

SILENO

expresionismos

S10

AMALIA IGLESIAS SERNA

FRANCISCO JARAUTA

CÉSAR MORENO

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN

ÁNGEL GONZÁLEZ

VITTORIA BORSÒ

VINCENZO VITIELLO

JUAN ANTONIO RODRÍGUEZ TOUS

PIEDAD SOLÁNS

JUAN CALATRAVA

Sileno

variaciones sobre arte y pensamiento

es una publicación semestral; todos los textos son inéditos siempre que no se indique otra procedencia

editan **Juan Barja, Félix Duque, Joaquín Gallego**

asesoran

Alfredo Aracil
José Carlos Bermejo
Juan Calatrava
Ignacio Castro
Joaquín Chamorro
Norberto Chaves
Miguel Copón
José Manuel Cuesta Abad
Ángel Gabilondo
Sonsoles Herreros
José Luis Molinuevo
Jorge Pérez de Tudela
Delfín Rodríguez Ruiz
Enrique Rojas Paz

coordinación
y producción
editorial **oficina de arte**
alzabares alto 80 03292 elche alicante
teléfono 96 5424555 fax 96 5425014
rinocerus@iresa.es



edición
Identificación y Desarrollo S.L.
Lagasca 125 28006 Madrid
© De esta edición:
Identificación y Desarrollo S.L.,
Madrid, 2001

diseño
Joaquín Gallego
José Sempere
María José Ciller

ISSN: 1137-2001
Dep. Legal: A-1.097-1996

producción gráfica

Azorín-servicios gráficos integrales
Andrés Amado 5 03600 Elda Alicante
teléfono 96 5381606 fax 96 5386764
graficasazorin@infonegocio.com

administración, suscripciones
y correspondencia
oficina de arte
alzabares alto 80 03292 elche alicante
teléfono 96 5424555 fax 96 5425014
rinocerus@iresa.es

AMALIA IGLESIAS SERNA	El corazón del bosque	6
FRANCISCO JARAUTA	Tiempos de escucha	8
CÉSAR MORENO	El hervidero interior	13
JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN	Sintaxis del agotamiento	29
ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA	En la época del espíritu	37
VITTORIA BORSÒ	La invisibilidad de lo real	50
VICENZO VITIELLO	Radix	61
JUAN ANTONIO RODRÍGUEZ TOUS	La fealdad insuficiente	68
PIEDAD SOLÁNS	Exprimir persona, expresar cosmos	75
JUAN CALATRAVA	Cartas de la Gläserne Kette	83

Profesor de Historia de la Arquitectura en la Universidad de Granada, entre sus publicaciones destacan: *Las Carceri de G.B. Piranesi* (Granada, 1986), *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, (Madrid, 1983, obra en colaboración), *La teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie* (Granada, 1992) y *Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces* (Granada, 1999).

CARTAS DE LA GLÄSERNE KETTE JUAN CALATRAVA

«El expresionismo es a la arquitectura lo que el adulterio al matrimonio, al menos en el sentido de que muchas personas apoyan públicamente la severidad moralista que lo condena al mismo tiempo que desearían practicarlo»

(R. Banham, «This Property is Condemned», *New York Review of Books*, 12 de octubre de 1967)

Se podrían ver formulados en la anterior cita de Banham dos de los mayores problemas que, en posiciones simétricas, han impedido durante largo tiempo una comprensión histórica de la arquitectura del expresionismo. El primero de ellos, el «moralismo» de una cierta manera militante de entender la historia de la arquitectura contemporánea: contemplada la arquitectura del siglo XX como un camino triunfal hacia la racionalidad pura, identificada con el Movimiento Moderno, todo aquello que encajara mal en esta teleología era o directamente amputado o relegado al molesto papel de rémora. En el otro extremo, la fascinación estética y puramente emocional ante proyectos o edificios que parecían devolver al arquitecto su perdida condición de «artista» y que, al relegar sus propuestas a una especie de juego atractivo marcado por la singularidad de lo artístico, terminaba fácilmente por postular la existencia de una

especie de «expresionismo» eterno y atemporal en el que se diluía el carácter rotundamente histórico de la arquitectura de los Mendelsohn, Poelzig o Taut. Por contra, se ha abierto paso en las últimas décadas—incluyendo notorias autocríticas de algunos de los protagonistas de las anteriores posturas— la exigencia de una historia de la arquitectura contemporánea menos lineal y más multiforme, dotada de nuevos instrumentos críticos capaces de dar cuenta de fenómenos y series de hechos que, como la arquitectura expresionista, comienzan a adquirir un sentido desde el mismo momento en que dejamos de valorarlos por comparación con las versiones modernas del Bello ideal o por su grado de inserción en un esquema preestablecido.

Bien diferenciado de la problemática de las artes plásticas, la eclosión definitiva del expresionismo arquitectónico, más allá de los antecedentes de preguerra, fue en gran medida resultado di-

recto de una coyuntura y de un año terrible, 1918. El horror de la conflagración mundial vino a añadirse como catalizador a los ya previamente generalizados sentimientos contradictorios de angustia y fascinación ante la técnica y la Metrópoli y tiñó el debate arquitectónico alemán de la postguerra con un matiz muy específico: el de la dialéctica destrucción-construcción. Los obuses de la Gran Guerra habían provocado gravísimas destrucciones no sólo materiales sino también espirituales. De las primeras derivaba, por supuesto, la necesidad perentoria de una reconstrucción física (unas «oportunidades» para la arquitectura que habían sido bien intuídas, por ejemplo, por Le Corbusier ya desde 1914). Pero de las segundas surgía una exigencia paralela y mucho más difícil de definir: la de una nueva *Construcción* global, la búsqueda de un nuevo universo espiritual que no podía ser, en absoluto, mera re-construcción del mundo anterior. En la Alemania derrotada, la situación económica de ruina absoluta hacía imposible pensar de manera inmediata en grandes programas de edificación y las posibilidades de trabajo para los arquitectos se habían reducido prácticamente a cero, pero esta situación fue considerada por algunos como el hecho positivo que permitiría abordar en el futuro, con sosiego y meditación, esa nueva *Construcción* esencial, esa refundación moral del mundo en la que el papel de la arquitectura y de los arquitectos habría de ser —más allá de la reiteración de las metáforas arquitectónicas para describir este anhelo— fundamental. Tal fue el objetivo declarado de un informal grupo de arquitectos y artistas constituido en noviembre de 1919 a iniciativa de Bruno Taut: la *Gläserne Kette* o Cadena de Cristal.

La evolución de Bruno Taut⁽¹⁾ es significativa de la gran condensación de problemas ideológicos, estéticos y arquitectónicos que se produce en la Alemania de hacia 1919. Arquitecto desde 1904, defensor en sus primeros años de una especie de traducción alemana de las tesis británicas de la ciudad-jardín y creador en 1913 del célebre despliegue de color de la *Siedlung* Falkenberg, ya antes de la guerra había saltado a la fama con su Pabellón de la industria del vidrio en la Exposición del Werkbund de 1914 en Colonia. Era ésta una obra de gran interés precisamente por su incómodo encasillamiento, por expresar con toda nitidez las contradiccio-

nes inherentes al nada lineal proceso de constitución de la modernidad alemana: lo que en principio debía ser un monumento moderno al poderío de la gran industria se traducía no en un lenguaje directamente fabril sino en una arquitectura onírica, evocadora de mitos, protagonizada por unos muros de cristal que, más que como el producto neutro y aséptico de la tecnología moderna, parecían presentarse como el material de los sueños y como la metáfora de un mundo lleno de pureza y circunscribir un espacio interior que, lejos de la idea objetiva de transparencia y visibilidad total, parecía transmutarse en auténtica *Wunderkammer* apartada de las miserias del mundo.

Bruno Taut había concebido su Pabellón directamente influido por las ideas místico-futuristas de su amigo Paul Scheerbart, cuya *Glasarchitektur*, publicada en ese mismo 1914⁽²⁾, estaba a su vez dedicada a aquél. Aunque Scheerbart no vería los desarrollos expresionistas posteriores (se dejó morir de hambre al estallar la contienda), Taut hereda, en los años 1918-1919, ese misticismo del cristal en el que se amalgaman temas folklóricos, religiosos (San Juan, el simbolismo cristiano medieval, incluyendo el sentido gótico de la luz, que Taut había estudiado a fondo), alquímicos (la simbología rosacruz) y literarios (la tradición del romanticismo alemán), pero en el que estaba muy presente, además, el *Zarathustra* de Nietzsche, verdadera Biblia de muchos intelectuales alemanes de entre 1890 y 1914. Por lo demás, no era Taut el único arquitecto «cristalino»: desde las ceremonias ideadas por Peter Behrens para la Matildenhöhe de Darmstadt hasta la catedral diseñada por Lyonel Feininger (con la aquiescencia de Gropius) para el Manifiesto de la Bauhaus de 1919, el cristal era el símbolo que mejor había plasmado las aspiraciones a una refundación del arte y de la arquitectura en el marco de unas nuevas relaciones humanas incontaminadas por la historia previa⁽³⁾.

El final de la guerra y las tentativas revolucionarias del otoño de 1918 acentuaron entre la vanguardia alemana un activismo artístico y político en el que el propio Taut desempeñó un papel protagonista. Ya en un artículo de noviembre de ese año llamaba al nuevo gobierno a emprender una decidida política de edificación, pero con objetivos no sólo prácticos sino también «morales», que se harían posibles gracias a la unidad de los artistas en aras

(1)

Vid., de entre una amplia bibliografía. Ricci, G.: *La Cattedrale del Futuro. Bruno Taut. 1914-1921*. Roma, 1982; White, I.B.: *Bruno Taut and the Architecture of Activism*. Cambridge, 1982; Bletter, R.H.: *Bruno Taut and Paul Scheerbart's vision: utopian aspects of German Expressionist Architecture*. Ann Arbor (Michigan), 1989; Catálogo exposición *Bruno Taut Retrospektive. Natur und Fantasie, 1880-1938*, a cargo de M. Speidel, Berlín, 1995; Rodríguez Ruiz, D.: «Bruno Taut. El barón rampante», *Creación*, 14, 1995, pp. 33-59 (incluyendo la edición de la obra de Taut «La disolución de las ciudades»); AA.VV.: *Bruno Taut. 1880-1930*. Milán, ed. Electa, 2001. Los principales escritos de Bruno Taut (excluyendo, sin embargo, las cartas de la *Gläserne Kette*) han sido traducidos al castellano: *Escritos expresionistas*, Madrid, ed. El Croquis, 1997.

(2)

Edición castellana Scheerbart, P.: *La Arquitectura de Cristal*. Murcia, 1998, que incluye el estudio introductorio de Antonio Piza «Representaciones del umbral (Paul Scheerbart y la *Glaskultur*)».

(3)

Y un símbolo tan persistente que llegó a ser utilizado por el propio Hitler en su discurso sobre arte de 1 de septiembre de 1933, en el que hizo referencia a «... un funcionalismo de claridad cristalina» (cit. en Cohen, J.L., *Mies van der Rohe*. Madrid, ed. Akal, 1998, pg. 77).

de una nueva «arquitectura cristalina»⁽⁴⁾ órgano de esta postulada unidad será el *Arbeitsrat für Kunst*. Verdadera alma de este grupo revolucionario, ligado a la idea de una república de consejos de soldados y trabajadores, Taut lo dirigió durante ese año clave de la historia alemana, de finales de 1918 a finales de 1919, a lo largo del cual la efervescencia revolucionaria dio paso a la democracia parlamentaria de la República de Weimar. La desilusión suscitada por el compromiso weimariano le lleva, sin embargo, a alejarse del activismo directo y a postular un período de repliegue en el que la vanguardia artística, constituida en secta separada de las masas, habría de preparar paciente y ocultamente el inminente futuro «cristalino».

La *Gläserne Kette* o «Cadena de cristal» fue la alternativa de Taut al fracaso de todo lo que trataba de simbolizar el colectivismo militante del *Arbeitsrat für Kunst*: frente a la actividad pública, plasmada en manifiestos, exposiciones, labor de propaganda, etc., surge ahora la idea de repliegue, el modelo del intercambio clandestino de ideas entre iniciados. «Cadena» y «cristal», términos aparentemente antitéticos, venían así a simbolizar, al mismo tiempo, la esperanza compartida en el advenimiento de una humanidad futura libre del horror y la voluntad férrea de trabajar colectivamente, como eslabones de una única cadena, en aras de este proceso. La «cadena», iniciada a partir de una propuesta de Taut del 24 de noviembre de 1919, no era, en la práctica, más que el cruce de correspondencia (un total de unos sesenta textos, a veces ilustrados con dibujos) que se llevó a cabo a lo largo de trece meses (hasta diciembre de 1920) entre un selecto grupo de arquitectos y artistas (vid. lista en la carta nº 2): en el que se incluían nombres como los hermanos Taut (Bruno y Max) y Luckhardt (Wassili y Hans), Hermann Finsterlin, Wenzel Hablik o Hans Scharoun⁽⁵⁾. Adolf Behne rechazó participar y Walter Gropius, ocupado en la fundación de la Bauhaus, lo hizo sólo nominalmente.

La idea de círculo cerrado, de hermandad iniciática, quedaba bien expresada —además de por la posibilidad de expulsión o por la obligación de devolver los materiales en caso de abandono— por el uso, para esta correspondencia, de seudónimos, bien indicativos, por otra parte, de las ideas de los componentes del grupo. Así, por ejemplo, aunque Hans Scharoun o Wenzel Hablik optaran por unos

simples «Hannes» y «W.H.», Bruno Taut fue, como no podía ser menos, «Glas» (Cristal). Wassili Luckhardt plasmó la idea de crítica incisiva con su «Zacken» (punta, aguijón), Max Taut agudizó la idea de anonimato al firmar como «kein Name» (Sin Nombre) y Hans Hansen expresó el rechazo a las ideas vulgares de la masa con su «Antischmitz». Además, el orientalismo de corte teosófico aparecía en el «Angkor» de Hans Luckhardt, el misticismo cósmico en el «Stellarius» de Jakobus Göttel y el esfuerzo titánico de refundación del mundo en el «Prometh» (Prometeo) de Hermann Finsterlin o en el «Anfang» (Principio) de Carl Krayl, en tanto que el reticente Gropius se contentaba con un contenido «Mass» (Medida).

La tensión entre el anonimato diluido en la férrea hermandad del grupo y el individualismo artístico y las ideas personales de cada uno de sus miembros estuvo, por lo demás, siempre presente en la corta vida de la *Gläserne Kette*. Sin embargo, el referente general (sobre el cual se introdujeron, desde luego, importantes matizaciones) fue la idea de Bruno Taut de un artista-intelectual que se despoja de las excrecencias del mito del genio para convertirse más bien, como parte de un colectivo marcado por un alto grado de compromiso, en correa de transmisión de las fuerzas primordiales del universo, en instrumento para la reificación de las mismas en el mundo a través de la arquitectura: como afirma de manera explícita Taut, un *medium* más que un mago.

Esa nueva arquitectura de un mundo también nuevo renunciaba a la Ciudad («No es ése el fértil suelo en el que deberán crecer las orquídeas de nuestras más puras energías», dice Finsterlin en una de sus cartas) y buscaba terrenos incontaminados por la historia previa. Pese al fuerte compromiso de los intelectuales alemanes con la Metrópoli antes y después de 1918 y pese a que sólo unos años más tarde el propio Bruno Taut estaría en primera línea de la política edificatoria de masas de las *Siedlungen* weimarianas (un hecho que es contradictorio sólo en apariencia, como ya señalará G.C. Argan en un texto de 1964 pionero para la reconsideración del expresionismo⁽⁶⁾), la arquitectura del futuro que postulaban los miembros de la Cadena rompía toda atadura con el mundo urbano del capitalismo industrial responsable de la guerra, con esa sociedad que no había sabido estar a la

(4) «An die Sozialistische Regierung», *Sozialistische Monatshefte*, 26 de noviembre de 1918, pp. 1050-1052.

(5) Existen ediciones modernas en alemán (*Die Briefe der Gläsernen Kette*, a cargo de I.B. Whyte y R. Schneider, Berlín, 1986) y en inglés (*The Crystal Chain letters: architectural fantasies by Bruno Taut and his circle*, a cargo de I.B. Whyte, Cambridge (Mass.), 1985).

(6) «L'architettura dell'espressionismo», en *Progetto e destino*, Milán, 1965, traducción castellana *Proyecto y destino*, Caracas, 1969, pp. 173-181. El texto de Argan fue escrito en 1964. Sólo tres años más tarde, un segundo hito historiográfico importante sería la exposición y libro a cargo de Franco Borsi y G.K. König *Architettura dell'espressionismo*, Génova, 1967.

altura de su avanzada técnica: había que construir en los Alpes, en las cumbres de las montañas, en las cuevas de su interior, en el aire, sobre el mar o bajo sus profundidades, etc. Esta moderna utopía (y habría que recordar el interés contemporáneo de Ernst Bloch por la cuestión utópica) se situaba, como sus precedentes, en asentamientos que hasta el presente habían sido no-lugares y que debían ser ahora conquistados para el hombre por el arquitecto. La técnica aseguraría esta conquista, pero una técnica en la que, como en el *Fausto*, se mezclaban lo mágico y lo irracional con la aspiración moderna al control total del mundo.

Se explican así las peculiares formas literarias que asume el «relato» de la arquitectura futura en algunos de los textos que aquí presentamos: entre el cuento popular infantil y el nuevo género de la ciencia-ficción (que ya había cultivado Scheerbart). Especial interés reviste, en este sentido, el proyecto de Taut para un film nunca realizado que se habría titulado, como en el relato de Andersen, *Los zapatos de la fortuna*: sobre una estructura de cuento de hadas, los protagonistas realizan verdaderos viajes iniciáticos por el tiempo y pueden experimentar la felicidad futura alojada en arquitecturas que van desde las inflorescencias de crecimiento casi vegetal a los desarrollos más puramente cristalinos, todo ello polémicamente contrapuesto al recuerdo de la miseria de los *Mietkaserne* que dejaron atrás. La entusiasta res-

puesta de Wenzel Hablik a esta idea deslizará el tono, sin embargo, del cuento popular a la ciencia-ficción tecnológica: en la contribución que propone para el film, son grandes máquinas las que, procedentes de buques y aeroplanos, dan forma, en medio de poderosas cascadas de chispas, fuego y violento movimiento de fluidos, a una arquitectura de fusión, que se sopla como el vidrio y que cristaliza en burbujas.

Se presentan a continuación (en una selección que ha resultado difícil por el gran interés de la mayoría de los textos de la *Gläserne Kette*, de los que sería deseable una pronta edición castellana completa) seis de las más significativas contribuciones. Las dos primeras son las cartas «fundacionales» escritas por Bruno Taut. En la tercera, Wassili Luckhardt (Zacken) desarrolla la idea de una arquitectura cósmica basada en las fuerzas primordiales de la naturaleza. A continuación, una carta de Hans Hansen (Antischmitz) de febrero de 1920 plantea el problema de la falsa libertad del arquitecto en la sociedad contemporánea y explica su propuesta del *Bauhof*: un gran conjunto de edificaciones destinadas a convertirse en el foco de la arquitectura de toda un área territorial y en las que se cumpliría el anhelo —igualmente presente en la fundación de la Bauhaus por Gropius— de la reconciliación entre arte y artesanía, entre mano y cerebro. Finalmente, se incluyen los textos ya mencionados de Taut y Hablik en torno a la propuesta fílmica del primero.

Bruno Taut (Glas), 24 de noviembre de 1919

Queridos amigos,

Quiero haceros la siguiente propuesta. Hoy casi no hay nada que construir y, cuando surge la oportunidad, se trata de una actividad de mera subsistencia. ¿O es que alguno de vosotros es lo bastante afortunado como para encontrarse trabajando en un buen encargo? Mi rutina diaria me pone enfermo y lo mismo os ocurre, básicamente, a todos vosotros. Y, de hecho, es bueno que no se esté construyendo nada hoy. Las cosas podrán madurar, recobramos nuestras fuerzas y, cuando la actividad constructiva comience de nuevo, tendremos claros nuestros objetivos y seremos lo bastante fuertes como para proteger nuestro movimiento de la desgana y la degeneración.

¡Seamos, de manera consciente, «arquitectos imaginarios»! Pensamos que sólo una revolución total puede guiarnos en nuestra tarea. Nuestros conciudadanos, incluso nuestros colegas, ven con razón en nosotros las fuerzas de la revolución. ¡Rompeamos y socavemos todos los principios anteriores! ¡Abono! Somos el brote en un humus fresco.

La personalidad individual desaparecerá al **abordar una más alta tarea —si la arquitectura reaparece**, el maestro constructor será anónimo.

Puedo ver el comienzo de ello en nuestra tendencia a unirnos y fundirnos como una célula, sin preguntar: ¿quién hizo esto? Al contrario, la idea existe en el terreno de la alegría final, remota y autónoma. El objetivo de mi propuesta es potenciar esta unidad existente. Y esta propuesta es la siguiente.

De manera informal y de acuerdo con sus inclinaciones, cada uno de nosotros dibujará o escribirá a intervalos regulares aquéllas de sus ideas que desee hacer partícipe a nuestro círculo y enviará una copia a cada miembro. Se establecerá así un intercambio de ideas, preguntas, respuestas y crítica. Además, cada contribución irá firmada con seudónimo. La simpatía mutua en el seno del círculo y el uso de un lenguaje conciso dificultará la comprensión por parte de los ajenos al mismo. Debemos estar de acuerdo en no revelar nada a ojos incapaces de comprender. Cualquier propuesta de ampliar el círculo o de expulsar a algún miembro del grupo debería surgir de las propias contribuciones. Un solo voto bastará para la expulsión, salvo que todos los demás miembros expresen su opinión contraria en sus siguientes cartas.

¡Seamos un imán, el núcleo nevado de un alud! Si nada resulta de esta idea, si yo mismo me engañara, al menos será un bello recuerdo para cada uno de nosotros.

A propósito: quien abandone el grupo antes del final de su actividad estará obligado a devolver, a mí mismo y a los demás miembros, todas las contribuciones acumuladas o a destruirlas.

Si estais de acuerdo, podeis firmar y enviarme la respuesta lo más pronto posible, junto con el seudónimo que deseais utilizar. Os haré saber de inmediato el resultado y nos pondremos en marcha.

Con saludos de color y cristal,
Glas

Amigos,

Todos han expresado su acuerdo excepto Adolf Behne. Alberga sobre el objetivo principal del proyecto dudas que yo personalmente no comparto. Pero, aún si no estuviera en lo cierto, quizás preferiría ser un marginal como escritor. Sin embargo, no tiene nada contra nuestra causa. También Gropius ha expresado dudas, pero nos ha comunicado su buena voluntad. El resto, sin excepción, se ha adherido al proyecto con entusiasmo. Hermann Finsterlin ha escrito una bella carta en la que sopesa mi idea de «fusión» y, si le he entendido bien, recalca su preferencia por la individualidad. Quiere ser un mago más que un medium, le agrada lo que vamos a hacer, pero no quiere ver la libertad individual eliminada. Nada más lejos de mi pensamiento. Más bien pienso en un gran incendio que despediría toda clase de llamas y chispas. Podemos ser magos sólo si somos medium de las fuerzas primarias. Hablik ha comunicado su adhesión entusiasta, pero está en contra de los seudónimos. Como cualquier otra cosa, éste es un asunto que podemos discutir francamente. Dentro de una trama de cooperación, todo debería dejarse a la libre voluntad de los individuos.

¡Comencemos, pues, amigos! Las noches de Navidad tendrán, quizás, un aura feliz para algunos de nosotros.

Los nombres y direcciones son:

Seudónimo	Nombre y localidad
Anfang	Carl Krayl, Tuttlingen
Tancred	Paul Goesch, Berlin-Friedenau
Hannes	Hans Scharoun, Intersburg
Mass	Walter Gropius, Weimar
Stellarius	Jakobus Göttel, Colonia
Antischmitz	Hans Hansen, Colonia
W.H.	Wenzel Hablik, Itzehoe
«kein Name»	Max Taut, Berlín
Berxbach	Wilhelm Brückmann, Emden
Prometh	Hermann Finsterlin, Schönau bei Berchtesgaden
Zacken	Wassili Luckhardt, Berlín Charlottenburg
Angkor	Hans Luckhardt, Berlín-Charlottenburg
Glas	Bruno Taut, Berlín

Deberíamos escribir o dibujar nuestras ideas en una hoja de papel de calco de tamaño adecuado y enviar una copia fotostática a cada miembro —doce copias, por tanto.

Otra petición: me han solicitado que escriba un texto sobre arquitectura para el anuario S. Fischer *Die Ehrebung*, que publica poesía y artículos sobre arte. La edición del año pasado tuvo siete reimpressiones, por lo que cabe esperar que el texto tendría un considerable impacto. He sugerido al editor, Alfred Wolfenstein, que mi artículo podría ir ilustrado con una serie de grabados lineales, que serán tanto más efectivos cuanto que el libro no tendrá ninguna otra ilustración. Quiero esparcir a lo largo del texto pequeños dibujos a pluma (de unos 10 x 10 cm) y os pido que, si lo deseáis, me enviéis alguno lo más pronto posible. Escribid vuestro nombre directamente sobre el dibujo si queréis que la autoría sea conocida; también podéis incluir breves comentarios explicativos.

La «Bauerei» vive,

Vuestro

B. Taut

III

Wassili Luckhardt (Zacken), sin fechar

Estas líneas no deben ser consideradas como un elegante y meditado programa artístico. Quiero hablar, simplemente, sobre sentimientos y humores que he experimentado mientras trabajaba y hacía otras cosas. Como resultado de ello, están completamente entremezclados.

Paseando por los bosques de Turingia, a menudo me he detenido sobre la cima de alguna elevación contemplando las colinas llenas de abetos. Miles y miles de copas de árboles, unidas en vastas áreas y cubriendo distantes colinas, parecían subir en ángulos rectos hacia el cielo, proclamando cada árbol, en su empuje hacia arriba, la fuerza impulsora de su crecimiento.

Y algo parecido me ocurría en un campo de maíz maduro, con el viento soplando sobre millones de mazorcas que oscilaban y rozaban unas contra otras. En esta ondulación, me parecía que me era revelado un trozo de infinitud.

Cuando, después de pasear por las dunas, de repente el mar se extiende frente a ti; cuando miles y miles de blancas crestas de espuma avanzan majestuosamente hacia la orilla con regularidad y siempre en la misma dirección, ¿puedes acaso no sentir el pulso de la naturaleza? Para mí, lo llamativo en tales fenómenos naturales es la conciencia de esa gran unidad en la naturaleza, que se muestra al ojo como la suma de todos esos infinitos motivos singulares de tipo homogéneo o similar, reducibles todos a uno y a la misma perceptible ley del movimiento.

¿Pueden los edificios evocar la impresión de estos sentimientos en la naturaleza? Recuerdos de algo así venían a mi mente en el gran Zirkustheater de Poelzig, en Berlín, que me parece una tentativa, ya sea consciente o inconsciente, en esta dirección. Una vasta multitud de conos cuelgan bajo la gran cúpula, creándose una impresión de disolución e infinitud gracias al resplandor de pequeños bulbos de luz en cada cono. La columna de luz en el *foyer*, que crece hacia arriba y finalmente se disuelve bajo el techo en una profusión de nervios en abanico, parece también un paso en esta dirección. Por supuesto, este ejemplo era para mí sólo uno de los muchos modos de lograr esa gran meta que consiste en evocar una imagen del cosmos en arquitectura y que es más directa, más inmediata y más comprensiva que todo lo previamente realizado. Aquí reside, en mi opinión, el comienzo y el final de la gran idea arquitectónica que queremos crear.

Estoy seguro de que, para la mayor parte de vosotros, esto que escribo son meros lugares comunes, pero no hay razón para no confiarlos al papel.

Y ahora, algo diferente. Ante mí tengo una geoda de cristal salida de la corteza de la tierra. Muchas, muchas pirámides y formas prismáticas han crecido, por así decirlo, a partir de la corteza de la tierra irradiando en la luz del sol. Son variadas en tamaño y en forma, pero cada una de ellas está construida según una misma ley constructiva. ¿No tenemos ya aquí la impresión de una creación arquitectónica, no parecen pedir estas estructuras la **mano** creadora del hombre para formar una entidad llena de significado más allá del caos de **estas** formas elementales?

¿Acaso no es posible, volviendo a las formas originales, llegar a los elementos arquitectónicos básicos que, en su invisible poder de expresión, podrían suscitar la impresión de una creación surgida de la tierra? Después de todo, las piedras, las plantas, etc., están formadas de cristales primigenios. Mis impresiones de la naturaleza tal como las describí al principio derivan, ciertamente, de fenómenos de movimiento. Pienso que toda obra de arte, la arquitectura incluida, que tiende a representar formas básicas, debe igualmente sorportar tal movimiento. Con el «panta rei» está todo dicho. Me viene a la mente un dibujo arquitectónico de Taut en el que una resplandeciente catedral-estrella avanza rotando a través del universo. Es maravilloso.

Imagino que en un edificio situado libremente en un entorno natural las masas no se alzarían pasivamente unas al lado de otras, sino que unas presionarían contra otras y se interpenetrarían con poderosos y dinámicos movimientos y con diferentes empujes y choques (como, por ejemplo, en los cuadros de Feininger). Sin embargo —y esto me parece importante— al final todo queda contrapesado y en equilibrio. Es decir, a cada movimiento se opone un contramovimiento de igual fuerza, de forma que un estilo de construcción no puede amenazar con eliminar a otro. Quizás exista un centro de gravedad ideal en edificios de este género. Me gustaría conocer vuestras opiniones al respecto.

IV

Hans Hansen (Antischmitz), febrero de 1920

Un arquitecto libre es aquél que es libre de trabajar para un cliente tal que pueda ejercer su «libertad» como arquitecto. No existen actualmente arquitectos libres. Pero miles de arquitectos se consideran a sí mismos como tales. A pesar del irreflexivo uso de la palabra «libertad», no sólo son sirvientes de quienes les pagan sino que, en su libertad, ni siquiera mandan sobre quienes ejecutan sus planos e ideas. Cuando, con una enorme inversión de energía, los arquitectos logran establecer su preeminencia, ésta se convierte en el más vacío dominio sobre sus clientes. Todo arquitecto conoce la verdadera extensión de esta libertad y sabe que es una forma de esclavitud y dominio que se disfraza de diversas formas.

No creo que quien es un siervo en cuerpo pueda ser libre en espíritu. Ni tampoco pienso que pueda existir libertad en una actividad en la que quienes transponen la libertad a la realidad son igualmente siervos. Así pues, hoy no tiene sentido hablar de la libertad del arquitecto.

Como todas las cosas vivas, la arquitectura no es algo que exista por sí mismo, que encuentre su realización en sí misma. Pertenece —como elemento necesario— al conjunto del mundo, a la totalidad de una cultura. Es la manifestación física de una esencia que encuentra su expresión simultáneamente en cultura, política y religión. Sin embargo, en el mundo visible lo físico lleva a lo espiritual. La manifestación física perdura incluso cuando el espíritu creador ha cambiado. La arquitectura es el eslabón entre mente y cuerpo. Crea las estructuras y traduce las informes creaciones de la mente a imágenes concretas. A este respecto, es posible que la arquitectura sea libre y soberana en la tierra como servidora del espíritu, pero no libre en el sentido de la seudolibertad y la arbitrariedad de lo individual.

El Bauhof asume un desarrollo futuro que se justificará a sí mismo no sobre las bases del beneficio sino sobre la lógica natural de las demandas humanas racionales.

En esta nueva era no existirán arquitectos libres, privados. La arquitectura gozará de una valoración demasiado alta como para abandonarla al despotismo de lo individual y al terror de la propiedad privada. Fuera de la nueva soberanía investida en la arquitectura la libertad de lo individual crecerá como parte del follaje de un árbol de muchas ramas. Hablemos ahora sobre el objeto mismo.

El Bauhof es un taller y una academia de construcción, un centro de oficios y también el cuerpo administrativo de todas las actividades constructivas en un área rural o urbana. Sin embargo, como centro administrativo sería inaceptable si no fuera al mismo tiempo centro del trabajo actual. Enraizada en este complejo y desarrollándose de manera natural a partir del mismo, está la Academia de Construcción y Arte, que sería igualmente inconcebible sin relación con los talleres. Exteriormente, el complejo da la impresión de una colección de talleres y estudios agrupados en torno a patios, que a su vez están enfocados hacia un núcleo de estudios y talleres para las disciplinas individuales arquitectónicas y artísticas, con la Academia como corona central. La forma externa se corresponde a la estructura interna del Bauhof. Los estudiantes van desde los talleres de oficios a la Academia, pero manteniendo el contacto con aquéllos. Los maestros y profesores salen, igualmente, de los talleres, y, a la cabeza del Bauhof, se encuentra el Consejo de maestros, que enseña también en los departamentos de arte y construcción. Los maestros más capaces emergerán de entre grupos de maestros elegidos y así todo el organismo crecerá conjuntamente, manteniendo sus raíces entre los trabajadores activos. Nunca se convertirá en servidor de una teoría artística o histórica.

En tanto que centro de edificación para un área particular, el Bauhof debería situarse en la posición más central posible, con conexiones con canales y líneas férreas. Los almacenes de productos de metal y madera, las calderas y depósitos, deben encontrarse junto al ferro-

carril, con amplio espacio para su expansión. El conjunto del Bauhof es un organismo con una cabeza, un estómago y un corazón. La cabeza es la Academia; una multitud de brazos y de nervios es la constituida por los talleres que irradian del centro; el estómago es el puerto, y el corazón el amplio patio para edificios experimentales y exposiciones. En este nuevo tipo de centro de trabajo, la calle es simplemente acceso y ruta de abastecimiento (un centro de trabajo no es un centro de tráfico) y da forma visible al concepto mismo del taller. Es un cinturón alrededor del cuerpo interno y corre por entre los talleres de montaje, sobre algunos de los tejados de los almacenes situados entre los patios, y avanza en rampa hacia el centro para encontrar la plataforma sobre la que surge la Academia.

En tanto que escaparate y edificio representativo del complejo, la Academia se sitúa en una colina natural o formada por terrazas artificiales. Nadie puede prever qué forma tomará el edificio, y cualquier predicción que hagamos aquí sería mera fórmula. La magnificante estructura crecerá a partir del nuevo y revivificado espíritu de la artesanía racional, que se desarrollará con el Bauhof mismo. A medida que crezca la conciencia arquitectónica crecerá también el edificio y, año a año, generación a generación, el género humano construirá su propio monumento al trabajo y al conocimiento. El proceso llegará a su fin sólo cuando los constructores no tengan más problemas, más picos que escalar —o cuando toda una generación sea destruida por su torre-edificio.

Bruno Taut (Glas), sin fechar

Die Galoschen des Glücks (Los Zapatos de la Fortuna).

Un espectacular cuento filmico que se desarrolla a lo largo de 2.000 años, escrito por Bruno Taut.

Notas sobre el estilo de esta producción. La película no se interrumpirá en ningún momento con espacios para títulos. Los cambios de escena tienen lugar instantáneamente o mediante mezcla gradual, surgiendo un cuadro a partir del otro. Los personajes no hablarán ni escribirán, sino que crearán, mediante pantomima y movimientos rítmicos, una riqueza de imágenes tal que parecerá una especie de reflejo espiritual surgido del movimiento y de los gestos. El conjunto del film no estará realizado, estilísticamente, en modo expresionista; la naturaleza, en él, será natural y el arte artístico. El arte en cuestión será la arquitectura, en cuanto que reflejo más puro de los impulsos espirituales. Ello quedará garantizado gracias a la participación de los llamados arquitectos fantásticos: Finsterlin, Brückmann, Goesch, Krayl, Max Taut, Scharoun, Hablik, Bruno Taut, W. y H. Luckhardt.

Sin empleo, hambriento, desesperado. Ropas raídas, zapatos gastados, un envoltorio sobre su espalda. El joven camina por los más desolados suburbios y llega a la carretera —quiere ir al campo. Una muchacha de mejillas hundidas está con él. Melancólico adiós. La muchacha vuelve tristemente sobre sus pasos. El joven camina, avanza lentamente, casi arrastrándose. Un largo, largo camino. Tétrica y desierta carretera, denso y neblinoso aire, lleno de imágenes fantasmales. Flashback mental: una habitación misera, sus padres desaparecidos, hermanos y hermanas, el recuerdo de la *Mietkaserne*, calles estrechas flanqueadas por *Mietkasernen*, miserables viviendas en sótanos —todo ello, recuerdos del pasado. La carretera se prolonga hasta el infinito. El joven, de repente, se detiene. En frente, a lo lejos, cree ver una luz y se queda quieto aguzando la vista. En la parte superior del cuadro vemos, como a través de un telescopio, lo que allí sucede: un muchacho de buena apariencia y bañado en una luz centelleante está también de pie sobre la carretera, junto a la cual coloca un par de zapatos. Desaparece, a continuación, ante la vista del obrero, y con él la distante apariencia de buena suerte. «¡Ay, era sólo una ilusión!». Desesperada, interminablemente, sigue caminando. Un agotador y miserable viaje. De repente ve ante sí los zapatos y se maravilla de este extraordinario suceso. Se mira sus propios zapatos, rotos, con los dedos asomando. Y decide, ya con menos timidez, probarse los zapatos de la fortuna. Se quita sus zapatos rotos y, con mucho cuidado, se pone los nuevos. De pronto, todo es diferente: él mismo, el camino, el aire. Las delgadas copas de los árboles son espléndidas coronas y un hombre nuevo camina vigorosamente por el mundo, ataviado con un bello y extraño atuendo y rodeado de felicidad (la fecha del 2000 cruza por la parte superior del cuadro). El camino se adentra en un bosque. ¡Un bosque real! Las copas de los árboles brillan y relampaguean. A un lado aparece una especie de calvero al que conducen todos los demás frondosos senderos. Mira hacia allá. ¡Dios mío! Algo brilla detrás del claro —como una creación humana y también como un producto de la naturaleza, como los árboles, las fuentes— como toda creación. Se acerca, se sitúa delante —¿podría ser... una casa? Pero es como una casa que hubiera crecido directamente de la tierra —sí— realmente ha crecido. Todo está en calma mientras él observa en silencio. Miedo y felicidad en sus gestos —asombro, estupor. De pie ante la casa inmóvil, bate las palmas de sus manos. Se abre, y, sobre los escalones, aparece un hombre barbado, bien parecido y vestido de modo extraño, como él mismo. Miedo. Pero el hombre avanza hacia él, le saluda, le hace gestos de invitación y, ante sus vacilaciones, le introduce en su «apartamento». En el interior, florecientes desarrollos de piedra y cristal. Niños, mujeres, hospitalidad. Pureza, todo es diferente, completamente diferente. Fantasía y felicidad en cada una de las cosas. Los dos llegan a una habitación de cristal. El huésped señala hacia afuera. Bosque y, tanto cerca como en

la lejanía, entre las copas de los árboles, el mismo resplandor que el caminante percibió cuando vio por primera vez la casa. La esposa del hombre llega a la habitación. Al joven ella parece recordarle algo (similitudes), se hunde en la introspección y ve ante él, como entre la niebla, a su chica de las mejillas hundidas. Lloro, el hombre intenta consolarle, pero sin éxito. Para darle ánimos, lleva al joven a una sorprendente estancia. Hay en ella muchas eflorescencias extrañas, grandes hojas flotantes (como *victoria regia*) y muchas otras. El hombre toma una curiosa vara, toca con su punta estas eflorescencias y de las hojas crecen casas, sí casas, tan brillantes y de ensueño como la suya propia, como cúpulas opalescentes, edificios de alas de mariposa —¡oh, inexpresable!— una ciudad feérica reflejada en el agua, encantadoramente bella. Contemplando esta visión, el joven se pierde en sus propios pensamientos, se agacha, se sienta en el suelo herboso, se recuesta y se duerme. Súbitamente, reaparece la desolada carretera original. La pálida chica de mejillas hundidas corre tras él. El resplandeciente Hijo de la Fortuna se le acerca y le ofrece varios pares de zapatos de la fortuna, unos como los del joven y otros distintos. Los coloca ante la chica, pero ella no tiene dinero y no puede comprarlos. Sin embargo, invitada a ello, se prueba un par, pero de tipo diferente a los del joven. Una vez más todo cambia —la carretera, la chica, todo. Noche de verano. Junto a la carretera, arbustos en flor, no árboles. La muchacha, descalza, con vestidos ligeros, con el cabello flotando libremente, corriendo con alegría, casi salvajemente, bajo el centelleante cielo estrellado. Estrellas fugaces en el cielo. Luces a lo lejos, y muchas más llegando, hombres danzando con luces, antorchas y cosas similares (en la parte superior, la fecha del 3000 parpadea por un momento). La chica se une en seguida al grupo de gentes felices; danza y salta con otras muchachas como ella misma, y todos juntos avanzan por un prado portando antorchas en dirección a una ciudad de llamas. Llegan a edificios que están ardiendo en ese momento. Es imposible decir si están contruidos con llamas, si las llamas mismas son parte de la arquitectura. Algunos edificios parecen completamente incandescentes. La multitud danza alrededor de una de esas casas y avanza hacia su interior. Un fantástico y brillante despliegue de fuego y chispas y una cascada de agua. Un baño de fuego. Gradualmente, la luz disminuye hasta que sólo queda un lánguido resplandor. Cansada, la muchacha se deja caer al suelo. En primer plano, la anterior muchacha trabajadora. No puede dormir y mira las llamas que ascienden suavemente por la habitación. La faz de su amado se ha formado en las llamas —como un recuerdo distante. Profundamente emocionada, llora inconsolablemente. El radiante Hijo de la Fortuna se le acerca, la acaricia para que se duerma y deja junto a ella un nuevo par de zapatos, los mismos que había dado al joven. Aumenta la luz. Es por la mañana. La muchacha se pone los zapatos y se sorprende de encontrarse en un animado y fresco jardín, frente a la misma casa resplandeciente a la que había llegado el joven (en el año 2000). La casa se abre. Salen una mujer y una niña. Feliz y atareada actividad. El hombre y el joven llegan también. Arrebatado encuentro, la más pura y profunda felicidad. Ambos contemplan la casa maravillados. Caminan después alegremente, cogiendo y mordisqueando bayas salvajes. Una alta meseta. Edificios brillando a lo lejos. Los reconocemos. El joven encuentra un telescopio en su bolsillo, mira con él y ve resplandecientes y cristalinos objetos, encantadoramente dispersos por el paisaje, reluciendo al aire y elevándose como si lo asieran. La pareja avanza hacia tales objetos. Giran sus miradas, que se dirigen a la meseta, sobre la cual está aterrizando un brillante y luminoso aeroplano de extrañas formas. Saltan a bordo y remontan el vuelo. Bajo ellos ven la maravillosa tierra, a veces más distante, bajo las nubes, otras más cercana, con todos sus edificios. Más lejos, una visión radiante. Aterrizan. Una ceremoniosa procesión. Desvía su camino y entonces, a la cabeza de la misma, la joven pareja —de pie frente a la catedral, rodeada por la gente. La pareja se muestra cohibida por este despliegue de éxtasis y se aparta con modestia. Un anciano en la puerta (una especie de sacerdote) les llama y les toma a su cargo. Les introduce en una habitación lateral, la biblioteca. La habitación es extraña, y lo mismo los libros. El joven toma uno de ellos, lo abre, lo hojea, y he aquí a los hombres que reconstruyen el mundo. En vez de hacer la guerra,

están construyendo en los Alpes. Profundamente conmovido, cierra el libro. La muchacha ha tomado y abierto otro y el joven lo mira con ella. Una vista de 1800 con la diligencia, 1870, la guerra, 1890, estallidos de cólera, 1916, trincheras, y después las *Mietkasernen*. Miseria, miseria. Finalmente, ven su propia covacha. Las lágrimas fluyen de sus ojos. Padres, hermanos y hermanas son igualmente contemplados. Inconsolable, la pareja sale. Cuando ven de nuevo, desde el exterior, la radiante catedral, la imagen se difumina y distorsiona, mezclándose con gigantes *Mietkasernen* que se alzan como fantasmas. Los dos huyen de este extraño entorno, corren por el bosque y llegan exhaustos a un profundo manantial situado bajo un oscuro techo de árboles. Apagan en él su sed y duermen sobre la hierba. Oscurece. La noche y la profundidad del manantial son uno. Súbitamente aparecen luciérnagas que se les acercan. Una de ellas se despliega y se convierte en una flor-arquitectura con una luz móvil como base. Nos parece volar en su interior. En el fondo de la flor, el zapato-biblioteca del Hijo de la Fortuna, quien se encuentra rodeado por compartimientos con fechas: 3000, 1850, 700, etc. Los abre y examina los zapatos correspondientes a cada uno de ellos. Sobre una mesa de cristal, en el centro de la habitación, están los dos pares de zapatos de la fortuna de la pareja. Los coge, los coloca en el compartimiento del 2000, y a continuación comienza a buscar: 1900, 1950 —no, 1930 —no, 1925 —no, 1921 —no, 1920 —¡sí! Lo abre y saca dos pares de zuecos de madera. Satisfecho, los toma en sus pequeñas manos y sale volando de su casa-flor. Ahora está en una gruta, junto a la pareja dormida, y les trae sus zapatos de épocas pasadas; los mismos zapatos, pero no gastados y agujereados, sino nuevos. El joven y la muchacha se alegran sobremanera cuando, al despertar, los ven. En los zapatos ven sus viejos anhelos, pero más bellos. Al ponerse los zapatos se transforman en jóvenes campesinos que vuelven de los campos. Una límpida y nueva granja, con alegres habitantes, que en nada se parecen a las viejas granjas rústicas y los toscos granjeros del pasado. Padres e hijos se saludan, el sol de la tarde pasa a través de las ventanas y la luz resplandeciente recuerda los extraños sucesos y sueños del futuro que hemos experimentado. Imágenes de éstos danzan en la luz que llega por las ventanas. Una feliz comida en el jardín bajo las hojas de un árbol. Ocaso.

El radiante Hijo de la Fortuna juega en el prado bajo la luz de la luna con toda clase de mágicos zapatos. Llegan otros niños, arrojan sus zapatillas como si se tratase de pelotas y las lanzan una tras otra hacia la luna —unas son ordinarias, otras con tacones, otras como de cuento, claras, de colores— hasta que el Hijo de la Fortuna tiene en sus manos sólo los zuecos de madera. Se los pone en sus pies descalzos, baila con ellos por el prado y finaliza cómicamente en el aire su danza.

Fin

Querido Herr Taut,

Encantado con su idea de la película, especialmente teniendo en cuenta que yo mismo había pensado en algo similar hace unos ocho años. Por desgracia, tuve que abandonar la idea por la total falta de comprensión en los ámbitos relevantes.

Ahora el momento es mucho más favorable para un film, que podría producirse mucho más fácilmente en Berlín que aquí, en este Norte olvidado, helado y conservador, con sus obstinados zopencos. Sería maravilloso que este proyecto pudiese reunirnos, y para ello me parece cada vez más necesaria y urgente una discusión personal. Quizás pudiera encontrarse un lugar adecuado para una reunión, en una situación central para todos – a mí personalmente no me preocupa tener que hacer un largo viaje. Podría usted hacerme saber cuál podría ser mi papel en este film y qué grado de libertad tendrían los colaboradores. Ciertamente, mucho me agradaría construir para el film la clase de ciudad que mi propio impulso interior sugiere, planeada para la gente de un futuro no demasiado distante, es decir, para la clase de gente en la que podemos pensar para los próximos cien años. Me gustaría, además, poder construir algunos proyectos futuristas de viviendas individuales, casas junto al mar, en el mar (bajo el agua), en las montañas, en los Alpes, en el llano, en la arena, en la roca (dentro de una montaña) y también en el aire (casas volantes).

Aparte, por razones secundarias, de propaganda, quisiera intentar representar, por ejemplo, la construcción de una casa de cristal en distintas etapas. Hágame saber tan pronto como sea posible cuándo debería estar terminado el proyecto para que pueda limitar mis otras actividades a lo que preciso para vivir u organizarlas de modo que no me distraigan demasiado. Si está de acuerdo con mi contribución, comenzaré a construir maquetas. Estaré en casa durante los próximos meses concentrado enteramente en estos proyectos – porque construir no significa para mí otra cosa que la creación de una *Gesamtkunstwerk*: éste ha sido mi principio-guía durante veinticinco años. Para mí no existe otra «obra de arte». Los artistas que no crean con un sentimiento hacia lo cósmico y lo universal no tienen nada que ver con la creación real y se destruirán a sí mismos a la espera de construir, o trabajarán como obreros no especializados.

La construcción de una Casa de Cristal junto al Mar

Entre las olas que rompen, se ve un barco que atraca hendiendo profundamente la arena de la playa. Unos hombres lo abandonan, portando estrellas de metal de siete puntas que colocan en puntos fijos sobre la arena y unen a un control central mediante cables eléctricos.

Delgados tubos conectados a bombas eléctricas situadas en el barco conducen a cada una de las estrellas (que podrían haber sido arrojadas por uno o hasta siete aviones). Las bombas del barco suministran fluidos especiales disolventes que filtran la arena alrededor de las estrellas. Un pequeño avión sobrevuela el emplazamiento del edificio enviando señales. Del barco se alza un brillante mástil del que llueven chispas, y otras cascadas de chispas caen también desde las estrellas a la arena. Cráteres de fuego fluido surgen alrededor de cada estrella (el más grande junto a la estrella más ancha, el más pequeño junto a la estrella más pequeña).

Señales de radio desde el avión del ingeniero.

Un taller-aeronave se aproxima y se cierne a una cierta distancia. Hace descender hasta el material en fundición esferas huecas en las que las estrellas giran y se adhieren a los tubos de metal. En seguida, la ardiente masa empieza a tomar forma. Grandes burbujas iridiscentes, de todos los colores del arco iris y redondas como cúpulas, ascienden y son absorbidas por otras hasta formar otras burbujas aún más grandes (como pompas de jabón).

Señales: Una vez más, se hace descender algunas esferas de la aeronave y se pegan a las burbujas. Una serie de tubos llevan chorros de arena hacia ellas. Se abren unas válvulas y las burbujas se extienden y se extienden adquiriendo formas peculiares. Solidificación. El proceso continúa en los cráteres 2, 3 y sucesivos mediante el gas que procede de la aeronave.

Estructuras magnificentes hacen ahora su aparición, cúpulas de cristal gigantes e iridiscuentes —globos y lenguas, esferas y tubos floridos— brillantes y resplandecientes —haciendo llover chispas. El interior de los cráteres se endurece sobre sus cimientos fundidos, y va formándose habitación tras habitación a partir del centro.

La gran aeronave despegas —siete aeroplanos circulan en torno al lugar. Del barco desembarcan trabajadores que proceden a completar los detalles.

Algunas de las cúpulas se separan de sus cimientos y son de nuevo moldeadas y vueltas a adherir. Finalmente, una mirada al interior de una cúpula en forma de globo. Mobiliario y ajuar de cristal.

Debería mostrarse un procedimiento similar para construir bajo el agua (en el mar, en los lagos).

Aéreos saludos de su W.H.

Próxima publicación

Heidegger