

UNA CRONOLOGÍA ALTERADA COMO DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS

Pablo López Martín

En 1926 un joven Marcel Breuer, maestro del taller de carpintería de la Bauhaus realiza un cartel que resume su obra como diseñador de muebles durante su paso por la escuela. El cartel tendrá oculto una clave, como un mensaje encriptado, que permite asegurar que se trataba de algo más que de un compendio cronológico de su producción. Era en realidad el enunciado de un descubrimiento hecho a partir de la reflexión sobre su propio trabajo, un programa personal sobre la nueva expresión de arquitectura que los tiempos requerían y a la que consagraría la actividad y el esfuerzo de toda una vida profesional.

Palabras clave: *silla, cartel, Breuer, ligereza, estructura*

Keywords: *Chair, Poster, Breuer, Lightness, Structure*

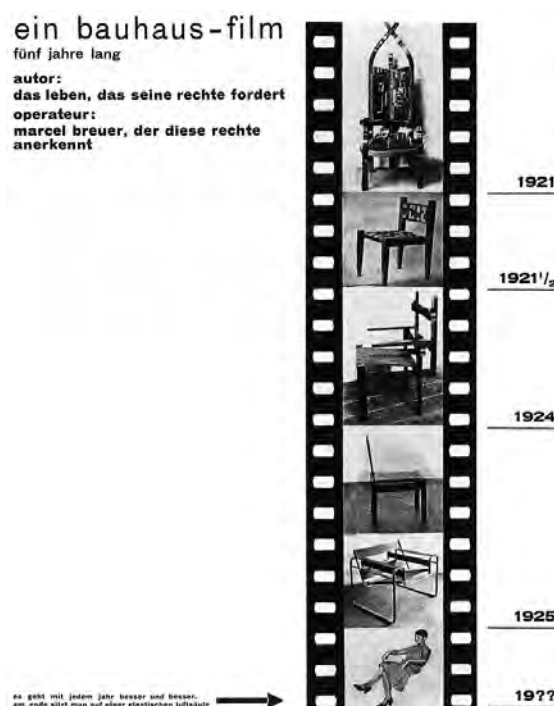


Fig. 1. Ein Bauhaus - film. Cartel de la evolución de sus sillas, 1926. Marcel Breuer. (Reproducido en MELGAREJO, María, *La arquitectura desde el interior, 1925-1937*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2011, p. 109).

Marcel Breuer escribió dos declaraciones de principios a lo largo de su vida. La más conocida de las dos lo constituye la publicación que llevó a cabo junto a Peter Blake en 1956 y que lleva por título *Sun&Shadow; the Philosophy of an Architect*. El texto nació como un simple catálogo para la exposición itinerante que el MoMA de Nueva York decide dedicar a la obra Breuer en 1948. Del catálogo inicial, impulsado por Blake, se llega a un libro conjunto que recoge 10 viviendas unifamiliares representativas de la obra de Breuer, cuya fama americana estaba básicamente fundamentada en la arquitectura residencial. Este libro, planeado en 1949, finalmente no se llega a hacer, o al menos en los términos inicialmente previstos. Seis años después la idea reaparece pero en esta ocasión bajo un formato mucho más ambicioso. *Sun&Shadow* pasa de ser un repertorio de casas del arquitecto húngaro, a un pequeño compendio de la personal manera en que Breuer entendía la disciplina. Muy probablemente este nuevo enfoque del texto supusiese, a ojos de Breuer, una oportunidad para llevar a cabo el tránsito de hombre de método a hombre que aspira a asumir el sistema, la teoría. Hasta ahora no había podido eludir la imagen que, en palabras de Giulio Carlo Argan, representaba “el tipo de artista y de técnico que la Bauhaus se propuso formar: la demostración viviente de la bondad del método didáctico que en aquella época se practicaba”¹.

1. ARGAN, Giulio Carlo, *Marcel Breuer. Disegno Industriale y architettura*, Görlich, Milán, 1957. El libro fue redactado en 1955 con motivo de la entrega a Breuer del Gran Premio Internazionale La Rinascente Compasso d'Oro.



2



3

Fig. 2. Marcel Breuer retratado sobre su propio modelo, la butaca Club. 1925. (Reproducida en *Marcel Breuer, diseño y arquitectura*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2003, p. 53).

Fig. 3. "Side chair with horsehair". (Reproducida en *Marcel Breuer, diseño y arquitectura*, cit., p. 11).

2. No hay que olvidar que la silla se llevó a cabo precisamente como encargo para amueblar la nueva escuela por lo que entonces ya conocía Breuer el carácter transparente del edificio al que iba a servir.

3. "The upright chair of 1921 was a simple, rugged construction, with colorful woven patterns in its seat and back. When Theo van Doesburg saw this chair he told Breuer that the pattern was "right" but the curved back was "wrong" - it should have been straight...(Breuer disagreed). The second design six months later was an elaborate armchair with a tall back. None of its wood members were planed; instead they were roughly hewn with an axe. Breuer calls this his "African chair". BLAKE Peter, *Marcel Breuer: Architect and Designer*, Architectural Record & MoMA, New York, 1949, pp. 115-116.

Sin embargo, como decíamos al comienzo, existe otro manifiesto personal previo, cuyo interés radica precisamente en su carácter ambiguo y huidizo, fuera de los formatos convencionales y que lleva a cabo a la temprana edad de 24 años. Aún es un recién nombrado joven maestro del taller de carpintería en la Bauhaus y a esa edad la obra de Breuer está aún por hacer y por tanto contiene toda la carga aspiracional que una declaración de intenciones requiere.

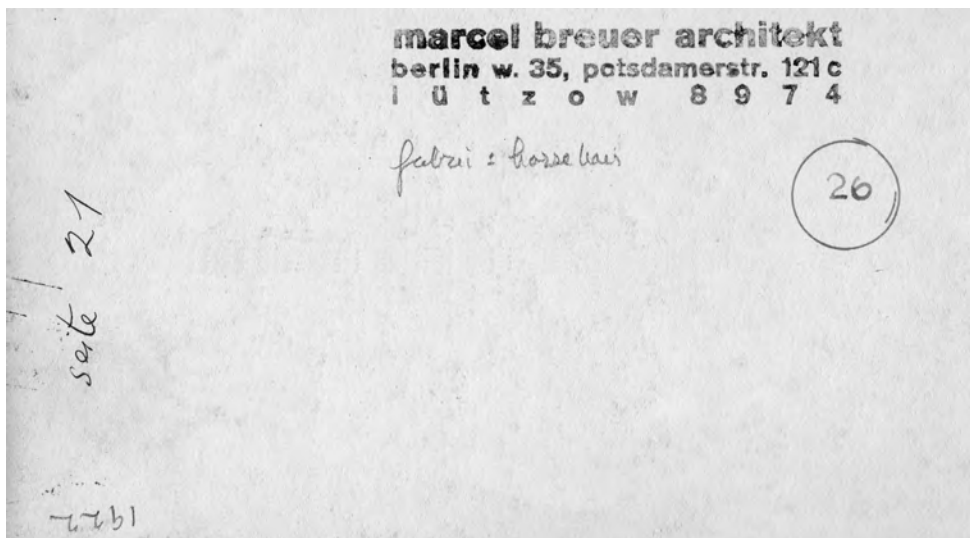
UN CARTEL COMO HOJA DE RUTA

En 1926 Breuer diseña un enigmático cartel que lleva por título *Un filme de la Bauhaus*, al que añade como subtítulo *Durante cinco años* y cuya finalidad era la de ser publicado en el primer número de la revista de la escuela. La composición simula ser el cartel para una película ficticia cuyo autor figura, a modo de licencia poética "la vida, que reclama su derecho"- "das leben, das seine rechte fordert". La vida es la que crea, él tan sólo se atiene a observarla y registrarla para luego mostrárnosla a nosotros. Lo que el cartel reúne son los ejemplos más significativos de la producción de muebles de Breuer en la Bauhaus durante esos últimos cinco años, los que van de 1921 a 1925, dispuestos en orden cronológico como fotogramas de una película.

Comienza la serie con la silla africana que Breuer realiza junto a Gunta Stölzl, fechada en 1921. Un modelo que pasaría completamente por ser un modelo iniciático, desprovisto de mayor aspiración que la de servir como medio para mostrar la pericia del Breuer ebanista en conjunción con los coloridos diseños de Stölzl. A mediados del año 1921 -"1921 1/2" reza literalmente el cartel- realiza otra silla como estudiante dentro de los ejercicios de curso propuestos en el taller. Ésta es de aspecto más sencillo, sus líneas son más contenidas con la única licencia del respaldo curvo y sus telas inspiradas en los patrones de Magyar. El modelo pasaría por ser la maduración del anterior, obra de un estudiante que ya no se muestra tan ansioso por mostrar su habilidad en el manejo curvo de la madera. A este le sigue un modelo, fechado en 1922, que consiste en un *armchair* de clara inspiración rietveliana. En esta silla ya se puede apreciar una de las ideas que acompañarían a Breuer en su carrera y que aquí, aun esbozada por un estudiante, no es ni mucho menos inocente. La separación de funciones en cualquier objeto de diseño y la expresión de esa propia separación. En esta silla el arquitecto nos muestra, por una parte, la estructura soportante y, por otra, lo que podríamos denominar "plementería", en este caso, las partes blandas en contacto con el cuerpo. Le sigue, en el siguiente fotograma, otro modelo de 1924 de líneas más sencillas, como una evolución por síntesis del modelo anterior pero con las mismas ideas de sustrato.

En 1925 figura ya el que sería su diseño más célebre, la silla Wassily también llamada butaca Club por su localización dentro de las dependencias de la escuela. La butaca supone un paso más es su línea de separar el soporte de la piel, dentro de un objeto. La estructura pasa por ser la radiografía de una butaca al uso, como si se hubiera despojado de cualquier envoltorio para quedarse tan sólo con el armazón que lo soporta. Las pieles se sustituirán por su mínima expresión, cuatro tiras de cuero tensado allá donde el cuerpo toma contacto con el sillón. Estos son los años de la explosión de la transparencia, cuando los edificios comienzan a mostrar su esqueleto y a reducir al máximo la presencia de la fachada. De ese mismo año datan por ejemplo los proyectos para el rascacielos de vidrio de Le Corbusier, la Bauhaus de Gropius 1925-26², la fábrica Van Nelle de Brickman y Van der Vlugt y, como antecedente de todos ellos, el proyecto para el rascacielos de vidrio de 1922 de Mies, paradigma de la arquitectura de piel y huesos. La silla es hija de una época a la que acabó por contribuir, siendo deudora y artífice al mismo tiempo.

Sin embargo el cartel, y ahí radica su interés, no dejaría de ser más que un compendio de los trabajos que Breuer realiza en el taller de carpintería de la Bauhaus, si no fuera porque en realidad dicha cronología no es tal. En la monografía *Marcel Breuer, Architect and Designer* de Peter Blake encontramos el relato³ de cómo llevó a cabo su primer trabajo de carpintería durante un curso dirigido por Theo van Doesburg. Éste se había instalado en Weimar en abril de 1921 y al no conseguir que Gropius le ofreciera un puesto como profesor en la Bauhaus decidió organizar unos cursos paralelos a los que asistirían muchos de los profesores y alumnos de la escuela. Según nos relata Blake en el capítulo dedicado a sus



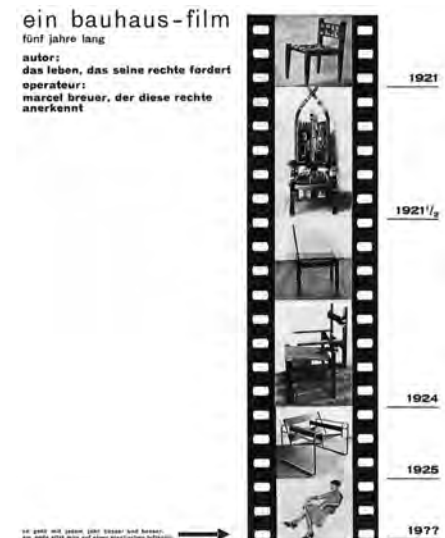
4

inicios, al mostrar a van Doesburg su primera silla éste apreciaría los *pattern* de las telas que la forraban, obra de Gunta Stölz que actuó como colaboradora, pero por contra le recriminaría la curvatura ergonómica del respaldo: “debería haber sido recta” –le corrigió. La respuesta de Breuer a los comentarios de van Doesburg, tardaría seis meses en llegar, y lo haría en forma de una nueva silla rabiosamente curvilínea y alejada de los postulados elementaristas del movimiento de *Stijl*, a la que llamaría “silla africana”.

He aquí la primera contradicción. Es la propia biografía de Breuer la que corrige el orden dado a sus creaciones en el cartel de la Bauhaus. La silla africana no era la silla iniciática que habíamos pensado, o que el propio Breuer nos había hecho creer, sino que surgió como respuesta rebelde a la corrección que van Doesburg había hecho sobre el que se nos presenta como segundo modelo. El orden que Breuer establece está, por tanto, deliberadamente permutado. Llegado este punto nos asaltan varias dudas: ¿Por qué Breuer alteró la cronología real de la serie? ¿Qué sentido tendría hacer una cosa así? ¿Es esta variación algo únicamente puntual entre estos dos modelos o afecta al resto de la serie? Si seguimos analizando el resto de modelos encontramos la silla elementarista de inspiración rietveliana llevada a cabo entre el año 1921 1/2 y 1924 donde, según el cartel, aparece un nuevo modelo con los mismos preceptos pero tras una depuración y simplificación de líneas. Sin embargo los archivos del arquitecto legados a la biblioteca de la Universidad de Syracuse en Nueva York, contienen una fotografía de esta segunda silla –la cuarta según el orden del cartel– bajo el nombre “side chair with horsehair” fechada en 1922, dos años antes de lo que el cartel la sitúa, y por tanto anterior o al menos coetánea al modelo rietveliano cuya realización tuvo lugar en una fecha indeterminada entre 1922 y 1923. La fotografía no deja lugar a dudas puesto que el año en que fue tomada está escrito –podemos suponer que por el propio Breuer dada la similitud de la letra, aunque éste no es un hecho comprobado– en el dorso de la misma. Breuer tardaría un tiempo en darse cuenta de la importancia de esta silla en su trabajo a la que concedería posteriormente una importancia crucial. Su autobiografía intelectual, el libro *Sun&Shadow* así lo refleja. El listado de obras que desea que aparezcan en esa autobiografía empieza precisamente por esa silla de 1922, siendo la única pieza de mobiliario presente. En una nota manuscrita de 1947 podemos leer:

“An anatomic chair [1922]. The soft backsupports give carriage to the solid bones of skeleton to the caderas and the omoplato. The seat is also soft, slight, sloping for more comfortable sitting. One simple cross section is used in elementar, simple way for the whole structure. Cantileverd parts aims for great comfort with simple economic means. It was the beginning of a 25 years line of experiment in chairs and other furniture in various materials”.

Pero nuevamente nos encontramos ante un giro cronológico en el orden que Breuer nos trata de mostrar. Ninguno de los modelos del cartel ha sido aún situado en su orden verdadero, lo que lo convierte en algo ya sistemático. A estos cuatro modelos le sigue el de la célebre butaca Club, cuya posición correcta dentro de la cronología es ineludible debido,



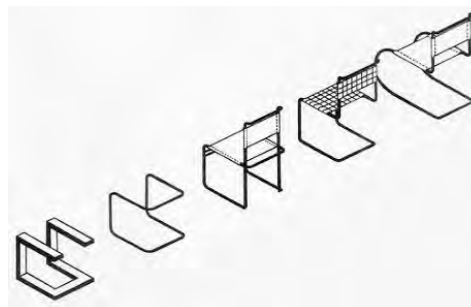
5

Fig. 4. Dorso de la fotografía de “Side chair with horsehair” de 1922 cuyo documento original se encuentra en los archivos del arquitecto en la Syracuse University, New York.

Fig. 5. Fotomontaje del autor con el auténtico orden cronológico de los modelos.



6



7

Fig. 6. Los tres modelos de silla *cantilever* producidos por Mart Stam, Mies van der Rohe (ambos de 1927) y Marcel Breuer (1928). (Reproducidos en *Marcel Breuer, diseño y arquitectura*, cit., pp. 73 y 86).

Fig. 7. Evolución de la silla *cantilever* desde el *armchair* de Gropius hasta el modelo MR20 de Mies, pasando por el taburete de Breuer, 1999, Axel Brunchhäuser.

precisamente, a su celebridad y a que es además el último de los modelos realizados. Sin embargo, la serie es completada por una enigmática imagen, no de un modelo ya realizado, sino de un vaticinio del que está por venir. En un hipotético y futurible “19??” Breuer registra una fotografía de una modelo sentada literalmente en el aire, sin ningún asiento visible y un texto que lo acompaña afirmando: “Cada año se mejora y al final uno se sienta sobre columnas de aire”. La conclusión, a pesar de su tono enigmático, nos da muchas claves para interpretar lo que Breuer pensaba acerca de su propia labor durante estos años comprendidos entre sus inicios como estudiante de la Bauhaus y su vuelta, previo paso por París, ya como joven maestro de la escuela. La respuesta se encuentra en esta última imagen que completa la serie, la reordena, la da un sentido y, en definitiva, traza el camino a seguir como si fuera la hoja de ruta para una visión del futuro.

DE LAS COLUMNAS DE AIRE A LA SILLA VOLADA

El cartel no relata estrictamente lo que fue, sino lo que, para Breuer debería haber sido. Es por ello mucho más revelador que una mera cronología. En su falsedad radica todo su interés puesto que toda mentira conlleva, necesariamente, una intención: la de mostrar lo que realmente se desea en lugar de lo que realmente se es. Si Breuer alteró el orden en que estas piezas producidas es porque ese orden tiene una importancia crucial para él. De ahí que el formato gráfico del cartel, como fotogramas de un film que dura cinco años, no parece tener nada de casual. El orden establecido a posteriori alberga muchas semejanzas con el montaje de una película. La construcción de una escena se realiza a través de la reconstrucción de diversos fragmentos que han sido filmados en otro orden y que dispuestos en el orden real en el que se filmaron no tendría ningún sentido⁴.

La secuencia esbozada por Breuer nos hace comprender como el año de 1925, una vez concluida la silla Wassily, recapacita sobre su trabajo hasta ese momento para poder encontrar su lógica y tratar de averiguar cuál es el siguiente paso en su tarea. Las piezas estaban claras pero quizá el orden era errático. En realidad, ¿qué importancia tenían las fechas reales? El cartel era un mapa de fechas conceptuales, una cronología intelectual de ideas. Breuer era un hombre de acción, un hombre de formación artesanal que trabajaba sus ideas a la vez que lo hacían sus manos, en definitiva un hombre de la Bauhaus. Su lugar de trabajo no era el despacho sino el taller y su ideario siempre fue construido como conclusión a su propio trabajo, como una reflexión sobre lo ya hecho. Ahora la piezas, debidamente ordenadas, trataban de demostrar que toda la actividad desarrollada por Breuer hasta el momento había sido una depuración de su interés por la ligereza, estructural y conceptual, que le había llevado hasta ese preciso y revelador momento de búsqueda de una nueva silla apoyada sobre columnas de aire. Los nuevos materiales, las nuevas formas de construir y la nuevas posibilidades estructurales reclamaban una expresión formal y arquitectónica propias, que evidenciaran y explotaran sus capacidades físicas. Flotar en el aire, era el siguiente paso. La tarea estaba ya encuadrada.

En efecto el cartel tuvo algo de clarividente ya que tan sólo dos años más tarde Breuer fabricó su primera silla volada en medio de una gran polémica por su autoría. Tres reconocidos autores, Mies, Mart Stam y el propio Breuer coinciden entre 1927 y 1928 en la creación de un mismo modelo, la silla *cantilever*. La innovación de este modelo residía en su estructura a base de un tubo continuo plegado que permitía prescindir de las patas traseras cuya ausencia se compensaba con el momento ejercido por el peso sobre el respaldo. Aunque la novedad de la invención es asignada finalmente a Mart Stam, Breuer mantendrá hasta el final de sus días la reclamación de su autoría⁵. Breuer, ya con 79 años, sostiene que Stam le robó la idea después de una visita al taller de carpintería de la Bauhaus donde Breuer estaba precisamente trabajando sobre la posibilidad de crear una silla que tal y como nos cuenta en su cartel, su experiencia de uso fuera como la de como flotar en el aire. Existen dos argumentos que apoyan la reclamación de Breuer. Uno, que en realidad Breuer ya había fabricado un asiento con estructura en voladizo, tan sólo que el arquitecto no había reparado en él. Lo había hecho cuando en 1926 fabricó su primer *stool* con tubo de acero plegado para los comedores de la Bauhaus. Ese taburete tan elogiado por Giedion⁶ era el antecedente de la silla volada. Tan sólo había que girarlo 90° para obtener uno de los diseños más celebrados del siglo XX. El otro argumento sería el propio cartel que atestigua la investigación en la que Breuer estaba inmerso acorde con el descubrimiento.

4. La gran variación que en su día supuso el lenguaje cinematográfico con respecto al teatral reside precisamente en ese desfase entre el tiempo presencial y virtual, que en el teatro son forzosamente coincidentes, pero que en el cine son manejados al antojo de su creador. El cine permite dar sentido a una gran mentira. Así, lo que ha sido rodado en un primer momento puede ser el final de una película y a la inversa. Entre dos escenas pueden pasar un segundo o un año, el tiempo es algo a construir, no es algo dado sino un artificio a manipular. La historia real se lleva a cabo en la sala de montaje. Allí todo el material producido, convenientemente ordenado, construye una historia y se le dota de sentido.

5. Ver entrevista en el libro WILLIS, Christopher, *Marcel Breuer, Furniture and Interiors*, Nueva York, catálogo para la exposición del MoMA, 1981.

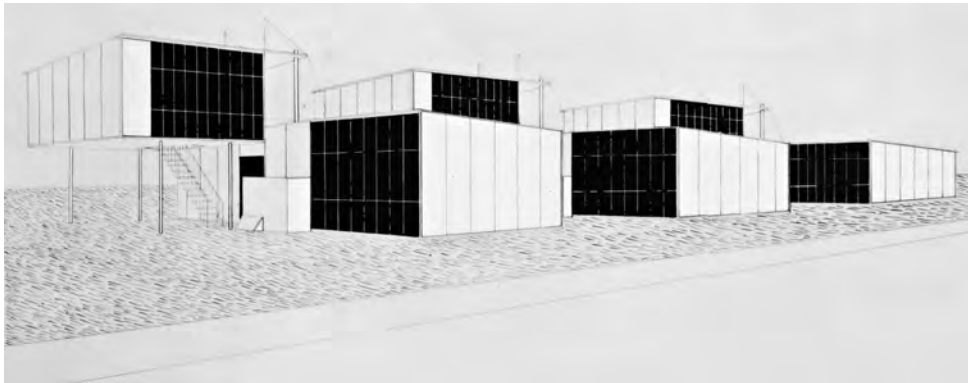


Fig. 8. Perspectiva de propuesta para viviendas BAMBOS. (Reproducida en Marcel Breuer, *diseño y arquitectura*, cit., p. 179).

Pero más allá de esta amarga anécdota –sobre todo para Breuer ya que su demanda de autoría nunca fue atendida– esa estética de la ligereza se convirtió en un meta tema en toda su producción que fue directamente trasladado a sus objetivos arquitectónicos. El voladizo, la estructura de árbol como él explicaba en su libro, fue para él una búsqueda constante a lo largo de toda su carrera, como un programa soterrado que se colaba en cada uno de sus proyectos. Como si en realidad estos no fueran más que meras excusas para ensayar sus experimentos estructurales en diferentes formatos, materiales y escalas.

EL VOLADIZO COMO *LEIT MOTIV*

Si hacemos un breve repaso por sus obras más significativas, podremos observar cómo esta investigación estaba detrás de muchas de las decisiones que el arquitecto tomó a lo largo de toda su carrera. Por ejemplo, una de sus primeras incursiones en la gran escala una vez superado el trabajo como diseñador de muebles, fue el proyecto BAMBOS. Una serie de casas destinadas a los jóvenes maestros de la Bauhaus que Breuer tenía intención de edificar en un terreno situado al oeste del edificio de la Bauhaus. Las viviendas se basaban en un sistema de elementos prefabricados previstos como “construcción de esqueleto de acero con planchas de relleno montadas en seco” según describe el propio Breuer en el primer número de la revista *Bauhaus*. El concepto de la clara separación bipolar de las funciones (vivienda y trabajo) están trasladados a la configuración de la casa de manera radical. La casa consta de una zona de vivienda ortogonal al nivel del jardín y un espacio separado para taller en el piso superior, otro cubo idéntico al anterior pero delicadamente suspendido por cuatro finísimos pilotis retranqueados en planta que dejaban todo su perímetro volado, compensado por una estructura de cables tensados, que en definitiva reproducen a mayor escala el mismo esquema estructural que el de la silla volada. Las plantas, en su ligereza, son todo un desafío constructivo. Lo insólito de su propuesta le acerca a ejemplos de radical contemporaneidad y supuso toda una declaración de ruptura en los intereses de una nueva generación en la Bauhaus⁷.

“Por medio de este principio de construcción se logran los siguientes resultados: [...] Una expresión de gran ligereza. Ni columnas, ni pilares, ni muros gruesos. Los elementos portantes de la construcción son líneas –cuanto más se aproximen a la expresión de su símbolo estático, la línea absoluta, mejor. Las placas ligeras de aislamiento ya no forman parte del cuerpo del muro –cuanto más se aproximen a su símbolo práctico, la superficie absoluta, mejor”⁸.

Otra vivienda significativa en esa búsqueda de la ligereza y en su carrera en general será la última que realice conjuntamente con Walter Gropius en el año 1940 con el que desarrolló una actividad conjunta durante su primera época americana. Se trata de una pequeña casa de fin de semana realizada para un matrimonio de profesores de Harvard, los Chamberlain, en Wayland, Massachusetts. Esta casita fue el inicio de Breuer en el tema del cottage americano que tanto le interesó, y que según Wolf Tegethoff supuso una referencia directa para Mies van der Rohe a la hora de hacer su particular interpretación de la casa de campo americana en la Casa Farnsworth de 1946. Cuando Giedion, gran conocedor de la carrera de ambos –no en vano sería él el que les sirviera primer contacto a su llegada a los Estados Unidos– comenta esta casa en su *Espacio Tiempo y arquitectura*, localiza clara-

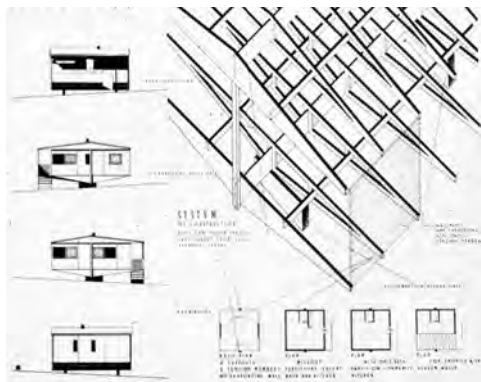
6. En *La mecanización toma el mando*, Giedion hace un encendido elogio de esta pieza como expresión de las estructuras continuas del futuro.

7. Pero la realización se retrasó por diversos problemas políticos y financieros. El proyecto fue definitivamente abandonado después de que Breuer rescindiera su contrato con la Bauhaus en enero de 1928. Los dibujos originales de este proyecto hoy se consideran perdidos. Únicamente se han conservado ocho fotografías y una breve presentación del proyecto, basada en estas fotografías publicadas en la revista “*Bauhaus*”.

8. Traducción del artículo de Marcel Breuer, “Das Kleinmetallhaus Typ1926” en *Offset Buch-und Werbekunst*, n. 7 p. 371, en Marcel Breuer: *Diseño y Arquitectura*, Weil am Rhein, Vitra Design Museum, 2003.



9



10

Fig. 9. Chamberlain cottage, Wayland (Massachusetts) 1940, Marcel Breuer. (Reproducida en *Marcel Breuer, diseño y arquitectura*, cit., p. 295).

Fig. 10. Plas-2-point house. Dibujos de la propuesta, 1943, Marcel Breuer.

Fig. 11. Breuer House II, New Canaan (Connecticut), 1946. (Reproducida en *Marcel Breuer, diseño y arquitectura*, cit., p. 222).



11

mente donde, de todos los aspectos elogiados, se encuentran aquellos que corresponden a los intereses de Breuer:

“La mano de Breuer puede apreciarse en la casita de Wayland (1940) de una sola habitación y particularmente encantadora, que está suspendida sobre el terreno como una mariposa”⁹.

Otro breve ejemplo de la búsqueda de Breuer. En 1941 lleva a cabo la que será su más decidida intencionalidad por fabricar un tipo de casa estandarizable y producible en serie. Su mínimo contacto con el terreno, la convertía en un objeto óptimamente preparado para ser trasladado y depositado en cualquier punto, una casa para la postguerra tal y como rezaba la publicidad de la época. La casa bautizada como *Plas-2-point* house era, directamente, toda ella un voladizo.

En 1946, cuando la carrera de Breuer ya empieza a despegar como proyectista en solitario decide trasladarse a Nueva York desde donde podía acceder a encargos de mayor relevancia. Sin embargo desea mantener una casa familiar de vacaciones en la zona de New Canaan en Connecticut. Obligado a tener que dejar la primera de sus casas al abandonar la docencia en Harvard decide levantar una nueva casa en la que él asumirá el papel de arquitecto y promotor. Es por tanto una casa sobre la que vuelca todos sus intereses del momento sin las cortapisas de otro cliente que no fuera él mismo. Esto se ve nítidamente reflejado en la imagen que caracteriza esta casa: la balconada que sobresale volando sobre el extremo norte, un voladizo sobre otro voladizo. En la correspondencia entre Breuer y los arquitectos de su estudio responsables de la ejecución, Noyes y Seidler, se refleja que el punto de mayor complejidad constructiva fue precisamente este balcón volado¹⁰. El problema consistía en que este balcón empleaba unos tirantes para conseguir sostenerse que iban agarrados a la estructura de madera. Lo que no conseguían solucionar era precisamente ese agarrado de tal forma que no comprometiera la pieza de madera de la que pendía, y con ello toda la estructura de la casa.

La balastrada del balcón se resolvió con el mismo sistema que el de los muros arriostrados del Chamberlain cottage, sin embargo en este caso habían llevado el voladizo mucho más lejos. Cuando se llevó a cabo la prueba de la suspensión del balcón, Seidler pudo comprobar cómo al ejercer presión manual sobre el cable el perno del que pendía se doblaba. Tras esta prueba el proyecto completo se mandó a revisar por la consultoría de ingeniería con la que Breuer colaboraba en Nueva York. Allí se comprobó que tanto los pernos como los cables que lo suspendían no estaban correctamente dimensionados. Breuer pidió a su colaborador que se sustituyera por un cable náutico, más grueso aún que el recalculado por

9. GIEDION, S., *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*, Editorial Reverté, Estudios Universitarios de Arquitectura, Barcelona, 2009, p. 495.

10. Todo el proceso de construcción de esta casa aparece magníficamente descrito y documentado en DRILLER, Joaquim, *Breuer houses*, London, Phaidon, 2000.

los ingenieros. Después de barajar nuevas propuestas¹¹, el balcón fue finalmente suspendido a mediados de septiembre. Un mes más tarde la flecha producida por el cuelgue del balcón había causado tal deformación que era apreciable en el suelo del salón. Breuer consideró seriamente renunciar al vuelo del balcón y sostenerlo con un muro aunque finalmente decidió correr el riesgo como atestiguan las fotografías de la época. A pesar de ser una de las casas más admiradas de Breuer este se deshizo de ella rápidamente. A los dos años se vendió y se hizo una nueva casa en New Canaan en 1952, esta vez sin esos arriesgados voladizos. Los nuevos dueños recurrieron a un antiguo colaborador de la oficina de Breuer para llevar a cabo una ampliación y para finalmente apejar el controvertido voladizo con un muro, que es el estado que presenta en la actualidad. Breuer había llegado en esta casa más lejos que nunca.

Todas estas obras conectan esa hoja de ruta inicial, aquel cartel del joven Breuer de la Bauhaus con el manifiesto explícito que su libro *Sun&Shadow, the Philosophy of an Architect* constituye. En las notas preparatorias para el libro deja indicado que uno de los capítulos ha de versar sobre “Structural symbol of our time, cantilevered slab against weight”. Ese capítulo será finalmente el que tomará por título “Structures in space” y nos da una idea de la permanencia en su carrera de esas ideas primigenias sobre la búsqueda de la ligereza. En él Breuer nos señala que el gran avance constructivo de la últimas décadas es el paso, gracias a las nuevas técnicas y materiales, de la estructura a compresión a las “fluidas y continuas estructuras tensionadas”, de las que sus sillas habían supuesto, según la opinión de Giedion, un magnífico ejemplo. Antaño la lucha contra la gravedad se solucionaba mediante la propia gravedad. Su símbolo era la pirámide, nos relata Breuer. Una construcción que se define por una superposición de capas que van aligerándose según va creciendo en altura de tal manera que una capa es siempre soportada por otra mayor que ella. Este sistema lleva implícito una nula optimización de los materiales, lo soportado es siempre de menor cuantía que el soporte. El otro extremo de las estructuras lo ejemplificarían los puentes colgantes, símbolos de las estructuras en tensión, justo en el lado opuesto del espectro estructural donde se situaría la pirámide. La necesidad, real o autoimpuesta por honestidad constructiva, de una economía estructural y material es lo que subyace en el cambio de paradigma.

Breuer encuentra una referencia aún más perfecta para las estructuras en tensión que el que emplearon sus maestros fascinados con los puentes colgantes. El árbol es para Breuer un ejemplo perfecto de un conjunto solidario que trabaja en tensión. La nueva estructura en su forma más expresiva es hueca por abajo y sustancial por arriba, justo lo contrario que la pirámide. El árbol se adecúa perfectamente a este esquema, todo él es un voladizo y el peso al que someta una determinada rama es soportada solidariamente por todo el conjunto y, además, concentra toda su carga en un único apoyo.

Breuer hace una importante aportación en su texto que nos revela su forma de pensar. Para poder distinguir una estructura realmente moderna ésta debe mantener su forma sea cual sea la posición en la que se encuentre. La pirámide —explica— se derrumbaría si intentáramos ponerla boca abajo, su sistema a compresión no necesita de una continuidad estructural entre los elementos que la componen puesto es el propio flujo de las cargas siguiendo la dirección de la gravedad la que unifica el conjunto. Sin embargo un árbol, debido a su estructura interna, es capaz de mantener su forma sea cual sea su posición en el espacio. El interés por las estructuras continuas es inherente al movimiento moderno sin embargo, el interés por la figura del árbol y la consistencia de forma independientemente de la posición que tome y de la gravedad supone un planteamiento completamente original. Piénsese que para un arquitecto al uso, formado como tal, esa visión puramente objetual del edificio, como si de una pieza que pudiéramos tener entre las manos se tratara, está completamente fuera de lugar. ¿Qué sentido tiene para un arquitecto pensar que un edificio pueda manipularse y recolocarse en otra posición como si de una silla se tratara? ¿Qué sentido tiene poner en duda algo tan insoldable como el vector de la gravedad? Su formación en la pequeña escala se antoja indispensable para entender sus motivaciones y su forma de pensar. Su trabajo y origen como ebanista y diseñador de muebles estructuran su concepción de la construcción de una forma radicalmente distinta. Breuer es capaz de pensar objetualmente la arquitectura como un sistema cerrado e independiente del terreno, de la misma manera que pensaba una pieza de mobiliario, algo que queda patente en los ejemplos anteriormente expuestos.

11. Sobre todo por parte de Noyes que pretendía hacer pasar los cables por encima del techo para ser cogidos en el muro trasero, al igual que en las viviendas BAMBOS.

Fig. 12. Parador Ariston, Mar del Plata (Argentina), 1947 (autoría compartida con Carlos Coire).

Fig. 13. Museo Whitney, Nueva York, 1966.

Fig. 14. Begrisch Hall, Nueva York, 1961, Marcel Breuer.



12



13



14

Este libro enmarca el comienzo de Breuer en los grandes encargos institucionales, en los que persisten, de una forma inusitada, los mismos intereses de juventud. Si hasta ahora podíamos resumir la carrera de Breuer como la búsqueda de la optimización de las capacidades de los materiales esta no se detiene aquí sino que se prolonga en esta tercera y última etapa. La primera etapa, la europea, fue que llevó al límite las capacidades del acero, ensayada a través de la producción de muebles tubulares, en especial la silla *cantilever*, y sus prototipos de viviendas. La segunda, su etapa americana en Massachusetts, podría resumirse como la etapa de la madera, que llegó a su cenit con ese imposible voladizo sobre voladizo en su casa de New Canaan. Esta última será la del hormigón, que podemos ejemplificar con edificios como el parador Ariston, en Mar del Plata, firmado conjuntamente con Carlos Coire, el Museo Whitney con su fachada volando escalonadamente sobre Madison Avenue o, para culminar, el Begrisch Hall de la New York University, un edificio en que todo él es ya voladizo.

Vista en su totalidad la carrera de Breuer pasa por diferentes países y escalas pero es detectable un elemento aglutinador que la enmarca y le da un sentido global. Este elemento bien pudiera resumirse como la persecución y la materialización de una obstinada fascinación de juventud, aquella que emprendía con aquel cartel, falso y magnífico, en el que Breuer nos prometía a todos que acabaríamos viviendo sobre columnas de aire.