POLITECNICO DI TORINO
Repository ISTITUZIONALE

Un catálogo de posibilidades. Un viaje por las ideas rudofskianas sobre la Lebensweise

Original
Un catálogo de posibilidades. Un viaje por las ideas rudofskianas sobre la Lebensweise / Bocco, A. - In: Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad / Loren M., Romero Y.. - STAMPA. - Granada : Centro José Guerrero, 2014. - ISBN 9788478075386. - pp. 78-105

Availability:
This version is available at: 11583/2578536 since:

Publisher:
Centro José Guerrero

Published
DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

19 November 2026

Andrea Bocco Guarneri, DIST – Politecnico di Torino

Un catálogo de posibilidades.
Un viaje por las ideas rudofskianas sobre la *Lebensweise*

Este texto propone una incursión en el pensamiento de Rudofsky en relación con el arte de vivir (*Lebensweise*)[1].

El desarrollo del recorrido y sus etapas son fruto de mi elección personal, guiada en parte por un conocimiento algo instintivo: desde mi trabajo de licenciatura (1991), nunca he dejado de ocuparme de él (si bien en fases alternas), he publicado diversas obras sobre él desde 1993 hasta hoy, he pasado meses con Berta, entre ellos tres veranos en la casa de Frigiliana, he sido quizás el único estudioso que ha tenido acceso a algunos documentos (como es sabido, la parte del archivo que quedó con Berta se halla en Viena y es inaccesible desde hace años). Las fuentes que he utilizado, por tanto, son obras publicadas, inéditas y los testimonios directos, no solo las explicaciones de Berta, también mi propia experiencia sobre el tipo de vida que los Rudofsky practicaban. Sin embargo, en la elección de los contenidos he tratado de privilegiar ideas (no tanto obras) que, a mi juicio, todavía hoy ofrecen ricas oportunidades tanto para el diseñador como para quien quiera analizar críticamente su propio modo de vivir y tal vez modificarlo.

Sin embargo, antes de entrar *in media res,* debo hacer un largo preámbulo para proponer algunas consideraciones generales. Tanto esta primera parte como la segunda asumirán — por facilidad expositiva y para sugerir una importancia similar de los distintos pasajes — una forma paratáctica.

«El estilo de vida es el *ars artium*»[2]. No hay duda de que para Rudofsky el *savoir-vivre* era tanto el tema principal de investigación cuanto el objeto de una atenta aplicación cotidiana al modo de conducir su propia existencia (no sin cierta contradicción, como veremos). Como los médicos orientales, parecía mucho más interesado en la descripción de las modalidades propias de una vida sana y en indicar cómo obtenerla, que en estudiar o tratar de curar los

[1] Esta contribución es complementaria por tema a la de Felicity Scott, aquí en la p.***

[2] Bernard Rudofsky, *Now I Lay Me down to Eat. Notes and footnotes on the lost art of living* (Garden City, NY : Anchor Press-Doubleday, 1980), p. 11. (Indicado a partir de ahora como NIL).

estados patológicos[3].

Una de las razones fundamentales por las que investigaba y presentaba situaciones del pasado (tradicionales y más o menos locales, aún no alienantes, mecanizadas y estandarizadas) no era tanto la nostalgia (que, si bien no se admitía explícitamente, existía) como la experiencia directa de una inmemorial capacidad humana de crear formas de vida plenas y no privadas de placer, incluso en condiciones de limitación de recursos disponibles. Rudofsky ponía mucho esfuerzo en recoger y contar fragmentos de esta existencia cotidiana vivida con dignidad y calidad, aunque es obvio que seleccionaba (y, antes de seleccionar, tenía en cuenta) solo aquello que ofrecía esta cualidad: no se preocupaba de contextualizar social o antropológicamente los fragmentos que proponía.

Sin embargo, es innegable que Rudofsky tenía razón cuando reprochaba al Occidente contemporáneo haber antepuesto objetivos fútiles, como la conquista del espacio o la posesión de aparatos inútiles, a dedicar lo mejor de nuestro cuidado a hacer placentera nuestra existencia terrena[4]. Y esto no hubiera sido posible, en su opinión, sin enfrentarse críticamente a las tres cuestiones fundamentales — alimentación, vestido, vivienda (en realidad, el propio Rudofsky se ocupó solo de las dos últimas, dejando unas pocas notas para un libro sin terminar sobre la primera, que sería competencia de Berta) —, «problemas» que podían resultar superados porque estaban «resueltos hacía mucho tiempo» y transformados en provisiones de mercancías. Muchos otros, además de Rudofsky, se han ocupado de manera más sistemática y radical de la transformación de los bienes en mercancías y del *homo faber* en consumidor y, de hecho, sorprende que él los citase tan raramente (el único crítico de la deshumanización al que se referiere a menudo es a Mumford).

Crítico feroz y divertido de las costumbres contemporáneas, Rudofsky, sin embargo, no teorizaba sobre una naturaleza humana negativa, un «pecado original» (no conocemos sus creencias religiosas, pero me parece probable que no tuviera ninguna, en tanto que filosóficamente era epicúreo): en más de una ocasión argumentó que los niños nacen con sentido común e impulsos instintivamente sanos (y admiraba el talento de estos: se puede reconocer aquí

[3] Bernard Rudofsky, *Behind the Picture Window* (Nueva York: Oxford University Press, 1955), p. 72. (Desde ahora, indicado como BPW).

[4] Bernard Rudofsky, *Give Your Child a Chance* (manuscrito inédito), The Bernard Rudofsky Estate, Viena. (En adelante, indicado como GYC).

una experiencia directa de meses felices con su hijo Peter), y que los adultos se esfuerzan por cohibirlos, por ejemplo, para volverlos desconfiados ante las novedades, para constreñirlos dentro de ropas contra natura y entre un mobiliario punitivo, diseñado para controlar sus movimientos (y al hacerlo, imponen posturas incorrectas). Rudofsky indicaba su evidente preferencia a estar en el suelo, y su malestar con los zapatos, como pruebas de que sillas y zapatos son productos culturales («los dos símbolos principales de la civilización occidental»)[5] que van en contra del bienestar físico natural.

Observaba con desprecio y resentimiento que la educación parecía centrarse principalmente en arruinar las cualidades innatas de los niños. La resistencia a la homologación era otra de sus constantes preocupaciones: reconocible, por ejemplo, cuando denunciaba el horror del juego organizado. (Y también, la expropiación de la libertad de los adultos para usar su «tiempo libre»).

Este no es lugar adecuado para afrontar una discusión sobre la relación con la modernidad de Rudofsky y de otros que, como él, fueron marginados de su *establishment*[6]. No obstante, podemos recordar que, desde el título mismo, en *Are Clothes Modern?* el referente (además de agradar al museo que lo acogía) estuvo motivado por su tendencia a una reforma radical basada en la racionalidad; pero después de ver sus expectativas traicionadas, le volvió la espalda al «movimiento». En ese sentido, sus argumentos contra la ropa contemporánea fueron claros: «Anacrónica, irracional y nociva, además de cara y antidemocrática»[7]. Puesto que los «problemas» del vestido (y de la vivienda) se afrontaban (y se afrontan) de modo prejuicioso, encontraba motivo para acusar a nuestra civilización de supersticiones tan asfixiantes como las primitivas, con la agravante de que las actuales se basan en la mentira (creemos ser más libres y más «avanzados» que los que nos precedieron) y están destinadas a la venta. Sin embargo a Rudofsky, quien rara vez hablaba sobre temas políticos[8], le parecía obvio que la moda — que él despreciaba a causa de la imposición artificial de cambios fútiles y carentes de necesidad — solo podía existir allí

[5] GYC.

[6] Véase la contribución de Alberto Ferlenga, en este mismo volumen, p. ***.

[7] Bernard Rudofsky, *Are Clothes Modern? An essay on contemporary apparel* (Chicago, P. Theobald, 1947), p. 115. (Desde ahora ACM).

[8] El título de la que él consideraba su primera conferencia verdadera, la que pronunció en el IDCA de Aspen en 1961, fue, no obstante, *First Things First*, quizá por una de las más importantes declaraciones electorales de Clement Atlee (1945).

donde fuera reconocible la división social en clases.

La cuestión de la modernidad no es solo de la racionalidad formal, o de comodidad. Rudofsky basaba la necesidad de un enfoque diferente de la vivienda y del vestido también, o sobre todo, en la salud y en la felicidad: en resumen, en el equilibrio psicofísico. Pensaba que era inútil abordar el proyecto (o la elección de compra) sin plantearse radicalmente la cuestión de cuáles son las necesidades. Esto no significa, sin embargo, que Rudofsky no fuera consciente de las fuerzas que apartaban de tal enfoque — o que hacen tomar decisiones que lo contradicen. El conformismo, el estatus y la respetabilidad social y, en el caso de la ropa, la atracción erótica pueden vencer incluso la evidencia de la incomodidad y la patogénesis. «La cuestión de fondo sobre el vestido (...) es que se ajusta a las personas mentalmente, no físicamente»[9].

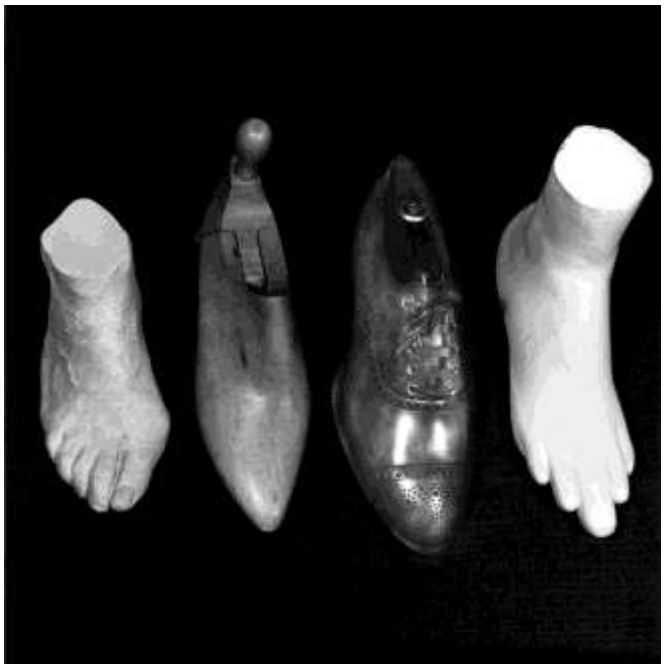


Fig. 1. Esta fotografía de Barbara Sutro para la exposición y el libro *Are Clothes Modern?* expresa quizá mejor que cualquiera otra la evidencia de la responsabilidad de los diseñadores, que crean sus obras no pensando en la realidad de los seres humanos sino en modelos ficticios.

En todo este discurso, la responsabilidad de los diseñadores es grande. Los diseñadores de ropa y moda modelan a los consumidores según «vagos ideales formales»[10] que no tienen nada que ver con la realidad anatómica. [FIG01] Lo

[9] Bernard Rudofsky, *The Unfashionable Human Body* (Garden City, NY: Doubleday, 1971), p. 200. (En adelante, UHB).

[10] Bernard Rudofsky, «La moda: abito disumano», *Domus*, 124 (abril 1938), p. 10-13. Publicada la traducción al inglés como «*Fashion: Inhuman Garment*» en

mismo vale para los arquitectos, más interesados en imponer sus prejuicios estéticos que en producir viviendas adecuadas.

Aquí reside una de las razones fundamentales del interés de Rudofsky por la arquitectura vernácula: le parecía que se caracteriza por la durabilidad, la estabilidad y la respuesta «a la medida» a las dimensiones y las necesidades humanas, «sin las histerias del diseñador»[11].

En *Streets for People*, el más político de sus libros, Rudofsky denunció la gravedad de la responsabilidad de los arquitectos en cuanto a la calidad urbana, y para hacerlo se remitió a las palabras de su amiga Ada Louise Huxtable. La amabilidad del entorno construido, su humanidad, el bien común eran, obviamente, menos importantes que el beneficio privado; los arquitectos no eran más que sirvientas de los especuladores que trabajaban para la «muerte de desarrollo» de la ciudad[12].



Fig. 2. Grabado de Theodor Galle (desde Stradanus), Amberes, hacia 1586, que representa el encuentro de Américo Vespucio con América. A Bernard Rudofsky le gustaba mucho esta imagen; la usó en el montaje del pabellón de EE.UU. en la Expo de Bruselas y en su libro NIL (p. 100).

Esta degradación no es solo responsabilidad de los diseñadores: para ser tan eficaces, la constricción y la irracionalidad deben erguirse sobre fundamentos culturales.

Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Humane Designer* (Viena: Springer-Verlag, 2003), p. 180-182. (En adelante, AHD).

[11] Bernard Rudofsky, *The Prodigious Builders: Notes toward a natural history of architecture with special regard to those species that are traditionally neglected or downright ignored* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977), p.13. (En adelante, indicado como TPB).

[12] Bernard Rudofsky, *Streets for People. A primer for Americans* (Garden City, NY: Doubleday & Co, 1969), p. 339 (la cita es de A.L. Huxtable). (En adelante, SFP).

Rudofsky acusaba a la religión (léase al cristianismo) de dirigir a los individuos hacia la negación de sí mismos y a auto-infligirse castigos corporales. «Los misioneros, proyectando sobre los colonizados sus propios miedos y su propio odio por el cuerpo, consiguieron golpearlos en su punto más vulnerable, el respeto por sí mismos, y forzarlos a ropas perjudiciales para su salud y degradantes para su dignidad»[13]. [FIG02]

Evidentemente, esa mentalidad residía en primer lugar en los «civilizadores». Con desaprobación, observaba que, sobre todo entre la gente de raíz cultural británica, la comodidad se consideraba signo de degeneración moral, que la higiene personal, en particular la íntima, se consideraba una aberración, y que la vergüenza hacía que se concibiera el cuerpo desnudo como carente de ropa («la propia idea de que los blancos deban llevar un vestido adecuado para el baño refleja su ética incierta», comentó Rudofsky)[14]; que alguien llegara a creer que se puede llevar una existencia digna de ese nombre sin salir jamás al aire libre; que el sentimiento de culpa frente al disfrute de la comida impedía el desarrollo de una cultura de la alimentación.

La mentalidad se refleja muy bien en el lenguaje y al mismo tiempo se ve influida por él: la falta de un vocabulario adecuado dificulta la libre asunción de posturas tanto como la discapacidad física; eufemismos (por ejemplo, “baño”) terminan condicionando la manera misma de concebir las cosas y se convierten en definiciones erróneas.

Libros y discursos de Rudofsky están llenos de observaciones sobre la obstinación con la que los estadounidenses (blanco favorito de sus críticas, sobre todo porque pudo observarlos de cerca) se resistían a las cosas buenas de la vida. En resumen, para Rudofsky una grave enfermedad psíquica de los occidentales (y están contagiando a otros pueblos) es la de negarse los placeres de la existencia.

Sobre todo en sus últimas décadas, Rudofsky se mostraba pesimista sobre el futuro.

Creía que los sentidos pronto serían no solo innecesarios, sino indeseables. Ruidos, malos olores, horrores visuales, que ocupan cada vez más nuestro entorno perceptivo, son las «pruebas visibles, olorosas y audibles de nuestro liderazgo en el progreso. Se han obtenido a costes astronómicos, y renegar de

[13] UHB, p. 197.
[14] ACM, p. 34.

ellos sería cometer un suicidio económico». «En el futuro, las personas sensibles serán consideradas como los discapacitados, o encerradas en instituciones»[15]. (Por supuesto, el debilitamiento de los sentidos tiene como finalidad la anulación de las resistencias individuales a la homologación, o más bien, de la supervivencia misma de «individuos»).

Este último comentario suyo fue ciertamente provocador, pero Rudofsky no exageraba en absoluto cuando dijo que los estadounidenses (¿y podemos decir algo diferente de nosotros mismos?) conseguían una satisfacción infinitamente mayor de los artefactos, incluso insatisfactorios, que de los productos de la naturaleza[16]. Además, Rudofsky señalaba la tendencia de preferir soluciones costosas a soluciones simples y gratuitas: por ejemplo, la necesidad de sistemas de filtrado y purificación del agua en la que se entra sucios (en lugar de lavarse antes de entrar en la bañera), o la de limpiar los suelos con aspiradora (en lugar de quitarse los zapatos al entrar en casa). Estas elecciones, además de por claridad conceptual, deberían adoptarse también por las consecuencias ecológicas que comportan: Rudofsky proponía un análisis radical de las cosas que se hacen, con el fin de desarrollar la conciencia y el sentido crítico.

Esto, precisamente porque constataba que la expresión de la personalidad individual se reducía a la adquisición de productos industriales, y que la consideración de uno mismo y de los demás se medía en la voluntad y la capacidad para hacer tales adquisiciones:[17] una consideración apenas más moderada que las de Günther Anders.[18] (Después de todo, Rudofsky estaba dispuesto, al menos con fines retóricos, a expresar el deseo de que los levantamientos sociales de los setenta consiguieran sacudir tal estado de cosas; así aparece al menos en la introducción de *Now I Lay Me Down to Eat*, donde esperaba que el momento fuera propicio para poner en cuestión los hábitos cotidianos).

Rudofsky, insisto, no lleva su crítica social hasta consecuencias políticas; pero sus análisis eran a menudo explícitos y radicales. El «progreso» constituía para él «la incurable enfermedad mental estadounidense»[19]; esta creencia estaba

[15] GYC.
[16] ACM, p. 76; UHB, p. 117.
[17] ACM, p 227.
[18] Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen* (Munich: Verlag C.H. Beck, 1956-80).
[19] SFP, p. 67.

en la base de la voluntad de aceptar de manera indiscriminada lo que el mercado ofrecía y continuaría ofreciendo, haciéndolo pasar por novedad mejoradora y necesaria, y esta falta de sentido crítico estaba destinada a garantizar el correcto funcionamiento de la economía capitalista.

Y no le pasaba por alto que la escala de producción era tan grande como para imponer una simplificación de la demanda al mercado interno y una sola civilización estandarizada y uniforme a todo el mundo (recordemos que Rudofsky no vivió lo suficiente para ver la disolución del bloque soviético). Como a los antropólogos que han sido capaces de apreciar la variedad de las culturas humanas, o a los ecólogos que deploraban la pérdida de biodiversidad, le parecía un desastre que el hombre moderno hubiera dejado que la industria y el comercio fijaran sus deseos y sus gustos. «Nuestras ideas sobre lo útil y lo bello, condicionadas por la publicidad, rara vez están confirmadas por los hechos», afirmó con lúcida amargura[20].

Tal vez, en la base de todo — además de la codicia de quienes controlan los medios de producción, del condicionamiento de las voluntades y, en última instancia, de la anulación de los individuos — esté la tendencia humana al conformismo, que logra más que cualquier otra consideración, incluido el bienestar personal. La sociedad estadounidense (si bien Rudofsky habría dicho lo mismo de haber vivido en otro lugar) penalizaba el desarrollo y la expresión del individuo. Quien no se ajustaba era considerado como un enemigo peligroso; la insatisfacción denotaba falta de lealtad a la nación[21].

Las cosas no han dejado de avanzar en la dirección que temía Rudofsky: «La vida de un perro doméstico merece ser estudiada cuidadosamente, ya que constituye un buen ejemplo de lo que el futuro podría reservar al hombre si está dispuesto a ceder su capacidad de decisión»[22]. Es evidente que esta tendencia no afecta solo al hombre común; los profesionales prefieren una respetable mediocridad a una porción, por modesta que sea, de aventura espiritual.[23]

El antídoto, Rudofsky nunca se cansó de repetirlo, está en la curiosidad por la comparación. Solo la indolencia justificaba la creencia de que el estilo de vida

[20] NIL, p. 62.
[21] GYC.
[22] GYC.
[23] GYC.

estadounidense era el mejor, ya que nadie parecía querer conocer lo de otros pueblos. Una mirada cosmopolita era letal para el conformismo, y se alimentaba con el viaje. Rudofsky opinaba que los estadounidenses eran hostiles a la idea de viajar, por temor incluso a ser contaminados por los conceptos extranjeros. Tanto por su biografía rica en cambios de contexto cultural y de viajes, como por sus obras, Rudofsky proporcionó un ejemplo de cultivo metódico de las capacidades de observación y discernimiento a través de la exposición a diferentes culturas[24].





Fig. 3. Dibujo desde Gordon W. Hewes, "Anthropology of Posture", *Scientific American*, 196, 1957, reproducido por Rudofsky en NIL (p. 58-59) con la siguiente explicación: "Uncongenial clothing and wrong upbringing deprive industrial man of the many postures available to a less inhibited mankind. A sampling of the most common resting positions shows cross-legged, kneeling, and squatting postures." Fig. 4. Bernard Rudofsky, niños japoneses en el baño al aire libre, hacia 1958. Un ejemplo de cómo las prácticas cotidianas no necesitan apenas objetos.

Me gustaría concluir esta larga introducción con una consideración. Rudofsky dedicaba atención especial a las prácticas, no tanto a los objetos; a los comportamientos, no a las formas arquitectónicas. [FIG03,04] La llamada a ocuparse de *Lebensweise*, no de *Bauweise* no era solo un eslogan[25]. ¿En realidad, de qué serviría una casa equipada con las instalaciones más recientes, si quienes viven allí no saben cómo vivir?

[24] SFP, p. 340.

[25] Bernard Rudofsky, «Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere», *Domus*, 123 (marzo 1938), p. 6-15. Publicado en inglés como «*What's Needed Is Not a New Way of Building, What's Needed Is a New Waf of Life*» en AHD, p. 175-179. Véase también NIL, p. 3 y el título de *Sparta-Sybaris. Keine neue Bauweise, eine neue Lebensweise tut not* (Salzburgo, Residenz/VM, 1987).

Con tales premisas — y aun reconociendo que su formación visual y, por tanto, las imágenes que mostraba, estaban marcadas por un prejuicio estético, como apuntó de inmediato la propia A.L. Huxtable[26] — es posible comprender por qué Rudofsky proponía la arquitectura y el urbanismo vernáculos como modelos.

«*Civitatem profecto no lapides sed homines faciunt*»[27]: para Rudofsky, una ciudad (y lo mismo puede decirse de cualquier otro producto humano) no es tanto el resultado de un proyecto, como la consecuencia de una forma de vida. Esto valía para la interpretación de las razones de lo existente, así como en el establecimiento de elecciones para crear algo nuevo. La inmensa disponibilidad de productos y técnicas tenía el riesgo de oscurecer la evaluación consciente de lo que servía en realidad, y de qué resultados se querían lograr.

Rudofsky, por tanto, encontraba útil proponer a su público «una especie de nuevo catálogo universal» (la referencia, implícita pero evidente, es el *Whole Earth Catalog*)[28], en el que recogió una selección del conocimiento pragmático, acumulado por generaciones humanas en diferentes partes del mundo, con el fin de «difundir herejías peligrosas» y «minar nuestro derecho de nacimiento a hacer la peor elección posible[29]». Su propósito, a veces en contradicción — a mi juicio — con el tono utilizado, era no decir a los lectores del libro o a los visitantes de la exposición lo que debían hacer, sino estimular su sentido crítico al ofrecerles un gran número de estímulos y opciones no conocidas.

Creo que de todos los «catálogos» rudofskianos, el menos popular hoy en día, pese a ser el más rico, es el que dedicó a los espacios públicos urbanos en *Streets for People*, que para él sin duda formaba parte del mismo proyecto editorial del precedente *Arquitecture without Architetcs* y del posterior *The Prodigious Builders*. Entre los temas que figuran en *Streets for People* aparecen: conservación, limpieza, calle cubierta, paseo peatonal, la calle como teatro, voces en la calle, música en la calle, comer en la calle y los cafés, toponimia, proporciones y función de las calles, escaleras, puentes y calles elevadas, mercados y zocos, toldos y sombra, acondicionamiento ambiental urbano, decoración, urbanismo natural y espontáneo, espacio público como habitación

[26] Ada Louise Huxtable, «Architectless Architecture. Sermons in Stone», *The New York Times*, 11 de Noviembre de 1964.

[27] Marsilio Ficino, *Commentarium in Convivium Platonis de amore* (París, Les belles lettres, 1956), caput XVI.

[28] Stewart Brand (editor), *Whole Earth Catalog* (from 1010, Fall 1968 to 1340, Decembre 1998). Es una referencia cruzada, ya que ahí se cita el rudofskiano AWA.

[29] NIL, p. 12.

al aire libre, pavimentación de calles, fuentes y agua, aseos públicos, niños en la calle y ausencia de peligro, educación, respeto por el ambiente natural y urbano. Una lista que muestra la inextricable compenetración entre factores físicos-espaciales y prácticas sociales del espacio público.

Todo lo que le parecía diferente y anterior de la homogeneización cultural occidental era apodícticamente definido por Rudofsky como «vernáculo», sin preocuparse de reconstruir los orígenes. Lo fueran o no, la riqueza de las soluciones descritas eran suficientes para demostrar que su desaparición habría constituido — está constituyendo — un empobrecimiento general de la humanidad, comparable a la extinción de las especies vivas, de culturas humanas, de oficios artesanales.

La misma estandarización radical se ha dado en la comida (tema, insisto, del que Rudofsky se ha ocupado menos de lo que su filosofía habría requerido) y en el ambiente doméstico. Si bien falta un desarrollo de su pensamiento en lo referente a la salud en la alimentación y en la elección de los materiales que emplear en la construcción — temas considerados hoy importantes también por la gente común —, subrayaba en cambio otros aspectos, tales como la identidad local y la dignidad humana. Rudofsky reconocía en lo que era de verdad nativo un «inexplicable sentido de armonía», «una maravillosa unidad de pasado y presente, que provoca en el extranjero una sensación de estar fuera del tiempo»[30]. No es casualidad que Christopher Alexander se haya referido ampliamente a la obra de Rudofsky para corroborar sus afirmaciones sobre la *timelessness* y otros aspectos de su investigación[31].

Construir para la duración, sin responder a modas, comportaba además consecuencias ecológicas: Rudofsky consideraba insensato e inmoral que los edificios tuvieran una vida más breve que quien los había construido. Para aquellos que habían estudiado y amado las casas tradicionales de los campesinos, cuya vida útil es prácticamente ilimitada, siempre que el mantenimiento sea constante, el concepto de obsolescencia planificada era obviamente inaceptable. Sin embargo, «lo que es viejo tiene connotaciones

[30] TPB, p. 233 y 238. Esta última es una auto-cita de su tesis doctoral *Eine primitive Betonbauweise auf den südlichen Kykladen, nebst dem Versuch einer Datierung derselben* (Viena : Technische Hochschule, 1931), p. 21.

[31] Christopher Alexander, *The Timeless Way of Building* (Nueva York, Oxford University Press, 1979). Este libro, al igual que otros de Alexander, está ilustrado utilizando también fotografías de Rudofsky.

despreciables en sociedades que adoran la juventud y la novedad»[32]. [FIG05]

Tanto a propósito del paisaje urbano como del rural, Rudofsky insistió mucho en la diferencia entre las civilizaciones europeas y asiáticas — para las que la tierra era sagrada, igual que los frutos que produce, y la ciudad era un centro de arraigo en el universo — y la mentalidad de los colonos americanos — para los que el continente era territorio enemigo por conquistar y explotar. Este modo de pensar pervive sin duda hoy en día, si bien Gary Snyder ha sabido demostrar que después de algunas generaciones se puede desarrollar un apego auténtico, fundamento existencial de la práctica de la ecología[33].



Fig. 5. Algunos ejemplos de arquitectura rural encarnan los conceptos rudofskianos de *timelessness*, armonía, duración, estabilidad. Foto de Andrea Bocco Guarneri, museo al aire libre del Ballenberg, 2005.

He mencionado movimientos, de pensamiento y de acción, que cruzaron las últimas décadas de la vida de Rudofsky. Para muchos fue una referencia, una inspiración, un estímulo. No creo, sin embargo, que nadie pueda, honestamente, adscribirlo a sus filas. Por ejemplo: fue un defensor a ultranza de la confianza en sí mismos, y elogiaba esta cualidad en la forma de vida autóctona: lo cual es totalmente coherente con la autosuficiencia concebida como elección ecológica, la de John Seymour, para entendernos. Pero no por esto Rudofsky era un activista del movimiento ecologista.

Otro ejemplo es su homenaje a los ocupas y a los «añadidos parasitarios de una arquitectura [espontánea] igualmente ilegítima»[34]. Rudofsky observó que los

[32] TPB, p. 271.
[33] Gary Snyder, *The Practice of the Wild* (Berkeley, Counterpoint, 1990).
[34] TPB, p. 341. Durante el congreso, Alberto Ferlenga observó que algunos de los ejemplos aportados por Rudofsky en este capítulo sobre uso impropio de los

ocupantes ilegales eran una bendición, ya que devolvían la vida a edificios abandonados y aumentaban su duración; se preguntaba si la humanidad se beneficiaba, y cuánto, de una «restauración indiscriminada de monumentos». Pero no ocupó, ni apoyó activamente la ocupación de ningún edificio abandonado, aunque fuera con el fin de establecer en él actividades socialmente útiles.

Rudofsky era un individualista, alérgico a pertenecer a cualquier grupo. Menos aún buscaba una afirmación social de sus ideas o se comportaba de una manera provocadora (excepto con la palabra): de hecho, su conducta pública, su forma de vestir, sus propios proyectos arquitectónicos no manifiestan el radicalismo de sus posiciones intelectuales.

Por último, querría señalar que Rudofsky rara vez mostraba fotos contemporáneas en apoyo de su tesis (como en cambio estoy haciendo yo, traicionando su reserva, pero no su invitación a decir cosas de forma irritante): tomaba imágenes de la historia del arte, grabados antiguos, etc., «apasionado», como era «de un cierto anacronismo»[35]. Apunto al margen que esta actitud, identificable en *The Kimono Mind* y en sus libros sobre el vestido y las prácticas domésticas, nunca ha sido relacionada con la elección — en sus palabras, esencialmente metafórica — de hablar de arquitectura a través de la «*architecture without architects*»[36].

En esta segunda parte propongo una secuencia de ideas rudofskianas en forma de fragmentos:

Alimentación

A este respecto, he aprendido mucho sobre los Rudofsky por la forma en que Berta preparaba y consumía la comida. Frugalidad, preparaciones sencillas, pero a veces largas, ingredientes baratos, sabores puros próximos a los originales de los ingredientes individuales, composición y secuencia exactas de los platos... En los años setenta, Bernard había tenido cáncer, y Berta le

---

edificios antiguos estaban ya en Aldo Rossi, *L'architettura della città* (Padua, Marsilio, 1966) (véase aquí en p. ***). No sé decir si se trata de coincidencia, ni si Rudofsky había leído el libro de Rossi.

[35] GYC.

[36] Bernard Rudofsky, conferencia inédita, The Bernard Rudofsky Estate, Viena. Citada en AHD, p. 110.

administraba una dieta elegida escrupulosamente.

Entre sus principios (que no siempre respetaban, dada la dificultad del abastecimiento alternativo) estaba evitar el azúcar y la harina refinados. Huelga decir que en su casa no había refrescos ni dulces industriales, ni cereales para el desayuno o cualquier otra comida basura. No eran vegetarianos, pero los alimentos de origen animal se comían con moderación. El vino nunca faltaba.

Los comentarios que Rudofsky dejó escritos se refieren, sobre todo, a las modalidades y el placer de consumir los alimentos, de lo que tenía experiencia directa, no así de la preparación. (En este sentido, señalaba que los estadounidenses prestan más atención a los artefactos que se anuncian para ahorrar tiempo y esfuerzo que a la calidad de los resultados). Le daba importancia a las sensaciones experimentadas en la digestión, no solo en la degustación. Ciertamente tenía una relación sensorial con la comida, como con todo lo demás. Era un atento observador de los mercados y de los hábitos alimentarios de los países por los que viajaban.

Afirmando que eso facilitaría la digestión, proponía comer reclinados, cosa que él mismo no hacía. Recomendaba — y en esto no solo tenía razón, sino que se comportaba coherentemente — no aturdir a los receptores del gusto y del olfato con humo, licores, bebidas heladas, impidiendo así reconocer los alimentos malos para la salud. Proponía comer con las manos o, en todo caso, con palillos, y no cortar cadáveres en la mesa: para él, la preparación también incluía la eliminación de lo que no se consume (como los huesos) y la reducción a trozos de tamaño adecuado para ser llevados a la boca. Esto se da por sentado en las cocinas orientales, y permite a quien come concentrarse en las sensaciones gustativas y evitar esfuerzos e inelegancias.

Aburrirse del propio cuerpo

Rudofsky observaba con curiosa perplejidad la tendencia humana a aburrirse de su cuerpo y a querer «mejorarlo» a través de modificaciones artificiales. No se refería, por supuesto, el ejercicio físico y al deseo de sentirse en forma, sino más bien la tendencia, extendida en casi todas las civilizaciones, a utilizar el cuerpo tal como lo proporciona la naturaleza como «materia prima para creaciones audaces»[37]. La manía actual por los tatuajes, piercings, etc. le habría horrorizado, pero no sorprendido. [FIG 06]

[37] ACM, p. 86.

Características sexuales artificiales

Otro fenómeno que alejaba a los hombres de la apreciación del cuerpo al natural era la preferencia otorgada a las características sexuales artificiales de las mujeres. En otras palabras: podía resultar más atractiva una mujer vestida de una forma sexy que otra con un cuerpo bonito, pero poco «resaltado». Una vez más, Rudofsky parece un observador discrepante, pero consciente de hasta qué punto lo que observaba estaba arraigado entre sus congéneres (las mujeres con quien se relacionó eran a menudo agraciadas y cuidadosas en el vestir). Además, comprendió que el vestido tanto humano como animal (plumas y escamas de colores, etc.) tenía como fin principal la selección sexual.

Las características sexuales se habían exaltado durante los períodos machistas de la historia. Las mujeres se veían condicionadas o forzadas a exagerar su feminidad, convirtiendo su relativa debilidad física en completa impotencia. Así fue para el corsé, «una especie de mutilación realizada con el fin de apagar la vitalidad de quien lo lleva y volverla inadecuada para el trabajo»[38]. Lo mismo vale para los zapatos de tacón alto, uno de los blancos favoritos de sus invectivas... aunque hoy en día las mujeres han aprendido a utilizarlos como un arma más en su arsenal, eligiendo si los llevan y cuándo, más que soportarlos como un hecho dado. [FIG07]

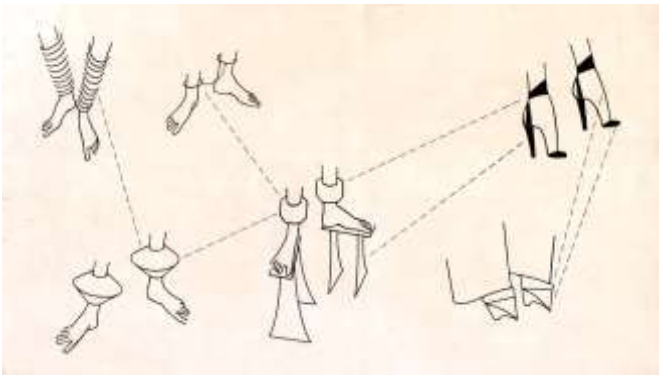


Fig. 7. Bernard Rudofsky, dibujo que muestra las relaciones de diferentes tratamientos de los pies femeninos, parte del montaje de su exposición *Are Clothes Modern?* (MoMA, Nueva York, 1944) y publicado más tarde en el libro homónimo (p. 172). De la epígrafe original: "A specific feminine gait has been artificially engineered with the help of various and often ingenious implements. Extreme weight and height and, more recently, non-essential heels were added to a woman's shoe in order to throw her out of balance."

[38] ACM, p. 66.

Intensificación

Para Rudofsky estaba claro que los ornamentos como brazaletes y tobilleras eran los restos de lazos más consistentes y vinculantes, y simbólicamente tenían todavía ese significado, aunque a menudo inconsciente. Reinterpretó este tipo de ornamentos para el cuerpo — un tema que siempre trató, aunque con cierto pudor y autocensura (quizá era demasiado pronto, o Rudofsky pertenecía a una generación demasiado vieja) — en clave muy interesante. Observando que la función del vestido debía consistir en la intensificación de la percepción de sí mismos, y que esta conciencia del propio cuerpo es físicamente (y psicológicamente, añado yo) gratificante, Rudofsky diseñaba cadenas y otros lazos para llevar debajo de la ropa, cuya existencia, por tanto, solo la portadora conocería. Comentaba además que tal sensación «es muy diferente de la proporcionada por la ropa holgada o ajustada, que estimulan más bien la conciencia del propio vestido, no la del cuerpo»[39]. [FIG 08]

Posturas

Rudofsky creía que había una relación muy fuerte entre entorno construido, comportamiento y vestido: los trajes formales estropeaban el placer de comer, porque apretaban el estómago; la cara y contaminante «necesidad» de refrigeración veraniega de ambientes derivaba, al menos en parte, del empeño en llevar chaqueta y corbata... se podrían añadir muchos otros ejemplos. El vestido determinaba posturas y movimientos, o por lo menos los condicionaba.

Rudofsky denunció el conflicto entre la comodidad y «buenos modales», uno de sus caballos de batalla. Analizó en detalle cómo en las sociedades occidentales crecer suponía la adquisición de un *rigor vitae*, porque cuanto más ágil era una persona, menos seria se la consideraba[40].

Además de los zapatos, los objetos que Rudofsky combatía con más ahínco eran las sillas. Afirmó, no sin fundamento antropológico: «la comodidad proporcionada por la sujeción de una silla no es nada más concreto que una convención generalmente aceptada»[41]. Proponía, como alternativa, explorar los cientos de posiciones que el cuerpo por sí mismo puede asumir para sentarse cómodamente, incluso sin muebles y directamente en el suelo, como en las tradiciones orientales. Una vez más, el prejuicio cultural era fuerte y estaba

[39] ACM, p. 215.
[40] NIL, p. 55.
[41] BPW, p. 54.

afectando al mundo entero; tal vez debido a su hábito de usar zapatos en casa, los occidentales tendían a considerar primitivo sentarse en el suelo, y que el uso de las sillas denotaba una cultura superior[42]. Además, se mostró de acuerdo con los higienistas de la *Reform* en que el cuerpo no necesitaba sujeciones: ni de los respaldos, ni de las botas que sujetaban las articulaciones de los tobillos.

Cuidado

Todo lo que hemos dicho hasta ahora tiene que ver directa o indirectamente con una cuestión de fondo: que se ha perdido, decía Rudofsky, una actitud generosa hacia el cuerpo, que debería haber sido objeto de cuidado. Hoy en día, hay industrias enteras que se lucran con el afán por mantener el cuerpo en condiciones deseables: de los tatuajes a la cosmética, del *fitness* a la cirugía plástica. Rudofsky hubiera considerado todo ello como costosas maneras de ocultar el verdadero problema, mucho más íntimo — de relación entre la mente y el cuerpo de cada individuo — pero no por eso sin consecuencias para grupos enteros de personas; consideraba, por ejemplo, que los elevados niveles estéticos de la antigüedad fueron el resultado de un feliz equilibrio entre mente y cuerpo, y que su saludable respeto por el cuerpo había producido maneras inteligentes y vestimenta cómoda, con ropa holgada y zapatos abiertos, como sus preciosas *Bernardo Sandals*. [FIG09]



Fig. 9. Fotografia de Tony Modugno para el blog de moda *Goldenwhitedecor.com*. Las «golden girls» Lauren y Marika, titulares del sito, calzan *Bernardo Sandals «Milly»* (a la derecha) y *«Mojo»* (a la izquierda) en este servicio de 2013. El primer modelo está indicado por el productor como diseñado por Rudofsky.

[42] NIL, p. 57.

Corte de la tela

Desde el punto de vista del diseño, según Rudofsky era un error. Para él, la tela y el vestido deberían coincidir lo más posible, y debería resaltarse la belleza de la tela y del material de que estaba hecha.

Para facilitar el lavado, doblado, guardado de la ropa, los botones deberían haberse evitado, en favor de los alfileres. Como es sabido, a diferencia de sus famosas *Bernard sandals*, la ropa que Rudofsky diseñó de acuerdo con estos principios no tuvo éxito comercial (y no es de extrañar: tenían un aspecto más bien desmañado).

Play clothes

Un resultado muy distinto habría podido tener la ropa que Rudofsky diseñó entre los años cincuenta y ochenta de modo algo clandestino (apareció una sola foto en la portada de *Sparta/Sybaris* que no por casualidad es su único libro publicado en Europa). Los *play clothes* eran vestidos entendidos solo como adorno lúdico. Rudofsky tal vez no lo habría admitido de forma explícita, pero me parece que cuando decía que «al final de su evolución, el vestido no sería más que una sublimación de su razón decorativa original»[43], este concepto incluye completamente el vestuario erótico. Por lo demás, ¿no era el mismo Rudofsky quien sostenía que «un vestido transparente constituye quizás la solución a la búsqueda del vestido perfecto»?[44]

Con otros estudiosos, Rudofsky creía que la suposición de que la ropa había sido concebida para cubrir el cuerpo «(o, con más precisión, sus orificios y apéndices)» podía parecer obvia solo a los que viven en un ambiente hostil «tanto en el sentido meteorológico como mental», pero no estaba corroborada por la evidencia científica[45]. Esta consideración permite mencionar otro punto querido por Rudofsky: que el hombre primitivo no daba preferencia a las necesidades funcionales, o al menos que nuestro concepto materialista de la funcionalidad no tenía sentido en ese contexto cultural. Según él, se dio prioridad a proyectos no utilitarios, «la cabaña no precedió a los monumentos, los siguió»[46]. [FIG10,11]

[43] ACM, p. 195.
[44] UHB, p. 65.
[45] TPB, p. 97.
[46] TPB, p. 97.



Fig. 10. Mujer vestida de joyas. Marc Lagrange, "Millionaire Woman" (del libro *Diamonds & Pearls*, teNeues, 2013). Fig. 11. Bernard Rudofsky, foto de manzano que atraviesa un muro *free-standing* en la casa-jardín Nivola, obra de Rudofsky y Nivola, Amagansett (NY), alrededor de 1950.

Nudismo

Si atendemos a Rudofsky, solo serían habitables las zonas tropicales y subtropicales pero, por desgracia, el hombre también se adaptaba a vivir en condiciones hostiles, tanto climáticas como de privación sensorial, con grave limitación de la plenitud de la existencia.

Si «la mal avenida relación entre cuerpo y mente» fue el resultado de un clima hostil, de vestidos ajustados y de un innato sentido de culpa[47], entonces hay que imaginar — estoy caricaturizando, pero no demasiado — que su mundo ideal habría estado compuesto por personas que mezclasen algunos rasgos de los vieneses, de los japoneses y de los antiguos grecorromanos, desnudos y bronceados, que viviesen en las zonas en las que se originó la humanidad, o al menos con un clima que no requiera la protección ni de las construcciones o ni del vestido (y por lo tanto, estos puedan estar «liberados de la utilidad»), y que disfruten de los sobrios placeres del baño, la gastronomía y la música.

En privado, a Bernard y Berta le gustaba estar desnudos, y consideraban un chismorreo inútil revelar este hecho[48]. Pero Rudofsky dejó escrita su opinión de que «el vestido, a fin de cuentas, está destinado a no ser más que un episodio

[47] NIL, p. 106.

[48] Me refiero a la opinión que Berta Rudofsky me manifestó sobre lo que aparecía en artículos como "Octopuses", *The New Yorker*, 2 de Septiembre de 1961, p. 20.

en la historia de la humanidad»[49].

Intimidad doméstica

Rudofsky aplicó a la casa el mismo esfuerzo de sensualización y humanización de la existencia. En palabras suyas, tendría que ser un «santuario de la fuerza generadora de vida»[50]. Tal propiedad podría conquistarse solo a través de una celosa defensa de la intimidad doméstica, que ya hemos dicho que los Rudofsky practicaban, y que es necesaria para garantizar una vida digna. La convivencia misma, al abrirse al verdadero placer de estar juntos con invitados seleccionados — otro de sus temas favoritos — habría sido «impensable» en una casa privada de íntima afabilidad. Esta visión lo llevó a oponerse a la creencia moderna y puritana de que el edificio debe ser «transparente» desde el exterior: tanto en sentido literal (la mirada indiscreta debe bloquearse) como metafórico (no había necesidad alguna de hacer legible la organización interna de casa). [FIG12,13]





Fig. 12. G.E. Kidder Smith, la casa Frontini, obra de Bernard Rudofsky, vista desde la calle, 1942. La negación absoluta del concepto de «fachada». Tomada con ocasión de la campaña fotográfica para la exposición *Brazil Build*s. Fig. 13. G.E. Kidder Smith, la casa Arnstein, obra de Bernard Rudofsky, vista desde la calle, 1942. Gracias al ligero desnivel, los espacios y la organización misma de la casa no resultan legibles. Tomada con ocasión de la campaña fotográfica para la exposición *Brazil Build*s.

Música

En sus memorias autobiográficas, Viena estaba íntimamente ligada a la música. Escucharla e interpretarla constituía «la esencia de la cultura». «El amor y la comprensión de la música son la esencia de la humanidad»[51].

[49] UHB, p. 72.
[50] BPW, p. 32.
[51] GYC.

Obviamente, Rudofsky se refería a «la antigua, hecha a mano»: solo los automóviles le causaban tanto disgusto como los sonidos emitidos sin cesar («defecados») por aparatos de reproducción instalados en todas partes, de los que era imposible defenderse («un permanente estado de asedio acústico»), expresamente concebidos para «evitar que la gente piense»[52] y para controlar su comportamiento. En mi opinión — pero es obvio que en esto soy hijo de otra generación, que da por hecho la reproducción de la música — el problema está, sobre todo, en el poder elegir el silencio, cuando se quiera. En la casa de los Rudofsky no había tocadiscos ni radio. Ni, por supuesto, un televisor.



Fig. 14. Autor desconocido (Costantino Nivola?), foto del solarium de la casa-jardín Nivola, obra de Rudofsky y Nivola, Amagansett (NY), alrededor de 1951. Un espacio artificial, al aire libre, quintaesencia de la intimidad (desde el exterior no se puede ver nada del interior), sin perder el contacto sensorial con la naturaleza.

Habitaciones al aire libre

Hablábamos de la intimidad de la casa. Para Rudofsky, la quintaesencia del espacio doméstico fue el espacio cerrado por paredes, con su intimidad protegida y abierto al cielo: el patio mediterráneo en su condición plena de espacio artificial habitable (*Wohnhof*)[53] o que acoge plantas (*Wohngarten*), en oposición al porche delantero de la casa norteamericana convencional. Los

[52] BPW, p.77, 83, 90.

[53] Como en el dibujo aquí reproducido que acompaña al texto de Felicity Scott (véase p. ***).

estilos de vida de estos dos tipos de espacios son radicalmente diferentes. [FIG14]

Rudofsky exploró mucho, tanto en proyecto como en teoría, las características y las posibilidades que ofrecen las habitaciones al aire libre, es decir, sin techo[54], y constató, entre otras cosas, que un pequeño ambiente cerrado podía percibirse como más amplio de lo que era si ofrecía proporciones y estímulos. Lo mismo podía decirse del espacio público: en *Streets for People* alabó la calidad de las calles de las ciudades italianas, que en su mejor condición proporcionaban «deliciosas experiencias de abrazo y recogimiento» de valor estético y psicológico: su secuencia de espacios bien definidos constituían «una suite de salas al aire libre»[55].

Estos eran sus *great outdoors*: no los de los grandes espacios naturales salvajes donde Rudofsky pensaba que no se podía vivir en sentido completo, sino esos pequeños espacios íntimos creados por el hombre para el placer de la vida doméstica, sin los que una casa no podía considerarse completa. (En La Parra[56] hay, o había, una extraordinaria y dinámica combinación de espacios al aire libre recoletos y de vistas panorámicas. Rudofsky nunca desarrolló una experiencia en materia de plantas y jardinería, no le gustaba caminar por la montaña — en cambio, a diario caminaba mucho en Nueva York —, no estaba interesado en las teorías sistémicas de ecología: el suyo era un mundo eminentemente humano).

Pavimento

Según Rudofsky, era la parte más importante de un edificio. No puedo entrar ahora en las razones compositivas de esta afirmación fundamental suya; pero quiero recordar el aspecto sensorial, igualmente básico. (Los dos aspectos están vinculados por el intraducible doble sentido de la palabra *touchstone* que a

[54] Rudofsky volvió varias veces sobre el tema. Véase, entre otros escritos suyos, «Notes on Patios», *New Pencil Points* XXIV (Junio 1943), p. 44-47; BPW, p. 150-167; «Der wohltemperierte Wohnhof», *Umriss* 10, (1/86), p. 5-20.

[55] SFP, p. 20, 252-255.

[56] El nombre original de la casa de Frigiliana es «La Parra», en referencia a la construcción de postes y travesaños que desciende por la pendiente, destinada a sujetar plantas trepadoras. Los Rudofsky utilizaron poco o nada este nombre, y a Berta no le parecía brillante, quizá también porque era común entre las casas de vacaciones. Cuando se planteó la cuestión de cómo indicar la casa en AHD, propuse a Berta utilizar simplemente «La Casa», recogiendo un uso que ella ya practicaba aunque no como nombre propio, y le pareció bien. Para profundizar en el tema, véase en p. ***, la aportación de Mar Loren.

menudo utilizaba en asociación con los pavimentos). Más de una vez, Rudofsky invitó a realizar «pavimentos escultóricos», es decir, modelados y no perfectamente planos, que pudieran disfrutarse caminando descalzos. Construyó uno temporal para la exposición *Are Clothes Modern?*, pero su invitación a los visitantes para que caminaran descalzos no fue atendida: «en aquel momento, andar descalzo tenía aires de exhibicionismo, o algo peor»[57]. Observaba también Rudofsky: «usar zapatos en casa no solo nos ha hecho indiferentes a la suciedad, también ha mermado nuestro sentido del tacto»[58].

No solo la ondulación, sino también el material de los pavimentos interiores y los pavimentos exteriores eran relevantes para la calidad sensorial. El razonamiento incluía la pavimentación de las calles, que «después de todo, son la extensión de los pavimentos de las casas»[59], para las que llegó a proponer el barro como material válido. Para Rudofsky, la cuestión de que un espacio arquitectónico pueda tener cualidades eróticas era significativa, y creía que la piel era el órgano erógeno por excelencia. Sin embargo, tal vez por el clima cultural en el que vivía, y por supuesto por la autocensura, nunca desarrolló estas observaciones. En las casas que diseñó, nunca fomentó el placer táctil de la utilización de materiales toscos y diversificados o de superficies irregulares, ni siquiera en La Parra. No obstante, permanece la validez de la invitación a despertar y cultivar en cada oportunidad y mediante la creación de espacios adecuados la delicadeza de las percepciones sensoriales.

Lujo del espacio

Para acoger y permitir verdaderamente la meditación, las casas tendrían que estar libres de muebles y adornos. Su ausencia hubiera sido la condición preferible, según lo indicado por Thoreau[60], como es habitual en las casas japonesas tradicionales. Muebles monofuncionales con una posición fija y aparatos de diversos tipos y tamaños ocupaban gran parte del espacio doméstico: en vez de un espacio vacío y versátil para acoger la vida humana en sus diferentes necesidades, la casa se había convertido así en una exposición de objetos socialmente necesarios para afirmar el estatus, donde «el habitante está

[57] TPB, p. 107.
[58] BPW, p. 187.
[59] SFP, p. 266.
[60] Henry Thoreau, *Walden; or, Life in the Woods* (Boston, Ticknor and Fields, 1854).

circunscrito a la posición de accesorio apenas tolerado»[61]. [FIG15] (Rudofsky aplicaba el mismo principio a los espacios públicos, cuya belleza y cuyo significado — que se mostraba en las ciudades mediterráneas tradicionales — se veían empañados por los cachivaches de la circulación: «farolas, semáforos, señales de prohibición, parquímetros, contenedores basura y basura en general»[62].

Para Rudofsky, el fracaso de una arquitectura verdaderamente moderna se medía por el hecho de que una parte importante del espacio de las viviendas estuviera inmovilizado: por ejemplo, había habitaciones reservadas a la función de dormir, permanentemente ocupadas por camas.



Fig. 15. Este interior de una casa vernácula austriaca expresa el concepto rudofskiano de «lujo del espacio», resultado de la simplificación o de la escasez. Foto de Andrea Bocco Guarneri, Salzburger Freilichtmuseum, Großgmain, 2013.

Cama

Un mueble que se da por descontado de manera acrítica en una casa «civilizada», como resultado de la suciedad de los pavimentos occidentales. En el diseño de la casa de Procida, así como en las exposiciones *Now I Lay Me Down to Eat* y *Sparta/Sybaris*, Rudofsky sugirió como alternativa la posibilidad de dormir en un futón, tal vez definiendo mejor el espacio para el reposo con una mosquitera colgada. (Tampoco esta solución se llevaba a la práctica en las casas suyas que yo visité, pero hay que recordar que La Parra es el hogar de una pareja de ancianos).

[61] TPB, p. 305.
[62] SFP, p. 244.

Defecar

Otra cuestión sobre la que Rudofsky tenía preferencias exóticas era la de defecar en cuclillas, en lugar de sentado: elección que facilitaba el éxito de la actividad. Prefería, por tanto, la taza turca a la taza habitual; el cuarto donde se colocaba esta podía ser un espacio mínimo pero con gracia, como el japonés tradicional, «un lugar para la contemplación, una guarida para filósofos»[63].



Fig. 16. Gerald Zugmann, foto del «baño convivial» en la exposición de Bernard Rudofsky *Sparta/Sybaris*, MAK, Viena, 1987.

Baño

El retrete no debería tener nada que ver con el baño: se trataba de diferentes ambientes para muy diversas funciones, con frecuencia unidas por comodidad de la instalación y tortura de los placeres cotidianos. El baño, al aire libre o en interiores, sobre todo si se puede compartir, debería ser uno de los momentos más agradables del día, uno de los mayores actos del propio cuidado. [FIG16] (En realidad, este resultado se alcanzaría de forma más eficiente y sostenible con instalaciones balnearias o termales colectivas). Al igual que su compatriota Schauberger[64], Rudofsky reconocía en el agua la fuerza vital, y afirmaba también su atractivo erótico, especialmente si fluía: lo que lo invitaba a apoyar el uso de agua en el espacio público urbano, más allá de las meras razones

[63] NIL, p. 109.
[64] Viktor Schauberger, *The Water Wizard* (Bath, Gateway Books, 1998).

funcionales o higiénicas.

Acondicionamiento ambiental

Entre las muchas observaciones pioneras de Rudofsky, estuvieron las relacionadas con el control del microclima. En sus casas de Brasil, las «habitaciones exteriores» y su vegetación fueron diseñados a fin de crear un microclima agradable. Observó que la tecnología avanzada rechazaba la luz natural, el calor radiante del sol, la brisa para proponer «envolventes» que se apartaban de la naturaleza y consumían mucha energía. En *Streets for People*, ofreció algunos ejemplos de acondicionamiento ambiental urbano, que incluían protecciones solares (toldos, cañizos, esteras que cubren los espacios públicos) y pasajes cubiertos. [FIG17]



Fig. 17. Bernard Rudofsky, foto de una calle comercial japonesa, 1955.

Urbanismo espontáneo

Ya hemos hablado de las irregularidades de los pavimentos, destinados a crear una «calculada voluptuosidad»[65], pero este tipo de irregularidades también podían afectar a la planta de un edificio. Sin embargo, observaba Rudofsky, «nuestra vida doméstica se forja sobre el ángulo recto; cualquier desviación es signo de disipación»[66]. Esta es solo una de sus muchas declaraciones contrarias

[65] TPB, p. 103.
[66] TPB, p. 103.

a cualquier homogeneización; y sigue siendo válido: es suficiente ver lo que se publica en las revistas de arquitectura contemporánea. No solo en Rudofsky había un gran interés por las cualidades arquetípicas de los espacios curvilíneos, también admiraba a los resultados formales de los espacios que fluyen libremente unos en los otros: tanto en edificios individuales como en sus conjuntos. En particular, existe una clara preferencia por el urbanismo espontáneo, es decir, por las propiedades de los espacios no planificados, con sus calles ramificadas y retorcidas, cuya anchura varía continuamente, y cuyos lados rara vez son paralelos[67].

Más allá de sus preferencias estéticas, existían motivaciones de proceso relevantes, basadas en la diferencia entre una formación arquitectónica puramente abstracta (cuyo resultado son dibujos) y una formación al menos en parte pragmática (cuyo resultado son las construcciones). Desde este punto de vista, siempre he considerado notables sus propuestas didácticas no realizadas[68]. La parte de su investigación dedicada a la «arquitectura sin arquitectos» constituyó un himno al valor de lo que era posible realizar sin pasar por un proyecto formal, y que se construía en torno a las personas, a sus deseos y a sus necesidades. «Las casas vernáculas — explicaba — se forman y deforman por adiciones sucesivas de volúmenes relativamente inconexos: un proceso de larga duración contrario al enfoque profesional, que consiste en definir un proyecto y llevarlo a término» como estaba previsto, en un determinado momento, o por medio de una única intervención constructiva[69].

Conjuntos arquitectónicos

Además, Rudofsky creía que los mayores logros de la arquitectura occidental no consistían en los edificios individuales (los monumentos, que se quisieron resaltar también aislándolos por medio de las demoliciones, mientras al mismo tiempo se sustituía el resto del tejido urbano, etc.) sino en los sistemas urbanos. El énfasis en lo coral permitía reconocer el valor de un repertorio fascinante de arquitectura menor, de la que Rudofsky fue uno de los más grandes observadores y divulgadores de todos los tiempos.

---

[67] SFP, p. 240.

[68] Véase por ejemplo “Proposal for a Center for Environmental Studies” (1966) y “A tentative outline for establishing new teaching aids at the Department of Art, Yale School of Art and Architecture” (1965), publicados en AHD, p. 231-233 y 234-236 respectivamente.

[69] TPB, p. 229.

Espacio peatonal

Este uso de la calle estaba amenazado no solo en los comportamientos (los individuos estaban cada vez más solos y encerrados en edificios y automóviles, mientras que la calle era esencialmente un hecho social, constituido por encuentros), sino también en su legitimidad. En los EE.UU., el paseo se consideraba a menudo un obstáculo para la libre circulación del tráfico automovilístico. Para Rudofsky, esto era una traición a las razones mismas de la existencia de una calle o, por lo mismo, de una ciudad. Pero, «en una época en la que solo iban a pie las personas desfavorecidas», se daba por hecho que había que desplazarse «en un artilugio que ocupa el espacio de un pequeño grupo», causando, entre otras cosas, una congestión urbana sin precedentes[70].

Para concluir, me gustaría sugerir tres consideraciones generales.

1. Admitiendo que haya que determinarla, no es fácil definir cuál era la materia de la que se ocupaba Rudofsky. En su insaciable curiosidad, tendía a frecuentar territorios marginales. No le importaban las fronteras disciplinarias, sus intereses eran muy amplios, pero es evidente la coherencia de las partes.

En *Architecture without Architects*, Rudofsky extendió el número de objetos admitidos para ser parte de la categoría de arquitectura, que ahora tiene al menos las amplias fronteras definidas en la magistral obra de Paul Oliver[71]. Desde que era estudiante, se había dado cuenta de que los libros de texto proponían una definición de la arquitectura demasiado estrecha en el tiempo, el espacio y el objeto; las miniaturas asiáticas (creo, sobre todo, las persas) le desvelaron un mundo de «pabellones para jardines, dormitorios al aire libre y jaulas para la felicidad matrimonial»[72]. En *The Prodigious Builders* propuso no solo casas campesinas, sino muchos objetos de arquitectura «menor», entre los que incluía también los castillos, porque consideraba que eran la clase de edificios «menos sujetos a las convenciones»[73] (a su muerte, Rudofsky estaba trabajando en su cuarto volumen sobre la arquitectura espontánea, *The Missing*

[70] SFP, p. 165 y 163.

[71] Paul Oliver (editor), *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World* (Cambridge : Cambridge University Press, 1997). Del mismo autor, véase también *Built to Meet Needs. Cultural Issues in Vernacular Architecture*, (Oxford : Architectural Press, 2006). Véase el texto de Marcel Vellinga, ***

[72] GYC.

[73] TPB, p. 206.

Link, que se dedicaba precisamente a los castillos). Un despliegue de variedades que chocaba con una definición unívoca de la arquitectura, ya que también incluía objetos a caballo entre los ámbitos que abarcan las disciplinas de vestido, mobiliario, diseño del paisaje, etc.

Ya en artículos para *Domus* en 1938, y luego hasta *Now I Lay Me Down to Eat* y *Sparta/Sybaris*, Rudofsky propuso una ampliación aún mayor, en cuanto se refería al objeto y propósito de la disciplina, que en su opinión habría consistido en el modo de vivir, o más bien la «cultura material de la domesticidad», por así decirlo. Arquitectura — suponiendo que se puede seguir llamando así — y antropología se encontraban, y establecían un terreno común.

2. El interés por la arquitectura vernácula tenía mucho que ver con la búsqueda de los fundamentos. Rudofsky no creía en la existencia del progreso, ni pensó que un edificio, una técnica o un comportamiento se puedan considerar superados si se muestran útiles y beneficiosos para el hombre. Opinaba que el vestido tradicional no es digno de atención por sus detalles ornamentales, sino por «su sabiduría y su ingenio, [que] aún no han sido plenamente comprendidos»[74]. Y que la arquitectura espontánea atestigua formas de vida y experiencias concretas profundamente compatibles con el medio ambiente y con la naturaleza humana. En resumen, en las tradiciones de diferentes épocas y lugares descubría la rica acumulación, generación tras generación, experimento tras experimento, del conocimiento que los hombres elaboraron y las competencias que desarrollaron: era necesario sacar provecho de todo ello y evolucionar armoniosamente, en lugar de negarlo para imponer un modelo basado en una lógica de explotación, carente de gracia e incapaz de comprender todo lo bueno que está ya a nuestra disposición.

3. A cierta distancia temporal, podemos percibir, creo, una cercanía entre los planteamientos de Illich y Schumacher[75], por no hablar más que de dos figuras muy grandes, y los de Rudofsky. Su humanismo caracterizó una época de crisis del modelo financiero-industrial de desarrollo, cuando era posible cultivar la esperanza de un cambio. Los libros de estos pensadores de los años 60 y 70 abundan en ecos recíprocos, conscientes o fruto del «espíritu de la época». Por

[74] ACM, p. 221.

[75] Ivan Illich, *Tools for Conviviality* (Glasgow: Fontana/Collins, 1973); Ernst Friedrich Schumacher, *Small Is Beautiful. Economics as if People Mattered* (Nueva York: Harper & Row, 1975).

supuesto, la reforma que Rudofsky buscaba no se movía por motivos políticos o filosóficos, sino por la búsqueda del placer de la existencia, un hedonismo convencido, pero no menos sobrio: por rechazo instintivo del ruido y del exceso y por limpieza mental, si no por razones ecológicas. Siguen siendo enormes y capaces de estimular sus frescos que describen en detalle «la vida palpitante de todo lo que se crea por sí mismo, imperfecto y autosuficiente»[76].

Author's version (tradotta in castigliano) dell'articolo pubblicato in:
Mar Loren; Yolanda Romero (dirección), *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, Granada : Centro José Guerrero, 2014, p. 78-105 (ISBN 978-84-7807-538-6)

[76] TPB, p. 365. La cita es de Maria Lluïsa Borràs, *Mundo de los juguetes* (Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1969), p. 34.