues bien, todo el esfuerzo de Loos se vuelca hacia el instante, hacia el Ahora, mientras que el «movimiento moderno», en Cronos, entiende el ahora sólo como una máquina de producir Futuro. Tenemos testimonio biográfico del apego de Loos al presente, el tremendo valor que lo actual tenía para él. Ese apego es importante porque evita pensar en el futuro como lugar de los valores propuestos. Aquí, el pensamiento de Loos adquiere otro atributo: el de constituirse como pensamiento negativo, pero no de una negatividad ontológica, fundamentalista, de tipo existencial, sino de una negatividad contingente, de ataque, de diálogo con lo real.

La urgencia de «llenar» ese instante, por tanto, implica introducir en él absolutamente todos los factores de la vida: el trabajo, la muerte, el humor, la moral. No hay por consiguiente ideología loosiana, en la medida en que no existe el establecimiento de un modelo ideal. Sí existe ideología, sin embargo, en tanto que conjunto de paradojas: arquitectura *versus* arte, arquitectura *versus* artesanía, etcétera. Y quizá la gran paradoja, quizá la única no resuelta, en la medida en que, al ser preguntado por ella, la respuesta fue tremendamente sencilla, es su crítica sistemática a los arquitectos como institución, frente a la flagrante identidad Loos = arquitecto. Loos responde: «*Soy arquitecto porque este oficio me permite vivir*». Y



Koloman Moser, Dormitorio de la Sra. H. Koch, c. 1905



Adolf Loos, Villa Karma, 1904-1906. Vestíbulo.



precisa: «Porque este oficio lo sé hacer. Exactamente igual que en América me gané la vida cierto tiempo lavando platos». Y añade: «Podría mantenerme también de otra manera. Porque mi actividad no es en absoluto arquitectónica, en una época en que cualquier diseñador de alfombras se declara arquitecto». Paradoja triple o cuádruple, en la que el valor arquitecto/arquitectura se hincha, se deshincha y vuelve a hincharse varias veces en pocas palabras. *Me permite vivir* significa un valor de posibilidad, muy bien calibrado por Rossi citando a Musil: refiriéndose a Ulrich, el hombre sin atributos, dice Musil: «La moral era para él (...) el infinito conjunto de posibilidades de vivir. Creía en una capacidad de incremento de la moral, por grados de experiencia y no sólo como se suele comúnmente, por grados de conocimiento, de forma que fuera algo estable para lo cual no es bastante puro. La moral es fantasía (...)».<sup>10</sup> Así, frente a falsos problemas, o quizá demasiado ambiciosos, Loos-Musil-Rossi dan extrema importancia a la elección del oficio, como problema perentorio para todo hombre. *Porque este oficio lo sé hacer* indica la identificación de un valor, el dominar o saber un oficio, una crítica a la inoperancia y a la ignorancia, así como el reconocimiento de que todo oficio implica un conocimiento y es una modalidad del saber. Pero enseguida

10. Robert Musil, *El hombre sin atributos*, Barcelona, 1983. Citado por Rossi en la introducción a la monografía de Gravagnuolo sobre Loos, *op. cit.*, p. 12.



añade una identidad que hace deslizar ya un elemento paradójico: lavar platos y hacer de arquitecto se sitúan en un mismo nivel. Es una cáustica devaluación de lo áulico que podría añadirse a cualquier oficio, pero, claro está, no del oficio en sí. Aquí entendemos porqué Karl Kraus habla de Loos como del arquitecto de la «tabula rasa». *Podría mantenerme de otra manera* es una prolongación de la proposición anterior. Y finalmente, la referencia a los diseñadores de alfombras es una puesta a nivel quizá definitiva del oficio de arquitecto, nivel alto y paradójico a la luz de sus concepciones sobre el valor del trabajo artesanal. La serie está ahí, y la contradicción queda instituida por quien hace la pregunta, y prolongada por Loos hasta el punto aleatorio en el que se impone el silencio que sigue a toda paradoja o serie de ellas. En ese silencio debemos pensar pues en una «moral del oficio» como sustituto y revulsivo de la siniestra y repugnante «moral del éxito» imperante.

Pero hay más. Hay una paradoja todavía más inquietante, compartida por Loos y Kraus, pero luego también por Wittgenstein, que consiste en la instauración, o invención, de «palabras sobre el silencio». Ese silencio que no es, ni mucho menos, un «no tener nada que decir», sino más bien un «saber callar a tiempo», glosado por Kraus en un conocido pasaje de este último citado por Tafuri:

*«En esta gran época que he conocido cuando todavía era tan pequeña, y que volverá a ser pequeña si es que le queda tiempo para ello (...), en esta época ruidosa que ensordece con la horrible sinfonía de los hechos que producen noticias y de las noticias que son culpables de los hechos: en esta época no esperéis de mí ninguna palabra en particular, ninguna salvo ésta, que apenas sirve para preservar el silencio del malentendido. Demasiado profundo es en mí el respeto por la inmutabilidad, la subordinación de la lengua a la desventura. En los reinos de la pobreza de la fantasía, donde el hombre se muere de carestía espiritual, sin darse cuenta de su hambre espiritual, donde las plumas se mojan en la sangre y las espadas en la tinta, lo que es pensado debe ser hecho, pero lo que sólo es pensado es inexpresable. No esperéis de mí una palabra. No podría decir ni una sola palabra nueva, porque en la habitación donde uno escribe el ruido es también fuerte, y si proviene de animales, de niños o solamente de mortales, es cosa que no se ha de decidir ahora. Quien añade palabras a los hechos, estorba hechos y palabras y es doblemente despreciable. Esta profesión no se ha extinguido. Los que ahora no tienen nada que decir, ya que el hecho tiene la palabra, continúan hablando. El que tenga algo que decir, que dé un paso adelante y se calle».*<sup>11</sup>

La paradoja, aquí, consiste, claro está, en que «se habla de la necesidad de callar». Quizá en ello radique el drama de Kraus. Pero es notorio señalar cómo resuelve Loos esa paradoja: hablando, hablando por los codos, hablando de todo menos de arquitectura. Así se cumple finalmente la máxima de Kraus: *Los hechos son los que hablan*. Ningún proyecto explicado, ninguna decisión justificada, ninguna teoría aplicada: tan sólo las plumas del pavo real, que resuelven el hecho de estar constituidos, nosotros, por un lenguaje que nos sobrepasa (otra paradoja) y que es el eje de nuestro «estar».

Wittgenstein irá mucho más allá. En la casa proyectada para su hermana, que ciertamente es una casa loosiana, intentará hacer callar las cosas. Y cierto es también que no lo logrará, porque, respecto a Loos, se trata de una operación lingüística de reducción y de vaciado, pero respecto a la tradición del «movimiento moderno» su casa se situará en la línea de un nuevo lenguaje, en el sentido de un nuevo modo de hablar.

Francesco Dal Co ha hablado de la obra de Loos, de su obra construida, como de una «división».<sup>12</sup> Además, ha sabido observar en su devenir un crecimiento de esta división hasta un punto de explosión que él llama «renuncia a la síntesis». Y aunque no sepamos exactamente de qué división se trata, sí sabemos que una división se compone de dos términos, pero no de más. Y en esos dos términos reconocemos sin duda las dos series heterogéneas de las que habla Deleuze como creadoras de paradojas y de sentido. Deleuze dice concretamente que esas dos series resuenan, y en esa resonancia se comunican entre ellas, pero sin tocarse jamás, sin fundirse. Esa grieta la vemos en muchas fotografías de interiores de Loos, aunque no

11. Karl Kraus, *En esta gran época*, Viena, 1914. Citado por M. Tafuri en: *La esfera y el laberinto*, Barcelona, 1984, p. 440.

12. «El estilo alimenta un proyecto regresivo que introduce síntesis ficticias respecto a la naturaleza del lenguaje que se da sólo en cuanto «división: "entre el lenguaje del existir y el lenguaje de las formas la separación no es compensable"». M. Tafuri y F. Dal Co, *Arquitectura contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1978. La cita corresponde al capítulo séptimo, redactado por Dal Co, p. 115.

sepamos reconocer qué está de una parte y qué de otra. Pero no deberíamos identificar esa grieta como la presencia de un defecto o de una falta. Es demasiado fácil decir que Loos fue un mal arquitecto, como ha hecho Bohigas,<sup>13</sup> a la luz de lo precario de sus plantas, de lo ingenuo de muchos planteamientos inherentes a una buena cantidad de sus edificios. Porque esa grieta, o ese estado precario de las cosas, como si no hubieran sido resueltas, o peor, como si estuvieran mal resueltas, es en realidad una herida. Es la contraposición de lo que Hermann Broch ha llamado, refiriéndose a una ciudad que sufre como la que más la decadencia de una cultura, el «alegre apocalipsis». Es la herida de Visconti, la de Lampedusa, la de Villalonga. Y si toma una forma menos grave que la de estos tres grandes cronistas de «lo perdido», es gracias a su descubrimiento (el de Loos) de lo valioso de la paradoja, en tanto que presentación de un mundo dividido.

Esta división es, por tanto y una vez más, una renuncia a la síntesis, una presentación deliberada de dos cosas contrapuestas, una al lado de la otra, la baldosa verde y la baldosa azul. En definitiva, un reconocimiento de la nueva estructura binaria que adopta el mundo, un reconocimiento negativo. Por eso vemos algo de juicio salomónico en todo el modo de pensar de Loos. Como la peculiar paradoja de la moneda presentada a Jesús, que le lleva a una de sus respuestas más terrenales: «Al César lo que es del César, a Dios lo que es de Dios». Es un discurso de reparto de cada cosa a su terreno, más que de síntesis hacia un territorio único. También a Loos le hacían a menudo preguntas paradójicas de este tipo. Y él siempre sabía responder, porque ése era su terreno preferido, en el que desde joven aprendió a moverse a sus anchas.

Pero también se puede concretar esa división como una falta de continuidad entre los interiores y los exteriores de sus casas. Loos insistía en que no era un arquitecto de espacios, sino que buscaba producir determinados efectos, y que pensaba las cosas para conseguir estos efectos. Sobre esa base era imposible concebir, como hicieron otros, tal continuidad. Y ahora nosotros asociamos con dificultad las lisas paredes de sus exteriores con la fuerte intensidad de cada uno de sus interiores. Nunca podremos conocer una obra loosiana en su totalidad, y en ello descansa, aunque de modo distinto, otra forma de paradoja. De ahí la dificultad reconocida de representar gráficamente su obra, la cual, por otro lado, sabemos que invita a una reducción. La cargada obra de los «modernos», por el contrario, no sólo es perfectamente dibujable, sino que incluso a veces se agota y muere en el dibujo. Otra paradoja más.

Paradoja tras paradoja, se avanza hacia lo inevitable, que es la Muerte. Y allí, lejos de resolverlas, se las insta para siempre. Porque, si sólo túmulo y monumento eran arte, ¿por qué no dejar la construcción de panteones, mausoleos, lápidas y obeliscos, por fin, a los «modernos»? Pues no, otra paradoja. Las tres tumbas construidas por Loos, la de Max Dvorák, la de Peter Altenberg y la propia, exacerban toda su doctrina antiornamental: una pequeña construcción de sillares, una cruz de madera, un cubo. Su efecto emotivo, que era lo deseado, es ahora recogido una vez más por nosotros, porque sólo nosotros nos emocionamos realmente ante ellas. Podría ser ésta la última paradoja con la que, tras atacar a lo «moderno» por la espalda, se le remata.

La paradoja del pavo real tiene, a la luz de todo eso, un valor que sobrepasa lo meramente anecdótico. Son conocidas respuestas similares en Gaudí y en Wright. Ante la queja de un propietario en cuya casa no cabía el piano de su hija, Gaudí respondió: «*Pues que aprenda a tocar el violín*». Y cuando el señor Johnson llamó a Wright quejándose de unas goteras precisamente sobre una silla donde se hallaba sentado un ilustre invitado, Wright respondió: «*Pues cambie la silla de lugar*». Ésas sí son anécdotas, que remiten a la relación entre la arquitectura y su uso, tema de una esterilidad demostrada. Loos es más ambiguo, más paradójico: remite a una *rara avis*, como él mismo fue, cuya descripción, la descripción de sus plumas, de sus colores, de su orgullo ornamental, debió resultar en aquel instante, para el propietario de la Clínica Esplanade, de una desconcertante belleza.

13\_ Entrevista con Oriol Bohigas en núm. 2, *Grieta*, Barcelona, 1981.