

LA CASA ORANS Y LOS ÁNGELES EN LOS AÑOS 30: UNA INTRODUCCIÓN AMERICANA AL CONTEMPORÁNEO DE LOS 50 Y SU REVISIÓN DE LA MODERNIDAD

Juan Coll Barreu

En 1928 mantuvieron una conversación, en apariencia intrascendente, dos personas que después construirían algunos de los ejemplos quizá más avanzados, pero olvidados, de la arquitectura doméstica moderna. La conversación tuvo lugar en una casa construida en 1921, que era probablemente la vivienda más revolucionaria, pero entonces desconocida, de la arquitectura moderna. Gregory Ain¹ conversa con el joven Richard Neutra, que en ese momento ocupaba el apartamento de huéspedes -o quinta vivienda- de la casa de R. M. Schindler en Kings Road, West Hollywood. Ain alababa en su charla la experiencia de vivir en una casa como la de Schindler, realmente moderna. Neutra no pareció de acuerdo con la calificación del proyecto de Kings Road y respondió que “sólo las casas que usaban tecnología industrial eran verdaderamente modernas”².

La impresión recibida por Ain debió ser importante; se matriculó en el curso no reglado sobre arquitectura que Neutra comenzó a impartir en la *Academy of Modern Art* y del que también fue alumno Harwell Hamilton Harris; dentro del curso tuvo oportunidad de conocer directamente los trabajos de la casa Lovell que en ese momento construía el maestro y a cuyas visitas de obra invitaba a sus alumnos; trabajó, también formando parte del curso, en la preparación del proyecto urbanístico utópico de Neutra más tarde denominado *Rush City Reformed* que se presentó en el congreso CIAM de Bruselas de 1930. Más tarde, formó parte de la oficina del maestro entre los años 1932 y 1935³. Allí trabajó además de en *Rush City Reformed*, en la casa Beard, las casas Kun, la casa Von Stenberg y *VDL Research House*, la propia casa de Neutra en Silver Lake, entre otros proyectos. Ain y su esposa incluso se trasladaron a VDL, donde vivieron hasta 1935⁴.

El momento coincide con el comienzo de un paso al frente en la búsqueda de la modernidad en arquitectura por parte de Ain. Neutra significaba, y buscaba realmente, la ruptura con un modo de hacer no radicalmente moderno, es decir, con todo lo que no estuviera realmente implicado en los elementos de la industria, los nuevos materiales, el desinterés por la realidad regional -siempre limitada y ajena a los importantes asuntos internacionales-, la estética limpia y abstracta, y también los crecientes medios de difusión al servicio de las ideas arquitectónicas utilizados sin cortapisa por el nuevo estilo internacional. David Gebhard, en la introducción al catálogo de la citada exposición en *UCSB Art Museum* sobre la obra de Ain, describe el atractivo que supuso la arquitectura de Neutra para Gregory Ain con especial

1. Los datos referidos a la personalidad y cuestiones de interés biográfico y profesional de Gregory Ain que se incluyen en esta comunicación provienen de tres fuentes fundamentales: los libros, catálogos de exposiciones y artículos publicados que se citan en el texto o en las notas; la documentación no publicada existente en el archivo del arquitecto, que también se cita; y conversaciones del autor con Emily Ain, arquitecto e hija de Gregory, mantenidas en Beverly Hills, California, en septiembre de 1998, y con Antony Unruh, arquitecto, que ocupa en la actualidad la oficina de Ain, mantenidas en Los Ángeles, en la misma fecha. Las aportaciones de ambos han resultado imprescindibles.

2. McCoy, Esther, *The Second Generation*, Gibbs M. Smith, Peregrine Smith Books, Salt Lake City, 1984, p. 87, trad. del a.

3. Entre 1930 y 1935 según Gebhard, David, "Gregory Ain", en Ain, Gregory / Gebhard, David / Von Breton, Harriette / Weiss, Lauren, *The Architecture of Gregory Ain, The Play Between the Rational and High Art*, Hennessey and Ingalls, Santa Mónica, 1997, p. 11. Entre 1932 y 1935 según McCoy, Esther, *The Second Generation*, Ob. Cit. y según el archivo del arquitecto. Probablemente, en 1930 Ain comenzó a trabajar en el proyecto *Rush City Reformed* pero no como arquitecto de la oficina de Neutra, sino como alumno de su programa en *Academy of Modern Art*.

4. McCoy, Esther, *The Second Generation*, Ob. Cit., p. 88, trad. del a., entrecorillado y paréntesis del original.

hincapié en los aspectos específicamente racionalistas del movimiento moderno: la admiración por la máquina, la concepción objetual de las obras de arte modernas y el compromiso con las transformaciones sociales. Dice Gebhard,

“La imagería simbólica y real del Racionalismo (con ‘R’ mayúscula), que yace bajo la obra de Neutra de este periodo atrajo fuertemente al joven Ain. También lo hizo el apostolado de la cruzada de Neutra por la objetividad de la Modernidad, por su uso real y simbólico de la máquina, por su visión de la arquitectura como un instrumento social y por su entendimiento del arquitecto como un activo crítico social”⁵.

Prueba de este alineamiento de Neutra con el estilo de la vanguardia europea fue la participación activa en los congresos CIAM, principal órgano de difusión y debate de la corriente, que servían para mostrar públicamente la pertenencia de los participantes al estilo de vanguardia además de para la profundización en los temas propios de las nuevas necesidades del hombre productivo.

Más importante que el CIAM para la reputación moderna del maestro fue la construcción y apertura al público de la casa Lovell en 1929. El propio hecho de las visitas masivas, como fueron realmente, del público a la realización moderna y ‘ejemplar’ de la casa relacionaba sin duda el caso Lovell con las exposiciones de arquitectura moderna europea como la celebrada en Stuttgart en 1926, cuyos cajas desornamentadas, ventanas rasgadas y plantas vacías con soportes metálicos eran, además, el referente más claro para el edificio de Neutra. La *Weissenhof* de Neutra no estaba auspiciada por las administraciones públicas de la vieja Europa sino que era el fruto de la iniciativa personal de un ciudadano del Nuevo Mundo liberal. Sin embargo, ni el afán divulgativo de sus promotores ni el vigor vanguardista de los arquitectos diferían en uno y otro caso.

En efecto, la primera vivienda construida con estructura de acero en los Estados Unidos⁶ se convirtió inmediatamente en un auténtico fenómeno de interés popular. Los ciudadanos de Los Ángeles quisieron visitar la extraña máquina de esqueleto metálico cerrada por paños de vidrio a doble altura y franjas blancas de composición abstracta. La casa, además, respondía a la perfección a las necesidades de una vida diferente a la tradicional, con nuevos hábitos higiénicos, educativos y de comportamiento, acordes con el nuevo espíritu de la nueva época, buscado para sí y para su familia por el doctor Lovell.

La casa pretendía servir como ejemplo de la conducta que el propietario aconsejaba para toda la sociedad a través de su profesión de médico, que compaginaba con el también nuevo y coherente oficio de divulgador científico en los medios de comunicación. Durante las visitas públicas, ni Neutra perdía la oportunidad para defender la conveniencia de las nuevas ideas ni Lovell para alabar el trabajo de su joven arquitecto austriaco.

Al poco tiempo de su residencia en la casa del maestro, Ain decide emprender su carrera profesional en solitario. Sus planteamientos habían comenzado a diferir de las ideas de Neutra, sentía la necesidad de dar salida a sus propias inquietudes de desarrollo profesional y, por otro lado, había recibido el encargo de Charles Edwards para la construcción de una casa en las colinas de Hollywood.

5. Gebhard, David, Gregory Ain, Art. Cit., p. 11, trad. del a., entrecorinado y paréntesis del original.

6. Cfr. Jackson, Neil, *Metal Frame Houses of the Modern Movement in Los Angeles*, Part 1, en *Architectural History*, 1989, vol. 32, pp. [152]-172.

Los primeros trabajos de Ayn son muy significativos en el sentido de su vinculación con el estilo internacional. Es difícil, sin embargo, estudiar con detenimiento esa trayectoria inicial. Algunas de sus obras pueden observarse en las fotografías y dibujos que aparecen en el capítulo dedicado al arquitecto en el citado *The Second Generation* y otras en el pequeño catálogo también citado de la exposición de *University of California* en Santa Bárbara. Por lo demás, es necesario el archivo del arquitecto para estudiar la documentación de sus obras y recorrer las calles de Los Ángeles para encontrarse con ellas. Esta opción sirve para comprobar el descuidado estado de conservación de muchas de las casas de Ayn, al menos de las que todavía se mantienen en pie. Parece que la Gran Depresión de los años 30 continuara implacablemente.

Dos edificios definen de modo especialmente significativo esta primera época del arquitecto. Se trata de la casa Edwards de 1936 y de los apartamentos Dunsmuir del año siguiente. Ambos sirven para comprender con claridad la posición de Ayn con respecto a la modernidad en ese momento de su carrera, sientan las bases de los que serán sus planteamientos principales en cuestiones espaciales y constructivas y ambos son las primeras realizaciones de los dos tipos de edificios que definirán su arquitectura, la vivienda unifamiliar y las agrupaciones de viviendas, aspecto en el que se diferenciará de la mayoría de sus colegas californianos, cuyos edificios más importantes respondieron casi siempre a programas de residencia unifamiliar.

LAS AFIRMACIONES DE LA CASA EDWARDS

En realidad, la casa Edwards no fue el primer encargo de Ayn después de dejar la oficina de Neutra. Antes había trabajado en una vivienda para el matrimonio Berg, de la que no llegó a construirse ninguna de las cuatro versiones realizadas. Sin embargo, el proyecto sirvió para comenzar a trabajar con libertad en el modo de hacer que hubiese querido desarrollar en algunos de los proyectos de Neutra. Los volúmenes maclados que contenían las cuatro propuestas Berg eran, en palabras del arquitecto, “una reacción contra los tres años con Neutra”⁷.

En 1936 se completa la construcción de la casa Edwards, su segundo encargo profesional en solitario y su primera obra propia construida, anterior incluso a la obtención de licencia profesional por parte del arquitecto. Esta vez la libertad del trabajo fuera del estudio del maestro no se menoscaba con la necesidad de expresar ninguna reacción en contra. La casa expresa con claridad las convicciones arquitectónicas de Ayn en ese momento. A pesar de haber sufrido un incendio, varias remodelaciones y gran dejadez en las tareas de mantenimiento durante la última época, precisamente el momento en el que la casa ha sido catalogada por el *Cultural Heritage Board* de Los Ángeles, la casa Edwards es una de las pocas construcciones unifamiliares del arquitecto todavía visible.

En un solar casi plano, probablemente el único solar plano del vecindario, encerrado por una curva de Holly Oak Drive, que es una de las calles ascendentes de las colinas de Hollywood en la zona de Los Feliz, Ayn trazó un edificio de una sola planta, de enfoscado sobre estructura de madera y amplios paños acristalados. La casa posee un indudable y blanco aspecto moderno, y

7. Transcripción de una entrevista de D. Gebhard y H. Von Breton a Ayn, 19 junio 1973, Gregory Ayn Papers, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara, no publicado, p. 3, trad. del a.

en todas las fachadas pueden leerse unas también indudables reglas de composición neoplástica, en muchos casos además con claras referencias a Neutra y Schindler.

El planteamiento de la vivienda es también decididamente moderno, en cuanto obedece a decisiones de rígida racionalidad. Tiene una extraña disposición central, la cual es una cuestión funcional por delante de cualquier aspecto significativo. Un largo camino peatonal introduce al visitante directamente desde la calle hasta el mismo centro de la vivienda, que es casi el centro también de toda la parcela. El camino atraviesa espacios cubiertos y descubiertos, es tangente a espacios habitados, al jardín exterior o a un pequeño jardín atrapado entre alguna de las piezas de la vivienda, pero su trayectoria es implacablemente directa desde el viario.

El centro de la vivienda se ha democratizado en la casa Edwards, se le han arrebatado sus antiguas funciones significantes de la unidad y solidez del hogar en beneficio de un funcionamiento óptimo de las circulaciones y de un entendimiento igualitario de los distintos espacios de la vivienda. El antiguo centro inexpugnable es ahora accesible a todas las personas, incluso las más ajenas a la casa, hasta el punto de que el visitante puede sentirse casi como un usurpador.

Se sitúan en el centro, ahora sólo centro geográfico, la puerta de acceso y el pequeño vestíbulo que la sigue. Desde allí son accesibles todas las piezas de la vivienda, que equidistan del punto de llegada. De este modo, la organización que parecía central se convierte en periférica. En los suburbios de la casa se suceden los dos dormitorios con sus dos grupos de aseo, una sala de juegos, la sala de estar, el comedor, la cocina, un patio de servicio y el garaje. Todos las piezas son tratadas como espacios independientes en el funcionamiento interior de la vivienda y se expresan al exterior como volúmenes autónomos. El arquitecto renuncia incluso a la continuidad espacial moderna que le había cautivado en la casa de Schindler y en los proyectos de Neutra en favor de una realización radical de su idea de la casa.

Todas las piezas se abren al jardín exterior, el cual, siguiendo la lógica del proyecto, rodea anularmente la casa, incluyendo los lados de acceso peatonal y rodado. Por su carácter natural y por las diferentes necesidades de los sucesivos propietarios de la casa, el jardín es probablemente el área más transformada del proyecto. En todos los frentes, que en otras viviendas podrían distinguirse entre privados y públicos, el jardín estaba tratado de modo idéntico en cuanto a jardinería y pavimentación y no existía ninguna solución de continuidad entre los espacios exteriores a los que se abren las distintas habitaciones. Trazados geométricos de setos proporcionaban privacidad a los tres lados del jardín que limitaban con la curva de Holly Oak Drive, de modo similar a los setos de Kings Road.

El jardín al que se extienden los dormitorios era continuo con el de la cocina, continuo incluso con el del garaje y el del camino peatonal que accede al centro de la vivienda y también con la zona de jardín de la sala de estar, si bien aquí el espacio exterior era más profundo para dar cabida a una alberca para el baño junto a una zona de barbacoa y a un estanque en forma de *L* para nenúfares en continuidad con la alberca.

Estanque, alberca y chimenea exterior estaban tratados como un volumen unitario de enfoscado, como otra de las piezas de la casa pero mucho más libre en su elaboración puesto que no necesitaba encerrar un espacio. Las tres funciones formaban una escultura en clave neoplástica que serpenteaba tímidamente en las tres direcciones del espacio y se hundía después en el jardín de un modo casi animado. Tras ella, el terreno comenzaba a caer siguiendo la pendiente de la colina.

Resulta de especial interés descubrir en qué aspectos el arquitecto utiliza la modernidad, entendida esta como la adhesión a la estética maquinista del estilo internacional y a las corrientes artísticas procedentes de Europa y conectadas al estilo, que en California en ese momento abanderaba Neutra casi en solitario. Ain selecciona los temas que considerados modernos, tanto de la arquitectura como de la sociedad, debe incorporar y no a su modo de hacer. Los considerados como fundamentales para la arquitectura racional buscada por el arquitecto son desarrollados de modo radical.

La renuncia a la continuidad espacial de la planta libre que se ha visto en el trazado de la casa Edwards le permite involucrarse en las posibilidades de la agregación de cajas interdependientes, otra idea también propia del vocabulario moderno. Todo son cajas en la casa. La sala de juegos que ocupa uno de los vértices de la planta sirve para enfatizar esta idea: hacia el exterior se proyecta un volumen prismático totalmente de vidrio, no sólo sus tres cerramientos verticales, de los cuales el frontal es practicable de lado a lado y de suelo a techo, sino también la cara horizontal del prisma que sirve de cubierta. El almacén de leña es otra función que se convierte en un prisma al colocarse exento en el exterior, con planta rectangular alargada y perpendicular al volumen cúbico del comedor.

El almacén de leña se sitúa en continuidad con el cerramiento del área de la cocina, junto al garaje. Con este conjunto sucede algo parecido a la escultura de la alberca. El arquitecto los agrupa en una forma tridimensional que en esta ocasión recuerda los alzados con composiciones ortogonales, pero casi figurativas, de muchos edificios de Schindler.

La historia sufrida por la casa ha hecho desaparecer cualquier huella de otra cuestión schindleriana, y antineutrino al menos en ese momento, que fue la utilización del color. Todos los volúmenes de enfoscado estaban pintados en color crema y las carpinterías, tanto los marcos de las ventanas como los paños lisos de las puertas, eran de madera de pino pintada en color salmón⁸. Los remates de algunos paños eran de madera de secoya también en color salmón. Como se ha dicho, los cremas y rosas del desierto utilizados por Ain recordaban a algunos edificios de Schindler, como la casa Oliver de 1933, cuyos interiores y exteriores eran paños de enfoscado color arena. El color relacionaba a las máquinas de habitar con el paisaje pardo de California y la ausencia del blanco y de los colores puros significaba, inevitablemente, un cierto distanciamiento de la estética neoplástica de la vanguardia a favor de un énfasis más profundo en la concreción topográfica del problema.

Los volúmenes eran entendidos espacialmente por el arquitecto de un modo absolutamente analítico, como objetos geométricos. Y por tanto como piezas manipulables. 'Había encontrado', diría después Ain refiriéndose a las

8. Datos de la memoria publicada en Ford, James / Ford, Katherine Morrow, *The Modern House in America*, Architectural Book Publishing Co., Nueva York, 1940, pp. 17.

casas Berg y Edwards, “una gran tendencia a jugar con las formas arquitectónicas: se podía incluso invertir la posición de las formas, colocar hacia abajo el lado superior”⁹.

El objetual ‘juego de las formas’ que practica Ain coincide con el internacional juego de los volúmenes blancos de la vanguardia europea. Pero hay algo más en el tráfico de formas de Ain. En las fachadas orientadas a mediodía los volúmenes que parecían claramente cúbicos en planta y desde el exterior se agrupan formando cajas abiertas de dimensión mayor mediante elementos flotantes que actúan de parasol y modifican la escala.

Las cajas se construyen de acuerdo con la estética ortogonal de la máquina, pero también de acuerdo con la razón constructiva y climática del sur de California. La madera y el enfoscado eran accesibles a la tecnología de los constructores locales y, por tanto, hacían económicamente viable la consecución del estilo. La misma segunda finalidad perseguía la controlada fenestration de las piezas, que al tiempo de adecuarse al clima cálido disminuía la incidencia de la carpintería -más cara que los paños ciegos- en la superficie total de fachada.

Para evitar malentendidos, la caja de vidrio de la sala de juegos indicaba que el arquitecto aceptaba, y prefería, la utilización en la arquitectura de las posibilidades tecnológicas modernas. En la publicación de la obra en 1940 en *The Modern House in America*, las fotografías en blanco y negro incidían precisamente en los paños acristalados de la casa, en especial en la pieza de vidrio de la sala de juegos. La imagen transmitida era la de una casa mucho más abierta y transparente que los volúmenes crema y salmón de Ain¹⁰.

Pero la contención presupuestaria era una cuestión no sólo de necesidad, sino también de afirmación arquitectónica y social. La arquitectura moderna, como los logros sociales, debía ser accesible y universal, lo cual obligaba a especiales esfuerzos durante la época de la depresión; debía también ser austera en sus contenidos y en su lenguaje, como expresión de una nueva ética desprendida del lujo; y ambas cuestiones implicaban un control de los costos de producción. La casa Edwards se construyó por un precio de entre 5.000 y 6.000 dólares, un presupuesto no mayor al coste del solar¹¹.

En definitiva, la casa Edwards es una declaración de intenciones arquitectónicas al inicio de la carrera de Ain, demuestra la importancia del arquitecto al menos en la vanguardia californiana y la fuerza de los conceptos que comienza a transmitir y formula una serie de ideas fundamentales en dos sentidos sucesivos. El primero de ellos es el apuntado por los críticos de la obra de Ain: su inclusión dentro de la denominada arquitectura moderna, aceptada por el arquitecto, aprendida de Schindler, en especial de la casa en Kings Road, en cuanto a la existencia de un espacio moderno, y de Neutra en cuanto al conocimiento del estilo internacional y la aceptación de sus pautas.

En este aspecto de la búsqueda de una realización moderna, es decir, claramente enmarcada dentro del estilo internacional, la obra de Ain forma parte de una corriente común con otros arquitectos californianos de su generación. J. R. Davidson, Harwell H. Harris, Raphael Soriano o Kem Weber intentaban combatir con cada edificio de enfoscado y vidrio los dominantes estilos *revi-*

9. Transcripción de una entrevista de D. Gebhard y H. Von Breton a Ain, 19 junio 1973, Doc. Cit., no publicado, p. 4.

10. Cfr. Ford, James / Ford, Katherine Morrow, *The Modern House in America*, Nueva York, 1940, Ob. Cit., pp. 17-18.

11. Según la transcripción de una entrevista de D. Gebhard y H. Von Breton a Ain, 19 junio 1973, Doc. Cit., no publicado, p. 4.

val que inundaban la edificación residencial de Los Ángeles en la década poco boyante de los 30.

La crítica también ha considerado que la aportación fundamental de la casa fue la relación entre el interior y el exterior. En efecto, esta relación se produce en la casa Edwards, pero no de un modo más intenso ni de forma diferente a las viviendas que se habían construido en Los Ángeles, especialmente por Schindler y Neutra ni a las que la joven generación contemporánea de Ain, como los citados Harris o Soriano, construía en el mismo momento. Incluso la casa Edwards se abre al exterior californiano de un modo más tímido que las viviendas de sus colegas.

Sin embargo, el segundo de los sentidos sucesivos de la arquitectura de esta primera época a los que se aludía más arriba puede entenderse no como la relación de la vivienda con el exterior ajardinado sino como la posición del arquitecto en un escalón siguiente a la aceptación de la modernidad y más importante que esa aceptación previa del estilo, en cuanto es definitorio de la aportación específica de Ain a la trayectoria de la arquitectura moderna. Se resume en la preocupación por un modo de hacer aún más implicado en la opción racionalista, que se consigue gracias al uso de los materiales y las técnicas disponibles; la austeridad como código artístico y necesidad social; y, sobre todo, la transformación de la planta tradicional.

El arquitecto reconduce la planta de la vivienda tradicional no hacia la planta libre del movimiento moderno europeo sino hacia un cambio menos formal pero igualmente profundo en el funcionamiento y en los valores significativos de la antes vivienda, ahora lugar de habitar. En el proyecto de Ain las habitaciones siguen siendo piezas autónomas en lugar de los recorridos continuos de las villas de Le Corbusier. Sin embargo, su disposición modifica radicalmente el funcionamiento tradicional de la vivienda; elimina la antigua jerarquía de espacios, implacablemente presente por ejemplo en la villa Stein, y por tanto elimina también el funcionamiento doméstico tradicional ligado a aquella disposición social piramidal.

La casa Edwards parece responder fielmente a las consideraciones sobre la vivienda contemporánea publicadas por Schindler en una serie de dos artículos en la revista *Architect and Engineer* de San Francisco:

“La posición social de cada miembro de la pirámide de la sociedad feudal tenía que exteriorizarse. La representatividad se convirtió en una de las funciones más importantes de cada individuo... La casa reflejó y amplió este esquema... Nuestra época, con un esquema más democrático, ha descubierto el significado del vecino y nos permite ampliar nuestros lazos horizontalmente. Ha asignado a cualquier individuo el privilegio real de considerarse, él y sus acciones, sagrados. Nuestras casas pierden sus caras prohibidas y se convierten en seres tridimensionales en un mundo tridimensional¹².

DUNSMUIR FLATS Y LA CONCIENCIA AMERICANA

El segundo de los edificios a los que se ha hecho referencia como significativos de la obra de Ain durante los años 30 fue el que mejor sirvió al arquitecto para expresar sus consideraciones sociales sobre la arquitectura. Fue incluido en la exposición *Built in USA 1932-1944* organizada por el *Museum*

12. Schindler, R. M., *Furniture and the Modern House: A Theory of Interior Design*, *Architect and Engineer*, San Francisco, vol. 123, dic. 1935, pp. 22-25, y vol 124, mar. 1936, pp. 24-28, Schindler, Rudolph M. J. ed. Sarnitz, August, R. M. Schindler, *Architect, 1887-1953*. Rizzoli International Publications, New York, 1988.

of *Modern Art* de Nueva York en 1944 y por supuesto en la primera exposición monográfica del arquitecto en 1978¹³. Es probablemente el edificio más conocido de Ain y sin duda el que le ha proporcionado su extendida catalogación como seguidor de la estética del movimiento moderno anterior a la Segunda Guerra Mundial.

Los apartamentos Dunsmuir se construyeron en un solar en la avenida que les da nombre, en *Mid-City*, la zona central de la llanura de Los Ángeles. El terreno posee una ligera pendiente, la de las suaves colinas de Baldwin, la única “ecología de las estribaciones” que se levanta en el centro del gran llano. El solar consiste en un alargado paralelogramo cuyos lados cortos se desfasan unos cinco grados con respecto a los lados largos. La pendiente asciende en el sentido longitudinal y el acceso se produce por el este, el lado más bajo del solar. La relación con el cliente, Shy Kaplan, también constructor del edificio, fue extremadamente positiva. “Era un hombre extraordinario”, llegó a decir el arquitecto, “realmente le gustaba la casa y la idea de la casa”¹⁴. Permitted a Ain desarrollar y construir el proyecto libremente.

Es uno de los edificios mejor conservados del arquitecto. Tan sólo se han modificado parte de los acabados y mobiliario interiores y el color de algunas carpinterías, ahora blancas, impidiendo de este modo la lectura de franjas oscuras en la fachada norte; pero este inconveniente resulta fácilmente reversible.

El edificio debía agrupar cuatro apartamentos modestos, de reducido costo y superficie. Ain resolvió el problema con una agrupación de cuatro viviendas de dos plantas cada una. Resultaron, por tanto, cuatro volúmenes entre medianeras. El arquitecto los escalonó uno sobre otro tanto en planta como en alzado, haciendo uso de la inclinación en planta del solar y de la pendiente. Por el lado norte asciende un pequeño sendero en zig-zag que proporciona acceso independiente a cada unidad. En ese lado predominan los paños ciegos sobre los acristalados y los bloques sólo se abren al exterior mediante delgadas ventanas rasgadas. El desfase vertical entre bloques coincide con el ancho de los huecos continuos y también con el canto de las marquesinas que cubren los accesos, de modo que el aspecto general es el de un volumen escalonado con grandes rasgaduras horizontales de las que se proyectan hacia el exterior planos que sucesivamente vuelven a rasgarse más arriba.

Esta exitosa imagen moderna, fotografiada por Julius Shulman inmediatamente después de su construcción, fue clave para el prestigio de Ain en su adhesión al estilo internacional, ha servido a sus críticos para colaborar al cuerpo doctrinario del arquitecto y en la actualidad continua siendo la imagen más conocida de su obra. Gebhard se funda en ella para alabar el edificio y encuadrarlo dentro del estilo. Explica que el bloque de apartamentos,

“con sus cubiertas planas y estrechas bandas horizontales de ventanas en el norte, significa que debe leerse como un ejemplo clásico de la modernidad (estilo internacional). Es un edificio con el que cualquier apologista del movimiento moderno se sentiría feliz”¹⁵.

La opinión que unos años antes del artículo de Gebhard había formulado Ain sobre las repetidamente publicadas imágenes del edificio era mucho menos estilística pero contenía una de las más contundentes afirmaciones que

13. Cfr. Clark, Alson, *Gregory Ain, Architect. Exhibit Notes*, 1978, Gregory Ain Papers, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara, no publicado.

14. Transcripción de una entrevista de D. Gebhard y H. Von Breton a Ain, 19 junio 1973, Doc. Cit., no publicado, p. 4, trad. del a.

15. Gebhard, David, *Gregory Ain*, Art. Cit., p. 13, trad. del a., paréntesis del original.

se conocen del arquitecto sobre su obra: “se publicaron una y otra vez. Nunca me gustó la apariencia [del edificio]”¹⁶.

El recurso era efectivo y sin duda totalmente internacional, como demuestra hoy el hecho de que no era nuevo. Existía una clara referencia en las cinco viviendas que J.J.P. Oud construyó diez años antes en Stuttgart, en la exposición Weissenhof nombrada al principio del capítulo. Aun seguramente conocía todos los edificios de la colonia, los habría visto en el estudio de Neutra, probablemente habría escuchado defensas provenientes del maestro durante el curso en la *Academy of Modern Art* y él mismo habría estudiado esa realización emblemática de viviendas sociales por los arquitectos del nuevo estilo. Los de Oud utilizaban de un modo similar el desfase vertical entre huecos rasgados horizontales como motivo de composición abstracta y eran también bloques autónomos, entre medianeras y situados en ladera, con una pequeña pieza que sobresalía en planta junto a cada acceso.

El alzado norte, por tanto, es más una declaración de adhesión al modo nuevo, europeo, moderno y social de construcción de viviendas que una realización cumbre del movimiento moderno, como se ha entendido casi siempre. El alzado sur, mucho menos conocido, expresa, sin embargo, más objetivos propios del arquitecto que el lado del acceso. El espacio entre el edificio y el límite del solar es mayor en ese lado para permitir que cada apartamento posea un jardín propio y bien orientado al que todas las piezas de las viviendas se abren medianamente generosos paños acristalados. El espacio exterior de la unidad más próxima a la calle es, en lugar del jardín, la cubierta transitable sobre los garajes.

La planta es magistralmente sencilla. El vestíbulo deja paso a la sala de estar, la zona de servicio de la vivienda -cocina, oficio de lavado y aseo- y, entre ambos, la escalera de un tramo que comunica con la planta superior. Un comedor cuadrado, situado entre la cocina y la sala de estar, sobresale en planta hacia el jardín. En la planta superior el desembarco de la escalera distribuye dos dormitorios y la pieza del baño.

La fachada acristalada hacia el jardín es menos moderna en cuanto a las leyes de composición que utiliza que la fachada de acceso. La carpintería que soporta los vidrios es de perfilera de madera con gruesas secciones. Su despiece es vertical para incorporar en fachada la estructura americana tradicional de postes de madera, mucho más evidente que en la fachada norte. Los dormitorios del piso superior son totalmente acristalados y utilizan las mismas carpinterías y despieces de vidrio que la planta baja. Se abren a un balcón corrido que vuela cuatro pies sobre la fachada para procurar sombra a la sala de estar de abajo y para proporcionar un pequeño espacio exterior a los dormitorios de arriba. El balcón, además, se cubre con una pérgola también de madera por la que podía trepar la vegetación. En esta fachada ni las pérgolas ni las carpinterías se pintaron de color oscuro, de modo que se empastaban mucho más con el enfoscado blanco. En los jardines, excepto en el apartamento más cercano a la calle, no se previeron superficies pavimentadas, de manera que el césped y las plantaciones de árboles se acercaban hasta la fachada.

En general, el conjunto sur del edificio se parecía poco a las austeras composiciones de la vanguardia europea y poseía en todo un aspecto mucho más americano. La estructura y carpintería de madera, el enfoscado blanco, la exis-

16. Transcripción de una entrevista de D. Gebhard y H. Von Breton a Ain, 19 junio 1973, Doc. Cit., no publicado, p. 1, trad. del a.

tencia de porches, el hecho de que estos tuvieran igual dimensión en las dos plantas y el jardín llegando hasta el edificio e incluso trepando por él se aproximaban a la casa blanca sureña al menos tanto como la fachada opuesta se acercaba a la también blanca casa racionalista. Resulta paradójico que la similitud sureña se produzca en el momento en que Ain y el resto de arquitectos de la vanguardia californiana se mostraban más decididamente combativos contra los *revival* de cualquier estilo, en especial de las extrañas añoranzas, como la lejana Louisiana.

Otro aspecto destacable, y también olvidado, en la concepción del edificio en el mismo sentido de pertenencia a la tradición norteamericana es el uso privado del jardín que corresponde a cada vivienda, algo poco común en los bloques de apartamentos de Los Ángeles, casi impensable en un edificio de vivienda social colectiva en Europa y en todo caso sorprendente si se atiende al presumible pensamiento colectivista de Ain. Sin embargo, la privacidad de vistas y de uso, que aumentan el sentido del escalonamiento de la planta, y la propiedad de una superficie de tierra virgen para cada vivienda, la gran aspiración americana, fueron objetivos planteados por el arquitecto desde el principio del proyecto, y de los que siempre se sentiría satisfecho.

El distanciamiento de estos aspectos con respecto a realizaciones coetáneas de programas similares es también elocuente de la singularidad del camino emprendido por Ain. En el mismo año se construyen en Los Ángeles dos obras maestras de Neutra, los apartamentos Landfair y los apartamentos Strathmore, ambos en las colinas que protegen Westwood Village por el noroeste, donde también se acababa de trazar el nuevo campus de la Universidad de California. Los dos edificios contienen unidades modestas de sala y dos dormitorios y también se abren al máximo al exterior ajardinado; pero aquí el ejercicio es, si bien absolutamente propio del maestro, también totalmente moderno. Los paños blancos se tratan como planos abstractos sin espesor y la carpintería se minimiza en sección y en color *æmetalizado grisæ* para producir amplias superficies transparentes. Se niega la materialidad de puertas de acceso, voladizos, albardillas y huecos de servicio recurriendo a superficies lisas y brillantes. Los jardines que rodean las ‘máquinas’ son comunitarios y no poseen uso de estancia. Sirven de acceso a los edificios y les proporcionan un adecuado paisaje. El aspecto general es todavía hoy el de bellas piezas de tecnología y geometría precisa ocultas en un jardín, muy diferente al mundo doméstico de los Dunsmuir.

Un aspecto del edificio de Ain que sí interesó a Gebhard y a McCoy es el pormenorizado diseño del mobiliario empotrado y en general del interior de las viviendas. Gebhard lo describe como los “delicados detalles”¹⁷ y McCoy narra de un modo casi íntimo que el arquitecto “hablaba tímidamente sobre la casa, hablaba sobre las cosas pequeñas”¹⁸. Ain diseñó el mobiliario y el total del interior con soluciones de absoluta economía pero de modo especialmente cuidadoso con cada uso, como el planchado, el almacenamiento selectivo de los enseres, el aseo personal o la lectura, que todavía son de utilidad para los actuales usuarios de las viviendas.

Sin embargo, el interior de los apartamentos es también el resultado de una cuestión diferente al cuidado por el detalle, y relacionada con aspectos ya tratados. El tránsito de Europa a América que se observa entre las fachadas norte

17. Gebhard, David, *Gregory Ain*, Art. Cit., p. 13, trad. del a.

18. McCoy, Esther, *The Second Generation*, Ob. Cit., p. 98, trad. del a.

y sur se produce también en el ambiente general de las viviendas. Todas las piezas se abren al exterior y cada una de ellas recibe iluminación al menos por tres lados, de modo que están soleadas durante todo el día. Los distintos espacios intentan relacionarse para ampliar el volumen disponible. La cocina une al suyo el espacio del comedor. La única separación de este con respecto a la sala de estar es una gran hoja corredera de vidrio transparente. Desde el acceso puede verse la sala de estar con sus tres lados iluminados, tras ella el jardín y también el cielo a través de la fachada acristalada del piso superior. Todos los espacios se suman y todos parecen querer crecer. En un programa de necesidades aparentemente internacional, la vivienda colectiva modesta, parece que el arquitecto haya transformado el problema en su contrario. La cuestión europea de la vivienda mínima, la cuantificación y repetición del espacio mínimo habitable, se convierte aquí en el deseo americano de la vivienda máxima, en el problema de la vivienda individual e ilimitada en posibilidades de cuidado interior y vida privada, máxima también en espacio disponible y en ocupación real del territorio.

EL ENCARGO ORANS

Los apartamentos Dunsmuir no fueron el proyecto de la pertenencia pura del arquitecto al estilo internacional como en ocasiones se han clasificado, sino un edificio más complejo, donde a las proclamas modernas se unían las cuestiones diferentes, a veces contradictorias, que se han enunciado y que anticipan una carrera profesional rica en planteamientos que complementarán el estilo internacional.

Después de 1937 y antes de la Segunda Guerra Mundial el arquitecto proyectará y construirá en Los Ángeles varias viviendas unifamiliares de bajo costo, generalmente pequeñas cajas modernas de enfoscado y controladas aperturas de vidrio, siempre de acuerdo con su pensamiento sobre la necesidad de construir viviendas adecuadas y accesibles, de acuerdo también con la coyuntura económica de los años 30 y partícipes de la corriente de búsqueda de soluciones próximas al estilo internacional. Al mismo tiempo, Ain no olvidó en estos proyectos el proceso de enriquecimiento de la estética racionalista que se descubría en los edificios para Edwards y Kaplan.

Es el momento en que el arquitecto presta una mayor atención a los programas de vivienda social y construcción económica. La preocupación coincidía con la necesidad real de viviendas de bajo costo y construcción rápida, motivada en California por el inicio de la guerra en Europa. Los planes del presidente Roosevelt para la fabricación de 50.000 aviones como apoyo norteamericano a Inglaterra supusieron uno de los factores para el despertar californiano de la Gran Depresión y convirtieron Los Ángeles en una factoría de producción industrial, especialmente aeronáutica, mucho más importante de lo que ya era. Esto atrajo al sur de California a un nuevo aluvión de población al que debía proporcionarse alojamiento. El interés del arquitecto en los proyectos de viviendas sociales le motivó en 1940 a solicitar una beca Guggenheim, que obtuvo, para el estudio y experimentación con la vivienda de bajo costo. En 1939 y 1940 Ain colaboraría con Joseph Allen Stein en el proyecto de *One Family Defense House*, una vivienda de bajo coste para empleados en las industrias bélicas. El prototipo era un módulo cuadrado, con

cuatro esquinas de hormigón armado entre las que se instalaban cuatro fachadas iguales de vidrio y en cuyo interior se insertaban particiones y bloques húmedos producidos en serie. El isomorfismo de la pieza, su flexibilidad interior, la combinabilidad modular y la apariencia automovilística de sus esquinas redondeadas la convertían en un auténtico prototipo de ‘lo moderno’.

Después de la Segunda Guerra Mundial, se atribuye a Ain un cambio en su arquitectura, y específicamente en sus proyectos residenciales, coincidente con la nueva era de opulencia de la América de postguerra, la mayor afluencia de encargos y la mayor disponibilidad presupuestaria para resolverlos y su diferente organización profesional, entonces en sociedad con Joseph Johnson y Alfred Day. No hasta después de 1945 se ha entendido la arquitectura de Ain como diferente al estilo internacional practicado antes y durante los años de la guerra. El catálogo de la exposición de 1980 advertirá sin equívocos que “el mayor cambio que observamos en sus diseños post-1945 fue el abandono de la imaginería pura de la modernidad (estilo internacional)”¹⁹ que había cultivado hasta ese momento.

Al final de esa serie de proyectos racionalistas, y al final también de la década de 1930, Ain recibe el encargo de Alice Orans para construir una vivienda de tres dormitorios en Los Ángeles. La casa Orans es una obra muy poco conocida. Las notas sobre la exposición de 1978²⁰ no la citaron y tampoco hacía mención a ella el ensayo de Gebhard que documentaba el catálogo de la exposición de 1980²¹, si bien en él se incluían dos fotografías interiores de la casa tomadas por Ralph Samuels²². McCoy la describe brevemente en *The Second Generation*²³, aunque en esta ocasión el volumen no incluye ninguna fotografía de la casa²⁴. Tampoco se menciona en el erudito y clarividente ensayo que Thomas Hines escribiría precisamente sobre los antecedentes del programa *Case Study Houses*, donde se tratan edificios del propio Ain y de otros arquitectos de los años 30 y 40 como referencias al programa de John Entenza y como significativos del panorama arquitectónico del momento²⁵. Por supuesto, la casa Orans tampoco aparece en *Los Ángeles in the Thirties: 1931-1941*²⁶, el ensayo más extenso sobre el momento constructivo que atravesó la ciudad durante esa década.

Por otro lado, la única revista especializada en la que pudo conocerse la casa después de su construcción fue *Arts & Architecture* que, en su número de abril de 1942, publicó fotografías del interior y exterior, una reducción de la planta y un dibujo en perspectiva axonométrica, acompañados por una breve memoria preparada por el arquitecto²⁷.

El motivo de la escasa publicidad de la casa no es probablemente claro ni único. Sin duda fue importante el hecho de carecer de fotografías de Julius Shulman, el fotógrafo de arquitectura con más prestigio entre la vanguardia de Los Ángeles desde el final de la década, y que curiosamente había fotografiado la práctica totalidad de los proyectos hoy conocidos de Ain, excepto algunas viviendas también magníficamente fotografiadas por Marvin Rand. De hecho, los edificios actualmente conocidos del arquitecto lo son principalmente a través de las fotografías en blanco y negro realizadas por Shulman inmediatamente después de la construcción. Son imágenes siempre muy atractivas y perfectamente compuestas pero, como se ha visto en el caso de los Dunsmuir, la selección de las imágenes simplifica el entendimiento

19. Gebhard, David, *Gregory Ain*, Art. Cit., p. 16, trad. del a., paréntesis del original.

20. Cfr. Clark, Alison, *Gregory Ain, Architect. Exhibit Notes*, Doc. Cit., no publicado.

21. Cfr. Gebhard, David, *Gregory Ain*, Art. Cit.

22. Ain, Gregory / Gebhard, David / Von Breton, Harriette / Weiss, Lauren, *The Architecture of Gregory Ain, The Play Between the Rational and High Art*, Ob. Cit., p. h75.

23. McCoy, Esther, *The Second Generation*, Ob. Cit., p. 109.

24. Cfr. McCoy, Esther, *The Second Generation*, Ob. Cit.

25. Cfr. Hines, Thomas S., *Case Study Trouvé. Sources and Precedents Southern California, 1920-1942*, Catálogo de la exposición *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of The Case Study Houses*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1989.

26. Cfr. Gebhard, David / von Breton, Harriette, *L.A. in the Thirties 1931-1941*, Peregrine Smith, 1975.

27. Cfr. Ain, Gregory, *House in Los Angeles for Mr. and Mrs. M. Orans*, California Arts & Architecture, Los Angeles, abril 1942, vol. 59, pp. [26-27].

del edificio cuando no lo modifica. En el siguiente escalón del problema, la selección de los edificios fotografiados modifica la comprensión de la obra del arquitecto.

Otro motivo que debió dificultar la publicidad del proyecto es su disparidad aparente con la obra de Ayn durante la época. Sus edificios de los años 30 poseen en general el aspecto de una caja de enfoscado más o menos manipulada, como las casas Beckman, Hural, Hay, Tierman o Daniel, las cuatro consideradas obras importantes del periodo. Esa imagen más definida y compacta es contraria a la que transmite la casa Orans, de difícil comprensión volumétrica. Por tanto, esta vivienda es de más compleja inclusión o explicación en el conjunto de la obra de Ayn y rompe la pretendida linealidad de su carrera, que se ha dividido casi por convención entre anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial, es decir, entre seguidora del estilo internacional antes y portadora después de una cierta evolución de los temas propios del estilo.

El solar elegido por los Orans consistía en una parcela en pronunciada pendiente en la calle Micheltorena, en las colinas del distrito de Silver Lake. La zona se convirtió durante la década de los 30 en una comunidad de moda por ofrecer un atractivo y tranquilo espacio residencial en proximidad al centro administrativo y de trabajo del *Downtown* y también por los bajos precios de los solares, motivados fundamentalmente por sus difíciles situaciones topográficas. Después de la guerra, el área evolucionó hacia un ambiente mucho más bohemio y atrajo a artistas relacionados con todo tipo de actividades.

En cualquier caso, Silver Lake fue desde los años 30 una de las áreas de la ciudad con mayor actividad para la arquitectura moderna. Muchos de los mejores ejemplos de la arquitectura doméstica de Neutra y de Schindler proliferaron en la zona, incluyendo *VDL Research House*, la propia casa de Neutra. Micheltorena fue una de las calles con mayor concentración de obras importantes. En 1933 Schindler había construido allí la casa Oliver, ya citada en este capítulo. Ayn había terminado en Micheltorena las casas Tierman y Daniel en 1939, el mismo año en que John Lautner había construido su propia casa, no lejos de la famosa y posterior *Silver Top* de 1957, también en la misma calle.

Las condiciones previas del solar de la casa Orans eran todas ellas desfavorables. Además de la fuerte pendiente ascendente, el terreno estaba dominado por las vistas desde las viviendas limítrofes, situadas más altas tanto al fondo como en los dos laterales del solar. La calle es estrecha, con mucha pendiente y de difícil aparcamiento, de modo que al programa debían añadirse posiciones de estacionamiento suficientes para los propietarios y sus visitas, cuestión sin duda difícil por la inclinación de la parcela. Los propietarios insistieron al arquitecto en su necesidad de espacios exteriores protegidos de las miradas ajenas²⁸, lo que en principio parecía indicar patios cerrados, y en poseer además vistas hacia la ciudad y las montañas lejanas, que por el contrario obligaba a levantarse por encima de los vecinos. Por si fuera poco, la normativa urbanística obligaba en la zona a la utilización de cubiertas inclinadas, cuestión que se enfrentaba totalmente con el lenguaje presuntamente racionalista de Ayn y, en cualquier caso, por su demostrada preferencia por las cubiertas planas. A esto se sumaba el habitual inconveniente de las realizaciones de esta época, con el que en realidad Ayn nunca se sintió incómodo, del reducido presupuesto; en este caso, unos 8.000 dólares²⁹. Como referencia del presu-

28. Ayn, Gregory, *House in Los Angeles for Mr. and Mrs. M. Orans*, Art. Cit., p. [26].

29. Según entrevista del autor con Keith Sidley, arquitecto autor de la única restauración realizada en la casa, mantenida en Los Ángeles, en agosto de 1998. En la escueta memoria del proyecto publicada en Ayn, Gregory, *House in Los Angeles for Mr. and Mrs. M. Orans*, Art. Cit., p. [26], se cita un presupuesto aproximado de 10.000 dólares, que probablemente incluía también el coste del terreno o el mobiliario completo æambas posibilidades serían proporcionales al mercado del momentoæ, o incluso un modo flexible de redondear los 8.000 dólares.

puesto, cada una de las unidades de Mar Vista Housing de Los Ángeles, el proyecto de 102 viviendas sociales mínimas de las que construyó 52 y en el que Ain ejecutó su ideal de comunidad de pequeñas viviendas de bajo costo en 1948, costó 11.000 dólares³⁰.

Sin embargo, tanto el presupuesto como el programa de la vivienda parecen ser también indicativos del pequeño repunte económico que el sur de California comenzó a experimentar al final de la década, y que sería poco después anulado por la participación en la guerra. Esta vez la vivienda encargada a Ain ya no respondía a un programa de mínimos sino más bien al programa de vivienda habitual de postguerra: jardín, sala de estar, comedor, tres dormitorios, dos baños, vestíbulo, cocina, oficio, dormitorio de servicio y cochera para varios automóviles.

En la actualidad, la casa se mantiene en condiciones óptimas. Ha sido objeto de una sola obra de restauración, a final de los 80, que consistió en la reposición de algunos materiales de acabado, en el cambio del pavimento del dormitorio de servicio y del revestimiento vertical de los dormitorios, la colocación de un pavimento textil obre parte del suelo de la sala de estar y en la pintura de todos los paramentos. Sin existir ninguna modificación estructural ni de distribución, puede decirse que sólo se han realizado sobre la casa operaciones de mantenimiento.

El arquitecto comenzó a trabajar en el encargo como ya lo había hecho en otras ocasiones. Escribió una relación de problemas a solucionar antes de dibujar ningún croquis. Los primeros dibujos llegaron para unificar en un proyecto los diferentes problemas, en palabras de Ain, para *convertir los problemas en ventajas*³¹. Este método, como de ecuaciones, era del agrado del arquitecto, quizá por su formación en las ciencias exactas, y lo había utilizado también en el proyecto de los apartamentos Dunsmuir. La dinámica interna de un proyecto es extremadamente compleja, puede que inescrutable, y es dudoso que su estudio pertenezca al campo del análisis de arquitectura; aunque si así fuera el enunciado del método de Ain sería totalmente racional, al menos en su primera parte, hasta la introducción de la idea de unidad.

PLANOS QUE FLOTAN

La imagen de la casa Orans desde la calle es sorprendente. No existe ningún prisma mínimamente definido, como en ejercicios anteriores del arquitecto, que identifique los límites del edificio o que permita relacionar el volumen con funciones o espacios en la vivienda. En su lugar son perceptibles una serie de cuatro planos, uno de ellos horizontal, los otros tres ligeramente inclinados, que flotan sobre vacíos o sobre paños de cristal retranqueados. Los planos que flotan no son ligeros. Son volúmenes de enfoscado blanco o cubiertas cuya ligera inclinación parece ser el resultado de su peso. Todos se cantean con un perfil de madera de secoya pintado en el color rojo *Cherokee* de Frank Lloyd Wright -transformado en la actualidad en tierra tostada-. El perfil constituye una moldura plana vertical que enfatiza el canto de los planos y asegura su comprensión como láminas flotantes. Es la misma moldura utilizada por Schindler en los muros fortificados de Kings Road, y que también retomaba la tradición moderna, netamente europea, de dividir el edificio en sus compo-

30. Ouroussoff, Nicolai, *Civic Blueprints, Los Angeles Times*, 29 agosto 1998, pp. F 1, F 20.

31. Transcripción de una entrevista de D. Gebhard y H. Von Breton a Ain, 19 junio 1973, Doc. Cit., no publicado, p. 7, trad. del a.

nentes geométricos, como había investigado Hoffman en las aristas dibujadas del Palacio Stoclet de Bruselas. El tema se convertiría en los años 50 en uno de los recursos de la modernidad internacional de Mies y de muchos arquitectos de Los Ángeles.

El sol de California hace brillar los planos blancos que durante el día siempre descansan sobre zonas en sombra, correctamente dibujadas por las líneas rojo *Cherokee*. Por debajo de los planos inclinados se proyectan hacia el exterior, uno por cada lado, dos incomprensibles muros curvos ciegos, también blancos, que alcanzan la calle inclinada como en un abrazo.

Desde fuera el recinto parece inexpugnable. Los muros curvos que se anclan en el terreno, otro muro poliédrico con planta en *U* que se defiende de la calle en el centro de la parcela y la vegetación que asoma por encima de ellos forman un basamento fragmentado y protegen un interior que todavía no se descubre. Sobre el conjunto amurallado flotan como hojas los planos inclinados de blanco y sangre, entre los cuales los cristales quebrados permiten intuir guardados espacios para vivir.

Las todavía recientes palabras de Schindler sobre la transformación moderna de la vivienda, que Ain supo construir con fuerza en la casa Edwards, son ahora derrotadas por la emoción de una casa que no se comprende. Ha desaparecido el esquema democrático elogiado por Schindler y construido también por Ain, e incluso resuena más cercano a la fortaleza Orans otro párrafo escrito por Schindler en la misma serie de artículos en el *Architect and Engineer*, pero esta vez son las palabras críticas sobre el pasado las cercanas a la obra presente: la fuente principal para la vida primitiva era el miedo. “Mi casa es mi castillo” muestra cómo esa emoción se adhiere al hombre a lo largo de su historia. La casa más “confortable” era la que le recordaba ligeramente el sentimiento de alivio y seguridad sentido por el animal y por su antepasado al entrar en la reclusión de la cueva. Sólo el arquitecto contemporáneo se ha dado cuenta de que este período de miedo ha pasado³². Ain se dio cuenta en la mitad de la década y lo construyó con la decisión radical que puede verse en la casa Edeards, pero ahora parece superar, por adición de nuevos componentes, la linealidad del pensamiento moderno expuesto por Schindler. Recurre para conseguirlo incluso a evocación del “miedo del pasado”, el concepto cuya superación debía entenderse como una de las causas del nacimiento de la nueva arquitectura.

Esa imagen de recinto protegido responde fielmente al esquema de la vivienda, tanto en planta como en sección. Los espacios se hacen más privados y más importantes conforme el edificio se adentra en la parcela. En el nivel más alto y alejado del solar se encuentran el espacio exterior de estancia y la sala de estar interior. A un lado de la sala de estar se desarrollan los locales de servicio, en un lugar desde el que se puede atender toda la casa. Media altura más abajo se encuentra el nivel de la habitación de servicio, el vestíbulo de llegada y el aseo de visitas. Un poco más abajo se descubre el nivel de los dormitorios, por encima del cual la sala de estar posee vistas sobre las montañas. Más abajo todavía, casi en la rasante de la calle, un amplio aparcamiento cubierto provee espacio suficiente para los coches.

Como la mayoría de los arquitectos importantes, Gregory Ain fue también un gran dibujante. En marzo de 1941 realizó una serie de cinco perspectivas a

32. Schindler, R. M., *Furniture and the Modern House: A Theory of Interior Design*, Art. Cit.

mano alzada, a tinta negra sobre líneas de lápiz, para mostrar el futuro aspecto interior y exterior de la casa³³. La fidelidad con el resultado final es total. Una de ellas muestra precisamente la visión de la casa desde Micheltorena. El arquitecto dibujó el primer cuerpo opaco junto a la calle, con el volumen ciego en primer término y los muros curvos avanzando hacia el espectador. Sobre este zócalo de volúmenes complejos los planos superiores flotan sobre las bandas de vidrio. El aire que transmite el apunte es de absoluta serenidad, aspecto que lo hace totalmente diferente a las dos tendencias modernas del dibujo de arquitectura más extendidas entre los arquitectos del momento en California, y quizá en toda la vanguardia. Los dibujos de Ain no tienen nada de la estética maquinista que incorporaba la arquitectura a la categoría de objeto o de máquina, como las axonometrías que analizaron los espacios modernos desde los ejercicios de van Eesteren y van Doesburg y tampoco con el romanticismo modernista de los dibujos vieneses, o el oriental del estudio de Wright, o los sugerentes dibujos de presentación de Schindler, en los que se encontraban las dos tradiciones románticas. Los dibujos de Ain son simplemente amables. En la perspectiva del acceso, la vegetación, a veces dibujada a línea o a veces punteada, las sombras suaves de los planos inclinados, la eliminación de muchas aristas, la transparencia de algunos elementos vegetales, la textura que resta abstracción a los muros e incluso el punto de vista transmiten la idea de una fortaleza calmada, introvertida pero quieta tras su mundo de muros y tras una vegetación que también la protege, como se protege a una ruina o a una lejana villa mediterránea.

El alzado hacia la calle de la vivienda que incluía la documentación gráfica del proyecto es un dibujo sin embargo diferente³⁴. Delata la sección ascendente y también el aspecto cerrado y el énfasis en los planos flotantes. Los cantos de secoya de los planos se sombream y se hace evidente el carácter opuesto, planos contra volúmenes, a los muros opacos del zócalo sobre los que descansan. El contundente aspecto del alzado anuncia más cuestiones. En principio es de difícil comprensión. En ausencia de la perspectiva sería complicado entender el edificio. Proyectados, los volúmenes de la vivienda no recuerdan una casa, son un alzado maquinista, como el alzado de una extraña máquina lunar. Además, el alzado se remata por una cubierta incomprensible que termina en una forma almenada o de espina de dragón, como la abstracción infantil de un castillo medieval. El alzado es contradictorio. Hablando de la casa Orans, el arquitecto explicó lacónicamente el interés arquitectónico del proyecto, “dejemos que [los problemas convertidos en ventajas] se contradigan unos con otros”³⁵. El primer alzado de la casa demuestra esa relajada intención de su autor.

EL SALÓN SUPERIOR

El misterioso aspecto de la casa desde la calle tiene su respuesta en el también emocionante plano del edificio. Un enorme rectángulo perpendicular a la calle y situado en la zona más alta del solar, como el salón de un palacio o la nave de un templo, gobierna el trazado de la planta. Ninguna de las piezas del programa posee el tamaño suficiente para llenar el espacio del gran rectángulo, de modo que el arquitecto necesita sumar la superficie de la sala de estar en el nivel superior y el vestíbulo de llegada y el pasillo de acceso a los dormitorios en el nivel intermedio para alimentar la mitad de esa forma geométrica.

33. Los originales de estas perspectivas se encuentran actualmente en el archivo del arquitecto, Gregory Ain Papers, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara.

34. Ain, Gregory, *Residence for Mr. and Mrs. M. Orans, Construction Drawings, Sheet no. 3, West Elevation*, sin fecha, Gregory Ain Papers, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara, no publicado.

35. Transcripción de una entrevista de D. Gebhard y H. Von Breton a Ain, 19 junio 1973, Doc. Cit., no publicado, p. 7, trad. del a.

Dado que el programa es modesto, se necesita también del exterior para completar el gran salón. Ain proyecta un patio que sirve de estancia exterior en continuidad con la sala de estar.

Por tanto, y a diferencia de la mayoría de sus proyectos de viviendas, en este caso el patio se trata como una habitación o, mejor, como parte de una habitación mayor, de la que también forma parte el interior. Se pavimenta por completo e incluso se construyen dos de sus paredes, una es la continuación de las particiones del estar y constituye uno de los lados largos del rectángulo. El segundo muro exterior es perpendicular al anterior y forma un diedro con él. Sirve para acotar el espacio del salón rectangular. Además, los muros cumplen la función de privacidad solicitada por los Orans para su jardín. El diedro es de enfoscado blanco, el pavimento de piezas de ladrillo rojo. Ambos materiales podrían pertenecer a una habitación interior; de hecho, el arquitecto los utiliza en algunos espacios interiores de la casa. Tanto desde la sala de estar como desde el patio es perceptible el gran espacio rectangular que forman entre los dos, el salón solemne en la cima del solar.

El salón se extiende dentro y fuera del edificio gracias a que la fachada al patio de la sala de estar es sólo una delicada membrana de vidrio. Los delgados montantes de la carpintería se pintaron también en color rojo Frank Lloyd Wright. La cubierta de la sala de estar es el más elevado de los planos que flotaban sobre el alzado a Micheltorena. Es una cubierta inclinada hacia la calle que se proyecta en voladizo hacia ambos lados, la calle y el patio. Desde el interior del estar son perceptibles las vistas lejanas a través de la ventana corrida bajo el voladizo que da a la calle. El techo de la sala de estar sigue la inclinación de la cubierta, de manera que el espacio de la sala se abre principalmente al patio. Está forrado con tablero de *Celotex* de media pulgada color hueso, uno de los materiales baratos de apariencia neutra que gustaban a los arquitectos comprometidos con el momento, materiales que servían siempre para ligar la arquitectura con la sinceridad económica y tecnológica de la industria. Las juntas entre tableros se solucionan con unos rastreles del mismo rojo que la carpintería, paralelos al lado largo del rectángulo, que pautan el techo y enfatizan su dirección hacia el patio.

El resto de los acabados de la sala de estar, si bien todos ellos son materiales económicos, no forman parte de la estética espartana de los tableros prensados, sino que parecen buscar resonancias a ambientes palatinos, algo no acostumbrado en los edificios anteriores de Ain. El pavimento es una tarima de madera de roble y los revestimientos de paredes y armarios empotrados son de caoba de Filipinas. Los muebles se construían siempre formando prismas perfectos, con todos los elementos móviles enrasados.

El vuelo de la cubierta de la sala de estar hacia el patio es opuesto al resto de los voladizos. Las tiras de madera del techo son coincidentes con los montantes de la membrana de vidrio. La carpintería posee un parteluz horizontal sobre las puertas pero no marco superior, de modo que el vidrio se encuentra directamente con el techo, y parece que la losa apoyara sobre él. Al proyectarse el techo hacia el exterior, parece que el vidrio actuara sobre los materiales y el tablero color hueso se convierte en rojo y el perfil rojo en aire. En el resto de la casa, los voladizos son blancos, de longitud controlada, continuos e incluso se acusa su límite con la moldura lineal de madera oscura. Por el con-

trario, el vuelo es aquí muy pronunciado y aparece recortado en franjas independientes que se proyectan desde la fachada; y todo, los cantos, las perforaciones y el amplio soffito, chapado de tablero de *Wellowood* rojo brillante, otro de los materiales que a principio de los años 40 parecían baratos e industriales³⁶.

La visión desde el patio del voladizo de la sala de estar era, y sigue siéndolo realmente, absolutamente novedosa. La imagen era extraña y sus lecturas contradictorias. La primera impresión del impactante vuelo y del amplísimo paño de vidrio debía ser como de máquina moderna, casi de nave del futuro, parecida al aspecto maquinista del alzado oeste. Además, la continuidad espacial con el interior era total e inundaba de dinamismo la sala de estar. Durante el día la luz se filtraba entre las losas como en un emparrado y al atardecer el sol brillante parecía partir el vuelo rojo. El voladizo fragmentado, al contrario del resto de voladizos de la casa, parecía también expresar la idea romántica de una cubierta rota, todavía sangrante de rojo, de un edificio de mayor tamaño. Desde el patio, se hace casi real la posibilidad de que ese inmenso salón cerrado hubiera existido y que la actual construcción lo fuera sobre las ruinas de otra anterior, desaparecida en parte.

EL LABERINTO

La nitidez del rectángulo que preside la planta de la vivienda se opone al complejo tejido de habitaciones, escaleras, pasos y pequeños vestíbulos que lo rodean. El resto de piezas de la casa se agrupan alrededor del rectángulo protegiéndolo y enfatizando su diafanidad geométrica y grande. Las pequeñas piezas podían haberse ordenado de un modo más acorde con la estructura de postes de madera de la casa, más sencillo también para su distribución y para la colocación de los elementos estandarizados como los aparatos sanitarios o el mobiliario. Una agrupación habitual de rectángulos hubiese también simplificado la resolución de la planta en tres niveles diferentes. Sin embargo, el arquitecto hace complejos cada uno de los espacios y los tránsitos entre ellos. A costa de dificultar -y resolver a la perfección- el trazado de toda la planta, genera la emoción antigua del desorden, que era también la emoción moderna de la máquina y el motor. Todas las piezas que rodean el rectángulo, por tanto, conforman un laberinto de espacios de pequeña escala que aumentan la proporción de la pieza principal. Son con respecto a ella una especie de trama residencial alrededor del lugar público o las pequeñas piezas privadas y de servicios de los palacios árabes o cretenses con respecto a un salón de embajadores o de celebraciones. Aumenta la tensión del proyecto el hecho de que para llegar al salón sea necesario siempre atravesar el laberinto.

El laberinto situado en el lado norte de la sala de estar acoge las funciones de servicio de la casa. El funcionamiento es perfecto y atiende a todos los requerimientos tradicionales de estos espacios: independencia de accesos con respecto a la vivienda; vestíbulo de servicio para recepción de suministros; separación de los olores de la cocina con respecto al comedor mediante un oficio de almacenamiento de vajilla y preparación de alimentos; conexión del bloque de servicio con el ala de dormitorios familiares sin atravesar los espacios de estancia y conexión directa de la zona de servicios con la puerta principal para la atención de visitas. Este bloque se sitúa en dos niveles diferentes, el de la sala de estar y el del vestíbulo principal. El cambio de nivel es apro-

36. Los datos sobre los materiales y técnicas constructivas utilizados en la casa Orans provienen, además de la propia observación, de dos fuentes fundamentales: los documentos de proyecto existentes en el archivo del arquitecto, actualmente depositado en la *Architectural Drawing Collection del University Art Museum de la University of California* en Santa Bárbara, que ya han sido citados, y una serie de conversaciones del autor con Keith Sidley, arquitecto, autor de la única restauración de la casa, mantenidas en la propia casa Orans, Los Ángeles, en agosto y septiembre de 1998.

vechado como el resto de funciones, que podían haberse dispuesto de un modo mucho más lógico, para aumentar el carácter alambicado de la planta.

Al oeste, bajo la sala de estar, se encuentra la zona de dormitorios. Se accede a ella a través de un pasillo con una absoluta “apariencia de mecanización”. El techo del pasillo es de vidrio traslúcido colocado sin carpintería, cuya superficie superior sirve como repisa para flores en la sala de estar. La luz que ilumina el pasillo proviene, a través del vidrio traslúcido, de la ventana oeste de la sala de estar, a su vez situada sobre los dormitorios. Si el techo del pasillo es de luz, su pavimento es de linóleo negro brillante. Unos peldaños salvan en el pasillo la diferencia de nivel del vestíbulo principal con los dormitorios. Las pisas y tabicas de los peldaños son del mismo material, que se fija en las aristas mediante unos perfiles metálicos, también brillantes. Los paramentos verticales del muro este del pasillo conforman un frente de armarios con todos los elementos enrasados y chapados en caoba de Filipinas. En la pared contraria se dibujan las puertas de dormitorios y aseos, situadas en una cadencia casi perfecta. Esta alineación de puertas iguales pautadas, los materiales industriales, los colores puros, la extraña luz, uniforme y blanca, y el hecho de descender unos peldaños para alcanzar el pasillo producen la impresión de entrar en una máquina, como el corredor de un transoceánico o de un dirigible.

Las dos puertas centrales del corredor dan acceso a los dormitorios de niños. Cada uno de ellos repite en cierto modo el esquema de la casa. Un primer espacio complejo y diferente en cada uno de ellos sirve para guardarropa, biblioteca y tocador en la habitación de las niñas. Estos pequeños vestidores dejan paso a sendos espacios, más regulares, para la zona de estancia y dormitorio. La pared que separa ambos dormitorios esta formada por dos paneles correderos que pueden ocultarse en el muro que separaba los dos vestidores. El recurso era absolutamente novedoso, anterior en siete años a la *Unité* de Marsella. Ain lo había investigado recientemente en su módulo de vivienda de emergencia, proporcionaba una superficie resultante suficientemente amplia para los juegos de los niños y, sobre todo, introducía la magia futurista de multiplicar la dimensión del espacio. El suelo de la doble habitación se revestía de linóleo color claro, y un material similar forraba las paredes, de modo que el aspecto general era sin duda el de un espacio moderno.

Los dos dormitorios de niños se abren hacia el exterior mediante grandes puertas por el lado de la calle. Sobre los paños de vidrio se proyecta uno de los planos inclinados que flotaban en el alzado. Desde los dormitorios se accede a un espacio exterior, el plano horizontal flotante de la fachada, que sirve como zona de juego al aire libre y que posee acceso desde el exterior. Este espacio exterior es en realidad una amplia cubierta pavimentada con materiales compuestos continuos que descansa sobre los muros curvos del nivel de la calle y mira a la ciudad desde la primera planta del edificio. El arquitecto la rotulaba en sus planos con la aburguesada leyenda “cubierta para pasear”³⁷, que recordaba los solaríos de los cruceros. Su posición en el edificio, en el centro de la primera planta, serenamente adelantada con respecto a la fachada, conectada a través de grandes puertas de vidrio con el interior y su autonomía formal y funcional, la relacionaban noblemente con las terrazas frontales de los palacios urbanos europeos.

37. Ain, Gregory, *Residence for Mr. and Mrs. M. Orans, Construction Drawings, Sheet no. 2*, [planta], sin fecha, Gregory Ain Papers, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara, no publicado, trad. del a.

El fondo del corredor maquinista da paso al dormitorio principal, que repite en cierto modo el esquema espacial y de materiales de la sala de estar. El dormitorio se abre a dos pequeños jardines privados situados en fachadas opuestas, parcialmente pavimentado el que comparte orientación con el patio del salón principal y ambos ajardinados. El pavimento es tarima de roble y, tal como sucede en la sala de estar, en uno de los extremos de la habitación el pavimento se transforma en ladrillo y penetra en el hogar de una chimenea, otro volumen de delgadas hiladas de ladrillo horizontal.

Junto al dormitorio, Ain intenta construir su sala de baño teórica, una unidad mínima en donde el área de la ducha se vinculaba al exterior³⁸, y que desarrollaría impulsado probablemente por la necesidad de adaptar al tipo de construcción y al estilo de vida de Los Ángeles las *bathroom units* de Buckminster Fuller, una de las piezas prefabricadas que tanto interesaron a Ain. En este caso, la planta de la sala es una suerte de cruz esvástica deformada, coherente con el criterio general de espacios escondidos en el laberinto. Las salas de baño se revistieron con desacostumbrados azulejos brillantes de pequeño tamaño, verde manzana en un caso y bermellón en el otro.

Un intersticio entre el ala de dormitorios y el de servicio permite abrir el acceso principal de la vivienda. Uno de los muros curvos que avanzaban hacia la calle se perfora con una estrecha abertura vertical por la que puede atravesarse el zócalo, como por un resquicio. Desde esa rasgadura parte un pequeño tramo de escaleras entre dos muros curvos blancos. La visión de esos muros desde la primera meseta es la de una pieza abstracta que se introduce en la vegetación. El siguiente tramo parte de la meseta, es más largo y sigue ascendiendo hacia el edificio hasta alcanzar una diminuta plaza delante del acceso. La llegada parece el ascenso a una fortaleza o a un barrio popular en un acantilado mediterráneo. Desde la superficie del acceso se puede entrar al edificio por la supuesta puerta principal o continuar el camino según sugiere el propio espacio para llegar a la terraza palatina y, desde allí, acceder solemnemente al interior.

Si se accede por la puerta principal el visitante llega a un vestíbulo más pequeño que la última meseta, perteneciente al espacio del salón pero situado siete peldaños más abajo. Desde allí se intuye ya un espacio enorme, muy alto, iluminado y chapado en maderas. Cuando se suben los escalones se descubre la dimensión total del salón, la gran pared de vidrio, el patio y el jardín exterior y, a la espalda, la vista hacia las colinas.

NACE LA CIUDAD DEL AUTOMÓVIL

En el nivel de la calle, delante de los dos muros curvos se mantiene en el aire el más bajo de los planos inclinados. Bajo él, protegida por el muro blanco con desarrollo en *U*, se sitúa una cochera con espacio sobrante para dos automóviles y para realizar sus operaciones de entretenimiento. La cochera se flanqueaba por dos puertas levantables por contrapesos, que junto con el trazado interior permitían estacionar y regresar a la vía pública en cualquiera de los dos sentidos y sin efectuar ninguna maniobra. Con las puertas izadas, el espacio era suficiente, cuestión en la que insistía el arquitecto³⁹, para estacionar ocho coches. Número sin duda necesario, incluso en 1941, dado el carácter palatino de la residencia.

38. Ain, Gregory, *New Dwelling Units: Bathing*, sin fecha [c. 1940], Gregory Ain Papers, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara.

39. Cfr. Ain, Gregory, *House in Los Angeles for Mr. and Mrs. M. Orans*, Art. Cit., pp. [26-27].

Ain construye un vial que entra y sale de la parcela y provoca el gesto de los muros curvos. La civilización del automóvil que a final de los años 30 despega en Los Ángeles, con más fuerza que quizá ningún otro lugar en el mundo, entra sin complejos en la casa Orans, con toda su significación de modernidad y convivencia con la máquina. El arquitecto intuye que el mundo del automóvil alcanzará poder suficiente para transformar la vida de la ciudad y por tanto la arquitectura. Todos los síntomas para la confirmación de esta idea se habían producido ya en Los Ángeles. Desde hacía una década se habían ido asfaltado las avenidas más importantes de la ciudad, comenzando por Fairfax y Sunset; aunque tan sólo recientemente, en 1939, se habían establecido las regulaciones administrativas necesarias para la aparición de la futura red de autopistas de la metrópoli y había entrado en funcionamiento la primera de ellas, hacia Arroyo Seco, de seis millas de longitud⁴⁰. Sería después de la guerra, no obstante, cuando el automóvil llenaría por completo la vida angelina.

Los radios de giro de Orans son probablemente los de más anterior irrupción en la arquitectura doméstica de California que todavía siguen en pie. Sin embargo, no fueron el primer intento. Ain lleva a término la experimentación iniciada por dos arquitectos muy próximos. En 1935, cuando Ain trabajaba en la oficina de Neutra, este había construido su conocida casa para Josef von Stenberg en el valle de San Fernando, Los Ángeles. La casa tenía vista y acceso sólo a dos patios cerrados, cuyos perímetros curvos eran también la trayectoria que seguía el Rolls Royce del director. En la casa von Stenberg la irrupción del recorrido del automóvil fuerza la disposición de la propia vivienda, casi expulsa la casa, y el arquitecto acentúa la poesía de esa reclusión metálica.

Dos años más tarde, en 1937, Harwell H. Harris, con quien Ain había compartido las clases de Neutra y parte de su trabajo con el maestro, había proyectado y construido una casa precisamente para John Entenza en el barranco de Santa Mónica, Los Ángeles. La casa Entenza es, por primera y única vez en Harris, un ejercicio de estilo de la arquitectura moderna internacional que además incorpora sin ambivalencias el uso del automóvil. El vial de acceso de vehículos atraviesa la cochera, en un esquema similar al que poco después utilizará Ain. Al igual que en la casa von Stenberg, la marquesina de acceso se recubre elegantemente con chapa de aluminio, lisa en el techo y ondulada con la directriz horizontal en los paños verticales, pero todavía la ley del giro de la máquina impone su forma con cierta brusquedad, también en elementos que, como el dormitorio principal, carecen de relación funcional con el coche. El vestíbulo de la casa conduce a las visitas mediante una curva tangente a la del coche; todo adquiere en cierta manera la convención de la estética internacional del paquebote, el pariente conocido más cercano del automóvil.

El compromiso con los radios de giro de la máquina en la casa Orans es más profundo que la sola apariencia maquinista de las composiciones abstractas del estilo internacional, y al menos tan efectivos como los ejemplos anteriores de Neutra y Harris. El pequeño paso adelante de Ain consistió en asumir que el poder de la máquina era compatible con el desarrollo absolutamente libre del resto de los temas históricos y contemporáneos de la arquitectura.

40. Datos de Banham, Reyner, *Los Ángeles, the Architecture of Four Ecologies*, Allen Lane The Penguin Press, Londres, 1971, pp. 83-89.

"CONTEMPORARY"

Gebhard insistía en su ensayo sobre Ain en la pertenencia al estilo internacional de su obra anterior a la Segunda Guerra Mundial. El resto de críticas sobre el arquitecto coinciden en esta apreciación y en su especial interés social por las viviendas asequibles. En efecto, durante el final de la década de los 30 y los primeros años de los 40 el arquitecto se dedica, como se ha señalado, a la investigación en los alojamientos de bajo coste y a otras cuestiones que también habían preocupado a los arquitectos que, como Neutra, habían abanderado el estilo internacional en Europa e, inmediatamente después, en América. Esas otras cuestiones fueron entre otras la industrialización de los procesos constructivos o la desornamentación, ambos como cualidades éticas de la nueva sociedad, adecuación a los métodos productivos, es decir, a la época, y como medio para la universalización de los estándares de vivienda. Sin embargo, la casa Orans sirve para demostrar que la obra de Ain durante el cambio de década no es seguidora del estilo internacional, ni siquiera es el resultado de la evolución o manipulación de algunos factores del estilo que los críticos conceden a Ain al final de los 40 y fundamentalmente en los 50.

Consecuentemente, la casa Orans sirve también para comprender que la arquitectura de Ain ya en ese momento no pertenece a la modernidad racionalista de sus contemporáneos, y tampoco al democratizado experimento espacial practicado por el arquitecto en la casa Edwards, sino que posee una relación mucho mayor con la arquitectura norteamericana, y después europea, de final de los 50 y principio de los 60, el momento en que la arquitectura moderna recorre el camino de vuelta a Europa, que es también el momento de mayor celebración formal de la categoría estética de lo moderno, a partir de entonces en continua crisis de validez.

El modo en que en esa época que abarca la década de los 50 y el comienzo de los 60 fueron exaltadas la idea y, sobre todo, las formas llamadas, sin problemas de conciencia, modernas, lo explicó y lo mostró gráficamente Lesley Jackson en su libro *"Contemporary", Architecture and Interiors of the 1950s*, publicado por Phaidon en 1994. El ensayo reconstruyó el atractivo mundo formal de ese momento, principalmente de la arquitectura pero también del resto de objetos que posibilitaron la construcción de una obra artística unitaria en la vivienda o en el lugar de trabajo. Así, la publicación de Jackson mostraba también el mobiliario, los objetos domésticos y las nuevas máquinas, o los patrones de papel pintado y tapicerías que consiguieron que aquellos edificios optimistas constituyeran una obra de arte total⁴¹.

"Contemporary" defiende la tesis de que ese panorama formal es el que se asocia con la idea artística de "lo contemporáneo", es decir, el que de modo más extenso se reconoce como moderno, utilizando esta expresión en el amplísimo sentido del que ha sido "estilo del siglo XX" o, mejor, en el todavía más ambicioso de "estilo de la edad contemporánea". En Los Ángeles, el exponente más claro de esa contemporaneidad, y uno de los motores del estilo citados por Jackson, sería el programa de las *Case Study Houses* impulsado por la revista *"Arts & Architecture"*.

Pueden relacionarse unas características definidas para el estilo decantado en la década de 1950 a 1960, el estilo de lo contemporáneo, lo que la sociedad,

41. Cfr. Jackson, Lesley, *"Contemporary", Architecture and Interiors of the 1950s*, Phaidon Press, Londres, 1994.

y también los artistas, entiende por lo que fue moderno, lo que ha pertenecido a nuestra época, que por supuesto fue la moderna. Todas esas características pueden encontrarse mucho antes en la casa Orans de 1941. Un grupo extenso y fundamental de las mismas son formales, algunas de las cuales, como se ha dicho, Jackson las documentó brillantemente.

Las claves arquitectónicas de lo contemporáneo se perciben con claridad en la casa Orans, y pueden ser los grandes paños de vidrio que llenan una fachada y muestran la cuidada intimidad del interior al mismo tiempo que introducen el casi siempre selecto exterior en el edificio; las profundas terrazas que se abren a la contemplación de la ciudad o del paisaje y sirven también para exhibir el nuevo glamour de la vida placentera; la ingravidez ilógica pero emocionante de voladizos o cuerpos completos de un edificio que desafían la razonable estructura económica, en el sentido constructivo y social; la utilización de elementos abstractos como piezas de una nueva figuración que llegará a ser reconocible, de elementos propios de la arquitectura utilizados como escultóricos, como los laberintos curvos que se introducían en la vegetación; el cuidado de la naturaleza que rodea a los edificios, que se sitúa en un equilibrado y arquitectónico lugar entre los alejados conceptos de la jardinería recordada del barroco y la espontaneidad del crecimiento libre.

Ninguna de estas características lo había sido del estilo internacional, aunque la modernidad racionalista fuera imprescindible para la gestación del segundo internacional, el internacional contemporáneo, que sin duda también se convirtió en un estilo. Además de las cuestiones puramente formales, el contemporáneo derivó las ideas del racionalismo hacia una relajación o, cuando menos, posición mucho más serena, en temas como los compromisos sociales de la arquitectura. El arquitecto no intentará transformar la estructura colectiva sino sólo los hábitos o el modo de vida de la sociedad, lo imprescindible para asegurar su libertad creadora que ahora, por tanto, sería mucho más amplia, liberada de esa pesada y coartante misión de redención social. Las plantas de los edificios ya no necesitaban ser democráticas como tampoco los cerramientos necesitaban ser imprescindiblemente desornamentados. Esa misma libertad permitiría al contemporáneo *fifty* y *sixty* recurrir según la necesidad del proyecto al bagaje de la historia, reconocido de nuevo como legítimo, aunque siempre efectuando sobre él el necesario proceso de abstracción formal. El arquitecto también serenará, sin olvidarla, su reverencia respecto al tótem de la máquina, que sería definitivamente profanado en Los Ángeles por Charles y Ray Eames en 1957, con su *Solar Do-Nothing Machine*⁴², el “artefacto” de inapropiada pequeña escala que utilizaba bellas poleas y ruedas dentadas con el único objeto de agrandar, sólo cuando era necesario. Esto no significaba olvidar los avances tecnológicos, todos ellos aceptados y exaltados sin complejos y siempre con gran fuerza plástica por la arquitectura moderna internacional contemporánea.

PRECEDENTES INMEDIATOS AL “CONTEMPORÁNEO” DE LA CASA ORANS

La reflexión de Ain sobre todos estos conceptos concluye en la obra Orans, un proyecto sorprendentemente unitario y clarividente, a juzgar por los desarrollos posteriores. No obstante, la ruptura con el rigor académico del estilo internacional no había aparecido espontáneamente en ese proyecto. Los cam-

42. Máquina diseñada para Alcoa, en Kirkham, Pat, Charles and Ray Eames, *Designers of the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998, pp. 164-165.

bios producidos en el ambiente cultural y artístico de Los Ángeles durante los años de la depresión, aunque siempre dominado por la vanguardia racionalista, y también en el ámbito industrial, influyeron de manera decisiva en los edificios posteriores de Ain y de sus colegas.

Ain había pronunciado otra de sus palabras de duda sobre el estilo internacional en 1938, tres años antes de la residencia Orans, cuando construyó, también en Silver Lake, la casa Becker⁴³, una pequeña vivienda que se descolgaba hacia las vistas del embalse en uno de los escarpados solares de la zona. La casa atendía a un programa de un solo dormitorio, pero abundaban en ella los espacios interiores de estancia que se abrían al exterior mediante grandes paños de vidrio, y las terrazas y cubiertas transitables para la estancia al aire libre. El trabajo en sección era importante,

”cuando el invitado accede, la primer cosa que ve no es la sala de estar, sino la espectacular vista, tanto a través de las ventanas de la sala de estar como a través de las ventanas del comedor, las cuales, a pesar de estar en un nivel inferior, son visibles desde el acceso”⁴⁴.

Los volúmenes de la casa seguían los cánones del estilo internacional, pero el arquitecto hizo estallar una de sus reglas inundando toda la casa en un aparentemente ingenuo azul celeste, sin discriminar ningún paramento. Tanto los enfoscados exteriores como los trasdosados y particiones interiores se pintaron de azul claro grisáceo, como el cielo de Los Ángeles con el que debió confundirse. Era también el color del embalse visto desde la casa. En el interior eran azul intenso los pavimentos -moqueta y linóleo- y las tapiicerías de los sofás⁴⁵. Efectivamente, la visión de la casa por el invitado de 1938, sumergido en el embalse y confundido con el cielo, debió ser cuando menos impactante.

El experimento, en realidad, no se alejaba demasiado de los volúmenes crema de la casa Edwards, pero no había llegado al nivel de transgresión de lo correcto racionalista que se alcanzó en la casa Walker, un ejercicio que Schindler realizaría en una situación similar y con consecuencias también similares entre 1935 y 1939⁴⁶. La casa Walker ocupaba otro solar con pendiente imposible y vistas a Silver Lake. Como en la casa Becker, se accedía por el nivel superior, desde donde se descendía a los niveles de estancia primero, de dormitorios más abajo y, por fin, a un nivel sin programa junto al terreno: una planta vacía y sin cerrar ocupada con una sola línea de pilotes de sección cuadrada. Schindler describió el edificio como “una cascada que desciende por la pendiente”⁴⁷. Efectivamente, los laterales de la casa eran una desordenada acumulación de líneas inclinadas con diferentes pendientes y paños irregulares de vidrio. El alzado hacia el embalse se proyectaba precipitadamente hacia el vacío y se rompía en voladizos rectangulares de dimensión y alineación diferente, y los paños de esa fachada se recortaban para dejar paso a huecos vidriados sin ley aparente. El pavimento de los balcones volados también se recortaba dejando amplias zonas sin suelo, sólo con la estructura. Para evitar dudas de traducción sobre su cascada, Schindler pintó todo el edificio de color azul agua, excepto las barandillas y las delgadas carpinterías, que las pintaría en color plateado, como la espuma. En el interior el pavimento era moqueta azul continua, que lógicamente descendía por todos los peldaños, y abundaban el color plateado y acuosos vidrios traslúcidos.

43. Según *Gregory Ain æwork that is built (based on drawings and photos in Ain files)*, informe anónimo, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara, no publicado, p. [1].

44. Ain, Gregory, *The logic of Levels in Reverse*, *Architectural Record*, abril 1944, vol. 95, núm. 4, p. 66, trad. del a.

45. Cfr. Ain, Gregory, *The logic of Levels in Reverse*, Art. Cit., pp. 64-67.

46. Cfr. Sheine, Judith, *Casa Walker, Silverlake, Los Angeles, California*, *2G Revista Internacional de Arquitectura*, Barcelona, III 1998, núm. 7, pp. 86-93.

47. Sheine, Judith, *Casa Walker, Silverlake, Los Angeles, California*, Art. Cit., p. 86.

Todavía existía otra lectura en la casa Walker. Si bien el acceso se prestaba por el lado alto del solar, los planos dibujados por el arquitecto, y el propio edificio construido, reflejaban que el acceso principal a la casa era el contrario. En su parte más baja el solar limita con otra calle. En lugar de sus acostumbrados setos lineales, Schindler plantó en el límite con la calle una romántica alineación de arbustos, que referenciaban claramente la hilera de pilotes bajo el primer voladizo de la casa. Desde los arbustos partía un camino que ascendía en pendiente, también romántica, hasta alcanzar el espacio porticado por uno de sus extremos, de modo que se apreciaba en perspectiva una columnata transparente, con jardín a un lado y vistas al lago en el otro. El espacio actuaba como logia de entrada, desde la que una escalera comunicaba con el resto de la villa.

La casa Walker, con sus referencias a los edificios admirados de la historia, su utilización sin ataduras de las posibilidades de la construcción, su admiración por el paisaje y el lugar, su desatención a los problemas compositivos del estilo y, sobre todo, su extraño pero genial debate interior entre la abstracción y la figuración anticipaba la próxima en el tiempo y en el vecindario casa Orans. Sin embargo, como otras muchas obras de Schindler, la casa ha sido escrupulosamente catalogada dentro del estilo internacional por la historia de la crítica. La única monografía crítica general hasta el momento es la citada obra de Gebhard, "Schindler", en la cual la explicación y crítica íntegra a la casa es la siguiente:

"La fachada a la calle de la casa Walker, con su forma rectangular sencilla y una ventana corrida bajo el alero, tiene la apariencia del estilo internacional, mientras que la trasera, con sus ocho soportes de hormigón, la celosía, terraza y cubierta horizontales, es completamente de Stijl schindleriano"⁴⁸.

La casa no se había citado en "R. M. Schindler", el ensayo monográfico de McCoy⁴⁹, once años anterior al de Gebhard.

La casa Walker es contemporánea de Fallingwater, una obra maestra también llena del espíritu contemporáneo; aunque la superposición de arquitectura y naturaleza del maestro *Maverick* parece haberse convertido, en manos del discípulo, en una desconcertante simbiosis. Otra obra del maestro inmediatamente anterior a la casa Orans en donde la modernidad radical despreciaba los criterios normativos del racionalismo fue la casa Sturges, construida en 1939⁵⁰ en las colinas de Brentwood, Los Ángeles, y que tampoco dejó indiferente a la comunidad arquitectónica californiana. La vivienda suponía un cambio brusco con respecto a las realizaciones anteriores de Wright en la ciudad. La "romanza" de los bloques de hormigón dejaba paso a un poderoso gesto que utilizaba al máximo la tecnología sin ningún recuerdo romántico pero también sin ninguna concesión maquinista. La casa era una gigantesca ménsula de madera volada desde un volumen de ladrillo rojo anclado en la pendiente. La estructura se utilizaba al límite. Toda la casa se proyectaba en voladizo hacia el vacío, y una terraza, más ancha que la vivienda, seguía volando en busca de las vistas del Pacífico.

"EL PROGRESO DE LAS FUERZAS PRODUCTIVAS"

La heterodoxa transformación del movimiento moderno hacia los ejemplos que se han enunciado, actitudes personales todos ellos pero pertenecien-

48. Gebhard, David, *Schindler*, William Stout Publishers, San Francisco, 1997³ (1971), p. 105, trad. del a.

49. Cfr. McCoy, Esther, *R. M. Schindler, Five California Architects*, Hennessey and Ingalls, Los Angeles, 1987² (1960), pp. 148-193.

50. Storrer, William Allin, *The Architecture of Frank Lloyd Wright, A Complete Catalog*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1994² (1974), núm. 272.

tes a una suerte de intención común, que conducirán a lo que diez o veinte años después será el estilo entendido, otros veinte años más tarde, como contemporáneo internacional, o simplemente contemporáneo, o diseño moderno ¿un moderno diferente al del movimiento moderno? tuvo un imprescindible apoyo práctico, y también conceptual, en las modificaciones experimentadas en Los Ángeles por la industria y la economía durante la época de la depresión, lo que Adorno llamó “el progreso de las fuerzas productivas”⁵¹.

“Es arte moderno el que por su forma de experimentar, y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe todo aquello que la industrialización en las fuerzas dominantes de producción ha conseguido llevar a sazón”⁵².

La arquitectura del puro estilo internacional se mantuvo mayoritariamente vigente entre la vanguardia moderna del sur de California durante los años de la depresión, hasta la entrada de los Estados Unidos en la guerra. En este ambiente de racionalismo, el florecimiento de esos ejemplos de edificios constituía una excepción. Esta excepción mantiene un curioso paralelismo con un proceso simultáneo, alejado en principio del mundo del arte, que se observa en la producción industrial angelina, también muy diferente a la mayoritaria en el resto del país.

Una de estas ‘fuerzas de producción’ tan excepcionales en Estados Unidos como los ejemplos de Ayn y Schindler entre la vanguardia arquitectónica fue, como se ha adelantado al principio del capítulo, la industria aeronáutica y su espectacular crecimiento tras el estallido de la guerra entre Gran Bretaña y Alemania. En ese momento del cambio de década, la metrópoli de Los Ángeles adquirió la escala estratégica mundial que, en parte, todavía conserva. Kevin Starr, en su ensayo de 1989 sobre los precedentes de las *Case Study Houses* resumía la importancia de la industria aeronáutica en la aparición del nuevo estilo. *Burbank* y el área alrededor del aeropuerto de Los Ángeles floreció con las empresas de fabricación de aviones, que emplearon más trabajadores que la suma de todas las fábricas de otro tipo. Anticipaba Starr,

“Algún día los historiadores y los antropólogos sociales evaluarán los poderosos efectos transformadores de la industria aeronáutica en tiempo de guerra, no sólo en la demografía y la economía del sur de California, sino también en su cultura. Aquí había una industria por definición orientada al futuro, y repentinamente deslumbró con proporciones gigantescas. En una escala sin precedentes, los americanos trabajaron con el diseño industrial y los materiales más avanzados... No se puede subestimar la importancia de la metáfora de la aviación, aunque resulte difícil rastrearla con precisión. La máquina de guerra del aire, diseñada tan espléndidamente, tan ingeniosa en sus materiales y en la integración de sus sistemas, ensamblada tan velozmente, constituyó un prototipo que la tierra podía pedir prestado para dedicarlo a la vida doméstica”⁵³.

El tema lo había enunciado por primera vez Mel Scott en *Cities Are For People. The Los Angeles Region Plans For Living*, su libro de 1942 en donde se planteaban los problemas de la ciudad y el modo unitario de acometer su resolución⁵⁴. El libro no podía relacionar la aviación con una arquitectura “contemporánea” que todavía no se había desarrollado, pero sin embargo abundaban las fotografías de los bombarderos americanos construidos en Los Ángeles y de obreros trabajando en las factorías de Douglas Corporation -algunas de estas fotografías serían utilizadas por Starr en su ensayo-, y el autor intuía que esa poderosa emoción tecnológica inundaría de modernidad la ciudad y la arquitectura en la que soñaba.

51. Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Taurus Humanidades, Madrid, 1992 (1980), p. 52.

52. Adorno, Theodor W., *Ob. Cit.*, p. 53.

53. Starr, Kevin, *The Case Study House Program and the Impending Future. Some Regional Considerations, Blueprints For Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, catálogo de la exposición presentada en el *Temporary Contemporary del Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, 1989, p. 133., trad. del a.

54. Cfr. Scott, Mel, *Cities Are For People. The Los Angeles Region Plans For Living*, Pacific Southwest Academy, Los Angeles, 1942.

Los Ángeles era la capital de la aviación de los Estados Unidos desde los años 20. Como en casi todas las empresas en que se empeñaba la ciudad, esta también fue una materia de pioneros. En esa época, sin embargo, operaban cuatro líneas de pasajeros en Los Ángeles, y en la ciudad existían en servicio nada menos que 50 aeropuertos a la cifra corresponde sólo a aeropuertos privados. Estos 50 campos de aviación generaban un tercio del total del tráfico aéreo del país y ocupaban a 3.000 pilotos con licencia civil. Las cifras de producción no eran menores. En la ciudad de Los Ángeles existían 25 empresas de construcción de aviones y de motores para aviones, que facturaban anualmente mil millones de dólares de la época⁵⁵. Este panorama permitió que el despegue aeronáutico fuera tan vigoroso como Starr describe y que la sociedad angelina estuviera predispuesta a aceptar las innovaciones técnicas y culturales que el aire proporcionó.

En paralelo con el desarrollo industrial aparecían nuevos materiales al servicio del arquitecto, o al menos al servicio de la imaginación del arquitecto de la Gran Depresión. Metales como la chapa y el tubo de aluminio o el acero cromado, nuevos vidrios y plásticos, materiales compuestos y manufacturados como la bakelita o el estratificado Formica, que se anunciaba en las revistas populares como “*For-Mi-Ca*”, aumentaban el deseo de los arquitectos de desarrollar nuevos proyectos, apropiados a las crecientes posibilidades.

Una de los más activos de aquellos 3.000 pilotos fue Melba Beard que, junto con su marido William Beard, profesor de ingeniería, encargaron a Neutra una pequeña casa en Altadena, Los Ángeles, en la que también trabajó Ayn, aunque en clara disconformidad con la solución⁵⁶. La casa Beard fue uno de los pocos encargos de la oficina en ese tiempo de crisis. Neutra trazó una planta compacta, con una sala de estar, dormitorio y estudio que se abrían a diferentes orientaciones mediante correderas de vidrio en fachada y generaban visiones cruzadas del exterior; el interior, además, se conectaba con el solarío de cubierta⁵⁷. La casa, como el avión, era una construcción “todo metal”, estructura principal, forjados, carpintería y cerramientos eran de acero. Los muros de la casa eran paneles ensamblados de acero en formación celular para conseguir suficiente inercia y para el control térmico. El resultado era un novedoso objeto plateado, pautado por una cadencia de finas líneas verticales y posado sobre un jardín, del que en ocasiones deslizaban las puertas de vidrio o se levantaba un plano metálico y brillante para el acceso de automóviles al interior.

La disponibilidad de nuevos materiales y la fascinación del vuelo consiguieron inspirar la carrera de Kem Weber desde el comienzo de los años 30. El arquitecto había diseñado elegantes y aerodinámicos interiores para cabinas de pasajeros en los nuevos aeroplanos, pero probablemente el diseño que más brillantemente anticipa la arquitectura de los años 50 es una pieza de mobiliario, el sillón “*Airline*” que Weber diseña para la *Airline Chair Company* de Los Ángeles⁵⁸, y que llegó a ser pronto un objeto inevitable para la vanguardia angelina. El sillón utilizaba el recurso del asiento volado de Mies, pero la estructura la conformaban piezas delgadas y apantalladas de madera con perfil aerodinámico, cuyos ensamblajes recordaban las uniones de las piezas móviles de los fuselajes. El asiento y el respaldo eran casi simétricos y estaban articulados entre sí. En las fotografías del catálogo podía verse el movimiento de estas piezas, como el vuelo de una gaviota, una figuración impensable en

55. Cfr. Starr, Kevin, Art. Cit., y Albrecht, Donald y otros, *World War II and the American Dream. How Wartime Building Changed a Nation*, catálogo de la exposición presentada en el *National Building Museum*, Washington D. C., The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995.

56. McCoy, Esther, *The Second Generation*, Ob. Cit., p. 88.

57. Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search of Modern Architecture, A Biography and History*, University of California Press, Los Angeles, 1994 (1982), pp. 118-120.

Europa. El sillón se suministraba desmontado en una caja, imprescindible en una correcta adaptación de los logros de la industria aeronáutica, y el usuario ensamblaba sus ligeros componentes fácil y rápidamente. El nuevo arte integrado con la tecnología y los modernos procesos productivos se enviaban por correo a los más avanzados hogares angelinos.

Kem Weber produjo también otras series de mobiliario con referencias menos evidentes a la nueva industria pero igualmente imbuidas del optimismo con el que la ciudad se defendía de la crisis económica nacional. A final de la década entran en la influyente escena del nuevo diseño de muebles Paul T. Frankl, llegado de la costa este, Paul Laszlo, que también construirá, y Hendrick van Keppel, cuya famosa serie de mobiliario para exteriores se convirtió en un imperecedero símbolo de California. Su tumbona y otomana de delgadísimo tubo de acero negro y cordón de algodón unían las últimas posibilidades tecnológicas con un material relajado y referencias a la artesanía de culturas anteriores. La serie representaba como ninguna otra el *outdoor living style* de Los Ángeles y se popularizó con rapidez.

Todas estas realizaciones cooperaron a la generación del ambiente cultural, aunque minoritario, necesario para la aparición de la arquitectura de grandes voladizos y paños de vidrio que empaquetaría una obra de arte total. Los proyectos teóricos sirvieron para concordar el optimismo intelectual con el mal momento económico por el que atravesaban la mayoría de los clientes potenciales o con el generalizado gusto por el *Art Déco*. Uno de los proyectos no realizados fue una pequeña casa de 1937 con la que Paul Laszlo sintetizaba todos esos ideales en un arriesgado volumen cilíndrico, totalmente de vidrio y que debía construirse en voladizo desde una pendiente ajardinada⁵⁹. Otro fue una terminal de pasajeros para el Aeropuerto de Los Ángeles, de Summer Spalding y John C. Austin, cuya interminable fachada también curva y de vidrio de 1940-41 competía con el sí construido *revival* español del *Los Angeles Union Passenger Terminal* de John y Donald B. Parkinson, Herman Sachs y Tommy Tompson, un ecléctico y bellissimo edificio para el ferrocarril, de 1938.

Otro factor resultó fundamental en el conglomerado de causas que permitió la aparición de las ambiciosas y distendidas nuevas ideas sobre lo moderno. El mito del “*California calls you*”⁶⁰ que atrajo a Neutra desde Viena no había sucumbido completamente a los años de la depresión, y Los Ángeles observó, en ese momento de vientos de guerra y de intransigencia intelectual en Europa y de falta de oportunidades en el resto del país, la llegada de intelectuales europeos que encontraron un lugar adecuado en la industria de Hollywood y en el clima del sur de California. El ambiente cultural de la ciudad recibió el impulso de importantes personajes que al mismo tiempo ejercieron de mecenas de las artes, de pequeña pero influyente escala, como Joseph von Stenberg, mecenas de Neutra, Billy Wilder, de los Eames, Thomas Mann, de Davidson, Henry Miller, también de los Eames, que se sumaron al mecenazgo de Aline Barnsdall, Galka Scheyer o Walter y Louise Arensberg. Llegaron también otros artistas como Man Ray, Igor Stravinsky, Aldous Huxley, Gertrud y Otto Natzler, Arnold Schoenberg, y los propios J. R. Davidson y Lloyd Wright, hijo del maestro, como antes habían llegado Schindler, Neutra o los Eames, o mucho antes Maybeck, Gill y los Greene, o como llegaron muchos otros nombres importantes para la ciudad.

58. Weber, Kem / Gebhard, David / von Bretton, Harriette, *Kem Weber, The Modern in Southern California 1920 through 1941*, catálogo de la exposición presentada en *The Art Galleries of University of California*, Santa Bárbara, 1969, pp. 82-83.

59. Gebhard, David / von Bretton, Harriette, *L.A. in the Thirties 1931-1941*, Ob. Cit., pp. 100, 138.

60. Cfr. Neutra, Richard J., *Survival Through Design*, Oxford University Press, Nueva York, 1954.

Muchos de estos nombres aparecían en los créditos de las películas, el mundo paralelo que los angelinos gustan de confundir con el real y el segundo pilar financiero que sostuvo a la ciudad durante la depresión y que, al igual que la industria de los aviones, cooperó activamente a la prefiguración de la futura realidad construida. En la segunda mitad de los 30 la salida de la crisis se esperaba muy cercana y no se presagiaba el próximo acontecimiento cruento de la guerra. El cine vivió una época grata y productivamente positiva, en parte por ser la única evasión de muchos ciudadanos contra la depresión económica. En cualquier caso, el futuro había adquirido en ese momento una connotación positiva, y la arquitectura moderna, por tanto, era parte de un mundo maravilloso a punto de llegar.

Ese era uno de los mensajes plásticos que William Cameron Menzies transmitió en *“Things to Come”*, una cinta estrenada en 1936, que desarrollaba un guión del escritor de ciencia ficción H. G. Wells en el que adaptó su novela de 1933 *“The Shape of Things to Come”*. La película advertía a Europa del peligro de los nacionalismos y proponía un futuro de progreso, libre de sentimentalismos antimodernos. Nada menos que László Moholy-Nagy construyó para la película ese mundo de optimismo a punto de llegar. Las ciudades eran la suma de volúmenes transparentes puros que ignoraban la gravedad, se desarrollaban escenas en espacios interiores inabarcables pero de gran serenidad formal, con elementos volados de geometría sencilla y luces imposibles de hormigón y vidrio y donde había entrado controladamente la vegetación. Según Moholy-Nagy “las casas no serán nunca más obstáculos para, sino receptáculos de la fuerza natural de vida del hombre, la luz”⁶¹.

En 1937, inmediatamente después de *“Things to Come”*, otro director, Frank Capra, estrenará *“Lost Horizon”*, que complementará la nueva arquitectura “por venir” con la construcción de un espacio mucho más sereno, con edificios modernos y blancos en un paisaje ajardinado, rodeado de terrazas y verandas, que la película convertirá en una utopía de modernidad, no tecnológica sino con referencias a los jardines y villas del pasado. Será otra de las características del contemporáneo que Ain iniciará en arquitectura en la casa Orans.

ORANS, REINER/BURCHILL Y EL TECHO PLATEADO DE LOS ÁNGELES

“Contemporary” nació como un estilo después de una guerra y una posguerra mundiales. Lo hizo con la fuerza y el atractivo suficiente para, quizá por primera vez en la historia del arte, no conquistar sólo a Occidente, sino al mundo. Parece innegable que Los Ángeles y la actitud latente en los difíciles años 30 en muchas personas de la ciudad participaron en su gestación. Y parece también innegable que Los Ángeles disfrutó como casi ningún otro lugar del dulce triunfo del estilo. Lo prueban las casas de acero y cristal de las *Case Study* y de fuera del programa, con cubiertas que miran el océano o la ciudad, y piscinas para celebrar el clima y la vida de California.

Quizá, entre todas ellas, lo prueba como ninguna otra “Silvertop”, aclamada por el cine y la televisión, auténticos sentenciadores del estilo, y reconocida como uno de los mejores exponentes de ese espíritu californiano y, aunque en realidad no le corresponda cronológicamente, del mundo formal de los 60, el mítico auge plástico de la contemporaneidad de nuestro siglo.

61. Albercht, Donald, *Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies*, Harper & Row, Museum of Modern Art, Nueva York, 1986, p. 162, trad. del a.

“Silvertop” es el apelativo con el que los angelinos se dirigen familiarmente a la residencia Reiner/Burchill, que expone al paisaje, y al mundo a través de los productores de Hollywood, su bóveda plateada en el punto más alto de la colina más alta de Silver Lake, y así es también el punto más alto de Los Ángeles. La casa es por eso el techo plateado de la ciudad, no sólo geográficamente. También ocupa el cenit de ese momento plateado del contemporáneo opulento, “la modernidad” en el subconsciente colectivo de Los Ángeles.

La casa Reiner/Burchill⁶² ocupa seis grandes parcelas en el punto más alto de Micheltorena, separada tan sólo unos metros de la casa Orans. Fue construida en 1957 por John Lautner, vecino de los Orans desde que estos se mudaron a su nueva casa, que él vio construir desde el otro lado de la calle. La situación y tamaño del solar Reiner eran proporcionales a los medios utilizados en el proyecto y en su construcción. ,Recordaría Lautner,

“El señor Reiner y yo trabajamos en este proyecto durante casi diez años, investigando y desarrollando diferentes cosas... en realidad no había ninguna prisa para terminar, queríamos la obra perfecta... Incluso volé a Europa para conocer todos los accesorios disponibles y ver qué podíamos utilizar sin tener que encargar la fabricación de nuestros propios accesorios”⁶³.

La descripción de la casa no resulta desconocida. Su esquema hereda, quizá inconscientemente, el utilizado en la casa Orans, y demuestra con ello que el antimoderno riesgo de Ain fue una vanguardia y que los argumentos políticos pueden en la arquitectura ser más débiles que la libertad creadora.

El vial de llegada a la casa Reiner parece el último desarrollo de las curvas de acceso y salida a la casa de Ain. En este caso esa idea se construye hasta sus últimas consecuencias. El vial parte de una calle, atraviesa todo el terreno y también el garaje y desciende la colina hasta salir por el otro lado de la manzana; en ese recorrido la calzada de hormigón se transforma en una losa postensada que rodea en voladizo un cilindro que contiene el apartamento de invitados en el que se ancla y desde el que vuela el vial sobre el vacío de la pendiente.

Desde el acceso el aspecto es especialmente cerrado, como un edificio fortificado. Tras los paños de ladrillo marrón se asoma la vegetación que anuncia la existencia de un jardín. En esos muros se abren sólo pequeños huecos desde los que se adivinan privados interiores vidriados y ajardinados y, sobre el aparcamiento y el vial de llegada, flotan planos de hormigón bordeados en madera de secoya. Los muros cerrados de ladrillo encierran en planta espacios laberínticos. Son dos piezas en donde se desarrolla el programa de dormitorios y locales de servicio en una compleja y minuciosa atención a cada uno de los usos. Los laberintos protegen un gran salón cubierto por una bóveda blanca que también parece flotar.

El gran salón ocupa la parte más alta de la colina, es una superficie diáfana de unos 300 metros cuadrados que se cubre con una bóveda de hormigón que vuela hacia los cuatro lados. La sala se abre hacia sus dos lados largos con dos membranas de vidrio, un lado mira hacia Silver Lake y el otro hacia las montañas lejanas. La ciudad se extiende hacia los dos lados. Las membranas de vidrio culminan la idea iniciada espartanamente por Ain. La carpintería ha podido desaparecer totalmente y el voladizo recortado ha sido sustituido por la línea poligonal que forman los vidrios entre sí y por los perfiles ondulados en

62. Los datos que se citan sobre la residencia Reiner/Burchill proceden, además de la observación, de la memoria del arquitecto en la publicación que se cita y de la entrevista del autor con el Sr. Kenneth Reiner, promotor del proyecto, mantenida en Silvertop, Los Ángeles, en agosto de 1998.

63. Lautner, John, John Lautner, Architect, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1998, p. 137.

los que las membranas se encuentran con la bóveda. La sala rectangular de Orans se había ‘desdemocratizado’ con respecto a la de Edwards. En Reiner, el aspecto de la sala es majestuoso. Con la cubierta curva suavemente posada sobre los lados cortos, los dinteles de coronas onduladas, y la transparencia total en simultaneidad con los reflejos multiplicados de los jardines y la ciudad en las dos membranas de vidrios facetados, es ya el salón del trono de aquel siglo pasado.