

Gasa collage

Xavier Monteys

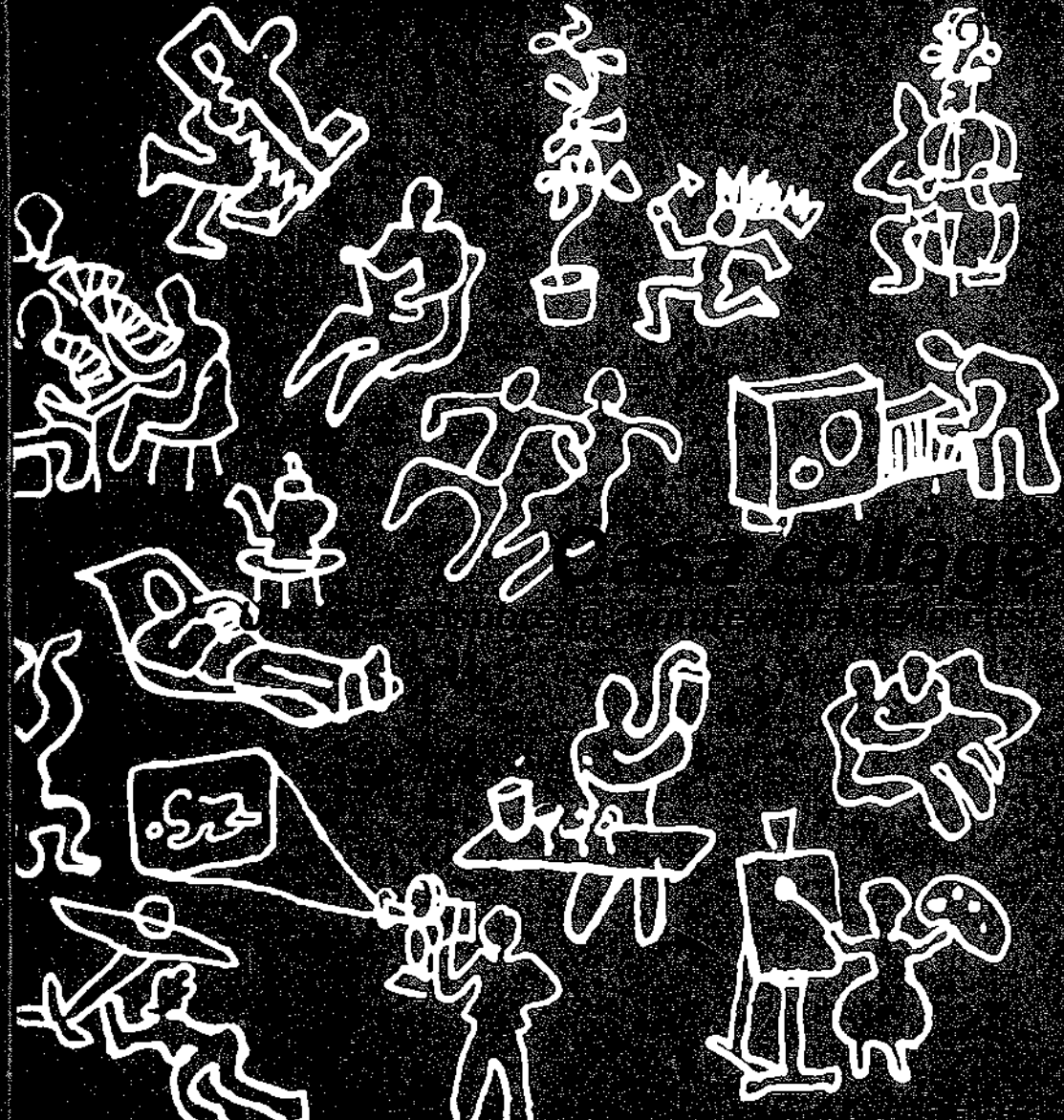
Pere Fuertes

Editorial Gustavo Gili, SA
08029 Barcelona, Rosselló, 87-89
Tél. 93 322 81 61 - Fax 93 322 92 05
e-mail: info@ggili.com
<http://www.ggili.com>

ISBN 84-252-1869-1



9 788425 218699



Casa collage

Un ensayo sobre la arquitectura de la casa

Xavier Monteys / Pere Fuertes

Editorial Gustavo Gili, SA

08029 Barcelona Rosselló, 87-89. Tel. 93 322 81 61

México, Naucalpan 53050 Valle de Bravo, 21. Tel. 55 60 60 11

Portugal, 2700-606 Amadora Praceta Notícias da Amadora, n° 4B. Tel. 21 491 09 36

GG

Nuestro agradecimiento a los profesores que han compartido y comparten el Taller V, Fernando Villavecchia, Albert Cuchí, Arcadio de Bobes, Dani Freixes y Pepa Gómez, por su complicidad en el proyecto docente que ha propiciado el clima necesario para elaborar este libro, así como a las valiosas aportaciones y sugerencias realizadas por el profesor Joan Llecha. La dedicación a la enseñanza de todos ellos, su capacidad crítica y sus opiniones nos han sido de inestimable ayuda.

Gracias igualmente a los comentarios de Joan Francesc Chico y Carles Martí, a la detenida y estimulante lectura crítica del arquitecto Jordi Granell, al material facilitado por las arquitectas Eileen Liebmann y Gemma Ruano y al equipo de la biblioteca de la ETSAV por su colaboración y su paciencia. A Mónica Gili por el interés mostrado hacia este ensayo. Y a nuestro amigo y socio Jose M^a de Lecea, coautor de algunas de las obras que aquí se mencionan.

Ilustración de la cubierta a partir de un dibujo de Charles y Ray Eames.

© Lucia Eames, 2001. Eames office: www.eamesoffice.com

1ª edición, 1ª tirada, 2001

2ª tirada, 2002

3ª tirada, 2003

4ª tirada, 2005

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© Pere Fuertes y Xavier Monteys, Barcelona, 2001

© Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2001

Printed in Spain

ISBN 84-252-1869-1

Depósito legal: B. 22.574-2005

Impresión: Gráficas Campás, Barcelona

Este ensayo tiene su origen en las clases del Taller de Arquitectura y Proyecto V impartidas en la Escuela de Arquitectura del Vallès a partir de 1994. Este curso sobre la vivienda ha llevado a plantearnos algunas cuestiones y diversas dudas entorno a la manera de pensar la casa, que han ido configurando un campo de trabajo que va más allá del proyecto de arquitectura y alcanza a la forma de habitar.

Por otro lado, en los actuales planes de estudios de la universidad española se ha abierto la posibilidad de que los estudiantes puedan acceder a las materias de otras carreras a través de las asignaturas de libre elección, iniciándose así un cruce de informaciones hasta ahora desconocido. En este contexto, la materia de estudio que nos ocupa ofrece la posibilidad de dirigirse a un público más amplio que los estudiantes de arquitectura, en algo tan común como la casa. Esta fue la idea motriz del proyecto *Enseñar a vivir* para organizar una asignatura cuyo libro de texto sería precisamente éste. Dicho proyecto fue seleccionado por la UPC en la Convocatoria: *Ayudas para la elaboración de material docente, 1997*, gracias a la cual ha podido editarse.

	Índice
8	Introducción
14	La casa, la gente y sus enseres
26	El juego de la casa
32	Subvertir, usar mal
36	Los niños y la casa
42	Casi casas
46	La ambigüedad válida
52	La habitación ideal
58	Dentro de la pared
64	El almacenamiento racional
66	Carromatos
72	Acceso y flexibilidad
84	Aprendiendo de los coches
100	El bricolaje
104	La cocina, un motor de cambios
112	La casa, historia de unos experimentos
122	Del juego al juguete
128	La máquina y el modo de empleo
134	La habitación exterior
144	Repensar el bloque de viviendas
150	Créditos fotográficos

Introducción

Este ensayo reúne un conjunto de observaciones que tienen a la casa como centro. Se propone, así, un modo de estudio indirecto, no a través de la historia de la casa, ni de su clasificación tipológica, ni de los hitos de la arquitectura residencial. Del conjunto de aspectos que guardan relación con la casa, se ha dado prioridad a los que inciden en los usos más que en la forma y la construcción.

Aunque este texto tiene como primer destinatario a arquitectos y estudiantes de arquitectura, y pretende contribuir a formar una opinión sobre la casa, también se dirige a un público más extenso, en el convencimiento de que la casa es un asunto que preocupa tanto a los que la diseñan como a los que la habitan. En este sentido, en las escuelas de Arquitectura nos planteamos el siguiente problema: desde la universidad formamos arquitectos; pasado algún tiempo, algunos de ellos lograrán, superando una serie muy variada de dificultades, diseñar y construir algunas viviendas. La pregunta que nos hacemos es: ¿Cuántos construirán realmente la casa que necesita el siglo xxi? Y aún más, ¿para qué tipo de usuarios? E, inevitablemente, acabamos cuestionando si sólo es a ellos a los que dirigimos la enseñanza, y volvemos a preguntarnos: ¿cabe educar al público? Pues bien, este ensayo tiene como objetivo educar a un grupo más amplio que el de los que llegarán a diseñar viviendas.

Pretende incidir e influir también sobre los que intervienen en el proceso de creación de vivienda.¹ Pero, sobre todo, contribuir a formar en los usuarios una cultura crítica sobre la casa.

Se podrá decir que la gente “ya vive” en una casa y, por tanto, no necesita saber nada más. Por el contrario, nosotros pensamos, razonando por la vía del ejemplo, que la gente come, pero no necesariamente todo el mundo guisa ni se alimenta bien, aún teniendo los medios para ello. Si no, ¿qué sentido tienen las campañas, los textos y los artículos de todo tipo que orientan el problema de la dietética y la alimentación para mejorar la calidad de vida y prevenir enfermedades? Vivir en una casa, al igual que comer, es también algo que se puede enseñar.

Una materia como esta puede considerarse como un lugar de encuentro entre los arquitectos o estudiantes de arquitectura y un público más amplio; una materia que ayudase a crear las condiciones para que apareciera una crítica de la arquitectura capaz de dotar a los usuarios de criterio para juzgar este arte doblemente imprescindible: vivimos en ella y no podemos dejar de verla.²

Aquí se aborda la casa a partir de la reunión de factores de muy diversa naturaleza que acaban por configurar un universo en el que se mueve la vivienda moderna. Algunos de estos factores están directamente vinculados a la casa, ya que no son más que reflexiones hechas a partir de ella y de los problemas que actualmente afronta. Otros factores, sin embargo, sin ser novedosos, requieren una nueva mirada, ya que en algunas ocasiones se corre el riesgo de ser insensibles al fin último de la arquitectura, especialmente de la doméstica, entendida como una necesidad social. La distancia que media entre los términos *vivienda* y *hogar* ilustra este problema.

¹ Como han indicado muchos observadores, en este momento existen más arquitectos practicando su profesión que con anterioridad, y el número de estudiantes universitarios supera tanto el número de arquitectos como la capacidad de empleo que pueda ofrecerles la sociedad, por muy productiva y bien organizada que esté. Inevitablemente, muchos de esos estudiantes nunca practicarán la arquitectura. Pero su formación académica influirá en sus opiniones cuando se conviertan en clientes, y ha afectado ya a su papel como público”. Arthur DREXLER: *Las transformaciones de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1991.

² J. M. VALVERDE: “Una crítica ausente”, en *El País*, 7 de diciembre de 1991.

Esta nueva mirada se reclama, ante todo, para los factores externos a la arquitectura. Los medios de comunicación, por ejemplo, lanzan de manera constante un conjunto muy heterogéneo de informaciones que, observadas desde el punto de vista que nos ocupa, son de gran interés: las previsiones de aumento de puestos del llamado *teletrabajo*, los programas de televisión dedicados a la gastronomía o al bricolaje, los cambiantes hábitos de ocio, los jóvenes que no se emancipan, la tendencia a la peatonalización de la ciudad y la constricción del tráfico o el aumento de la población mayor de 60 años al entrar el nuevo siglo, son factores suficientes como para alterar la manera de concebir la vivienda.

En cualquier caso, la reunión de factores aparentemente extraños a la arquitectura no tiene por qué ser ajena a la vivienda, y la pretensión es exclusivamente reanimar y vivificar este campo de trabajo, traspasando, si es preciso, aquello que consideramos los límites de la disciplina. Volviendo, en definitiva, a replantear algunas cuestiones que tienen que ver más con el modo de habitar que con el *estilo* arquitectónico.

El estudio de este conjunto de factores aparta momentáneamente a los de carácter tecnológico, sobre los que, indudablemente, recae buena parte de la renovación pendiente en la vivienda. Es evidente que no es posible separar la discusión sobre las transformaciones en la casa de la viabilidad de su solución técnica —como en el caso de una mayor y más efectiva flexibilidad, o del abaratamiento de la construcción a través de la estandarización de diversos componentes— sin embargo, este ensayo se centra en los argumentos que mueven esos cambios, dejando que las implicaciones técnicas requeridas surjan a partir de ellos.

Así pues, este conjunto tan heterogéneo de factores acaba por conformar la estructura del presente ensayo. Una estructura que, quizás, pueda parecer un tanto desordenada a primera vista, pero que es un reflejo de la diversidad de aspectos que recoge, de su procedencia, y está realizado a imagen de ese orden con que acaba por dotarse, con el paso del tiempo, una casa en manos de sus usuarios. Pretende, ante todo, sacar provecho del ámbito más cercano al lector, usuario de casas, para producir la necesaria reflexión que permita, no tanto diseñar una casa absoluta-



Interior amueblado de la Villa Stein (Garches, 1927) de Le Corbusier y Pierre Jeanneret.

mente novedosa, sino más bien releer de un modo distinto aquello que, por su proximidad, se ha dado por sabido.

Estamos convencidos de que, del conjunto de reflexiones que se agrupan aquí, se desprende una cierta idea de casa, tal vez ligada a las experiencias, y no una casa experimental. Es posible que los cambios próximos en las viviendas no vengan de la mano de la tecnología, sino que los cambios profundos dependan de cambios en el modo de habitar. Este ensayo pretende apuntar en esa dirección: que ese cambio, aunque sea lentamente, se produzca, y para ello es imprescindible empezar a considerarlo.

De hecho, este ensayo se concibe como un "guión" para hacer viviendas. Esta forma de "hacer vivienda" —que no es construirla— tiene el sentido de querer definirla en algunos aspectos, distinguiendo así el trabajo de concebirla del de diseñarla para ser construida. Planificar viviendas debe ser parecido al planteamiento urbanístico de los planes generales: otorgar a la vivienda el derecho de ser planificada en el tiempo, como la ciudad. Esta posición daría un valor más exacto al juego de palabras propuesto por Le Corbusier al referirse a la ciencia de la casa como *Domismo*, equiparándola a la ciencia de la ciudad, *Urbanismo*, y la necesidad de educar a los niños desde las escuelas en esta materia.

De este conjunto de reflexiones surge un *collage*, una especie de casa formada por distintas ideas e hipótesis que, inevitablemente, no cabe en una sola casa. Esta casa *collage* solo cabe en la cabeza de quienes la imaginan, y construirla sería necesariamente construir tan sólo una parte de estos argumentos.



Ilustración del libro *Libertad para construir* coordinado por J. F. C. Turner y R. Fichter. Un estudiante de arquitectura ayuda a miembros de una asociación de inquilinos a planear el reacondicionamiento de sus viviendas.

La casa, la gente y sus enseres

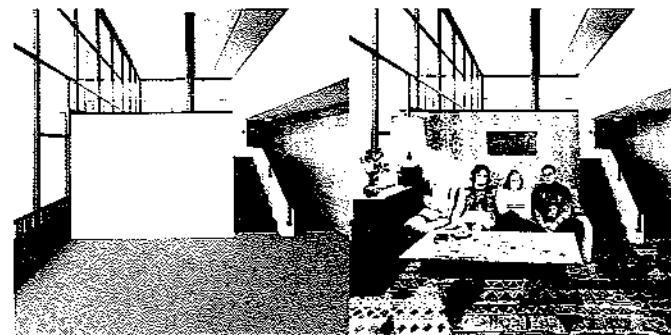
La gente, las personas que habitan los edificios, siguen siendo, en el fondo, los grandes olvidados en la arquitectura residencial. Sin embargo, una casa es una vivienda más la gente que la habita y los objetos que guarda

Una de las razones para utilizar insistentemente la palabra “casa” –con preferencia a “vivienda”– es la identificación que el término establece con sus ocupantes. Esto resulta especialmente significativo por cuanto, en demasiadas ocasiones, las imágenes de interiores domésticos que se muestran en las publicaciones de arquitectura parecen rehuir, de manera sistemática, la presencia de la gente y sus enseres; como si estos interiores ya estuvieran completos, sin necesidad o, si cabe, sin posibilidad, de ser amueblados y de ser habitados.

Dos imágenes pueden ayudar a ilustrar este problema. La primera, a la que hacemos referencia con el título *La casa ocupada*, es un fotomontaje utilizado en la presentación de la asignatura de Sociología en la Escuela de Arquitectura de Zúrich (ETH).³ La otra es, en realidad, un conjunto de imágenes: un reportaje organizado en 1994 por varios medios de comunicación internacionales en el marco del Año Internacional de la Familia, titulado *Retrato del mundo*.⁴

La casa ocupada

Esta primera imagen la forman dos fotografías comparadas: a la izquierda, un apartamento vacío; a la derecha, el mismo apartamento, tomado desde el mismo ángulo, muestra una escena familiar desde el punto de vista que ocuparía el aparato de televisión. Esta escena, montada sobre el apartamento, muestra crudamente el destino corriente de la arquitectura. La imagen acentúa irónicamente las dificultades de convivencia entre unos hábitos domésticos y unos interiores pensados en unos términos bien distintos; pero se presta, además, a una segunda reflexión: ¿Hasta qué



³ El fotomontaje está realizado a partir de un interior de la casa Bianchetti de Luigi Snozzi en Locarno-Monti, 1975-1977. *Unterricht* 90, ETH, Zúrich, 1990.

⁴ *El País Semanal*, n.º 186: “Retrato del mundo”, año XIX, 3ª época, 11 de septiembre de 1994.

Fotomontaje realizado en el primer curso de Sociología del profesor Jean-Pierre Junker (ETH, Zúrich, 1990) sobre la casa Bianchetti de Luigi Snozzi.

Interior de la casa para su madre junto al lago Léman, Le Corbusier, 1923.

punto reconocemos, en ese interior desnudo, una casa gracias a sus características formales o gracias a la presencia de una escena doméstica?

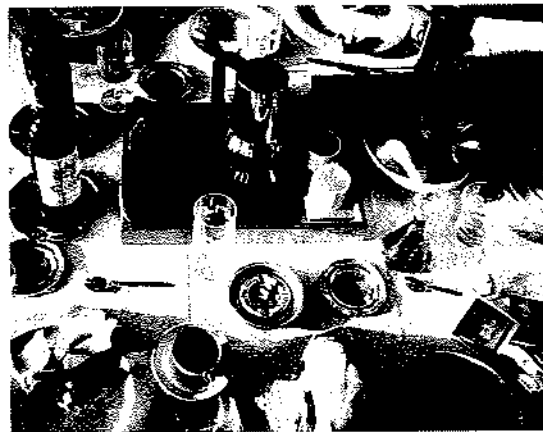
Recordando a Bruno Taut cuando afirmaba que “es irrelevante el aspecto de la arquitectura sin gente, lo que importa es el aspecto de la gente en ella”⁵ es cuando apreciamos aquellas fotografías en las que la gente parece encontrarse encajada en ese sitio, bien sea por su presencia en la imagen, bien por lo que sugieren el mobiliario y los enseres que en ella aparecen. Esto ocurre así en las imágenes que no tienen como objetivo mostrar la arquitectura, sino que ésta aparece como el escenario, como el fondo, del retrato o la escena del que se ocupa la imagen.

El relato del conjunto de muebles y enseres que contienen estas casas es demasiado rico para reducirlo al término “amuebladas” o a unos convenios gráficos sobre el papel. Por el contrario, describir estos elementos es como describir el carácter de la casa y, aún más, los rasgos de sus propietarios. Butacas, sillones, mesitas de té, alfombras, taburetes, lámparas, objetos sobre las mesas y colgados en las paredes parecen mostrar, sencillamente, una vivienda arreglada por sus habitantes.

Muy distintas resultan, en cambio, las viviendas en las que se han depositado algunos muebles y que no logran superar la impresión de que estamos observando una tienda de muebles o un piso muestra. Basta comparar las fotografías de la casa sobre el lago Léman, construida por Le Corbusier para su madre, cuando estaba habitada por ella, con las fotografías actuales en las que la casa ha sido “arreglada”, con muebles diseñados por el arquitecto, con el fin de ser visitada. La primera imagen no puede por menos que sugerir una breve ausencia de quien allí vive –el tiempo justo de tomar la fotografía– dejándolo todo en la posición que ocupaba al ser utilizado. Le Corbusier escribió en *Précisions*:

“Observad un día, no en uno de esos restaurantes de lujo, en los cuales la intervención arbitraria de los camareros y de los *sommeliers* destruye mi poema, observad en

⁵ Bruno TAUT: *Ein Wohnhaus*, 1927. El libro ha sido editado y traducido al italiano a cargo de Gian Domenico Salotti, que es el autor de la Introducción y unos comentarios a la edición. Bruno TAUT: *Una casa di abitazione*. A cargo de Gian Domenico Salotti. “Collana ricerche di tecnologia dell'architettura”, Francoangeli, Milán, 1991. p. 30.



Sobremesa.

Dibujo de X. M.

una pequeña taberna popular, dos o tres comensales que han acabado de tomar su café y están charlando. La mesa todavía está llena de vasos, botellas, platos, la aceitera, la sal, la pimienta, la servilleta y el servilletero, etc. Ved el orden fatal que pone todos esos objetos en relación los unos con los otros; todos han servido; han sido cogidos con la mano de uno o de otro de los comensales, las distancias que los separan son la medida de la vida. Es una composición matemáticamente arreglada; no hay ningún falso lugar, ni un hiatus, ni un engaño. Si un cineasta no alucinado por Hollywood se encontrase ahí, filmando esta naturaleza muerta en "primer plano", tendríamos un *testimonio de pura armonía*".⁶

En esto precisamente reside el interés de la imagen a la que aludíamos al inicio: nos muestra una vivienda ocupada, vivida; no muy distinta de la que hizo exclamar a Le Corbusier en el mismo texto: "busco con verdadero afán esas casas que son 'casas de hombres' y no casas de arquitectos".⁷

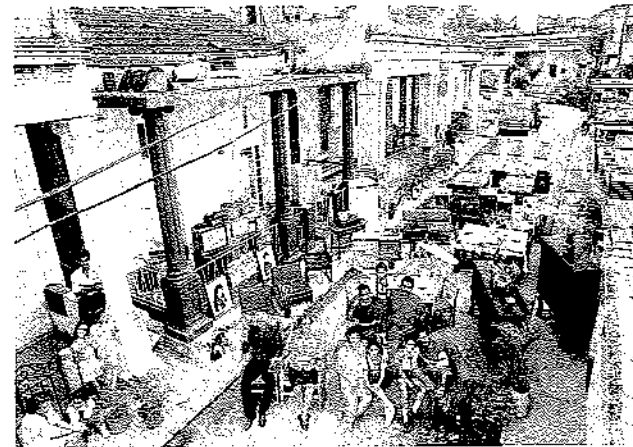
La casa, la vida y los objetos

La segunda imagen nos la brinda un interesante reportaje en el que 30 familias de todo el mundo muestran, a las puertas de su casa, todos sus enseres. Las familias fueron escogidas en cada país entre aquéllas cuyo nivel de vida coincidía con la renta *per cápita* media. El resultado es un magnífico inventario sobre los hogares de estas familias, puesto en valor mediante, no tanto la casa, sino la casa y los enseres que estas familias poseen. Si el reportaje se hubiera limitado a una foto de familia en el comedor de cada casa, no hubiera transmitido la misma impresión. Las casas varían entre uno y otro país en la medida en que los objetos de la casa lo hacen. Algunos objetos, muebles y electrodomésticos se repiten en muchas de ellas, otros, sin embargo, son exclusivos de un lugar, de una cultura o de un estilo de vida.

Algunos de estos objetos nos hacen pensar en lo que realmente es común a las casas y lo que significativamente no lo es, como la presencia abrumadora de la televisión o el distinto valor otorgado, según cada cultura, a la cama o a los utensilios de cocina. Las

⁶ LE CORBUSIER: "Prólogo americano", *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Poseidón, Barcelona, 1978, p. 25.

⁷ LE CORBUSIER: *op. cit.*, p. 25.



Retrato del mundo, fotografía de una familia británica y otra cubana.

fotografías invitan a pensar en el significado que tienen los enseres que acompañan a las personas y que éstos guardan en la casa completándola; especialmente, si lo comparamos con la poca atención que habitualmente reciben en el proceso de diseño de la casa, donde sólo encuentran un reflejo dimensional en las plantas de distribución.

En *La casa de la vida*,⁸ Mario Praz, tras la minuciosa descripción de los objetos y muebles que guarda su casa de Via Giulia, en Roma, dedica apenas unas páginas para relatar el acomodo de estos mismos muebles en el apartamento del Palazzo Primoli, al que se muda al final de su vida. En este cambio de la casa al apartamento, los mismos muebles establecen otra relación con el nuevo lugar, pero se mantiene el “aire” de la escena. La decoración trasladada nos hace reflexionar sobre lo que es realmente la casa: las paredes vacías o la casa habitada; hasta el punto de poder pensar si una casa *desocupada* conserva la condición de casa. Algo recuerda esta casa a la de Sir John Soane en Lincoln's Inn Field⁹ (1792-1837), sólo que allí el casamiento entre las estancias y los objetos es más completo, puesto que la casa se ha ido realizando “a medida” de los objetos que contiene, hasta tal punto que resulta imposible separar aquéllos de ésta.

La afición de Mario Praz por coleccionar muebles y objetos bien podría expresarse con la cita de Alberto Savinio que él mismo incluye en su libro:

“Grande y mutable es el destino del hombre, y no sólo del hombre, sino de todas las cosas pequeñas y grandes de las que a cada uno le gusta rodearse aquí abajo, y que constituyen tantos reinos minúsculos, sí, pero no menos respetables que los reinos mayores. Aparte de eso, ¿qué es la vida de un hombre comparada con la de los muchos compañeros del hombre?, nos referimos a los muebles, a todos aquellos objetos que fiel y silenciosamente escoltan la vida de un hombre, de una familia, de varias generaciones. El hombre pasa y el mueble permanece: permanece para recordar, para testimoniar, para evocar a quien ya no está, a veces para desvelar algunos secretos celosísimos, que el rostro del hombre, su mirada, su voz, ocultan tenazmente”.¹⁰

⁸ Mario PRAZ: *La casa de la vida*, Alfons el Magnànim, Valencia, 1995.

⁹ AA.VV.: *Sir John Soane's Museum*, Wasmuth, Londres, Berlín, 1994.

¹⁰ Mario PRAZ (op. cit., p. 423) utiliza esta cita extraída de “La vida a subasta”, *Souvenirs*, Alberto Savinio.



Interior del apartamento al que se trasladó en 1969 Mario Praz en el Palazzo Primoli, Roma.

Ambas casas, la de Mario Praz y la de John Soane, nos hacen pensar también en la cantidad: son casas llenas, abigarradas. Sin embargo, han pasado a ser museos sólo tras la muerte de sus propietarios. Mientras éstos las ocupaban, estaban llenas, pero no por eso completas; sugieren una vida calculada para llenarlas. Los objetos que vemos en las fotografías muestran un proceso de acumulación detenido aunque, eso sí, llegando a su fin. No en vano, tal y como dice Rafael Moneo al respecto de John Soane, resulta obligado el paralelo entre su retrato y “la casa que Soane fue levantando, poco a poco, a lo largo de su vida, a lo largo de su carrera, hasta convertirse en su propia imagen”.¹¹ Esto no hace más que ahondar en una concepción de la casa como algo vivo, como algo que responde a las inquietudes y necesidades de sus ocupantes y que, por tanto, cambia a la vez que ellos lo hacen.

En este sentido se manifiesta el propio Mario Praz al citar un proverbio árabe según el cual, “cuando la casa está terminada entra en ella la muerte”.¹² De igual manera, Adolf Loos pone en boca de un arquitecto en *Acerca de un pobre hombre rico*, lo siguiente:

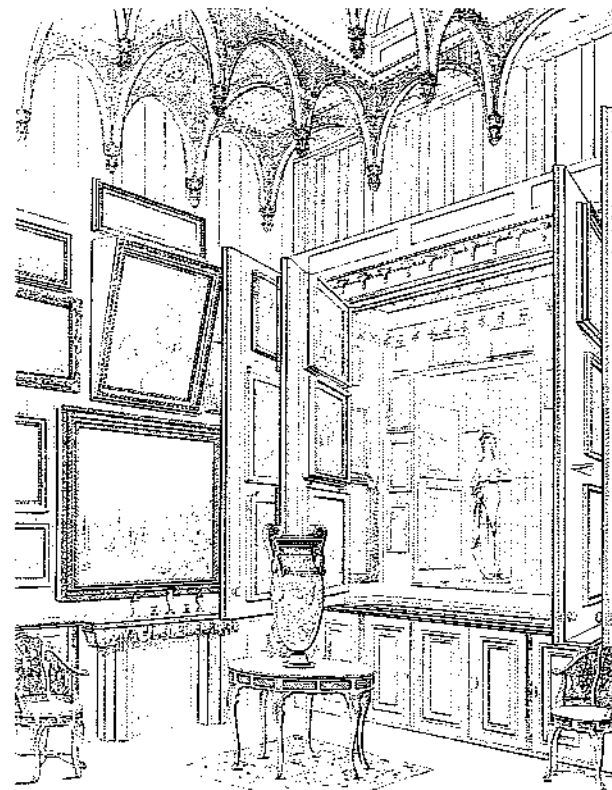
“¿Cómo se le ha ocurrido permitir que le regalen cosas? ¿Acaso no he proyectado ya para usted *todo* lo necesario? ¡No necesita nada más! ¡Está usted completo! (...) Para él [el propietario] no habría ya pintores, ni artistas, ni artesanos. Se hallaba excluido de la vida futura y del aspirar a algo, del ser y del anhelar. Sentía: ahora hay que aprender a circular con su propio cadáver. ¡Sí! ¡Está acabado! ¡Está completo!”¹³

Los espacios que diseña el arquitecto son la tramoya, los bastidores, de esa “obra” que cada uno quiere representar dentro de su casa; y esta posición debería, cuando menos, dotar de un mayor contenido a lo que hoy es una reacción automática al dibujar un mobiliario estándar en las viviendas. Desde este punto de vista, resulta

¹¹ Rafael Moneo: “4 citas, 4 notas”, en Alday, Iñaki (ed.) *Aprendiendo de todas sus casas*. ETSAV y Edicions UPC. Barcelona, 1996.

¹² Mario Praz: op. cit., p. 426.

¹³ Adolf Loos: “Acerca de un pobre hombre rico” (1900), en *Ornamento y delito y otros escritos*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1972, p. 151.



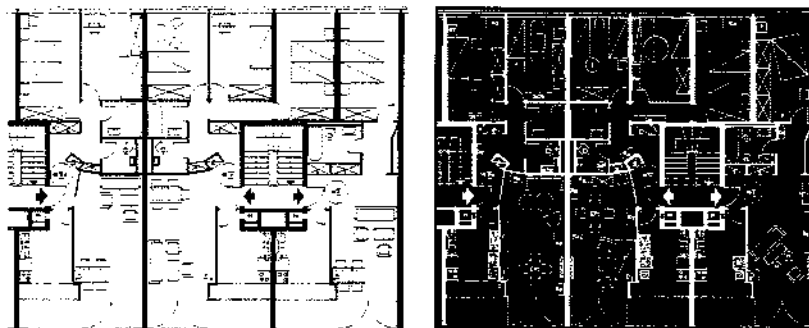
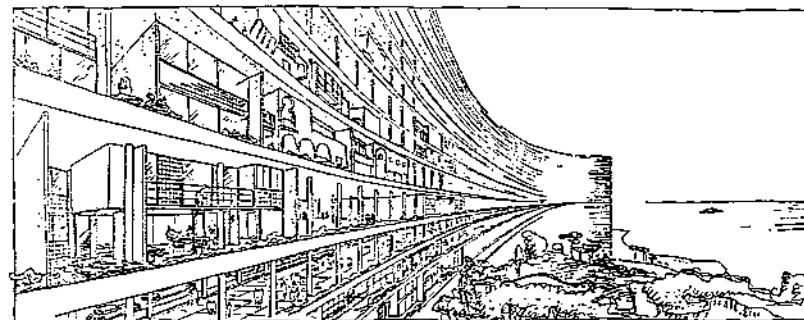
Interior con paneles abatibles para exponer cuadros en la casa de Sir John Soane, Lincoln's Inn Field, Londres, 1792-1837.

igualmente llamativo un cierto tipo de decoración de interiores que tiende a suplir el papel del usuario y anular el enriquecedor paso del tiempo, justamente reproduciendo de forma artificial lo que en la casa de Mario Praz y en la de tanta gente anónima –como nos muestra el reportaje *Retrato del mundo*– era la consecuencia de acumular objetos a lo largo de la vida.

Retomando el inicio de este apartado, lo más frecuente es, sin embargo, encontrar, en las revistas de arquitectura, fotografías de casas vacías o sólo con algunos muebles “escogidos”. En cierto modo, tratamos obsesivamente que esas fotografías se parezcan lo más posible a los dibujos del proyecto o a la maqueta, si la hubiera. Nuestra actitud en este sentido recuerda más a las *instalaciones* de los artistas plásticos que a nuestro verdadero trabajo. Esto es tan así que parece como si la sola idea de que el inquilino se presente con sus muebles nos incomodara. ¿Cómo podríamos incorporar positivamente este tipo de acciones? Es una pregunta que nos inquieta y no sabemos responder. Pese a ello, la gente sigue interviniendo, con mayor o menor fortuna, para modificar a su conveniencia las casas donde vive. Quizás la respuesta que buscamos pase por valorar de un modo distinto este tipo de aportaciones, sin intentar evitarlas, sino más bien creando las condiciones para que se produzcan de una forma adecuada.

Algunos arquitectos parecen haber representado sus proyectos pensando en la cambiante y diversa intervención de la gente sobre su propia casa, como Le Corbusier en el Plan Obus para Argel (1931), indicando distintos estilos de casas dentro del gigantesco viaducto, o como Ralph Erskine, proyectando el desorden de las fachadas de un modo calculado.¹² Para otros, como Hugo Häring o Gio Ponti, esta idea toma forma al incorporar la actividad de las personas en la casa a través de esquemas y dibujos en los que, casi de un modo *naïf*, se dibujan muebles que sugieren la diversidad de una casa habitada o se representan “escenas” en las plantas de los proyectos.

¹² Los edificios de viviendas construidos en la Fredriksgatan (Sandviken, 1973-1978) toman las pequeñas variaciones que sugerirían la intervención de los inquilinos como forma de composición que acaba por dotar al barrio de un aspecto más amable. Olof HULTIN (ed.), *Architecture in Sweden 1973-1983*, Arkitekturförlaget AB, Estocolmo, 1983.



Le Corbusier, Plan Obus (Argel, 1930). Perspectiva de los *redents* de Fort l'Empereur con viviendas de diferentes tipos insertadas en la estructura.

Planta amueblada del edificio de viviendas de Oscar Niemeyer en Hansaviertel de Berlín (1958-1959), comparada con la disposición de los muebles por parte de los inquilinos (a la derecha).

Si pudiésemos observar, uno junto al otro, diversos apartamentos iguales de un mismo edificio, nos daríamos cuenta de que nada o muy poco cambia en el soporte que presta la arquitectura a la vida doméstica en cada casa y, sin embargo, el trabajo de apropiación que cada usuario realiza transforma sustancialmente la percepción de ese espacio. A raíz de una monografía sobre el edificio de apartamentos Mitre –una obra representativa de la arquitectura barcelonesa de los años cincuenta–¹⁵ tuvimos ocasión de realizar un reportaje fotográfico sobre algunos de sus apartamentos, manteniendo el mismo punto de vista en cada uno, con la intención de constatar su vitalidad casi medio siglo después de su construcción.

Tomadas una a una, las fotografías no son especialmente relevantes, sin embargo, el conjunto de todas ellas se convierte en una manera de comprobar cómo la arquitectura se ha prestado a tantas soluciones como para ser, en definitiva, el escenario cotidiano de otras tantas personas. Con esa acción que cada usuario ejerce sobre la arquitectura –una acción lenta y sistemática, fruto de la experiencia continuada– manifiesta de forma elocuente su opinión acerca de ese fondo arquitectónico, una *opinión no escrita* pero de innegable valor.

El juego de la casa

La casa, algo que para los arquitectos forma parte simplemente de nuestro trabajo, es para otros objeto de juego o veneración

Hay un origen de la casa que debemos buscar en la historia y otro en nuestra infancia. Steen Eiler Rasmussen señala que “...a cierta edad, la mayoría de los niños tienen ganas de construir algún tipo de refugio. Puede ser una verdadera cueva excavada en un montículo, o una cabaña primitiva de groseras tablas. Pero a menudo no

¹⁵ Un edificio construido entre 1959 y 1963 que aloja unos 250 pequeños apartamentos, obra de Francisco Juan Barba Corsini, y que ha sido objeto de la monografía Xavier MONTEYS; Pere FUERTES: *Mitre*, F. J. Barba Corsini, COAC, Barcelona, 1998; base de una exposición organizada por el Ministerio de Fomento, Madrid, octubre de 1999.

¹⁶ S. E. Rasmussen dedica algún otro comentario a los juegos de los niños en la primera parte de este texto, que están más en sintonía con el empleo “mal visto” de ciertos lugares. S. E. Rasmussen: *Experiencia de la arquitectura*, Labor, Barcelona, 1974, p. 37.



Fotografías de varios apartamentos del Edificio Mitre, F. J. Barba Corsini, Barcelona, 1959.

es más que un rincón escondido entre matorrales, o una tienda hecha con una alfombra colgada entre dos sillas. Ese “juego de la cueva” puede variar de mil maneras, pero es común a todos el cerramiento del espacio para el uso personal del niño”.¹⁶ Según Rasmussen el hombre se distingue de los animales en el hecho de que su refugio varía según el clima y las necesidades, y en que constantemente lo va perfeccionando; su conclusión es que la misión del arquitecto es poner orden y relación en el entorno humano. Del mismo modo que Montaigne afirmaba que “el hombre es un animal que guisa”, Rasmussen parece decirnos que el hombre es un animal que, no sólo se refugia, sino que se hace una casa.

El “juego de la cueva” revela, en cierto modo, que la construcción de la casa está arraigada en el ser humano desde la infancia y, de no ser por la acción del arquitecto, proseguiría su perfeccionamiento hasta construir la casa de un hombre adulto. No abogamos por el retorno a una sociedad primitiva y feliz en la que esto sea posible, sólo señalamos la trascendencia del papel otorgado al arquitecto como responsable de la construcción de la casa del hombre.

La casa, que para los arquitectos es sólo parte del trabajo, es para otros objeto de veneración, de juego o, simplemente, la vida misma. Algo de esto hay en la importancia que concedían los holandeses del siglo XVII a la casa, y que se manifestó en el auge de la escena doméstica como género pictórico —con nombres como Emanuel de Witte o Jan Vermeer— pero también construyendo casas en miniatura que completaban cuidadosamente con todos los objetos propios de ella. Esta costumbre tiene poco que ver con construir una casa de muñecas, sino, más bien, como un objeto votivo, tal y como afirma Witold Rybczynski.¹⁷

Estas casas resultan una experiencia que ha atraído algunas veces la atención de los arquitectos. Edwin Lutyens construyó una para la reina de Inglaterra; Charles

¹⁶ Witold Rybczynski: *La casa. Historia de una idea*, Nerea, Madrid, 1992, p. 72.

¹⁷ La firma Revell fabrica kits de montaje de juguetes como aviones, barcos o coches. En este contexto, aún resulta más reseñable el hecho de fabricar un kit de casa moderna para jugar armándola. A diferencia de otras casas de muñecas, esta prescinde del techo y no de una de las paredes. Al no haberse comercializado, no sabemos qué incidencia hubiera tenido sobre el gusto del público.



Dos niños juegan al “juego de la cueva” (ilustración del libro de S. E. Rasmussen, *Experiencia de la arquitectura*).

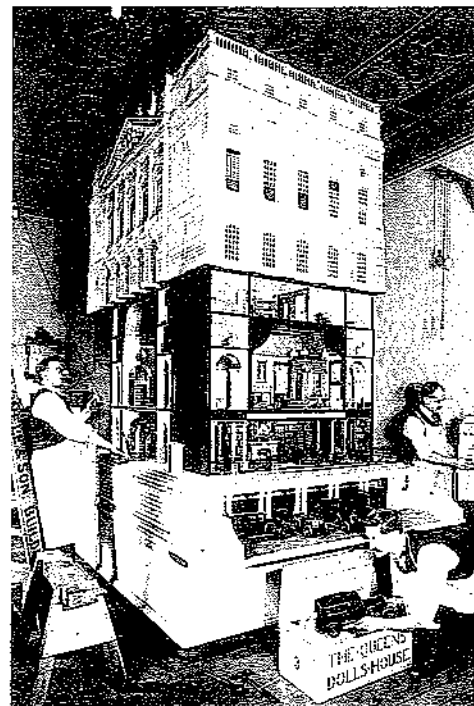
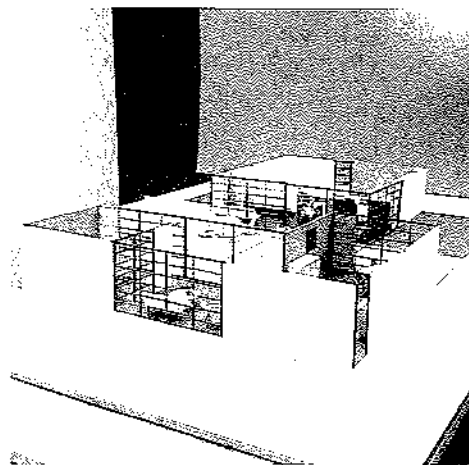
y Ray Eames ensayaron un prototipo de casa moderna para Revell¹⁸ y, algunos años más tarde, la revista *A.D.* organizó un concurso entre arquitectos con este pretexto.¹⁹ Pero lo que resulta más llamativo de estas pequeñas construcciones es la forma que toman para mostrar su interior y los objetos que guardan. Para ello, sencillamente, eliminan una pared, adquiriendo entonces la forma de una escena. Demasiado acostumbrados a observar las casas que proyectamos desde la visión cenital, aún tratándose de modelos, cosa que se desprende con toda seguridad de la "planta" de la vivienda, nos sorprende esa otra manera de representar el espacio doméstico que retoma, a su vez, la vieja cuestión de la sección y la planta, y sus respectivos papeles en la concepción y desarrollo del proyecto de una casa.²⁰

Así pues, esos ensayos ingenuos de representación del espacio doméstico denotan que se piensa en la habitación como algo que tiene seis caras. Hemos podido constatar que este modo de representación es algo que los niños entienden mejor, y que gustan representar los espacios imaginados mediante este sistema que permite incluir todos los objetos amados o deseados y "representar" el espacio como si se tratara de un guñol en algo tan simple como una caja de zapatos.

En cierto modo, podríamos concluir que la "casa de muñecas" es un modo de "representación" del espacio doméstico a través de la sección, en el que importan las relaciones entre los distintos ámbitos de una casa —cocina, sala, dormitorio, bodega, etc.— y los muebles y objetos que la caracterizan; mientras que el "juego de la cueva" es, en cambio, la manifestación del talante del constructor frente a la

¹⁸ Concurso organizado por la revista *A.D.* en la que se convocó a un gran número de arquitectos a realizar una propuesta de casa de muñecas. Muchas no fueron más allá de la pura cursilería, que en realidad no era otra cosa que una obra de sus autores "en miniatura". Tan sólo el arquitecto Jean Nouvel supo dar con una solución ingeniosa al proponer usar, como casa de muñecas, una típica caja de herramientas con bandejas desplegadas. *A.D.*, "Dolls' Houses", vol. 53, 3/4, 1983.

¹⁹ La compleja relación entre estos dos elementos ha sido puesta en valor, muy acertadamente, por Colin Rowe en "Las matemáticas de la vivienda ideal" (*Vivianismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980) al señalar inteligentemente la contraposición entre planta libre/sección rígida versus planta rígida/sección libre, a propósito de la Villa Malcontenta de Andrea Palladio y la Villa Stein de Le Corbusier. Argumentos parecidos servirían también para contraponer algunas casas de Adolf Loos, organizadas según la idea de *Raumplan*, a otras tantas de Le Corbusier ideadas a partir de dicha "planta libre".



Revell Toy House, casa de juguete moderna y modular, (Charles y Ray Eames, 1959).

Últimos preparativos a la casa de muñecas ofrecida en 1923 como presente a la reina Mary de Inglaterra, diseñada por Edwin Lutyens.

adversidad y las inclemencias del tiempo. De la primera se deriva una forma de comprensión del espacio de la casa, mientras que de la segunda se deriva, sobre todo, el instinto de su uso y de la construcción. La presencia simultánea de estas manifestaciones en la infancia, bien puede ser vista como un modo de aprendizaje, el de la casa, estrechamente vinculada al hombre.²¹

Subvertir, usar mal

Usar una cosa de otra manera de la que estaba prevista es un tipo de acción crítica a la que deberíamos estar atentos

En el inicio de la novela *El siglo de las luces*, Alejo Carpentier relata cómo tres adolescentes, después de la muerte del padre, deciden cambiar el mobiliario de la casa encargando nuevos muebles y enseres y una variada colección de instrumentos. Pero, a su llegada, en lugar de desembalarlos y amueblar la casa, tan sólo entreabren las cajas para ver el contenido y sacar de ellas sólo los objetos de los que se encaprichan, la mayor parte de ellos instrumentos científicos. De este modo, la habitación se transforma en un laberinto de varios pisos de cajas amontonadas entre las que los tres protagonistas deambulan a placer, tomando posesión cada uno de ellos de un estrato de cajas. Los adolescentes, que estrenan así el nuevo siglo y celebran la "muerte de la figura del padre", prescinden del uso convencional de los muebles y alteran, de este modo la estructura misma de la casa, construyéndose otra, "su" casa, en el interior del salón.²²

Este ejemplo, como podría servir cualquier otro, nos permite discurrir sobre el uso que adjudicamos a las partes y elementos de la casa, para concluir que observar

²¹ Estudios recientes indican que el cerebro de un recién nacido maneja un conjunto de reglas genéticas que determinan la manera como se produce el aprendizaje y, después, es la experiencia la que lo moldea. Esto, según Daniel Alkon de los Institutos Nacionales de la Salud de EE UU, es lo que explica la fuerza de los recuerdos infantiles. Publicado en *The New York Times*, Sandra Bakeslee, y en *El País*, 15 de noviembre de 1995.

²² La consciencia de la adolescencia como etapa de la vida, que aparece en el siglo XVIII, no hace sino reforzar la figura empleada por Alejo Carpentier: *El siglo de las luces*, Barral, Barcelona, 1978.



Un improvisado comedor en el maletero de un autobús.

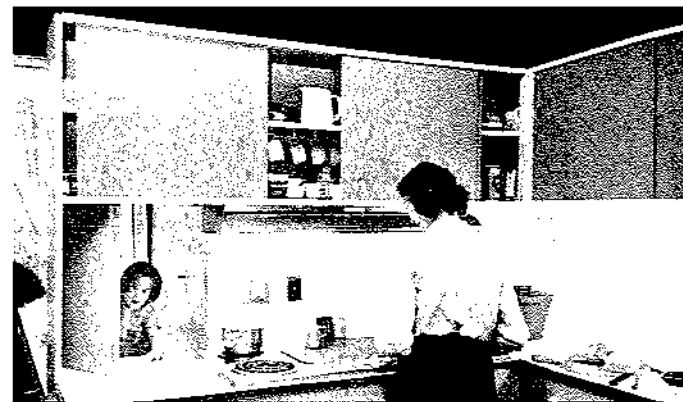
otros usos, aunque aparentemente inadecuados, no es más que una forma de crítica de la arquitectura doméstica.

Los niños son maestros en usar “mal” las cosas más variadas para jugar, y ponen en evidencia, de una manera ingenua, el *alter ego* de muchos objetos y lugares de la casa. Nos enseñan la ambigüedad de muchas cosas al atreverse a usarlas de otra forma. Los niños practican este otro uso, entre otras cosas, porque su estatura les permite usar un armario como habitación. Pero, más allá del tamaño, existe una actitud desinhibida, previa al reconocimiento de su uso establecido, que denota un modo de crítica no escrita de la arquitectura que reclama nuestra atención. Este espíritu está presente en la película de Jacques Tati *Mon oncle*, de 1958, en la cual el protagonista concluye que el mejor modo de dormir en el sofá “moderno” del *living* es colocándolo con el respaldo contra el suelo.

El arquitecto Herman Hertzberger ha dedicado parte de su tiempo a observar el comportamiento de la gente en lugares muy variados, para extraer pequeñas lecciones que aplicar a su propia obra. Su texto *Lessons for students in architecture*²³ está repleto de estas observaciones. Hertzberger parece nutrirse de observaciones sobre el comportamiento humano como si se tratara de ejemplos de arquitectura. La pareja de adultos que improvisan un comedor en el maletero de un autobús de viajeros, o los ciudadanos descansando sobre las basas de las columnas de la plaza de San Pedro, son idénticos que los niños que usan el pasaplato de la cocina como puerta o el fregadero como bañera.

Los niños, que son aquí una incitación a practicar un uso distinto de los espacios de una casa, nos pueden servir para cuestionar seriamente la especialización de las partes de ésta. La distribución de las viviendas actuales, amparada en la denominación corriente de las piezas de una casa, ha traído consigo una especialización estricta y estrecha (en su doble sentido) en la que la única pieza con nombre compuesto sigue siendo el llamado comedor-estar. Esta tendencia a la especialización acaba reduciendo la vivienda sólo al conjunto formado por las piezas “útiles”, y los niños, con su actitud transgresora, ponen en evidencia que existen otros caminos por desarrollar.

²³ Herman HERTZBERGER: *Lessons for students in architecture*, Uitgeverij 010 Publishers, Rotterdam, 1993.



Vivienda del arquitecto Ulrich Franzen en Rye, Nueva York, 1956. La hija de éste jugando en el pasaplato.

Estudiantes preparándose la comida en el corredor exterior de la residencia Weesperstraat, de Herman Hertzberger (1959-1966).

Los niños y la casa

Pensar en el tamaño que tiene la casa para el niño puede servir para ser conscientes de este hecho, pero también para pensar en la casa desde otro "punto de vista"

Los niños en la casa permiten una reflexión más. Monique Eleb ha señalado oportunamente que la aparición de espacios destinados a los niños en la casa es, en cierto modo, un fenómeno moderno²⁴ y lo es, sin duda, del mismo modo que lo es el considerar a los niños como tales, separadamente de la familia.²⁵ De hecho, estos cambios son la consecuencia de una lógica evolutiva según la cual primero tuvo que descubrirse la noción de adolescencia y, más tarde, la de infancia. Colin Ward recoge esta frase de F. Musgrove: "el adolescente fue inventado al mismo tiempo que la máquina de vapor. El artífice de ésta fue James Watt en 1756, y el del primero, Rousseau en 1762".²⁶ Así pues, los niños, como tales, irrumpen en la arquitectura doméstica modernamente y nos sirven para ofrecer un punto de vista distinto de la casa.

En sus memorias, Richard Neutra da una estupenda explicación de sus juegos y recuerdos de niño y del valor otorgado a los lugares que, como "bajo el piano" o "bajo la mesa", empieza a descubrir el niño en la casa. Todos ellos están de una u otra manera relacionados con el suelo de las habitaciones: "el piso conservaba su condición de mundo dilatado que convenía explorar. Los adultos pisaban aquí y allá, pero yo veía únicamente zapatos grandes y brillantes –a veces polvorientos– o a veces pies desnudos de proporciones ridículamente exageradas. Ellos vivían en otro nivel, a gran altura sobre Liliput".²⁷ Estas observaciones sobre el tamaño de las

²⁴ Monique ELEB; Anne DESARRE, "La place des enfants", *L'invention de l'habitation moderne (Architectures de la vie privée. Suite)*, Archives d'Architecture Moderne y Hazan, CEE, 1995. M. Eleb es profesora de sociología en la Escuela de Arquitectura de París-Villemin.

²⁵ Colin WARD: "Foreword and acknowledgements", en *The child in the city*, Penguin Books, Londres, 1979.

²⁶ Colin WARD: *op. cit.*

²⁷ Estos comentarios se encuentran recogidos en el capítulo titulado "Influencias tempranas", de su autobiografía. Richard NEUTRA; *Vida y forma*, Marymar, Buenos Aires, 1972. Neutra hace aquí algunas observaciones sobre esta etapa en la formación del niño.



Imágenes de la exposición de Paul Ritter, *The Children Eye View*.

cosas en relación a los niños eran el contenido de la exposición organizada por Paul Ritter en Nottingham en 1959: *Children's eye view*,²⁸ quien, con la ayuda de sus estudiantes, reprodujo una casa con sus muebles y enseres –incluidos unos muñecos que simulaban los padres– contruidos dos veces y media más grandes, es decir, según el tamaño al que los experimenta un niño, y que lograron sorprender eficazmente a los visitantes de la exposición.

Oportunamente, este recurso ha sido utilizado en el cine repetidas veces, siempre para sorprender al espectador, que reacciona frente a la absurda situación creada por lo obvio: ¡los niños sin duda lo ven así! Stan Laurel y Oliver Hardy, interpretando al mismo tiempo a unos niños y a sus padres en *Brats*,²⁹ no nos sorprenden tanto por sus disfraces de niño como por verlos “escalar” un sofá o una bañera. Igual de sorprendente es la situación inversa: los Hermanos Marx, en *Una tarde en el Circo*,³⁰ metidos en la casa de un enano y agachando la cabeza para no golpearse con el techo.

Pero este punto de vista, aunque planteado a través de estos ejemplos, debe tenerse en cuenta al resolver problemas que aparecen al diseñar partes o componentes domésticos. La inclusión de unos dibujos muy ilustrativos realizados por Le Corbusier en *El Modulor*³¹ apuntan en la dirección de reconocer que el diseño de puertas y ventanas en las casas debería hacernos reflexionar sobre el tamaño de quienes las usan. Esta cuestión ha sido detectada hace un tiempo por los fabricantes de automóviles, que han introducido, primero por cuestiones de seguridad y, más tarde, por puro confort, asientos para niños en los coches, demostrando una vez más que aún nos llevan ventaja.

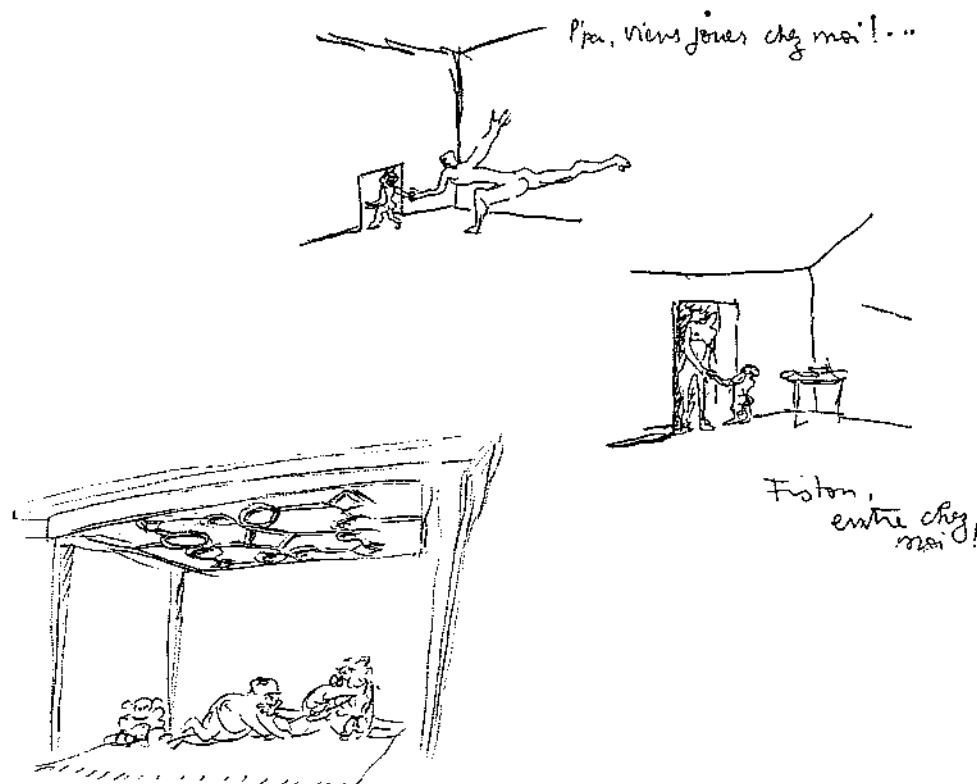
El recuerdo de las películas de dibujos animados de *Tom y Jerry*, cuyo escenario típico se reducía al zócalo de la habitación con el agujero-puerta de la casa del ratón y las zapatillas de la sirvienta, nos ilustra sobre el fabuloso mundo del suelo que des-

²⁸ Colin WARD: *op. cit.*, p. 22.

²⁹ Brats, James PARROTT, EE UU, 1930.

³⁰ *At the circus*, Edward BUZZELL, EE UU, 1943.

³¹ LE CORBUSIER: *El Modulor 2*, Editorial Poseidón, Barcelona, 3ª edición, 1980, p. 91.



Dibujo de Le Corbusier, *El Modulor*.

Niños jugando bajo una mesa “tudor”, dibujo de X. M.

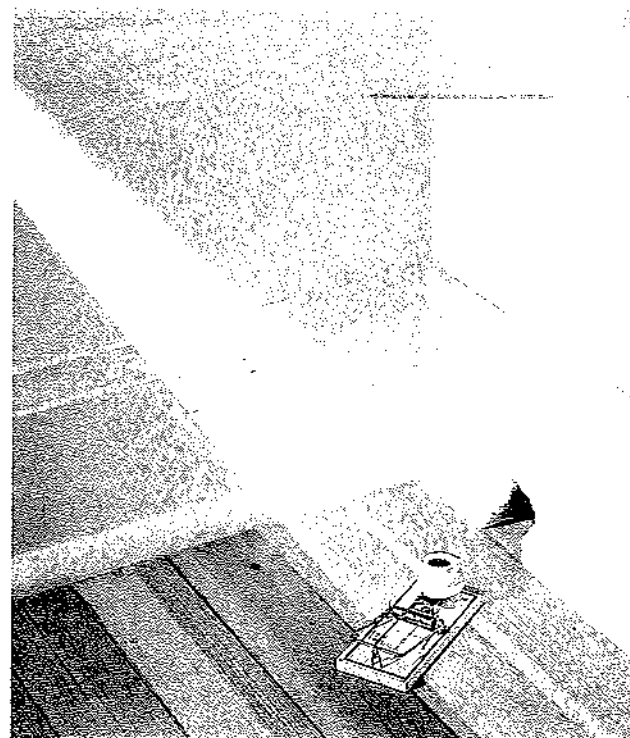
cribía Richard Neutra y nos hace pensar, al mismo tiempo, que algunas veces otorgamos a perros y gatos un trato mucho más atento que a los niños. ¿No son las gateras, observadas así, puertas para gatos? ¿Para cuándo, pues, puertas y ventanas que puedan disfrutar los niños?

Existen grandes almacenes de muebles y menaje del hogar, como la firma sueca Ikea o la inglesa Habitat, que incluyen diversos muebles y complementos pensados racionalmente para los niños. Es necesario, pues, que en las viviendas comencemos a concentrar la atención en aquellos elementos, como las puertas, los armarios y las ventanas, para poder mejorar el uso y el aprendizaje de los niños de y sobre la casa. Esto no es más que la aplicación doméstica de lo que hace años ya se realiza en las guarderías. Este tipo de espacios suele incorporar un conjunto de elementos que denotan, por su dimensión y colocación, que el problema del tamaño es de capital importancia, no sólo para un uso cómodo y seguro, sino también para el aprendizaje del niño. La exposición realizada en el Kunsthal de Rotterdam en 1997, bajo el título *Kid size, the material world of childhood* –prueba del interés que despierta está cuestión–, reunió una selección de los objetos que rodean al niño y constituyen su mundo particular de muebles y juguetes, cuya frontera es, a veces, difusa. El ánimo de la exposición era evidenciar la capacidad de estos objetos para el desarrollo físico y emocional del niño.³²

Algunos arquitectos, como Sven Markelius, Wells Coates o Herman Hertzberger, han ensayado estos problemas de tamaño y sus resultados pueden aún servirnos.³³ Más recientemente, Eduardo Arroyo, a propósito de la construcción de la escuela infantil de Sondika (1998), se pregunta “cuál debería ser el espacio que albergara a esos seres que nos miran con ganas de ver desde sus ochenta y cinco centímetros de altura y cuyo radio de acción táctil no supera un metro quince [...] Un metro y quince

³² Catálogo a cargo de A. von VEGESACK; J. OLDIGES; L. BULLIVANT: *Kid size, the material world of childhood*, Skira/Vitra Design Museum, Milán, 1997.

³³ H. Hertzberger utiliza, en la Escuela Montessori de Delft, 1960-1966, cajas con asas troqueladas que encajan en un rebaje del suelo, mínima expresión de un recinto a escala de sus ocupantes. Un recurso que ya fue empleado por S. Markelius en los años treinta y que explota la capacidad de las cajas y de los agujeros en el suelo para crear juegos.



Página de publicidad del Café de Colombia.

centímetros de tratamientos de materiales, puertas, ventanas y objetos creados para esa *estatura de lo pequeño*. El resto del inalcanzable espacio debía corresponder al serio mundo de los cuidadores".³⁴

Si bien la experiencia de las guarderías no es directamente trasladable a la casa, éstas parecen fomentar un aprendizaje, no de la escuela, sino de la casa y del habitar, e invitan, por lo tanto, a ser planteadas como prolongación de la misma. Gaston Bachelard en su texto *La poética del espacio* dice, a propósito de los recuerdos de la casa de la infancia:

"Sin duda, las casas sucesivas donde hemos habitado más tarde han trivializado nuestros gestos. Pero nos sorprende mucho, si entramos en la antigua casa, tras décadas de odisea, el ver que los gestos más finos, los gestos primeros, son súbitamente vivos, siempre perfectos. En suma, la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones del habitar. *Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa* y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable".³⁵

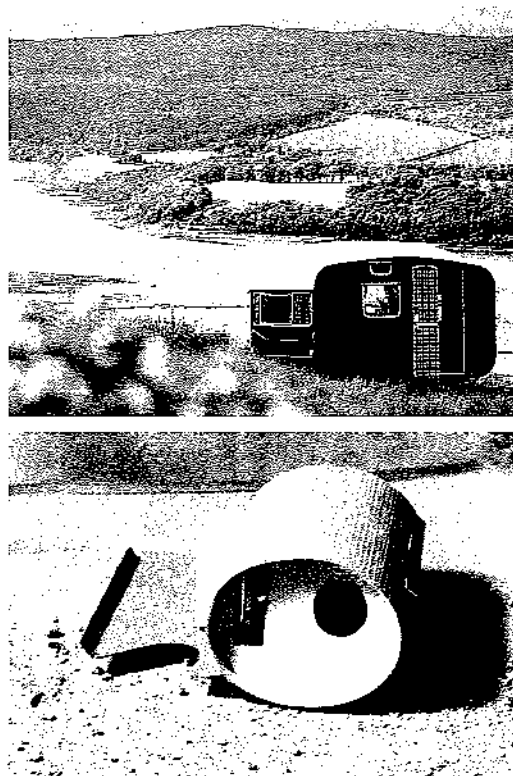
Casi casas

La cabaña, el vagón de tren reutilizado, la caravana, la vivienda autoconstruida o reciclada a partir de un barco o un camión, o la casa instantánea, forman un variopinto circo de soluciones que hacen reflexionar sobre la residencia en el tiempo libre

La idea es muy simple: una casa de vacaciones no es necesariamente lo que comúnmente llamamos casa. Las casas de vacaciones suelen tener un programa distinto, son generalmente más pequeñas, más prácticas y sencillas. El programa de estas casas, obligatoriamente debe quedar afectado por las condiciones que exige la

³⁴ La experiencia de la escuela infantil se recoge en un pequeño libro que es, a su vez, un juego para adultos que permite montar una maqueta del edificio. Eduardo Aneiro: *Al otro lado del espejo*, Exjertos Collection, Madrid, 1999.

³⁵ Extraído del capítulo "La casa. Del sótano a la guardilla", Gaston BACHELARD: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económico, México 1983, p. 45. (La cursiva es nuestra).



Una caravana en un paraje de Escocia.

Maqueta del prototipo de las *Maisons en Ellipse*, proyectadas por Eileen Gray en 1958. Construidas con láminas de hormigón ensamblables, las casas estaban pensadas como casas de vacaciones y también se podían utilizar como alojamientos provisionales.

vida en vacaciones y, en general, en el tiempo libre. Durante las vacaciones, los horarios no existen o son radicalmente distintos; no se trabaja y, si se hace, suele ser en otras cosas. Se quiere disfrutar del aire libre y del contacto con la naturaleza. Por así decirlo, manda el sentido práctico sobre las formas, al igual que con la indumentaria.

A pesar de que esas casas podrían ser motivo de una reflexión actualizada, da la impresión de que son confundidas con otra cosa. Cuando se encarga una de esas casas se piensa más en una casa ideal (¡en la que me gustaría tener!), que en una casa de vacaciones. Este problema parece que fue planteado por última vez hace mucho tiempo. Le Corbusier lo expuso en algunas ocasiones y lo puso en práctica en el *cabanon* construido para su mujer en Cap Martin. Por una coincidencia azarosa, su vecina, Eileen Gray, también proyectó una casa de vacaciones. Probablemente ambos sabían con qué pocas cosas se podía ser feliz en aquel sitio. En los mismos años, los miembros del GATEPAC construyeron un prototipo de casa desmontable para fin de semana en madera y fibrocemento³⁶ y Alfred Roth iniciaba las páginas de *La Nouvelle Architecture*³⁷ con un pequeño palafito para fines de semana construido por Albert Frey y A. Lawrence Kocher en Long Island (1934), que recuerda el espíritu de la célula de una habitación de Moisei Ginzburg de 1930.³⁸

En estos proyectos se pueden encontrar, tanto en sus descripciones como en la propia construcción, los signos evidentes de unas preocupaciones comunes en torno al pequeño tamaño y, por tanto, una serie de consecuencias derivadas de ello: muebles escamoteables o de doble uso, o bien cuestiones relacionadas con su construcción en seco, a partir de elementos prefabricados ligeros o de la intervención del *bricolaje* en el equipamiento y los acabados.

Otros arquitectos recuperaron, años más tarde, esta tradición experimental construyendo habitáculos de este tipo para ellos mismos. Este es el caso de Ralph Erskine en la pequeña cabaña –que llamó *the box*– donde vivía y trabajaba en su

primera época profesional, o de Alison y Peter Smithson en su casa de Upper Lawn, construida sobre los restos de un antiguo *croftage*.

La búsqueda de lo esencial presente en estas construcciones las aproxima a otros casos que, en su origen, han sido concebidos para otros fines, muchos de ellos como habitáculos de emergencia. Es el caso de las barracas Nissen, construidas en Hamburgo para los damnificados de la II Guerra Mundial,³⁹ o de la Now House, una casa instantánea de emergencia, diseñada para la ONU por R. Buckminster Fuller en 1976.

Uno de los conjuntos experimentales que se aproximan a este caso es, en general, el de la casa transportable. De hecho, las caravanas y el concepto de acampar o instalarse en la naturaleza con el máximo confort es una idea vieja, que incluye los vagones de tren de alquiler empleados en Escocia⁴⁰ para pasar el fin de semana o las extravagantes casas aerotransportadas de Casto Fernández-Shaw,⁴¹ pero también casos estables, como el significativo número de casas en embarcaciones en los canales de Amsterdam.

Así pues, en torno a la idea de la casa para el tiempo libre, se agrupan una serie de proyectos y construcciones de carácter variado que forman un conjunto de viviendas un tanto especiales que podríamos llamar *casi* casas. La cabaña, la barraca, el vagón de tren reutilizado, la caravana, el coche casa, el avión casa, el barco casa, la vivienda autoconstruida, la vivienda reciclada a partir de un depósito, del casco de un buque o un camión; forman un variopinto circo de soluciones que hacen pensar en otras formas de abordar la residencia en el tiempo libre.⁴²

Observando este conjunto de soluciones, podríamos aventurarnos a afirmar que esta es una manera muy distinta de plantearse la casa de vacaciones. A la vista de

³⁶ Las barracas Nissen se "aparcaron" en las calles de Hamburgo en 1947, mientras se procedía a la reconstrucción de la ciudad. Ulrich HOFMANN: "Wer einmal unter'm Bechdach sass. Nissenhütten in Deutschland", en *Architessse*, nº 5-84.

³⁷ El cartel publicitario de esta práctica puede verse en *Le temps des gares*, catálogo de la exposición del mismo nombre organizada por el Centre Georges Pompidou y el Centre de Création Industrielle, coordinado por Marie-Claire LLOPES, París, 1978.

³⁸ Se trata de una especie de casa avión que, una vez instalada en un lugar, se convertía en una casa cuyo porche eran sus alas. Poesia, nº 11. Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, Madrid, primavera-verano de 1978.

³⁹ Marie-France BOYER: *Cabin Fever: Sheds and shelters, huts and hideaways*. Thames & Hudson, Londres, 1993.

Caseta desmontable, proyecto del GATEPAC, en A.C., nº 7, tercer trimestre de 1932, p. 18.

³⁷ Alfred ROTH: *La Nouvelle Architecture*, Girsberger, Zürich, 1940.

³⁸ Una célula de 19 m² con particiones móviles, pensada para ser construida por elementos seriabiles. Cuatro pies derechos la elevan del suelo y está dotada de una gran terraza.

estos ejemplos, se establecen unas diferencias radicales entre la denominación "segunda residencia" y la de "casa de fin de semana". La primera es un reflejo de la casa habitual: un subproducto banalizado y, probablemente, más ostentoso que útil en muchos casos. Es una solución hecha por adultos. La segunda es un juguete que redescubre la experiencia de habitar. Como apunta Adolf Behne respecto de la casa:

"[...] las inclinaciones nacidas del instinto del juego acompañan inseparablemente a esa componente práctica. El hombre primitivo no es un austero utilitarista: muestra su instinto de juego incluso en los utensilios y, sin que la necesidad lo exija, los proporciona y embellece, los pinta o decora con ornamentos; el utensilio "edificio" no es, en ello, ninguna excepción. Desde los orígenes, el edificio fue juguete e instrumento".⁴²

A la vista de todo esto, deberíamos preguntarnos por qué en lugar de pensar en nuestra casa de vacaciones como reflejo de la casa habitual, no hacemos lo contrario. Tal vez viviríamos habitualmente en la casa que nos gusta, más práctica, más acogedora, más cómoda, que recupere su condición de juego.

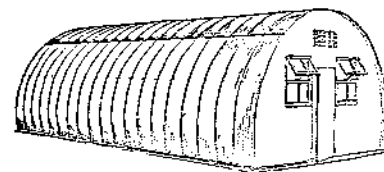
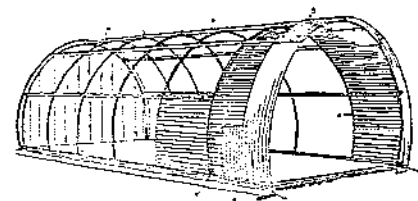
La ambigüedad válida

Podríamos asegurar que, cuanto mayor ha sido la especialización de las piezas de la casa y más piezas indefinidas han desaparecido, mayor ha sido la pérdida de flexibilidad de ésta

En un número de la revista *Faces* de 1993,⁴⁴ una serie de arquitectos centroeuropeos se reunían para discutir sobre algunos proyectos recientes de viviendas en los que se ponían de manifiesto algunas inquietudes sobre esta cuestión. En la discusión, una de las ideas que surgían era la creciente duda sobre la especialización de los espacios domésticos y la opinión contraria al texto de las normativas que obligan a diferenciar mediante un mayor tamaño la sala de estar de las habitaciones ¿Por qué no pueden tener todas 16 m²? Significativamente, algunas casas de renta

⁴² Adolf BEHNE: 1923. *La construcción funcional moderna*, Serbal, Barcelona 1994, p. 21.

⁴⁴ Bajo el título "Réflexions sur le logement contemporain", se publica un debate entre los arquitectos M. Alder, R. Diener, M. Morger, R. Senn y M. Steinmann, *Faces*, nº 28, Ginebra, 1993.



Casa en un árbol de la que sería reina Victoria de Inglaterra, construida en el jardín de Pitchford Hall (Shropshire, 1692).

Barracas Nissen construidas como alojamientos provisionales en la posguerra, Hamburgo, 1946.

de finales del siglo XIX presentaban esta indeterminación entre las piezas, pudiendo usarse indistintamente cualquiera de ellas para cualquier función.

Esta discusión puede extenderse a aquellos espacios, como los pasillos, que resultan mucho más eficaces si se plantean un modo diferente al habitual. Una opinión generalizada es que los pasillos sirven en tanto que hay habitaciones a las que acceder, con lo cual se les relega al papel de servidor y, a partir de aquí, se trabaja en la dirección de convertirlos estrictamente en un lugar de paso. Desde el punto de vista que nos ocupa, sería más útil concebir el pasillo como una pieza común que permitiera otros usos además del de paso.

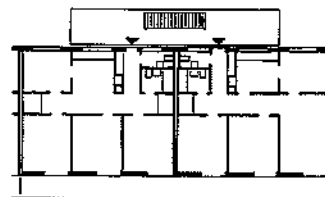
A este respecto, resultan aleccionadoras las viviendas urbanas europeas del siglo XIX, de las que podemos tomar como ejemplo las construidas en el Ensanche barcelonés.⁴⁵ Las estancias comunicadas entre sí caracterizan su planta de distribución y es precisamente el pasillo la pieza que vertebra este tipo de organización. Estos pasillos y recibidores están amueblados, son amplios y capaces de atraer gran número de actividades: son el "lugar común" de la casa. Sin embargo, reducidos a breves piezas de distribución y paso, han perdido, en las viviendas construidas posteriormente, cualquier otra posibilidad de uso y, en consecuencia, han devenido "realmente" inútiles.⁴⁶

Esta cuestión nos trae a la memoria unos comentarios de Robert Venturi sobre la flexibilidad, en los que sostenía que las habitaciones con usos genéricos en lugar de específicos o los muebles móviles en lugar de tabiques móviles fomentaban una flexibilidad perceptiva en lugar de una flexibilidad física, y concluía afirmando que: "la ambigüedad válida fomenta la flexibilidad útil".⁴⁷ Pensar que la vivienda se reduzca al conjunto formado por las piezas "útiles" no deja de ser un modo de ver la casa un

⁴⁵ La casa de vecinos del Ensanche de Barcelona (1859 en adelante) es un edificio de 5 o 6 plantas de altura construida mediante muros de carga paralelos a la fachada. De estas construcciones surgen generalmente dos viviendas por planta que ventilan en sus extremos hacia la calle y hacia un amplio patio de manzana. El edificio se dota, además, de patios para alojar la escalera y ventilar las piezas interiores.

⁴⁶ A partir de un reconocimiento estadístico del uso de la casa, Georges PEREC ("L'appartement", en *Espèces d'espaces*, Galilée, París, 1974, pp. 39-51; versión castellana: *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 1999) constata irónicamente que es justamente el recibidor la pieza más utilizada.

⁴⁷ R. VENTURI: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p. 53.



Félix Kuhn y George Pfiffner, edificio de viviendas en Lenzburg, Muracker, 1993-1994.

Morger y Degelo, edificio de viviendas en la Müllheimerstrasse de Basilea, 1991-1993.

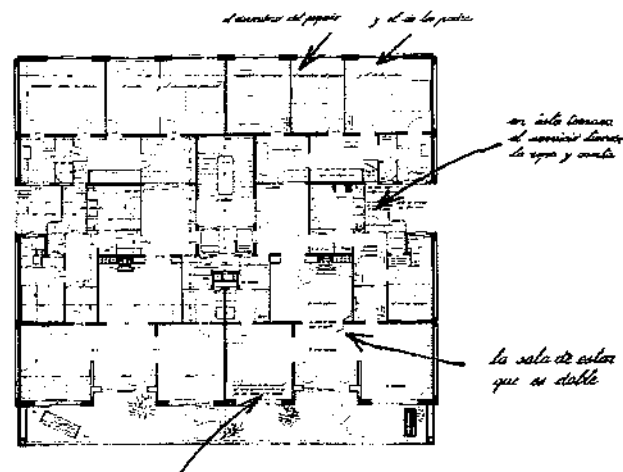
Michael Adler, casa Reicke, Bottmingen, 1987-1988.

tanto reduccionista, que nos recuerda a los esfuerzos de la ingeniería genética por conseguir pollos sólo con muslos. Esto parece sugerir que los usuarios sólo van a poder disfrutar de su casa en determinadas piezas, mientras que otras –los pasillos, los distribuidores o el recibidor– están condenadas a ser pequeñas y oscuras, en definitiva, lugares a evitar; una actitud que parece expresamente reñida con la tradición de las antecámaras y *garde-robes* que, en cambio, podemos reconocer en la arquitectura doméstica española de los años cincuenta de Luis Gutiérrez Soto en Madrid y Francesc Mitjans en Barcelona. Este último, en su edificio de viviendas de la calle Amigó (1949), retoma estas posibilidades uniendo al recibidor –ya de por sí grande– una pequeña sala –rotulada en el plano “rincón de espera”– que permite, además, que una de las habitaciones contiguas pueda definirse como “despacho o dormitorio”; o bien ensanchando un pasillo hasta convertirlo en habitación de armarios compartida, liberando a los dormitorios a los que da acceso de esta carga, a la vez que sugiere un uso de esta parte de la casa como un apartamento de dos piezas dotado de un baño.

¿Cómo llamaríamos a estas piezas?, ¿recibidor-salita?, ¿dormitorio-despacho?, ¿distribuidor-vestidor? Y, por extensión, ¿cómo denominaríamos a las piezas de una vivienda de principios de siglo, si la mayoría de ellas pueden utilizarse indistintamente como sala o dormitorio? Así, la aparición en la vivienda de piezas que sirven para distintos usos, puede ser un camino más fructífero y un modo distinto de entender la flexibilidad. Comúnmente, hoy esta palabra está asociada a algo móvil, cuando en realidad implica mayor variedad de uso y mayor versatilidad, y esta última no está necesariamente asociada a los tabiques plegables, escamoteables, deslizantes o de acordeón. La flexibilidad es, más bien, una cuestión de potencialidad.

En *La vivienda del mañana* –un conjunto de sugerencias para planear una casa moderna, aparecido en la fructífera década de los años cincuenta– George Nelson y Henry Wright² dedican un capítulo a la aparición progresiva de lo que ellos llaman “la habitación sin nombre”, algo que podríamos definir como una gran habitación para la familia, donde reunirse sin temor a “estropear los muebles”. Desde luego,

² George NELSON y Henry WRIGHT: *La vivienda del mañana. Cómo planear ahora su hogar para el futuro*, Contemporánea, Buenos Aires, 1958.



el dormitorio de los niños al que, saliendo del pasillo, se puede ir con salida a la terraza



Planta del edificio de viviendas en la calle Amigó (Barcelona), de F. Mitjans (1949).

Anne's House en Millersgården, interior de Joseph Frank (1950).

hemos de entender esta innovación en relación a la existencia, en las casas americanas de los años cincuenta, de un *living* que es el equivalente de nuestras (desaparecidas) salitas, un lugar preparado, sobre todo, para recibir visitas que, por tanto, lo inhabilita para ser utilizado de forma más despreocupada. Interesa aquí, más que la existencia de esta "habitación sin nombre", cercana a nuestras salas actuales, el conjunto que llega a formar ésta con el pequeño *living* y una cocina pasante.

Aquí la flexibilidad tiene un significado algo distinto. No se trata tanto de que cada una de las piezas mencionadas pueda albergar diversas actividades simultáneas, sino, más bien, de que sea el conjunto —el disponer de varias piezas encadenadas aunque pequeñas— lo que permita un uso más versátil de la casa; lo cual apunta en la dirección contraria de muchas promociones actuales que tienden a restar superficie de todas las piezas para hacer aún mayor el predominio de la sala sobre las habitaciones.

En demasiadas ocasiones, el discurso que se hace sobre la casa en el ámbito arquitectónico destaca la gran cantidad de cambios recientes en los usos y costumbres de nuestra sociedad en relación con las actividades domésticas —y las consecuencias que ello supone para la concepción de viviendas especializadas en programas muy determinados—, como si el cambio continuado no fuera un estado natural en la casa. Sin que sirva para negar que existe una necesidad real de viviendas diversas, este planteamiento puede ayudar a entender que una manera de resolver muchos de estos casos puede ser fomentar la ambigüedad de las piezas de la casa, incidiendo en su tamaño, en la posición que ocupan o en la relación que guardan entre sí.

La habitación ideal

La casa como una reunión de habitaciones autosuficientes, acorde con la cada vez más heterogénea clase de vínculos que se establecen en el terreno de las relaciones familiares

Es conocida la figura recurrente de atribuir a la casa el papel de célula del organismo que encarna el bloque de viviendas. Esta figura ha permitido, entre otras cosas, clarificar una discusión en torno a los procedimientos de agregación utilizados. Pero

Hace pocos meses, un joven arquitecto que estaba trabajando en Washington, entró por casualidad en nuestra oficina para pasar el rato y cambiar opiniones. Sin embargo, era evidente que traía alguna otra idea en la mente. Permanecimos a la expectativa. Muy pronto surgió la idea, junto con un grueso lápiz negro. Buscamos papel y lo empujamos debajo del lápiz. Los arquitectos, como tal vez lo sepan los lectores, son muy aficionados a racionalizar la conversación con un poco de dibujo. Una vez más, esperamos.

"¿Quieres ver un plano de vivienda perfecta?", preguntó por fin. Inmediatamente sonrió como disculpándose, pero nosotros permanecemos muy serios. Nuestro visitante era uno de los arquitectos más brillantes del país, y sus ideas siempre tenían sentido y eran con frecuencia muy inspiradas.

"Seguramente que queremos ver el plano de vivienda perfecta. ¡Muéstralo!"

"Bueno —empezó a dibujar— comenzamos



por el living-room. Sólo que no es en realidad un living-room. Demasiado pequeño. Tiene espacio para cuatro o seis personas solamente, y los paredes están cubiertos con estantes para libros, escritorio empotrado, etc. Supongo que podríamos llamarlo estudio, o salita, o tal vez una habitación íntima. Los padres podrían utilizarlo para ayudar de los niños."

Hasta el momento nos sentimos desilusionados. "¿Y qué? —preguntamos—. Hemos visto estudios antes".

"Todavía no ha terminado —y siguió dibujando—. Junto a esta habitación hay una pequeña cocina, para cocinar de un lado, y para comer del otro".

"¿Y luego?"



"Luego, —prosiguió nuestro amigo—, entre esta cocina y una tercera habitación no hay tabique; o en todo caso sólo una mampara de vidrio. La tercera habitación es grande. La más grande de la casa".



"La verdad es que parece muy grande —recordamos—. ¿Y allí qué sucede?"

"Pues de todo, prácticamente. Ping-pong, bridge, cinematógrafo, billar. Los niños pueden jugar allí, o se puede cocinar en la chimenea. Lindo lugar para servir una cena, además".

"¿Y cómo llamas a ese retinto?"

"Pues, no lo sé —respondió muy preocupado—. Lo pensaba llamar la habitación sucia, porque los materiales serían prácticamente indestructibles, y los niños podrían hacer cualquier desastre sin causar perjuicios. Pero eso no es un nombre muy bueno. Va a quedar demasiado lindo una vez amueblado".

"A mí me parece un proyecto muy extraordinario —dijo uno de nuestros desdichadamentes—. ¿Dónde está la entrada? ¿Dónde quedan los dormitorios?"

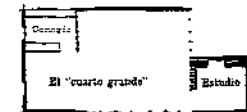
"Donde uno quiera ponerlos —replicó el arquitecto—. Y de todos modos no es un proyecto, es un diagrama".

"¿Y qué es lo que hace perfecto al plano?"

"Pues la habitación grande, naturalmente. La habitación sin nombre".

Focos días después nos visitó otro arquitecto, que había llegado desde la costa del Pacífico vía Brasil, y otros puntos al norte de ese país. Por algún motivo que no recordamos, la conversación volvió una vez más sobre la vivienda. Nuestro visitante de la costa del Pacífico también tenía una vivienda en la mente. Y esta vivienda también tenía una gran habitación. En realidad, desconociendo los dominios, la casa entera parecía ser una sola habitación de gran tamaño.

En la zona del living-room propiamente dicho había sólo dos separaciones: un tabique o cortina liviana para la cocina, y una barrera algo más oscura que formaba un pequeño espacio para leer o bien un simple rincón tumbado. Esta



segunda separación consistía en estantes para libros que no llegaban al techo.

Toda esa zona parecía demasiado buena para ser una simple coincidencia. ¿Había visto esta persona el primer plano? No, no lo había visto. Había estado perfeccionando esta idea durante mucho tiempo. Hacía pensar en el tipo de vivienda que todo el mundo aspira a tener para sí.

LA HABITACION SIN NOMBRE

aquí no se trata ahora de refrescar esta discusión, sino de usar esa analogía dentro de la casa, para poder concluir que la habitación es la célula de la casa.

En las escuelas de arquitectura se utiliza todavía el ejercicio de diseñar una habitación como una manera de familiarizar a los estudiantes con el equipamiento de la casa. La habitación del estudiante aparece también en algunos textos que abordan la iniciación a la carrera de Arquitectura, como en el caso del *Curso de Diseño* de Leonardo Benevolo.⁴⁹ Por su parte, Rick Ball titula “Vivienda de una sola habitación” uno de los capítulos de su libro y analiza algunos casos en los que la casa “es” precisamente una habitación.⁵⁰

La trascendencia de esta pieza como espacio habitable se hace palpable al tomarla como lugar para el viaje de la imaginación, como propone Xavier de Maistre en sus elocuentes relatos *Viajes alrededor de mi cuarto*: “Desde mi butaca, yendo hacia el norte, se descubre mi lecho, que está colocado al fondo de mi cuarto y que forma la más agradable perspectiva”.⁵¹ Su importancia como escenario de la vida del individuo la ha convertido, de la mano de los artistas conceptuales, en un género de instalación: las *project rooms*.

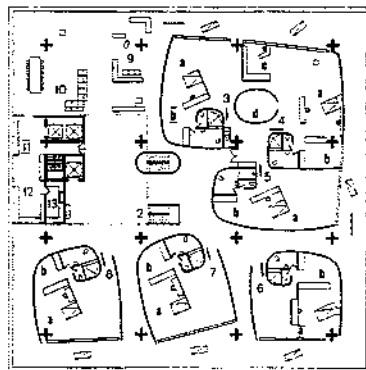
Afirmar que la habitación es la célula de la casa implica, al menos, dos consecuencias que queremos exponer. La primera supone una nueva jerarquía de las piezas de la casa. Frente a un esquema generalizado de gran sala de estar y pequeños dormitorios, se plantea una casa con habitaciones más grandes y más completas, una de las cuales —¿la mayor?— es la sala de reunión.

En cierto modo, si tuviéramos que definir un rasgo de nuestras viviendas actuales sería el predominio de la sala de estar. Hoy, al encargar una vivienda, la gente parece comportarse, respecto a la sala de estar, como el sevillano de la anécdota de Fernán

⁴⁹ Leonardo Benevolo: *Curso di disegno per i licei scientifici*, vol. 1: *La descrizione dell' ambiente*. Laterza, Roma, 1975-1976.

⁵⁰ Rick Ball: “Vivienda de una sola habitación”, en *Arte del espacio. Diseño de interiores mínimos*, Herman Blume, Madrid, 1988, p. 31.

⁵¹ “Viaje alrededor de mi cuarto”, texto publicado en 1795, es una invitación a tomar el cuarto como casa y, por extensión, como el mundo entero. Xavier De Maistre: *Viajes alrededor de mi cuarto y otros relatos*. Espasa Calpe, Madrid, 1999.



Le Corbusier, planta de la vivienda en el Palacio del Gobernador de Chandigarh, primer proyecto, 1952. Las cuatro habitaciones “flotan” sobre la planta, cada una es una entidad completa. El resto de la planta es un único espacio indefinido que, a su vez, es estancia y paso.



La habitación de trabajo de Wilhelm Grimm en la Linkstrasse de Berlín, hacia 1860. Acuarela de Moritz Hoffmann (Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg).

Caballero respecto al patio: "se cuenta que cuando un sevillano mandaba labrar una casa, decía a su arquitecto: hágame usted en este solar un gran patio y buenos corredores, si terreno queda, hágame usted habitaciones".³² Este predominio de la sala sobre las habitaciones se ajusta a un espacio concebido para una familia tradicional en un periodo de su vida –comprendido entre el nacimiento y la emancipación de los hijos– pero se corresponde poco a la cada vez más heterogénea clase de vínculos que se establecen en el terreno de las relaciones *familiares*.

La otra consecuencia que comporta pensar en la habitación como célula de la casa, es la consideración de la habitación como algo más que una superficie y un perímetro definido por unos tabiques y, mucho menos, el negativo del perímetro definido por las habitaciones vecinas. Las habitaciones pueden necesitar trazarse de manera autónoma, incluso dejando que los grosores de los intersticios generados sean el lugar de colocar el servicio de la habitación (armarios, alacenas, pequeñas alcobas, puertas pasantes, etc.). Una habitación así exige ser pensada como algo autónomo, como un espacio en el que, por analogía con la casa y el bloque, tiene una cierta independencia. Si la pensamos de este modo, entonces la ventana, la puerta, la mesa, la cama, el armario y otros elementos de la habitación pueden ser ámbitos más o menos vagos que, en su conjunto, forman la habitación.³³ Aún más, podríamos pensar que –en contra de las habitaciones pensadas como un "callejón sin salida" con sólo una puerta– la habitación que aquí se propone podría llegar a extender dichos ámbitos a una o más piezas contiguas a través del uso de las puertas adecuadas. Concebir una habitación en estos términos, supone que la casa es el resultado de una operación de agregación, más que de una subdivisión del espacio hasta convertirlo en distintas piezas especializadas.

Hay una tradición que arranca de antiguo con los nichos y alcobas, que puede ser repensada e hilvanada con algunas experiencias de M. H. Baillie Scott, Adolf Loos, Heinrich Tessenow o Hans Scharoun, en las que encontramos otra manera de entender este pro-

LA REVOLUCIÓN

En mi habitación la cama estaba aquí, el armario allá y en medio la mesa.

Hasta que esto me aburrí. Puse entonces la cama allá y el armario aquí.

Durante un tiempo me sentí animado por la novedad. Pero el aburrimiento acabó por volver.

Llegué a la conclusión de que el origen del aburrimiento era la mesa, o mejor dicho, su situación central e inmutable.

Trasladé la mesa allá y la cama en medio. El resultado fue inconformista.

La novedad volvió a animarme, y mientras duró me conformé con la incomodidad inconformista que había causado. Pues sucedió que no podía dormir con la cara vuelta a la pared, lo que siempre había sido mi posición favorita.

Pero al cabo de cierto tiempo la novedad dejó de ser tal y no quedó más que la incomodidad. Así que puse la cama aquí y el armario en medio.

Esta vez el cambio fue radical. Ya que un armario en medio de una habitación es más que inconformista. Es vanguardista.

Pero al cabo de cierto tiempo... Ah, si no fuera por ese "cierto tiempo". Para ser breve, el armario en medio también dejó de parecerme algo nuevo y extraordinario.

Era necesario llevar a cabo una ruptura, romper una decisión terminante. Si dentro de unos límites determi-

nados no es posible ningún cambio verdadero, entonces hay que traspasar dichos límites. Cuando el inconformismo no es suficiente, cuando la vanguardia es ineficaz, hay que hacer una revolución.

Decidí dormir en el armario. Cualquiera que haya intentado dormir en un armario, de pie, sabrá que semejante incomodidad no permite dormir en absoluto, por no hablar de la hinchazón de pies y de los dolores de columna.

Si, ésa era la decisión correcta. Un éxito, una victoria total. Ya que esta vez "cierto tiempo" también se mostró impotente. Al cabo de cierto tiempo, pues, no sólo no llegué a acostumbrarme al cambio –es decir, el cambio seguía siendo un cambio– sino que, al contrario, cada vez era más consciente de ese cambio, pues el dolor aumentaba a medida que pasaba el tiempo.

De modo que todo habría ido perfectamente a no ser por mi capacidad de resistencia física, que resultó tener sus límites. Una noche ya no aguanté más. Salí del armario y me metí en la cama.

Dormí tres días y tres noches de un tirón. Después puse el armario contra la pared y la mesa en medio, porque el armario en medio me molestaba.

Ahora la cama está de nuevo aquí, el armario allá y la mesa en medio. Y cuando me consume el aburrimiento, recuerdo los tiempos en que fui revolucionario.

Slawomir Mrozek.

³² La cita aparece en "En torno a la casa sevillana", en *2C. Construcción de la ciudad*, nº 11, junio de 1978.

³³ L. Benevolo remarca que la caracterización de una habitación se deriva de la reunión de varios objetos, de la misma forma que las características de la vivienda dependen de la reunión de varias habitaciones. Leonardo BENEVOLO: *La casa dell'uomo*, Bari, 1976.

blema. Así, los ámbitos que reconocíamos antes, como la ventana, la cama, la mesa e incluso el aseo, adquieren en estos casos formas precisas de acuerdo con su uso.

Estas consideraciones no pueden desligarse del cada vez mayor uso de las habitaciones que ha propiciado la permanencia de los hijos emancipados en la casa familiar o el, cada vez mayor, número de casos de familias para las cuales la habitación es el espacio íntimo en la casa. El desarrollo de los electrodomésticos relacionados con el ocio, el trabajo²² o la comunicación, han roto con el binomio: una casa = un televisor, un teléfono, un aparato de Hi-Fi o un ordenador, para asociar una persona = un televisor, un teléfono, etc. Esta manera de considerar la habitación como *unidad habitable* puede ser un camino para abordar el creciente problema de la casa para una persona sola.

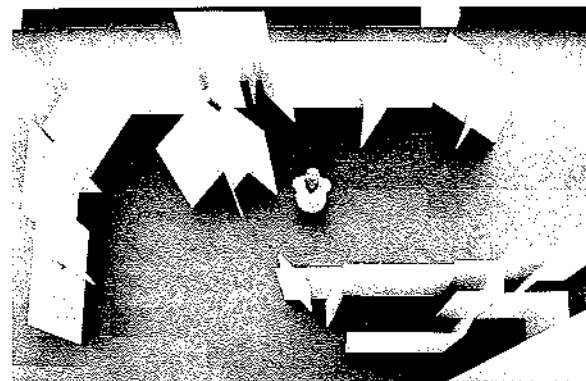
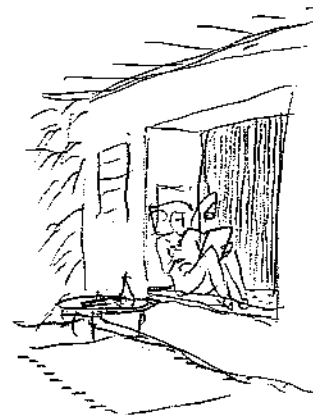
Dentro de la pared

Deberíamos dejar libre el centro de las piezas y formar gruesos con las paredes para instalar en ellas los servicios y los lugares de estancia de la casa

El concepto de espacio arquitectónico en la arquitectura doméstica moderna suele estar asociado con la movilidad, con lo dinámico. Las rampas, los balcones interiores, las grandes piezas conectadas visualmente, parecen obedecer al propósito de poner en valor la casa mediante su recorrido, mediante una *promenade architecturale*. Al movernos, en el *travelling* sobre la casa, todos los mecanismos exclusivamente visuales encuentran su razón de ser y su máximo valor. Por el contrario, estos recursos resultan irrelevantes desde el reposo, desde lo estático. Para la mayoría de las cosas que hacemos en casa, resulta más apropiado el pequeño lugar y carece de importancia el paseo arquitectónico.

Tratar de proyectar una casa desde el punto de vista de quien va a usarla es tener en cuenta que la observación de la casa puede hacerse en reposo, desde lugares a veces

²² La UE supone que, en este final de siglo, cerca de doce millones de europeos trabajen desde su casa para la empresa que los ha contratado. Javier ECHEVERRÍA, trata estas cuestiones en su libro *Telópolis*, Destino, Barcelona, 1994.



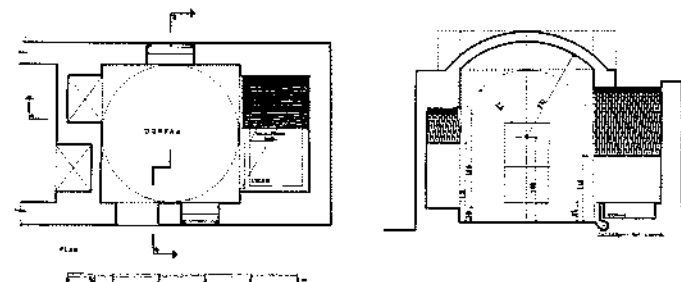
Asiento en la pared, dibujo de X. M.

Escultura de Pablo Palazuelo titulada *Indret* expuesta en el MACBA. El autor "dentro" de la escultura nos sugiere un espacio doméstico con paredes complejas.

extraños a las piezas. Para este extrañamiento no es necesario más que situarse en un rincón, en una hornacina o en una alcoba. Esta situación es parecida a la que se experimenta al ver un teatro, durante los entreactos de una obra, desde un palco: se goza de todo el espacio desde esta situación particular en la que el tamaño del ámbito que nos acoge contrasta con la del conjunto. Se vive en un lugar desde su límite, casi desde fuera de él, en un espacio con las dimensiones suficientes para estar.

Este parece ser el recurso empleado habitualmente por Baillie Scott. El esquema que utiliza parte de una amplia y vacía sala principal (el *hall*) que organiza a su alrededor el resto de estancias de la casa y que, análogamente, organiza en su interior las diversas actividades formando alcobas, el rincón del hogar (*inglenook*) o las tribunas (*bays*) y esquinas dentro de la propia sala, sin ocuparla del todo, con lo que consigue una distribución realmente más libre de las relaciones entre las piezas, una reunión en un lugar despejado de estos pequeños reductos.⁵⁵

Una visión parecida del confort es la que se refleja en la arquitectura doméstica de Adolf Loos y que define el término *Raumplan*⁵⁶ –organización en el espacio– una concatenación de estancias de diversa entidad, dispuestas en varios niveles, cada una con su propio techo, formando un pequeño rincón delante del fuego, un lugar para conversar, una hornacina para la cama o un *boudoir* anexo al dormitorio, y resolviendo en el “espacio” lo que Baillie Scott resolvía en un único nivel. El rincón del fuego del apartamento de A. Loos y su mujer Lina en Viena (1903) es un lugar que concentra, en poco espacio, la mayoría de enseres y gran parte del atractivo de la sala, un recurso que no es ajeno a la tradición centroeuropea y que utilizará con profusión. La casa Khuner (1930), en la campiña austriaca, es un manifiesto en este sentido. La gran sala central, un *hall*, está presidida precisamente por un rincón frente a la chimenea, bajo un altillo, que aloja, junto a una hornacina en el muro, una mesa y unas sillas. Los dormitorios ilustran este recurso disponiendo la cama en un nicho “fuera” del ámbito de la pieza, dotado de su propio techo y aun con unas paredes que lo cierran, conteniendo a su vez pequeñas



Alcoba de la casa Khuner de Adolf Loos (Kreuzberg, Austria, 1930).

El dormitorio (la *dorkaa*) de unas de las viviendas construidas por Hassan Fathy para el nuevo pueblo de Gourni en 1945.

⁵⁵ Diane Haigh: *Baillie Scott. The artistic house*, Academy Editions, Maryland, 1995; pp. 44-45.

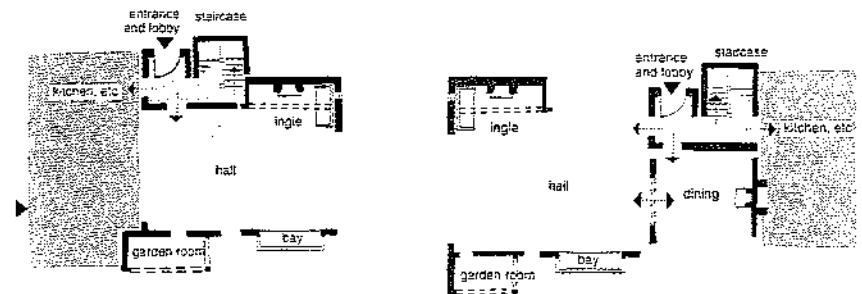
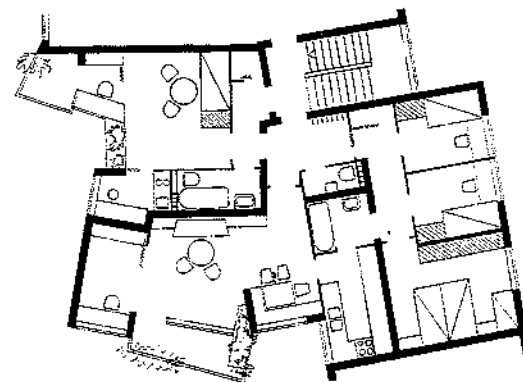
⁵⁶ “La particular contribución de Adolf Loos a la arquitectura se resume en la expresión *Raumplan*. un término acuñado por Kulka, uno de los pupilos de Loos”. Johan VAN DE BEEK: “Adolf Loos – patterns of town houses” (AA, VV.: *Raumplan versus Plan Libre*, Delft University Press, Delft, 1988).

hornacinas para depositar objetos.⁵⁷ La tradición en el empleo de estos rincones tal vez esté relacionada con la influencia que la arquitectura otomana ejerció en aquella parte de Europa.

Aún hoy, esta práctica es habitual en el mundo árabe. La habitación se concibe como un espacio vacío, la *dorkaa*, que distribuye perimetralmente los ámbitos de la cama, la ventana o la alacena, y que constituye una unidad constructiva y habitable. Hassan Fathy recoge, en *Construire avec le peuple*,⁵⁸ la experiencia de la refundación de un pueblo afectado por la presa de Assuán, que se levanta, con mano de obra local, a partir de estos principios.

Aunque de una manera diferente, Christopher Alexander sugiere una casa formada por gruesas paredes –*thick walls*–⁵⁹ sobre las que los habitantes puedan ir “escarbando” hasta poder formar armarios, asientos, estanterías o lugares habitables dentro de la pared. Partiendo de otros supuestos, Yves Lion propone en su *Domus Domain*, un “hábitat para el siglo xxi”,⁶⁰ un modo consciente de habitar y usar las fachadas, concebidas como muros dobles que concentran el equipo técnico de la casa.

Hans Scharoun retoma, en algunos de sus proyectos domésticos, la presencia de ámbitos periféricos de pequeña dimensión. Los apartamentos construidos en Charlottenburg-Nord (Berlín, 1956-1961)⁶¹ son un magnífico ejemplo de ello. La regla seguida parece ser la misma que la descrita para Baillie Scott: se “habitan” los pequeños rincones que permiten disponer en uno de los apartamentos de un estudio en alcoba vinculado a la sala y un comedor prácticamente como ensanchamiento del pasillo de acceso, frente a una ventana y al lado de la cocina; mientras en otro apartamento de menor tamaño –que puede utilizarse conjunta o separadamente del anterior– cocina y estudio son propiamente pequeñas alcobas de la habi-



⁵⁷ Benedetto GRAMIGNUCCI: *Adolf Loos. Theory and Works*, Rizzoli International Publications, inc., Nueva York, 1982, pp. 206-207.

⁵⁸ Hassan FATHY: *Construire avec le peuple. Histoire d'un village d'Égypte*, Sindbad, Paris, 1996.

⁵⁹ Christopher ALEXANDER: Sara ISHAKAWA; Murray SILVERSTEIN: *A pattern language*, Oxford University Press, Nueva York, 1977; Burkhardt RUKSCHÖD y Roland SCHACHEL, *Adolf Loos*, Pierre Maragda Editeur, Bruselas, 1982, pp. 430-431.

⁶⁰ Ver en M. ELIE-VIDAL; A. M. CHATELET; T. MANDOUX: *Penser l'habiter, le logement en question*, Pierre Mardaga, Lieja, 1988.

⁶¹ Peter BLUNDELL JONES: *Hans Scharoun*, Phaidon, Londres, 1995, pp. 120-121.

Un fragmento de los edificios de apartamentos Charlottenburg-Nord de Hans Scharoun (1956-1961). Destacan la puerta de unión de los dos apartamentos –que permite considerar al de menor tamaño como una habitación independiente– y la solución de puertas en la cocina, que permite usar una parte del baño como paso.

Esquema de Diane Haigh mostrando la situación en la planta del *ingle*, el *bay* y el *garden room* en la casa en la Norton Way, North Letchworth (1907), y en la casa en Gidea Park, Romford, Essex (1910), ambas de M. H. Baillie Scott.

tación única. Incluso los muebles dispuestos en estas salas se encuentran ocupando el perímetro, en una esquina que los alberga (como ocurre con una cama-sofá a la que se incorpora una pequeña mesa y dos sillas a la manera tradicional que podemos reconocer en los interiores de Heinrich Tessenow).

Precisamente, el limitado tamaño de estos ensanchamientos o alcobas es posible desde el momento en que todos ellos disponen de su propia ventana –o su terraza– y, además, tienen la constante referencia de un espacio de mayor tamaño cuyo centro se encuentra desocupado. Si, en contraste, imaginamos una estancia única de la misma superficie que la suma de las anteriores, difícilmente permitiría una riqueza de actividades semejante. En otras palabras, la habitación debe considerarse, más bien, como un *aglomerante* de diversos ámbitos con entidad propia.

El almacenamiento racional

Concebir espacios, elementos y sistemas destinados al almacenamiento racional permite vaciar las estancias para su uso

El reportaje *Retrato del mundo* –al que aludíamos en el apartado *La casa, la vida y los objetos*– muestra de manera elocuente un problema cuantitativo: la casa contiene una gran diversidad de objetos y enseres que conviven con sus habitantes. Vistos a la puerta de la vivienda, como se exhiben en el reportaje, denotan que es el orden en su almacenamiento lo que hace utilizable la casa.

Qué hacer con las cosas de casa, dónde guardarlas, ha sido siempre una preocupación de aquéllos que han tratado de hacer un diagnóstico de la casa. George Nelson y Henry Wrigth o Charles Moore cuando pregunta sobre qué itinerarios hace el papel en una casa⁶² –en un interesante y exhaustivo cuestionario que propone al futuro cliente de una casa– son ejemplos de este problema. Vaciar las estancias para su uso es equivalente a concebir espacios, elementos y sistemas destinados al almacenamiento

⁶² Se trata de un cuestionario que, bajo el título *Vuestros casas*, propone un exhaustivo análisis de los diversos “recorridos” que realiza en la casa cada miembro de la familia –adultos y niños– la comida, el papel o los invitados. Charles Moore et. al.: *La casa, forma y diseño*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

racional, algo que, curiosamente, emparenta algunas propuestas actuales con la práctica de la arquitectura *poché*, que aprovecha la discordancia entre la forma de una habitación y sus piezas contiguas para la creación de pequeños espacios de almacenamiento y servicio. Esta práctica sitúa los elementos de almacenaje más próximos al equipamiento fijo de la casa que a los muebles, más próximos al *closet* que al armario.

Desde este punto de vista, la casa aparece como un conjunto de elementos de almacenamiento y espacios habitables que se traban entre sí para organizar la casa y distribuir sus actividades. Los ya mencionados apartamentos Mitre del arquitecto F. J. Barba Corsini,⁶³ son un ejemplo. En ellos, los altillos, armarios y anaqueles se disponen de forma que “casi” configuran la distribución de la casa con la ayuda de pocos elementos más. Y es que, en el caso de un apartamento de reducidas dimensiones, la resolución del problema del almacenamiento deviene una auténtica necesidad.

Son numerosos los ejemplos que utilizan los elementos de almacenamiento de este modo. La casa que Jean Prouvé construyó para sí mismo cerca de Nancy, en 1954, utiliza una banda continua de 27 m de armarios de diferente uso como sistema de almacenamiento que constituye la pared norte de la casa. Además de procurar aislamiento térmico, esta *pared alveolar* forma, junto con un único pórtico de acero, el grueso del sistema estructural del edificio.

El uso de estos elementos lleva fácilmente a concebirlos como parte de un sistema estandarizable que permite –como sugiere el ejemplo de J. Prouvé– pensar en ellos como suma de pared y armario en una sola unidad. La propuesta de Iñaki Ábalos y Juan Herreros para el concurso *Vivienda y Ciudad* (Barcelona, 1988) apuntaba en esta línea al utilizar una banda de armarios formando greca como partición entre dos viviendas contiguas. El espacio doméstico queda, de este modo, vacío para ser utilizado. Un vacío que se pone en evidencia al sugerir que la casa se coloniza –más que se ocupa en un sentido tradicional– a través, no de particiones que delimitan un espacio, sino de unidades técnicas *nómadicas* que permiten diversas disposiciones y concentran una determinada actividad a su alrededor.

⁶³ Xavier MONTEYS; Pere FUERTES: *Mitre, F. J. Barba Corsini*, COAC, Barcelona, 1998.

En la propuesta de vaciar las piezas de la casa de la carga que supone el problema del almacenamiento, se encuentra implícita la idea de que los muebles, o al menos una parte de ellos, formen parte de este artefacto que ocupa el lugar de unas paredes gruesas. Las mesas y las camas abatibles –o incluso escamoteables bajo el armario– ya se cuentan entre ellos. La habitación muestra que proponen Charles y Ray Eames⁶² en 1961 se organiza de este modo: como una pared de puertas que ocultan el mobiliario y los enseres. Aunque lejana en el tiempo, la casa ideada por el ingeniero hidráulico Cornelius Meyer⁶³ a finales del siglo xvii, estaba concebida de igual manera, dotando a las paredes de armarios –fruto de una exhaustiva sistematización *pre-enciclopédica* de los objetos de la casa–, muebles escamoteables y todo tipo de artilugios e instrumentos, que sitúan esta propuesta a medio camino entre el juego y la construcción de un entorno que pretende *equipar* al hombre por completo.

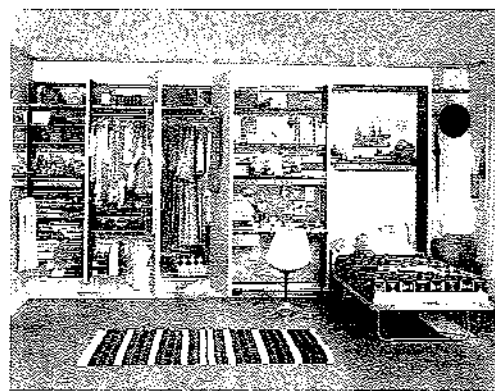
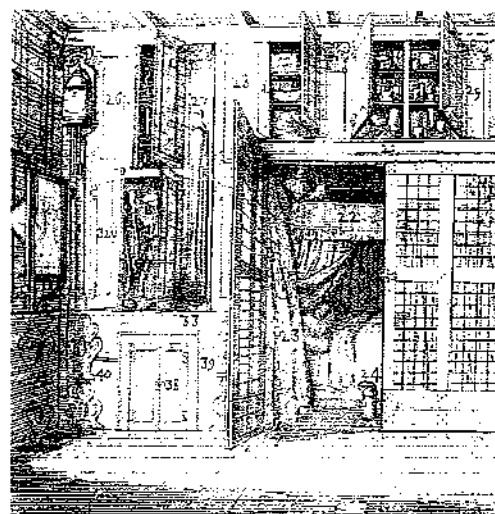
La incorporación sistemática de cuerpos de armario u otros mecanismos, como el uso del *closet*, invita a pensar en estos elementos como en una parte sustancial del equipamiento fijo de la casa que, a diferencia de otros como el equipo de cocina o los baños, no tienen adjudicado un único lugar, sino que, más bien, se encuentran dispersos por la casa, llegando a ser responsables de la creación de sus ámbitos. Cuando estos armarios asumen, además, el papel de incorporar algunos de los muebles de la habitación, los que la caracterizan para un uso concreto, se está poniendo de manifiesto un modo distinto de entender la flexibilidad.

Carromatos

En los interiores diáfanos, algunos muebles asumen el papel de espacios de resistencia

El mobiliario de la casa sin tabiques ni divisiones merece una consideración especial. En estos espacios, los muebles juegan un papel esencial al no estar apoyados

⁶² Habitación muestra del Eames Contract Storage. 1961. En: John & Marilyn NEUHART: *Eames Design. The work of the Office of Charles and Ray Eames*. Thames & Hudson. Londres. 1989. En un proyecto de torres autosuficientes de usos mixtos para Madrid (1994), I. Ábalos y J. Herreros dotan a los pequeños apartamentos de un mueble único que, además de dividir a los apartamentos, reúne el almacenamiento de la casa, una mesa y una cama abatibles y un tabique de acordeón que cierra el ámbito de ésta última. ÁBALOS & HERREROS: *Áreas de impunidad*. Actar. Barcelona. 1997. p. 72.



Cornelius Meyer, una ilustración de su "Casa de una sola habitación".

Habitación muestra del Eames Contract Storage (1961).

por nada, y acaban por sustituir el papel de los tabiques. Pero pueden también observarse de otro modo, uno de estos modos es la consideración de algunos de ellos como espacios en sí mismos, tal y como sugieren los arquitectos FLM con la propuesta *Carromatos*:⁶⁶

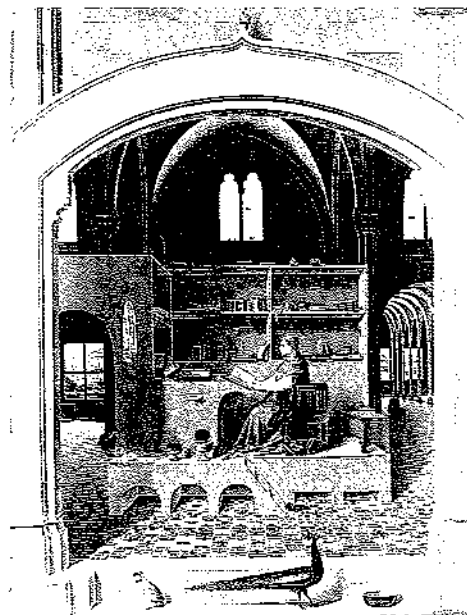
“La cocina, el baño, hasta los armarios, en muchos casos, ya han sido atomizados por toda la casa. Han sido, en cierto modo, los protagonistas de una revolución que ha conducido a la casa hasta el monoambiente y, en él, han ocupado un lugar de indiscutible importancia. Cocinas y baños se han liberado de las paredes que los contenían para dispersar sus elementos constitutivos por la casa, y han aprendido a relacionarse con los viejos habitantes de ésta: los muebles. Este es el contexto en el que se desarrolla esta propuesta.

Instalados en el único ambiente, el papel de algunos elementos del mobiliario de la casa se mueve entre el convencional –atribuido a las piezas de descanso y actividades cotidianas como asientos y mesas– y el *arquitectónico*, atribuido normalmente a las piezas de almacenamiento en las que se confía especialmente por su capacidad de “dividir” o de separar ámbitos.

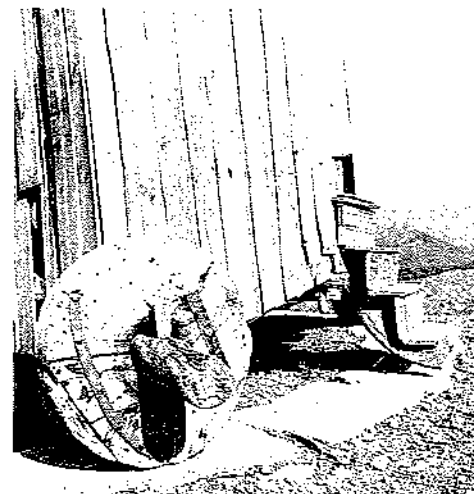
Respecto a las primeras –y aceptando naturalmente que nos movemos en el contexto occidental y, por tanto, en esta parte del mundo que usa sillas para sentarse– nuestra posición es aceptarlos sin más en tanto que elementos que, con su presencia, designan espacios y en tanto que prolongaciones del diagrama de habitar que llevamos impresos en nuestra memoria ancestral. Respecto a los segundos, pensamos que pueden existir otras fórmulas que no obliguen, después de haber eliminado los tabiques, a sustituirlos por otro elemento, confiando en un procedimiento convencional de división del espacio, aunque sea de un modo más sutil.

⁶⁶ Rick BALL: *Arte del espacio. Diseño de interiores mínimos*, Herman Blume, Madrid, 1988.

⁶⁷ Esta propuesta se desarrolló con ocasión del concurso internacional convocado por La Galleria del Design e dell'Arredamento, Centro Legno Arredo Cantù, en 1999, bajo el lema: *La casa degli anni 2000. Arredi fissi e mobili per nuovi spazi domestici*. La propuesta *Carromatos* –de la que aquí se recoge un extracto– fue desarrollada por FLM, grupo de arquitectos barceloneses formado por Pere Fortes, J. M. de Lecea y Xavier Monteys.



Antonello da Messina, *San Jerónimo en su estudio* (1460-1474). National Gallery. Londres.



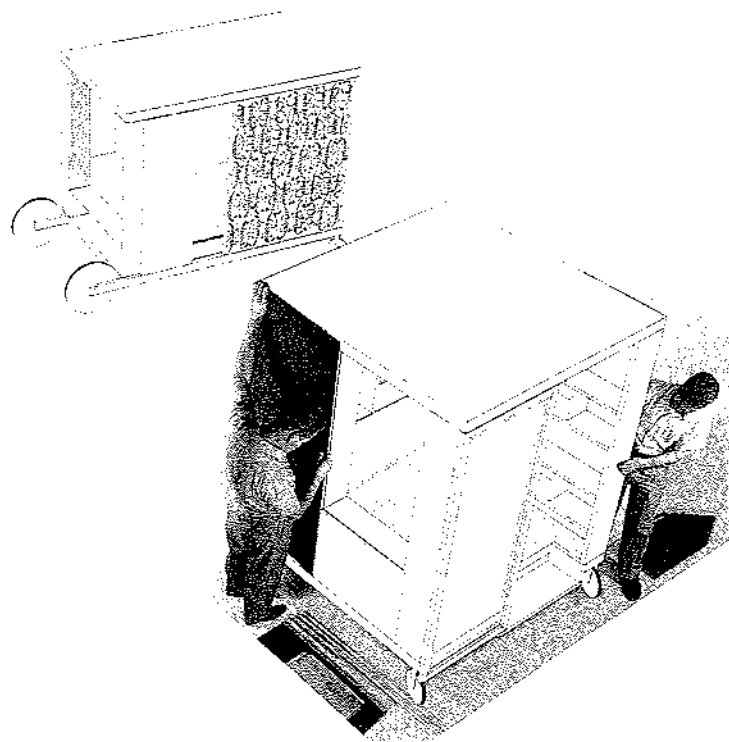
Molino con rueda para girar. Figueiró dos Vinhos, Portugal.

Considerado el espacio total de la casa como un terreno libre, proponemos ocuparlo con una colonización trashumante, parecida a la que emplean los pueblos nómadas, para los cuales, la ocupación de un espacio vital se realiza mediante el estacionamiento de un espacio cerrado –algunas veces el mismo carromato en el que viajan– y una serie de acciones que se dispersan a su alrededor, entre las cuales, por cierto, la cocina es normalmente un fuego en el suelo en un lugar variable. Esta consideración nos lleva a plantear, en este terreno libre que es ahora la casa, su ocupación mediante dos elementos que, si bien pueden desplazarse, tienen como misión procurar dos pequeños espacios, a partir de cuyo establecimiento en el local, el resto de las actividades se disponen libremente y, a la vez, “ordenan” la ocupación del mismo. Estos dos pequeños espacios son el estudio y la cama, en cierto modo elegidos entre aquellos que la tradición ha desarrollado siempre de un modo parecido y que, en ambos casos, son espacios para una o dos personas pero no para una reunión.

El estudio ha sido una figura cuya reiterada referencia como ejemplo de una actitud de habitar ya apuntaba Antonello da Messina en su *San Jerónimo en su estudio* (1460-1474). Representa una forma de arquitectura autosuficiente contenida en otra mayor. La atracción del pequeño espacio para la concentración, que se ajusta a nosotros como un guante, se ha dejado sentir en casos muy variados, desde la “caja despacho” de Le Corbusier en el interior de su *atelier* de la Rue de Sévres, hasta la estación de trabajo Clipper CS-I de Douglas Ball.⁶⁷

Este recinto puede estar “dentro” de un mueble y, por qué no, puede tener ruedas. Este artefacto permite alojar en su interior el equipo imprescindible para el trabajo y buscar la posición más conveniente dentro de la casa. Trabajar en su interior es factible a partir del diseño de este espacio estuche para que todo esté a mano. Montado sobre sus grandes ruedas, permite trabajar en un lugar elevado que sugiere una predisposición para el trabajo distinta que la del resto del espacio de la casa, que pasa a convertirse, así, en “lo que está fuera” del estudio y deviene, de este modo, un paisaje definido por su geografía plana y sus accidentes que son los muebles que nos acompañan.

⁶⁷ “La atractiva estación de trabajo en forma de cápsula Clipper CS-I, diseñada por Douglas Ball, transmite la necesidad de crear recintos privados para el trabajo concentrado dentro de las oficinas de plan abierto (sici)”. Terence CONRAN: *Diseño*. Blume, Barcelona, 1997, pp. 204-205.



El studiolumobile y la chariotte à coucher. Fuertes, Lecea y Monteys (FLM), 1999.

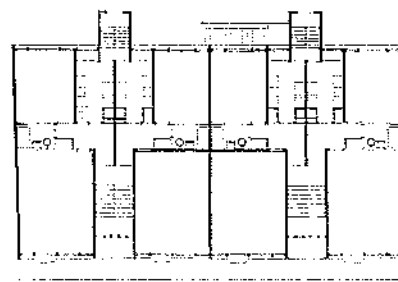
La cama es el otro elemento. En cierto modo, ésta ya puede considerarse un estuche y tiene, tanto en las cunas como en las tradicionales camas con dosel, una forma y un espíritu cercano a la representación de una casa. En este sentido, es una condensación del espacio íntimo en el que juega un papel fundamental el hecho de estar dotada de techo. En nuestro caso, las patas de esta cama con techo han sido sustituidas por grandes ruedas que, como en el caso del estudio, permiten elevarse del suelo cotidiano.

Estos dos elementos, el *studiolomobile* y la *charriotte à coucher* son los dos espacios mínimos en los que se desarrollan dos actividades de la esfera privada que permiten colonizar cualquier espacio diáfano. Aunque móviles, estos dos artefactos, están concebidos como embalajes que recuerdan un carromato primitivo, una caja de formas cúbicas lo más alejada posible de la imagen *veloz* que ha alcanzado ya a los automóviles y a los electrodomésticos. De este modo, ambos artefactos funcionan dentro del paisaje de la casa como dos referencias elementales que evocan, al mismo tiempo, a la casa, por su volumen, y al viaje, por las ruedas, un viaje largo y lento en el que lo que menos importa es moverse".

Acceso y flexibilidad

El número de accesos, el de puertas interiores, su forma y uso, constituyen un entramado de dispositivos que es la expresión sofisticada de la variedad de usos de una casa

Una de las invariantes menos cuestionadas aún hoy en la casa es, sin duda, la existencia de una única puerta de entrada. Algunos de los proyectos que nos interesan, en cuanto a funcionamiento de la casa, son aquellos que han incorporado, de una u otra manera, esta solución: más de un acceso. Claro está que ello no tiene mayor complicación en una casa con jardín. Las soluciones que nos interesan son las llevadas a cabo en edificios de viviendas que han usado dos puertas en cada una de ellas. Estas soluciones eran frecuentes en cierta arquitectura doméstica, donde se incorporaban estancias para el servicio doméstico en la planta e incluían una puerta de servicio con entrada independiente desde la calle.



Edificio de apartamentos con dos escaleras en la Ordurpej, construido por Mogens Lassen (Copenhague, 1937).

Tendencias

Vive de tus padres hasta la jubilación

Gratan dinero, pero en casa están mejor. Estos jóvenes viven de sus padres hasta que puedan hacerlo de sus hijos.

Nuestro mundo ha cambiado mucho en los últimos años. Los jóvenes ya no quieren vivir con sus padres hasta la jubilación. Pero en casa están mejor. Estos jóvenes viven de sus padres hasta que puedan hacerlo de sus hijos. El mundo ha cambiado mucho en los últimos años. Los jóvenes ya no quieren vivir con sus padres hasta la jubilación. Pero en casa están mejor. Estos jóvenes viven de sus padres hasta que puedan hacerlo de sus hijos. El mundo ha cambiado mucho en los últimos años. Los jóvenes ya no quieren vivir con sus padres hasta la jubilación. Pero en casa están mejor. Estos jóvenes viven de sus padres hasta que puedan hacerlo de sus hijos.



Foto: un reportaje de la casa. Muchos de ellos se han ido a vivir a la familia.

¿Cómo hemos cambiado!

Los jóvenes ya no quieren vivir con sus padres hasta la jubilación. Pero en casa están mejor. Estos jóvenes viven de sus padres hasta que puedan hacerlo de sus hijos. El mundo ha cambiado mucho en los últimos años. Los jóvenes ya no quieren vivir con sus padres hasta la jubilación. Pero en casa están mejor. Estos jóvenes viven de sus padres hasta que puedan hacerlo de sus hijos.

Edificio de apartamentos con dos escaleras en la Ordurpej, construido por Mogens Lassen (Copenhague, 1937).

Noticia de prensa. *El Mundo*. 3 julio de 1996.

Los cambios operados en el modo de contratar el servicio doméstico puede llevarnos a usar estas entradas de otra manera, ya que esa parte puede ser utilizada, ahora, por los mismos usuarios del resto de la casa. Tomemos, por ejemplo, dos edificios realizados respectivamente por Mogens Lassen y Piero Bottoni. Ambos disponen de dos entradas a cada casa –incluso en algún caso acompañadas de dos escaleras– una de las cuales se abre a la cocina y tiene, en uno de ellos, relación con dos habitaciones posteriores. Lo que en su día fue concebido para abastecer a la vivienda, supone ahora que cada casa dispone de unas habitaciones en una situación de privilegio: por una parte se hallan vinculadas al resto de la casa, pero, además, poseen una entrada independiente. Bien sea a partir de un cambio de uso, bien porque la vivienda se ha planteado en estos términos *ex novo*, las soluciones que han incorporado la doble entrada para dotar de independencia a ciertas partes de la casa vuelven a sugerir la aparición de un “apartamento” dentro de la casa.

Si, cada vez con mayor frecuencia, la familia se convierte en un conjunto de gente adulta que convive bajo un mismo techo, parecen razonables aquellas soluciones, como el uso de dos puertas, que tan sólo diez años atrás no hubieran tenido sentido. Piénsese, por ejemplo, en los hijos adultos que conviven con sus padres o en las viviendas en las que uno de los usuarios trabaja y recibe en casa.

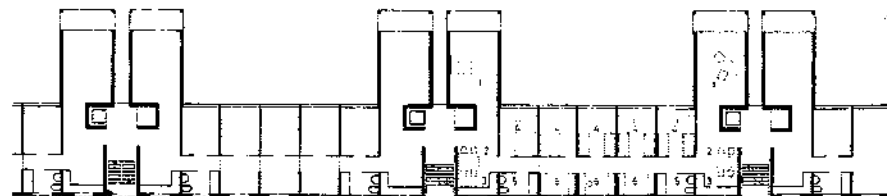
La segunda puerta puede ayudar a que situaciones como éstas no deban convertirse en anómalas para el funcionamiento de la casa y permitan, a la vez, reincorporar este “apartamento” de nuevo a la casa, en el momento en que cambie dicha situación, sin realizar modificación alguna. Planteada así, esta casa es, en definitiva, una casa donde la flexibilidad ha sido entendida en términos distintos a los habituales.

Luigi Snozzi construyó en 1974-1976 un bloque de viviendas²³ con una particularidad: cada pareja de viviendas consecutivas consta de su respectiva puerta de acceso y de una sala y una cocina propias, pero entre éstas se disponen una serie de habitaciones y servicios que pueden ser adquiridos por unos u otros y que permiten, por lo tanto,

CADA OVEJA SIN SU PAREJA

Vivir juntos-separados es el colmo del individualismo holandés convertido en espacio habitable. Con este peculiar término ha denominado la asociación de viviendas subsidiadas por el Ayuntamiento de Amsterdam unos apartamentos aún en construcción en los que los miembros de la pareja pueden mantener a salvo su integridad. Destinados a familias completas, los apenas cien metros cuadrados han sido diseñados con dos entradas individuales por los que acceder a sendos miniparta-

mentos que garantizan la intimidad. Situadas entre ambos espacios, las habitaciones de los niños actúan como barricada, y también la cocina y el cuarto de baño, que la constructora decidió finalmente hacer comunes para no disparar los gastos familiares. El alquiler a repartir entre ambos ascenderá a 900 florines (unas 56.000 pesetas) mensuales. Lo que aún no queda muy claro es si los niños tienen también propia puerta o deben entrar por el tejado. SONIA ROBILA, Amsterdam.



²³ Edificio residencial Verdemonte (Bellinzona, Suiza, 1974-1976). Peter Disch: *Luigi Snozzi, costruzioni e progetti, 1958-1993*. ADV, Lugano 1994, p. 352.

Noticia de prensa, *El País*, 24 agosto de 1994.

Planta del edificio de viviendas Verdemonte de Luigi Snozzi (Bellinzona, Suiza, 1974-1976).

obtener dos viviendas iguales o una mayor que la otra dependiendo del lugar en que se acabe por colocar la pared divisoria o, incluso, una única vivienda con dos puertas.

Ahora bien, este tipo de flexibilidad *a priori*, podría servir aquí como imagen de una noticia de prensa: una experiencia reciente de viviendas con dos puertas que permiten a los miembros de una pareja disponer de un “apartamento” para cada uno, compartiendo las habitaciones de los hijos. El paralelo con el bloque de Luigi Snozzi es obligado. Una situación así no puede por menos que hacernos pensar en una casa atomizada, en la que un único núcleo, los hijos, vertebraba unos satélites autónomos, los padres.

¿Cuántas puertas?

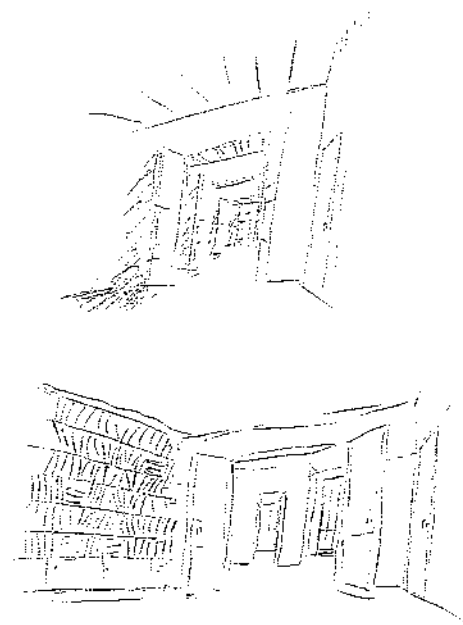
Las escenas que se ha ocupado de recoger la pintura –seguramente desde que los interiores domésticos despertaron el interés de los pintores holandeses del siglo XVII como E. de Witte o J. Vermeer– con una serie de estancias en *enfilade*, mostraban una disposición corriente de las habitaciones unidas entre sí por puertas, comúnmente de dos hojas, como relata Jean François de Bastide en *La Petite Maison* (1758).⁶⁹ Estas habitaciones comunicantes acababan por dotarse de un corredor anexo que desdoblaba el recorrido de la casa, evitando así el paso del servicio a través de las piezas –a las que accede por unas puertas de menor entidad– o, en algunos casos, haciendo posible la carga de las estufas que se registran desde este corredor. De esta manera, una habitación tenía, cuando menos, tres puertas: dos a las estancias contiguas y una al corredor. Este tipo de distribución queda reflejado magníficamente en la película de Ingmar Bergman *Fanny y Alexander*.⁷⁰ En las escenas de esta película, toda la familia, incluido el servicio, recorre bailando toda la casa, primero las habitaciones y, luego, el pasillo.

Sea como fuere, lo común es que hoy una habitación disponga de una sola puerta. Esto, que indudablemente obedece a una manera de entender la privacidad dentro

⁶⁹ Jean François De Bastide describe, en su breve relato *La petite maison* (Promeneur, Paris, 1993), un paseo por el interior de una casa que, a partir de un vestíbulo central una, puerta tras puerta, el salón con una *chambre à coucher*, un *podoir*, una sala de baño y, de nuevo, el vestíbulo, añadiendo a ésta otros recorridos cruzados y reforzando esta organización alveolar de la casa con la presencia de pequeñas cámaras anexas. Esta figura se repite, con las alteraciones pertinentes, en el ale opuesta de la casa y, no en vano, cada una de ellas es descrita por De Bastide como un *appartement*.
⁷⁰ *Fanny och Alexander*, Ingmar BERGMAN, Suecia-Alemania-Francia, 1982.



Intérieur avec femme en rouge de dos, Félix Vallotton, 1903, colección particular, Suiza.



Habitaciones comunicantes, dibujo de X. M.

de la casa –presumiendo, por tanto, que todas las habitaciones van a ser usadas como dormitorio– resulta, sin embargo, un inconveniente desde el punto de vista de la versatilidad de las estancias. Podemos ilustrar este problema del siguiente modo.

El número de puertas (N_p) de una casa corriente podría expresarse mediante la siguiente fórmula, siendo N_h el número de habitaciones:

$$N_p = N_h + 1$$

Es decir, que cada pieza de la casa dispone únicamente de una puerta, a las que hay que añadir la de entrada. Mientras que el número de puertas debería expresarse del siguiente modo, siendo N_h el número de habitaciones contiguas:

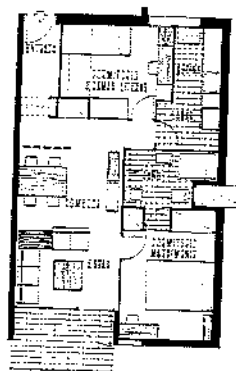
$$N_p = (N_h + 1) + (N_h - 1)$$

Esto es, una casa en la que, además de las anteriores, cada pieza tenga, por lo menos, una puerta que se abra a la habitación de al lado.⁷¹

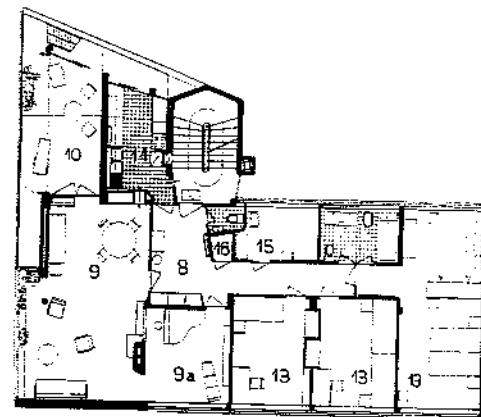
Frente a la situación de habitaciones de una sola puerta, los ejemplos que inciden en la flexibilidad de la casa a través de la comunicación franca entre las piezas, parecen haber apostado por una situación antagónica en que la permeabilidad es absoluta. Esta situación implica, para ser viable, que paredes y puertas se confundan hasta actuar conjuntamente en un sistema de transformación perpetuo de la casa, como ejemplificó, en su momento, la paradigmática casa Schröder de 1914, hecha a medida y en colaboración con su propietaria por Gerrit T. Rietvelt en Utrecht.

Sin tomar la vía de la transformabilidad, sin embargo, las habitaciones –entre ellas la sala– pueden plantearse como entidades agregables o coordinables con una operación de una gran economía de medios: el uso de puertas que las pongan en relación. Su tamaño, posición y apariencia determina el tipo de relación; su calidad constructiva debe garantizar el funcionamiento autónomo de la pieza y, por lo tanto, su privacidad. Una reforma inofensiva, como cerrar algunas puertas con llave, acaba por determinar fácilmente un uso de la casa de acuerdo con las necesidades –en ese momento– de sus habitantes.

⁷¹ Estos casos son comunes en los baños, compartidos entre dos habitaciones o con acceso indistinto desde una habitación y un distribuidor, como ocurre en la arquitectura residencial norteamericana hasta bien entrado el siglo XX (R. W. SEXTON, *American Apartment Houses of Today*, Nueva York, 1926), en la casa Mattern de H. Scharoun (1934), en los apartamentos que Alfred Roth y Marcel Breuer construyeron para Siegfried Giedion en Dolderal (1936) o en los apartamentos Mitre de F. J. Barba Corsini (1959), por citar algunos casos.



Planta de uno de los apartamentos del Edificio Mitre de F. J. Barba Corsini. (Barcelona 1959-1963). El único baño puede ser compartido por las dos habitaciones o usarse como paso entre el dormitorio y la cocina.



Planta del apartamento de S. Giedion en Dolderal, de los arquitectos A. Roth, E. Roth y M. Breuer (1935). El baño y el estudio están dotados de dos puertas para aumentar las posibilidades de uso.

¿Qué puertas?

Pongamos como ejemplo un caso un tanto extravagante: en la serie televisiva *Mister Ed*² –una producción norteamericana de los años sesenta– el protagonista, que casualmente es arquitecto, tiene su estudio junto a un establo con un caballo que habla, del que le separa una puerta de hoja partida. Se trata de un tipo de puerta corriente en un establo, que permite abrirse totalmente o tan sólo una de las dos mitades y que ha sido dotada, además, de una pequeña repisa sobre la hoja inferior que permite, entre otras cosas, que el caballo utilice el teléfono. Incluso una puerta tan particular tiene su equivalente doméstico en las medias puertas de barandilla que, añadidas eventualmente a la habitación de los niños, permiten que éstos sean vigilados sin que puedan salir en un momento de descuido, transformando así la puerta en un balcón.

Este tipo de argumentos –tanto el suplemento temporal para una puerta como las puertas “de establo” en casa– nos conduce, de nuevo, a pensar que la versatilidad de las habitaciones puede depender, en gran medida, de cómo son sus puertas. Así, mientras una puerta de una hoja nos despierta inmediatamente el deseo de cerrarla, no ocurre lo mismo cuando se trata de puertas de dos hojas que, en cambio, sugieren que esa habitación mantiene una relación más próxima con la estancia contigua, sobre todo si se trata de puertas vidriadas. Retomando el ejemplo del suplemento temporal para niños, ¿por qué no pensar en que algunas puertas de la casa pudieran ser intercambiables? Bastaría, para ello, disponer de algunas variantes –como puertas simples y dobles, vidriadas o no– fáciles de desmontar y que permitiesen, en poco tiempo, cambiar, por ejemplo, un dormitorio que ya no se va a usar como tal, por la sala o por un despacho, no sólo intercambiando los muebles sino también la puerta. De manera que el tipo de estancia se definiría por completo con el tipo de puerta por la que se accede a ella. La puerta pasaría a ser, así, uno más de los “muebles” que se han trasladado.

El desuso generalizado de puertas de distintas alturas y anchuras, de distintos materiales y relevancia en el conjunto de la casa, de diferentes tipos de bisagras e incluso colores, ha acabado por hacer desaparecer algo tan común, hasta bien entrado este siglo,

² *Mister Ed*. Arthur LUBIN. CBS. 1961-1966.

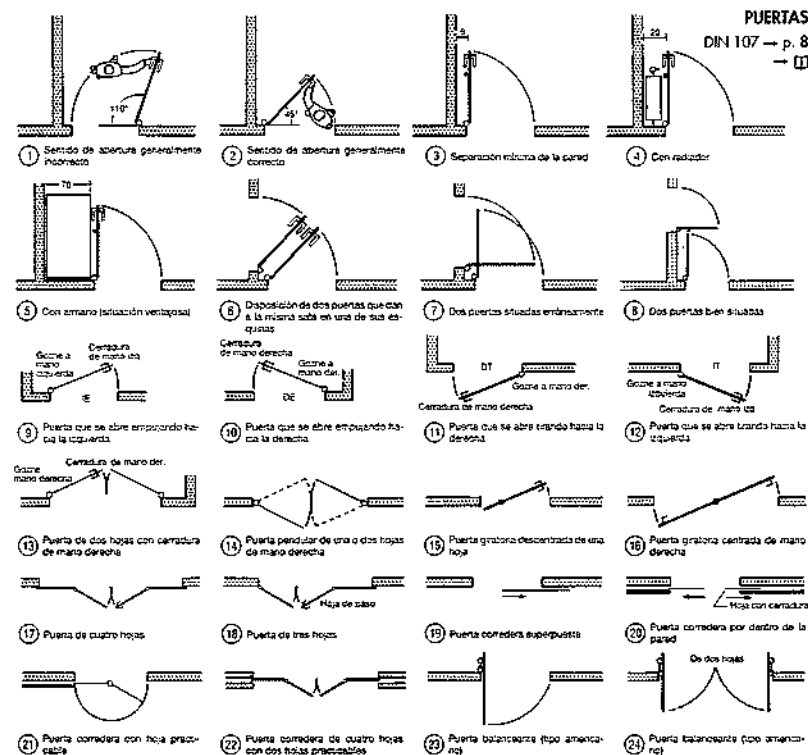


Ilustración del manual *Arte de proyectar en arquitectura* de Ernst Neufert.

como las puertas camufladas que permitían acceder desde los pasillos de servicio. Si bien un uso así no es ya necesario, sí que son útiles aún hoy para resolver cómodamente dobles accesos a los baños desde las habitaciones, comunicar el *office* con el comedor, acceder a la bodega, practicar el espacio bajo la escalera o, simplemente, escaparse.

Estas puertas, que se han resuelto tradicionalmente tomando el aspecto de los paramentos que las rodean, no forman parte de la decoración, sino del funcionamiento: toman, como el camaleón, el aspecto del panelado de madera o del papel pintado o de la pintura de la habitación.

Al igual que las puertas camufladas, podemos rescatar del olvido otros tipos que merecen ocupar un lugar de nuevo en nuestras casas, en el convencimiento de que una alteración tan elemental tiene, en cambio, una gran repercusión en el modo de vida. Así, podemos encontrar puertas como éstas:

Puertas para cuadros. John Soane, casa en Lincoln's Inn Fields, Londres, 1792-1837; una manera de multiplicar la superficie disponible para exponer los cuadros a base de añadir contraventanas batientes.

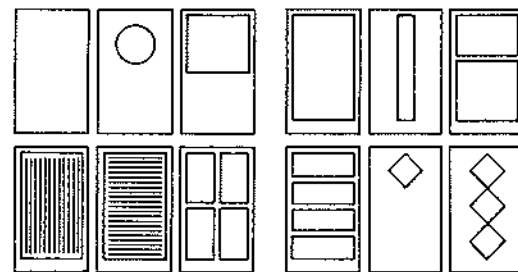
Puerta pasaplatos giratoria. Thomas Jefferson, *Monticello*, Charlottesville, Virginia, 1796-1809; una de las muchas variantes de pasar cosas sin necesidad de pasar las personas.

Puertas desmontables. M. H. Baillie Scott, *The red house*, Douglas, Isle of Man, 1892-1893; que contienen a su vez otras puertas batientes y permiten unir o separar tres estancias contiguas.

Puertas camufladas. De las muchas usadas por Adolf Loos, la del apartamento para R. Kraus, Viena, 1907; que permiten acceder a las habitaciones utilizando una circulación exclusiva del servicio.

Puertas tabique. Gerrit T. Rietvelt, casa Schröder, Utrecht, 1914, que permiten una transformación completa de la casa.

Puerta librería. Le Corbusier, apartamento en Porte Molitor, París, 1933; que cierra el dormitorio a modo de puerta escondida.



27 Formas más corrientes de puertas interiores



Formas más corrientes de puertas interiores según Ernst Neufert.

La puerta de servicio, camuflada a la derecha del rincón de la chimenea, del apartamento de R. Kraus, construido por Adolf Loos (Viena, 1907).

Puertas de fuelle. Giò Ponti, apartamento en Milán, 1953; que unen cuatro piezas en *enfildade* junto a la fachada formando una especie de galería cuando están todas abiertas.

Puertas pivotantes. Le Corbusier, casa Sarabhai, Ahmedabad, India, 1955; que no son más que paredes móviles que, al abrirse, convierten la casa en un pabellón en el jardín, actuando como aletas para la conducción de la corriente de aire.

Puertas basculantes. Jean Nouvel, edificio Némausus, Nîmes, 1985-1987; que incorporan la casa a la terraza exterior de acceso.

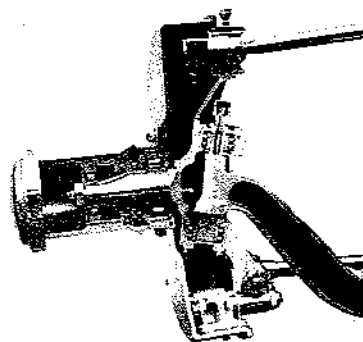
En cada uno de estos ejemplos se ha resuelto un problema de relación entre dos estancias concretas acercando la casa al juego. Y es precisamente esto lo que hace que sean tan diversos y ofrezcan tal variedad de soluciones a un problema análogo pero no igual. La puerta se convierte, así, en un magnífico problema de arquitectura.

Aprendiendo de los coches

El coche está asociado comúnmente a la casa. Ésta parece no haber seguido el ritmo de evolución de aquél, sin embargo, últimamente los automóviles toman la casa como referencia

Hace unos ochenta años, Le Corbusier publicó un artículo que hablaba de coches y arquitectura *"Des yeux qui ne voient pas... Les autos"*.⁷³ Con este escrito y con otros que, bajo el mismo argumento: "Ojos que no ven...", se referían a los buques y a los aviones, pretendía llamar la atención sobre el estado de la arquitectura en relación a los tres exponentes más avanzados de la gran industria. Estos vehículos, que representaban la vanguardia de la técnica, eran un desafío. Unos eran veloces, otros eran gigantes y otros los desafiaban a todos volando. Pero, además, eran bellos. Eran tan bellos como el Partenón o, mejor aún, eran el Partenón de la época moderna. La arquitectura quería equipararse con ellos, reclamaba también ser vista con otros ojos, con los mismos que brillaban al contemplar un Delage o un aeroplano Fairman. Le Corbusier

· LE CORBUSIER: *Vers une architecture*, Editions G. Cres et cie., Paris 1923, p. 101; (versión castellana: *Hacia una arquitectura*, Poseidón, Barcelona, 1977)



DEPT. ASST. MGR.

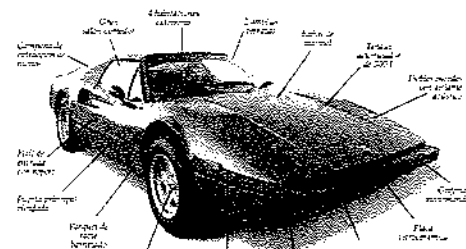
Cette association, cette méthode d'association, ne fonctionnent pas qu'en tant que nous en avons la mécanique. Elles rendent aussi l'esthétique du l'archaïsme en tant que le même les fonctions inorgéniques produisent les phénomènes. L'état en temps où l'écrit et la lecture étaient la condition de leur existence.

DES YEUX QUI NE VOIENT PAS...

113

LES AUTOS

POR EL MISMO
PRECIO, 134 m²



PISOS DESDE 14.700.000

Página de *Vers une architecture*, Le Corbusier, 1922.

Anuncio de una promoción de viviendas en un periódico barcelonés, comparándolas con el precio de un coche.

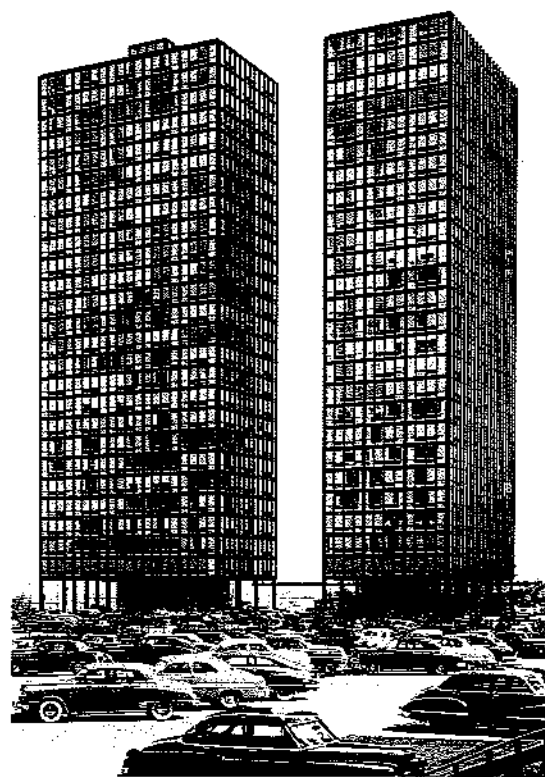
alertaba, con estas observaciones, de la falta de un estándar en la industria de la construcción, a imagen del logro que estos modelos habían supuesto para la gran industria.

Hoy, ya no es la técnica, ni tampoco la belleza mecánica, la que nos mueve a volver a mirar los automóviles. Lo que hoy nos interesa es la aparición de nuevos fenómenos que emergen en el campo del automóvil. Nos atraen sus invenciones y no precisamente las mecánicas. La casa se ha convertido en una especie de espejo en el que se mira el coche. El coche parece formar pareja con la casa y, de hecho, algunos anuncios recientes de coches recurren a esta asociación. El binomio casa-coche es un exponente de *status* social, de prestigio, de poder adquisitivo, etc. A partir de esta relación, el coche puede convertirse en una fuente de interrogantes respecto a la casa: las herramientas, los recambios o el carné de conducir y las campañas de educación vial en las escuelas pueden ser motivo de algunas comparaciones con la casa.

Tenemos la impresión, sin embargo, de que los automóviles han evolucionado y la casa no. Es cierto que han cambiado algunos electrodomésticos y que algunos componentes constructivos se han modificado. Ha cambiado el estilo de la arquitectura y, por extensión, el aspecto de los edificios de viviendas pero, en su conjunto, nuestras viviendas no han sufrido apenas cambios en su estructura organizativa. Lo único que ha cambiado son ciertos elementos propios del *stiling* que son claramente retrógrados, como esos que tratan de dar a algunas casas un aspecto *georgiano*, por ejemplo, en claro contraste con cómo ha cambiado el equipamiento de la casa.

Para ilustrar esta impresión, basta comparar la fotografía de los edificios de apartamentos Lake Shore Drive 860-880, de Ludwig Mies van der Rohe, tomada en 1951, con la de algunos edificios actuales llenos de elementos tomados de la imaginaria de la arquitectura clásica y fijarse en los automóviles a los pies de unos y otros edificios. En un caso, la arquitectura parece ir por delante del diseño de los automóviles, con su transparencia y sus líneas depuradas, mientras que, en el otro, parece retroceder a otro tiempo, y la casa añora ser coetánea del carro de caballos; quizás

²² Le Corbusier sugería casas elaboradas en serie con los métodos de producción del automóvil con su *modelo* Citrohan y llegó a desarrollar, años más tarde, junto con Jean Prouvé, elementos estandarizados que debía fabricar Renault.



Automóviles a los pies de los edificios de apartamentos Lake Shore Drive 860-880 en Chicago, Mies van der Rohe (fotografía de 1951).

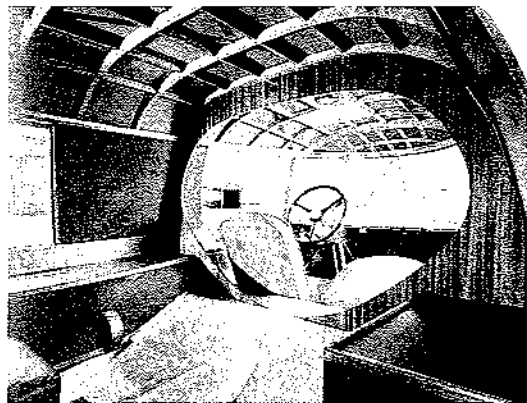
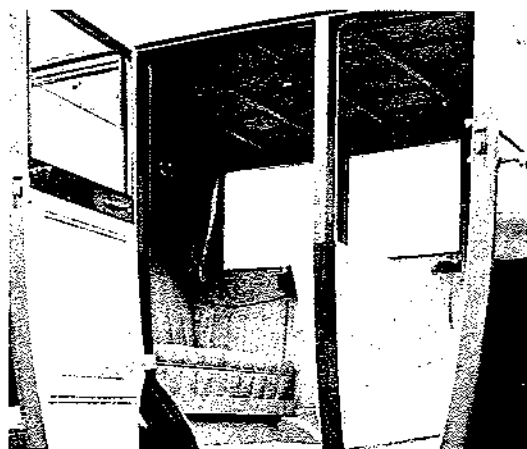
una manera de ver la casa como refugio seguro ante una sociedad en constante transformación.

¿Quiere esto decir que hemos de volver a plantearnos a través del automóvil los mismos interrogantes que se planteó Le Corbusier en los años veinte?⁷⁴ Tal vez no, y puede que el problema sea ahora distinto, pero reunir automóviles y arquitectura, sobre todo arquitectura doméstica, sigue dando como resultado algunas preguntas sugestivas. Estas preguntas surgen básicamente a partir del carácter que ha tomado un segmento del mercado del automóvil como complemento doméstico, hasta tal punto que asociamos casi siempre casa y coche. R. Buckminster Fuller, con ocasión de la exposición de Chicago de 1934 –donde su vehículo Dymaxion se exhibía junto a la casa de cristal de George F. Keck– hizo esta asociación diciendo que el coche era parte del equipamiento doméstico de la casa.

Con motivo de la cada vez más difundida idea de que las casas, como los automóviles, tienen elementos que deben estar sujetos a un mantenimiento periódico, se ha tomado a estos últimos como referente para abordar la necesidad de un examen similar en la vivienda. Una práctica habitual en la sociedad norteamericana, el bricolaje doméstico –o si se prefiere, el mantenimiento y reparación de elementos de la casa desde las ventanas hasta las instalaciones–, podría equipararse a la atención que los mismos usuarios de casas prestan a sus coches.

A esto cabría añadir, además, que con un mayor conocimiento de la casa se estaría formando a un público con opinión sobre el tema y, por tanto, mucho más exigente. Los fabricantes de coches compiten en mejoras constantes que son continuamente contrastadas en un gran número de revistas especializadas. De la misma manera, la existencia de publicaciones sobre la calidad de las viviendas contribuiría a que el público tuviera argumentos para exigir mejores componentes, más espacios de almacenamiento, paredes que aislen mejor del sonido, interiores más luminosos o instalaciones fáciles de mantener, tal y como reclamaba José M.^a Valverde, precisamente encaminado a dotar a los usuarios de criterios equiparables a los que ya tienen para comprar un coche.⁷⁵

⁷⁴ José M. VALVERDE: "Una crítica ausente", en *El País*, 7 de diciembre de 1991.



Interior de la carrocería de un Bellanger aparecido en *Vers une architecture* y del automóvil Dymaxion de R. Buckminster Fuller, 1933.

Los monovolúmenes

De entre el conjunto de novedades que ofrece la industria del automóvil, nos interesa un nuevo tipo de coche que ha ido ganando un segmento apreciable del mercado en los últimos años: los denominados monovolúmenes, de los que podemos encontrar un remoto precedente en el Dymaxion ideado por B. Fuller en los años treinta, o bien pensar en un predecesor más próximo y con más trascendencia, en el pequeño Fiat *Multipia*⁷⁶ producido en 1956.

Estos automóviles tienen como particularidad estar concebidos no tanto como un único volumen exterior, sino como un único espacio interior –que agrupa ocupantes y portaequipajes– y que, además, es más grande y de mayor altura que en otros vehículos. En estos monovolúmenes, los conceptos de habitabilidad o confort que destaca la publicidad, se presentan a través de una terminología propia de la casa, que explica las particularidades de su interior.

Uno de estos coches, el Renault *Espace*⁷⁷ se anunciaba dibujando la planta del interior del coche en el suelo, como si se tratara del amueblamiento de una pequeña habitación o bien, en otro anuncio, presentando la imagen de un paisaje visto desde esta particular *loggia*, que sugiere además que, a diferencia de la propia casa, este paisaje es móvil. El Nissan *Serena* lo hacía como “un espacio donde comunicarse”, con unos niños jugando “en su cuarto”, que no es otro que el interior del vehículo en que algunos asientos han adoptado una posición irregular. El Volkswagen *Caravelle* presentaba una escena doméstica familiar que podríamos situar a medio camino entre el *picnic* y el salón de casa. Pero, seguramente, el anuncio que mejor puede sintetizar esta visión “doméstica” del coche es el del Seat *Alhambra*, en que el coche aparecía como una casa con las luces encendidas y la chimenea humeante circulando por una carretera, antes de transformarse en coche; a esto aun se le añadía la frase: “Bienvenido a una de las casas más bellas del mundo”.

⁷⁶ FIAT ha lanzado al mercado en dos ocasiones un coche con este nombre. En 1956 lanzó un automóvil a partir del modelo 600 que incorporaba tres filas de asientos en apenas 3,50 m. Este modelo se construyó hasta 1964. En 1998 lanzó un nuevo coche, ahora con dos filas de tres asientos, con el mismo nombre.

⁷⁷ El Renault *Espace* ha cumplido recientemente 20 años. Conviene llamar la atención sobre el nombre de este coche: “Espacio”, sobre lo que hace hincapié la propia publicidad del vehículo a finales de los años noventa cuando pregunta: ¿y si el verdadero lujo fuese el espacio?



Anuncio de prensa del Nissan *Serena*. El coche se presenta también como una habitación y un “espacio para comunicarse”.

Estos ejemplos desvelan cómo los fabricantes de automóviles responden a la tendencia a asociar coche y casa haciéndonos, por consiguiente, interrogar sobre el porqué del divorcio existente en la dirección contraria, entre casa y coche, máxime cuando en algunas ocasiones se les considera: “como una segunda vivienda”⁷⁸ o, cuando menos, como una prolongación de ésta.

Por lo tanto, no es de extrañar que, por encima de consideraciones mecánicas o de seguridad, se comercialicen haciendo propaganda de las posibilidades de relación y de uso que ofrecen en su interior –como las diversas disposiciones de sillones o las sillas especiales para niños– algo que los aproxima a la arquitectura doméstica.⁷⁹ Desde este punto de vista, toman sentido preguntas como ¿es el coche un vehículo o un espacio móvil? ¿es una parte de la casa que se mueve? ¿qué sentido tiene tener este espacio encerrado en un garaje? En definitiva, son preguntas que inciden sobre una misma cuestión: si existen todavía motivos para tener el coche –una habitación confortable, insonorizada, dotada de equipo musical, aire acondicionado y teléfono– depositado en un garaje fuera de casa, en lugar de disfrutar de él como espacio mientras no se utiliza en carretera.

Se trata, pues, de explorar las posibilidades de cambio en la relación del automóvil y la casa. Una posible pregunta podría ser: ¿Podemos diseñar casas que incorporen este tipo de coches activamente?

Los mini coches

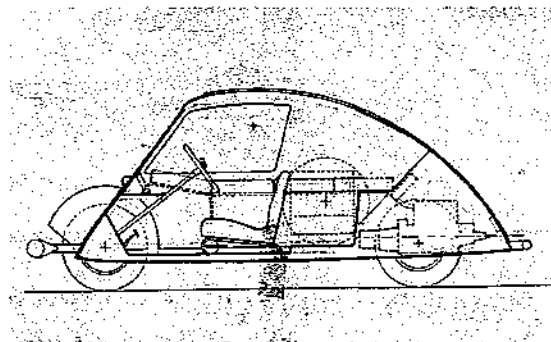
Pensemos ahora en otro tipo de coches que han hecho su aparición últimamente con bastante éxito: los mini coches. Éstos –que habían ocupado la escena urbana de los años cincuenta– han vuelto ahora, incorporando notables mejoras técnicas, con vocación de ser un vehículo para el tráfico interior de las grandes ciudades. De entre todos ellos, tal vez el que más revistas de diseño industrial y arquitectura ha ocupa-

⁷⁸ Juan Cuero: “El hogar cableado. Coches para vivir”, en el suplemento especial *El País*, 20 años, domingo 5 de mayo de 1996, p. 220.

⁷⁹ Gio Ponti diseñó un coche para la firma Alfa-Romeo en 1952. Pese a que se trataba de una berlina como las que años más tarde serían habituales, en las anotaciones al margen se puede leer: “Este coche era de color muy claro en el interior; mucha luz, mucho aire, mucho espacio interior, el techo era alto”, algo que bien podría definir una de sus viviendas. Lisa Licitra Ponti: *Gio Ponti. The complete work 1923-1976*, Passigli Progetti, Milán, 1990.



Messerschmitt KR 201 (1956).



Voiture Maximum, Le Corbusier (1928).

do, sea el modelo *Smart*, producido por Swatch y Mercedes.⁶⁰ Concebido inicialmente con un motor mixto de gasolina y eléctrico, y con su reducido tamaño –conseguido a partir del concepto de chasis *sandwich* que permite alojar el motor en el chasis, es decir, bajo los ocupantes– hace posible ver con otros ojos la vieja caricatura de Alan Dunn para *Architectural Record*, que presenta un coche para circular por casa.

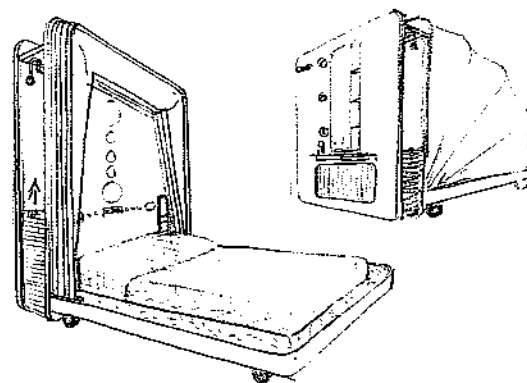
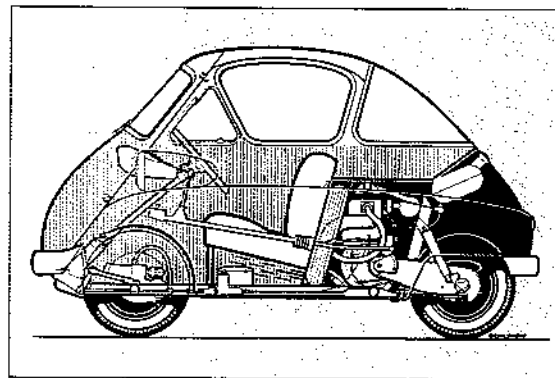
El grupo Archigram ya había avanzado una actividad así con su Hoverchair,⁶¹ una butaca sobre un colchón de aire que podía desplazarse por dentro de la casa, pero que también permitía cortos desplazamientos al exterior. Un mueble realmente “móvil”, una versión moderna de la fábula de una alfombra voladora. La idea de un pequeño coche individual que se guarda en casa permite observarlo, más que como medio de transporte, como electrodoméstico.

Si los llamados *monovolúmenes* pueden ser imaginados como espacios habitables y, por tanto, como una parte de la casa que puede desplazarse; los mini coches hacen posible imaginar soluciones en torno a la idea de introducir el coche en casa. Lo inmediato a la incorporación del auto entre los enseres y máquinas del menaje, es resolver el estacionamiento en casa. Para un tipo en el que cíclicamente parece mirarse la casa: el taller artesano –desde el *atelier* hasta el *loft*– que podríamos definir como una casa de local único, de mayor altura, en el que las actividades son libres y no están sujetas a divisiones; alojar un coche en su interior no presenta ningún problema. Algunos proyectos ya han planteado esta reunión entre el coche y la casa; como en el concurso planteado en 1982 para la reutilización del Lingotto –antigua fábrica de coches Fiat en Turín de G. Matté Trucco– Richard Meier planteaba introducir ochenta apartamentos por planta a los que se accedía en coche aprovechando la infraestructura que ofrecía el propio edificio.⁶²

⁶⁰ El modelo *Smart* era en su origen una apuesta innovadora que impulsaba la firma suiza de relojes Swatch, célebre por la creación de un reloj de calidad a un precio asequible. Se había apuntado incluso la posibilidad de dotar diversos puntos de la ciudad con una pequeña flota de *Smarts* para alquilar por unas horas, una práctica común, en el caso de las bicicletas, en algunas ciudades europeas.

⁶¹ El grupo Archigram, formado por Warren Chalk, Peter Cook, Denis Crompton, David Greene, Ron Herron y Mike Webb, estuvo activo entre 1961 y 1969. El Hoverchair es un componente del proyecto *Living* de 1967.

⁶² Mirko Zardini: “Venti idee per il Lingotto”, en *Casabella* n° 502, 1984, pp. 16-29.



BMW Isetta (1956).

Cabriolet-Bed, Joe Colombo (1969).

Los coches pequeños, sobre todo los eléctricos o los mixtos, invitan a pensar en ellos como unidades compactas de usos varios dentro de la casa, que guardan una cierta relación con algunos diseños domésticos de Joe Colombo, como la llamada Cabriolet-bed⁸³ o el aludido Hoverchair del grupo Archigram, que reconocían la importancia de los cambios que se estaban operando en el sistema de vida doméstico a causa de los cambios culturales y proponían la incorporación de los adelantos modernos a la vida cotidiana en casa como, este sillón-transportador.⁸⁴

Por un lado, los muebles-cápsula que ofrecen servicios monoplaza en casa, como lámparas para rayos uva, aparatos gimnásticos compactos o perfeccionadas cabinas para audiciones musicales o combinados multimedia; por el otro, los desplazamientos urbanos de automóviles con un solo ocupante. Dos caminos que podrían llegar a un feliz punto de encuentro con el mini coche, que cuando se aparca en casa es una doble puerta de abastecimiento o una cabina aislada donde escuchar música o instalar la oficina en casa, tal y como ofrecen las empresas de *hardware*.

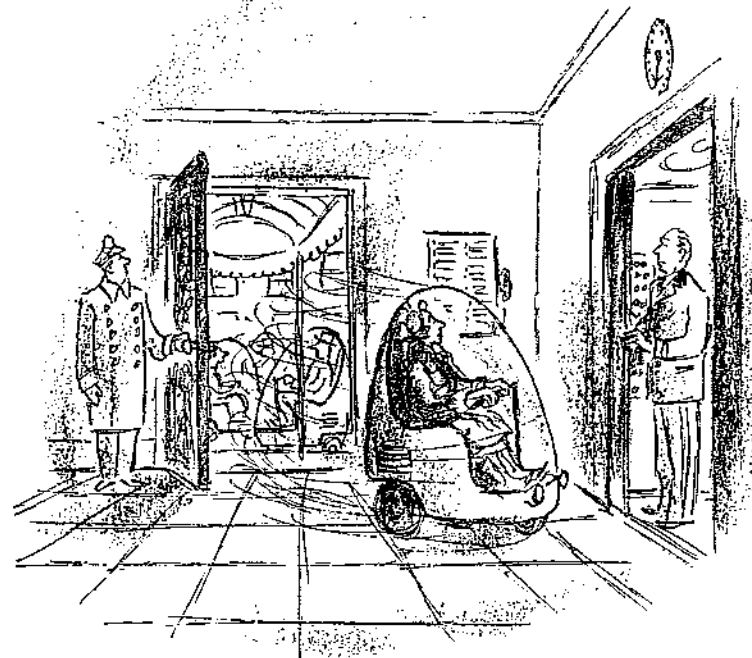
En definitiva, hay que reconocer que las cuestiones que atañen a la casa y al coche están emparentadas, y que la manera de pensar en uno puede ayudarnos a resolver los problemas del otro, de manera similar a lo que Le Corbusier hizo al plantear sus apartamentos compactos para la Ville Radieuse de los que su *voiture maximum* –un mini coche de tres plazas– era un complemento del equipamiento.

La casa swatch

Formulamos una propuesta experimental a propósito de la relación entre casa y coche. Una propuesta que se enuncia a partir de la reunión de diversas imágenes y que, por lo tanto, se expone desvinculada de una forma arquitectónica determinada; se expone como idea y no como modelo.

⁸³ Joe Colombo desarrolló diversos diseños de unidades compactas: Central-living, Nigth-cell, Kitchen-box, etc., o el citado Cabriolet-bed, todos ellos concebidos como cápsulas autónomas dentro de la casa. Vittorio Fagnone (ed.), *Joe Colombo and Italian design of the sixties*, Thames & Hudson, Londres, 1988, p. 106.

⁸⁴ Peter Cook: "L'architecture et la scène changeante 1961-1966", en *Archigram*, nº 7, 1966. Publicado en un recopilatorio de la revista con motivo de la exposición "Archigram", entre el 29 de junio y el 29 de agosto de 1994, en el Centro Georges Pompidou de París.



Caricatura de A. Dunn aparecida en *The Architectural Record*.

Asociamos la propuesta a la experiencia de la firma Swatch, primero como fabricante de relojes y posteriormente como fabricante del modelo *Smart* junto con la firma Mercedes-Benz. Esta asociación parte de ambas experiencias: por un lado, los relojes se han consolidado como un utensilio práctico, de precio muy asequible y del cual se pueden tener varios; por otro lado, el modelo de automóvil lanzado por esta firma supone un coche utilitario no familiar, para dos personas y un equipaje ligero, que hace de su reducida dimensión uno de sus puntos fuertes.

La casa derivada de ambas ideas debería ser una casa producida industrialmente, intercambiable, asociada al coche y pequeña. Una casa así debería ser puesta en el mercado vinculada a la idea de *interhome*, intercambio temporal de casa.

La casa *swatch* es, en este sentido, un *collage* de varias ideas, algunas asociadas a la casa y otras no. Además de los relojes y de los autos pequeños, se basa en la idea de "casa de una sola habitación". En esta habitación ocurre todo y debe explorar la altura como alternativa del tamaño. Es una casa en la que algunos componentes son intercambiables o fácilmente reparables. El equipo de la casa se deriva de la idea de un mueble que reúne de forma sistemática el almacenamiento, el equipo de cocina y algunos elementos básicos como la mesa o la cama.

Es una casa que no se posee en el sentido tradicional, sino que más bien se posee un derecho a su uso y, por tanto, puede disfrutarse allí donde se vaya. Puede tenerse casa *swatch* en cualquier otra ciudad en la que haya casas *swatch*, basta con intercambiar la casa habitual con un usuario de otra ciudad. Al trasladarse a estas ciudades, el usuario tiene automáticamente casa y coche, pero una casa y un coche conocidos.

La agrupación de casas *swatch* es, a la vieja manera, una estructura, un soporte que aloja diversas unidades a las que se accede directamente desde la calle, a pie o en automóvil, aprovechando el doble funcionamiento eléctrico/gasolina que caracterizaba inicialmente a estos vehículos. El coche juega un papel activo, completa la casa, por así decirlo. Los coches suben por rampas o elevadores y son depositados en los corredores de acceso que devienen "auténticas calles interiores". El coche "encaja" en la casa superando así el viejo concepto de garaje y convirtiéndose, más bien, en



La casa *swatch*.

una cabina de complemento de ésta. Esto se podría ilustrar con las torres de apartamentos para solteros que Le Corbusier propuso para Estrasburgo y Meaux, a los que se accedía mediante una calle interior en forma de rampa helicoidal, similar a la que recorre las primeras 16 plantas de las *Marina Towers* de Bertrand Goldberg (Chicago, 1964).

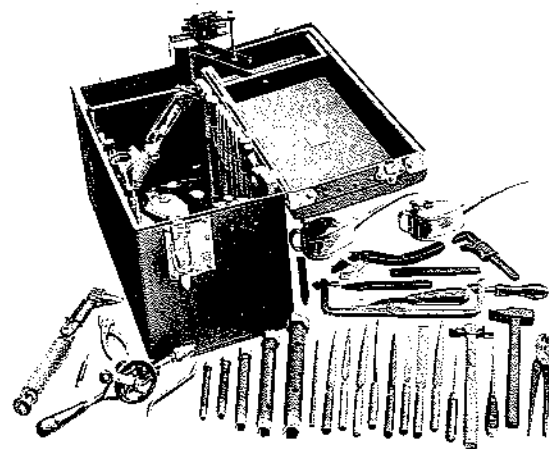
Las fachadas de las casas que aquí se plantean, variadas como la decoración de los mismos relojes, se componen de paneles ligeros a elegir por el usuario. Estas fachadas son un cruce de conceptos entre los relojes y la imagen que sugieren las construcciones realizadas con la *House of Cards* de Charles y Ray Eames (1952). En ellas se incorpora la variedad consustancial a esta parte de los edificios, llevando a la fachada misma la lógica de los toldos estampados con los que la gente completa sus casas. La casa se muestra, así, como una combinación casual de motivos impresos, que pone de manifiesto la composición igualmente variable de sus inquilinos.

El bricolaje

Podríamos pensar que, con la mayoría de edad de esta práctica doméstica, ha llegado la hora de una incorporación activa del usuario al proceso de construcción de la casa

La práctica del bricolaje se ha convertido en una actividad cotidiana asociada genéricamente a la casa. Los grandes almacenes especializados, las revistas de decoración y algún programa de televisión, son ejemplos de su creciente interés. Entorno a la popularización de herramientas como el taladro, han ido creciendo una serie de componentes y complementos que han puesto al alcance de todos los públicos herramientas que antes sólo empleaban los profesionales.

Evidentemente, a esta idea se asocia una ventaja económica: nos ahorramos el montaje o la reparación. Una premisa que ha llevado a estudiar el diseño y la producción de diversos muebles con la idea de que el montaje sea realizado por manos *amateurs*. Muebles de cocina, camas, mesas, armarios o estanterías consiguen reducir precios a partir de eliminar el montaje y reducir el almacenaje. El usuario se convierte en el montador ocasio-



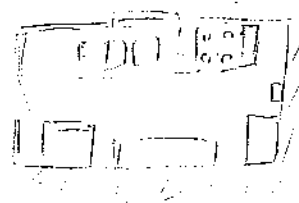
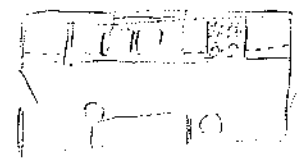
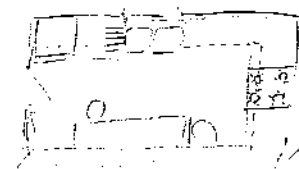
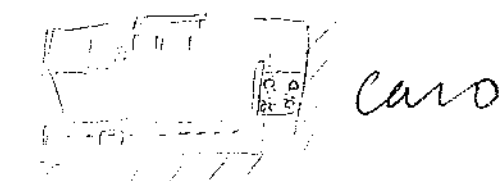
Caja de herramientas diseñada por Louis Vuitton para el estribo de un coche, 1908.

nal del fabricante y éste le suministra unas instrucciones detalladas de montaje, teléfonos de consulta e incluso herramientas, como hacen los grandes almacenes Ikea.

Estas consideraciones sobre el bricolaje permiten concebir el mantenimiento de la casa de una forma actualizada. Algunas operaciones, como pintarse la casa, siguen siendo habituales. En cierto modo, no indican más que la vigencia de trabajos que tienen su origen en la arquitectura popular, como el encalado. De la misma manera, podríamos concebir algunos componentes de la vivienda de tal forma que sea factible un control sobre ellos y, en ciertos casos, pensar en el usuario para realizar las tareas de reparación o sustitución. En la medida en que la construcción se aproxima a la idea de montaje, los elementos pensados para ser manipulados por este usuario deberían ser concebidos con este mismo criterio, el de un montaje en seco que permita pensar en su normalización y en un desmontaje y una sustitución fáciles.

De la mano de esta capacidad de mantenimiento y renovación, es posible pensar en una casa como un soporte básico que pueda albergar distintas prestaciones, grado de equipamiento e, incluso, diversas disposiciones de elementos. Ello permitiría, por ejemplo, instalar los muebles de la cocina, a partir de ciertas pautas previas, de acuerdo con las necesidades del usuario y su capacidad económica. Cuando en este proceso interviene el tiempo, hace aparición el concepto de casa mejorable, *perfectible*.⁸⁵ Una casa que, como el mobiliario, se completa, o en la que se sustituyen algunas de sus partes. Lo que sugerimos aquí es que, además, sea el usuario *bricoleur* quien realice algunas de estas mejoras, amparado en un completo libro de instrucciones y equipado con un juego de herramientas –asociado a los componentes desmontables– con las que poder operar. Las reformas domésticas tomarían, vistas de este modo, un significado distinto, más cercanas a este concepto de vivienda perfectible, permitiendo mejorar el equipamiento o determinados componentes de la casa.

⁸⁵ Ignacio Paricio defiende una vivienda *perfectible* frente a una vivienda acabada como medida para reducir el coste de la adquisición e invertir en su mejora con el tiempo. Una mejora que se extiende a los acabados, las aberturas de fachada, las instalaciones, la cocina, los baños o a la futura ocupación de espacios exteriores; y que implica previsión en el diseño de sus elementos y disponibilidad de productos prefabricados adecuados. Ignacio Paricio, Xavier Sust: *La vivienda contemporánea, programa y tecnología*. ITEC. Barcelona. 1998.



Disposición de muebles en la cocina: desde la cocina totalmente encajada en las dimensiones de la habitación (un estuche), hasta los muebles necesarios y libres (una caja). Dibujo de X. M.

La cocina, un motor de cambios

De una habitación de servicio que ha acogido las innovaciones técnicas de la casa, la cocina ha ido ganando terreno como habitación de la vida familiar

En la idea de casa se encuentra implícita la idea de un foco que aglutina la vida doméstica y que diferencia una construcción cualquiera de aquella que convenimos en llamar casa. El término *hogar* comporta, en su origen, esta capacidad. Hogar hace referencia a un modo de domesticar el fuego hasta convertirlo en fuente de calor y en energía para cocinar. No es de extrañar, pues, que llamemos a nuestras casas *hogares*, aun cuando el elemento que les ha dado nombre ya no exista.

El hogar de la casa urbana de origen medieval –que pervive aun hoy en la tradición rural– puede servirnos de punto de partida. Esta casa urbana no es una casa distribuida en el sentido actual. Las pocas piezas de la casa no se corresponden a un uso determinado. No son piezas especializadas, sino que en ellas conviven, gracias a su tamaño, gran número de personas y de actividades. Se cocina, se trabaja, se recibe o se duerme, y son los muebles, en lugar de las estancias, los que determinan esos usos. La casa es una sala que se coloniza gracias a los ámbitos que estos muebles sugieren por su disposición o por su forma –como las camas con dosel que parecen reproducir una habitación– algo que, puesto al día, podemos reconocer en algunas propuestas actuales de vivienda. El hogar forma parte, en este sentido, de ese conjunto de elementos que genera una actividad a la vez que acondiciona la estancia que lo contiene.

Sin embargo, en esta relación de aparente igualdad entre actividades domésticas se produce una fractura. A la vez que la cocina se caracteriza como pieza, el servicio doméstico pasa a ocupar una parte específica de la casa que asiste, sin interferir, al resto de estancias y que acabará por convertirse en una auténtica casa aparte. Prueba de la inercia a la que está sometida la arquitectura doméstica, aún hoy –cuando el servicio doméstico interino ya ha desaparecido– la cocina suele asociarse a esa pieza de servicio; una pieza *servidora* por oposición a las piezas *servi-*



Una fotografía de prensa. El presidente francés, Jacques Chirac, en la cocina de su casa.



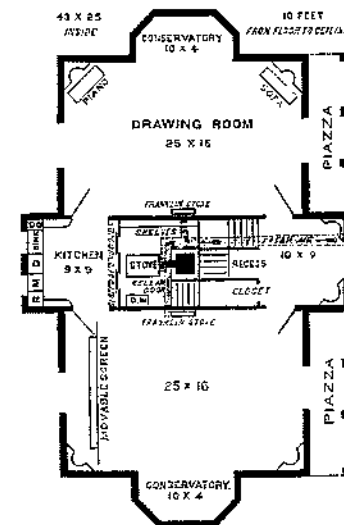
Una familia italiana de los años cincuenta durante la comida.

das, en terminología de Louis I. Kahn. Una asociación que se enfrenta a la realidad de su uso, vinculado a las mismas personas que residen en el resto de la casa.

Pese a ser la puerta de entrada de la técnica moderna en la casa en los inicios del siglo xx, la cocina dista aún de jugar un papel equiparable al de aquel hogar central. Es seguramente el ama de casa norteamericana, a partir de los años cuarenta, la que ha jugado un papel más decisivo en la integración de la cocina –y de sus actividades– como habitación de pleno derecho en la vida doméstica. Esta nueva visión de la cocina y, por extensión, de la casa, tiene una sólida base bien distinta a la europea. Ya desde principios de siglo, las llamadas “ingenieras domésticas”, como Catharine Beecher,⁶⁵ ofrecieron al ama de casa una formación práctica para planificar las actividades domésticas, concediendo a la pequeña cocina una posición central en la organización de la casa.

En Europa, los primeros pasos para sistematizar esta pieza los da la llamada “cocina de Francfort”.⁶⁷ En palabras de Carlos Sambricio, “[se] suprimía por completo la posibilidad de que la cocina fuera usada como elemento de estar, y –desde criterios tayloristas– definía un espacio donde la economía del gesto –el estudio de las circulaciones– caracterizaría lo que se llamó la *Frankfurter Küche*”. Pese a la voluntad higienista de aislar la cocina del resto de piezas, la eficacia maquinista que inspira esta propuesta permite concebirla como una agrupación de equipamiento doméstico lista para ser industrializada.

Le Corbusier toma esta idea –cercana a aquel puesto de mando de la casa propuesta por C. Beecher– pero apostando por eliminar esta segregación obligada. En la *Unité d'Habitation* de Marsella “el ama de casa no deberá desatender a sus invitados, aunque tenga que estar en la cocina”. De la mano de las técnicas modernas, Le Corbusier reúne aquí, de nuevo, la cocina y el comedor –la reunión de la familia en la mesa– después de un largo divorcio: una cocina a medio camino entre la pequeña cocina racional y la estancia de tradición rural que podríamos llamar “gran



⁶⁵ H. Ward JENSEN et al.: “Catharine Beecher and the American Woman’s Home”, en *Yesterday’s houses of tomorrow: Innovative American Homes 1850 to 1950*, The Preservation Press, Washington DC, 1991, pp. 29-39.

⁶⁷ Fue concebida por Grete Schütte-Lihotzky y publicada en *Das Neue Frankfurt*, nº 5, 1926. Introducción de Carlos SAMBRICIO a la edición facsímil de Julius Hofmann que recoge las actas del II Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, celebrado en Francfort en 1929, en el que fue divulgada esta cocina. *L’habitation minimum*, Delegación de Zaragoza del Colegio de Arquitectos de Aragón, 1997.

Cocina de Francfort, 1925. Grete Schütte-Lihotzky.

Vivienda propuesta por Catharine Beecher, publicada en *The American Woman’s Home* en 1870.

habitación de la vida familiar” y que encontrará, en los años cincuenta y especialmente en Estados Unidos, una gran difusión popular, hasta el punto de dar la vuelta a la concepción de la propia cocina, una habitación que participa de la vida doméstica y que es mostrada –con el esplendor de sus nuevos materiales brillantes y sus electrodomésticos– como signo de modernidad. Deviene, por así decirlo, el escaparate de la vida moderna. Una cocina planteada en estos términos puede convertirse, fácilmente, en un centro de atracción de la vida doméstica.

En este punto, nos encontramos –con la salvedad de los medios técnicos disponibles– muy cerca de aquella pieza de la casa urbana de origen medieval en la que son, otra vez, los muebles y el equipo de la casa los que caracterizan su uso. Ya sea una cocina concebida como una habitación de gran capacidad que permite comer en ella, ya se reduzca a un mueble enchufable que denota la pérdida de peso específico de las comidas preparadas en casa, estas propuestas tienen un punto en común: no se contienen en una habitación que se ha pensado –como la lejana cocina de Francfort– a la medida de los muebles de la cocina. De tener que escoger una imagen para ilustrar esta relación entre los muebles y la habitación, tal vez deberíamos abandonar la idea de un estuche –una envolvente que se ajusta al contenido– para hablar de una caja que contiene, junto a otros elementos, el equipo de la cocina. Es posible, desde este punto de vista, hablar de la desaparición de la cocina como pieza o, más bien, referirse a las partes de la casa a partir de las actividades. Así, *comer o cocinar* pueden asimilarse indistintamente a un ámbito o al uso del mobiliario, y vendrían a sustituir a las estancias comedor o cocina como modo de organización de la casa.

Sin embargo, el cambio más significativo proviene de los hábitos relacionados con los modos de comprar, preparar y consumir los productos alimenticios. Tal y como afirma Salvador Cardús:⁶⁶ “ha variado lo que comemos, pero, sobre todo, ha cambiado el sentido de esta actividad central en la vida social de nuestros antepasados. Esto ha sido así, quizás, porque la alimentación había sido la principal preocupación

⁶⁶ Salvador Cardús es doctor en Ciencias Económicas, periodista y sociólogo del Departamento de Sociología de la Universidad Autónoma de Barcelona y autor de *Las cocinas del siglo XXI*, basado en datos obtenidos en el estudio dirigido por el profesor del IESE José Luis Nuño: *El consumidor al filo del siglo XXI*, Asociación Española de Codificación Comercial (AECOC), 1998.



Parte de una cubertería de acero níquel-cromo (1958).

Le Corbusier, en colaboración con Charlotte Perriand. Cocina de la Unité d'Habitation de Marsella (1945-1952), con el mostrador y el pasaplato en primer término.

de una supervivencia difícil y, en cambio, ahora pasa a ocupar una parte significativa, pero compartida con otros intereses menos dramáticos y, sobre todo, vinculados al ocio y al placer de los sentidos".

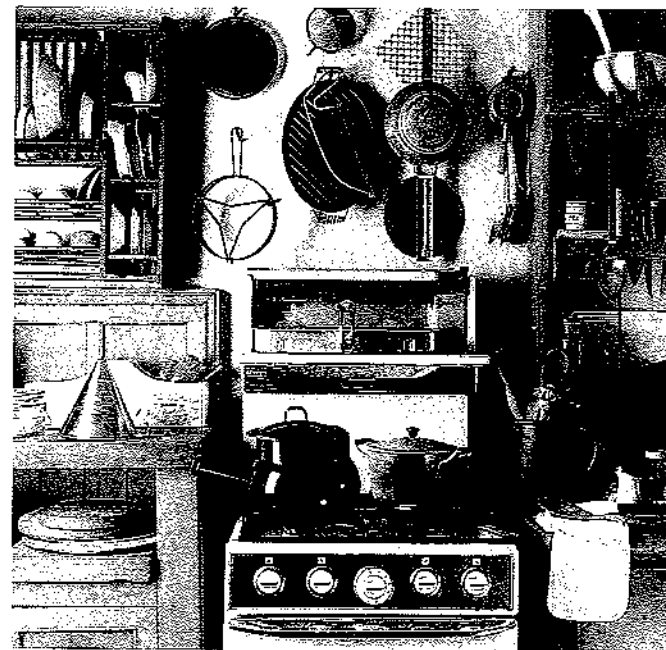
Los complejos horarios laborales, las facilidades para comer fuera de casa, la creciente simultaneidad entre la comida y la audiencia televisiva o el aumento de la presencia de platos preparados, congelados o de servicio a domicilio, con la consiguiente disminución del tiempo dedicado a cocinar,⁸⁹ parecen apuntar en una única dirección: la cocina como lugar de preparación de todas las comidas del día pierde peso a la vez que, paradójicamente, parece mantenerse su valor como habitación central de la casa, a excepción de aquellos casos en los que se reduce a poco más que un "electrodoméstico combinado". Esta pérdida de peso específico, valorable en horas de trabajo invertidas, fue entendida en algún momento como síntoma de la progresiva desaparición de la cocina familiar para dejar paso a una cocina colectivizada. Así lo recoge Dolores Hayden en su libro *The Grand Domestic Revolution*⁹⁰ que reúne diversas experiencias de colectivización de los servicios domésticos, como las compañías creadas a principios del siglo xx para suministrar comida a domicilio o los proyectos simultáneos de "casas sin cocina" reunidas en pequeñas comunidades provistas de cocinas comunes. También Le Corbusier plantea, en *Propos d'Urbanisme*, los servicios de cocina y mantenimiento de una Unité d'Habitation —concebida como ciudad vertical— en estos términos: "la hostelería francesa toma a su cargo el alojamiento y la alimentación de la población de todos los grados de la escala social".⁹¹

Pese a todo ello, la situación actual no parece conducirnos en esta dirección. La preparación de comida en casa se encuentra en las puertas de una escisión. Por un lado, la que reclama la estricta reposición de fuerzas y, por otro, el *hobby*. De la primera se deduce más un *office*, la comida tan sólo se arregla para "servirse", de la segunda un taller.

⁸⁹ "Según un estudio reciente, el tiempo que los estadounidenses invierten en cocinar en casa ha disminuido de tres horas y media por día, a finales de los años setenta, a treinta minutos en los años noventa". Terence CONRAN: *Diseño*, Blume, Barcelona, 1997.

⁹⁰ DOLORES HAYDEN: *The Grand Domestic Revolution. A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods and Cities*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1981.

⁹¹ LE CORBUSIER: *A propósito del Urbanismo*, Poseidón, Barcelona, 1980.



La cocina de Elizabeth David, una de las divulgadoras de la cocina mediterránea en Inglaterra.

Cocinar puede convertirse en un *hobby* reservado a quien se siente atraído por ello o a determinadas ocasiones, que incluyen las reuniones con los amigos. Síntomas de todo ello son el éxito de los programas de cocina o la sofisticación de los muebles y utensilios que se utilizan, que acercan las cada vez más populares tiendas de equipamiento doméstico a otras como las de material deportivo. Como el aficionado al ciclismo monta su propia bicicleta a partir de escoger cuidadosamente componentes de diversas calidades y prestaciones, el "aficionado" a la cocina se aleja cada vez más de ser un comprador de baterías de cocina completas y escoge igualmente los utensilios más apropiados para cada caso, que incluso —como se encargan de mostrarnos los catálogos de estos establecimientos— no se esconden ya tras una puerta sino que se disponen colgados al alcance de la mano para facilitar su manejo y, porqué no, para ser vistos como objetos de calidad que son, y nos hacen pensar en la cocina actual como en la *chambre de parade* contemporánea. La verdadera cocina moderna no es la que muestran algunas revistas de arquitectura, que sólo se puede fotografiar cuando todo ocupa su lugar dentro de un armario y nada queda a la vista, salvo unas pulcras superficies brillantes; sino aquella que reúne de una forma franca una serie de utensilios escogidos, y que ella misma deviene utensilio.

La casa, historia de unos experimentos

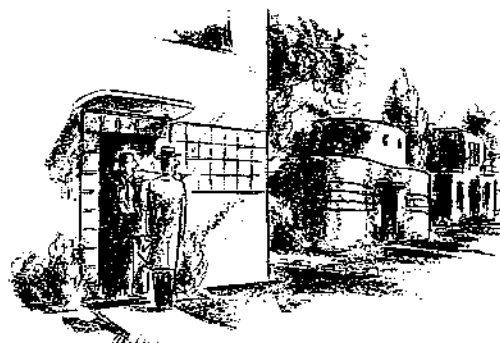
*Un repaso a los ejemplos de casas que trataban de innovar.
Siguen interesándonos, no tanto por su aceptación, sino por ser
incitadores de cambios*

El carácter innovador de una casa reside en su capacidad para plantear cambios en el estilo de vida. Desde esta óptica, las propuestas formales y las aportaciones técnicas no son más que los medios utilizados para tal fin, aunque, indudablemente, su uso y aceptación suponen, a su vez, transformaciones en el modo de habitar.

La arquitectura moderna ha expuesto, en gran medida, sus intenciones transformadoras de la sociedad a partir de contados ejemplos de casas que se han convertido, de este modo, en auténticos manifiestos que han puesto a rodar los lentos engranajes de la arquitectura. Pasada la bocanada de aire fresco que siguió a su aparición,



"I finally decided on Buckminster Fuller—for regionalism"



"After the second house beyond the polyesterene you'll come to a two-story phenol-formaldehyde. That's it"

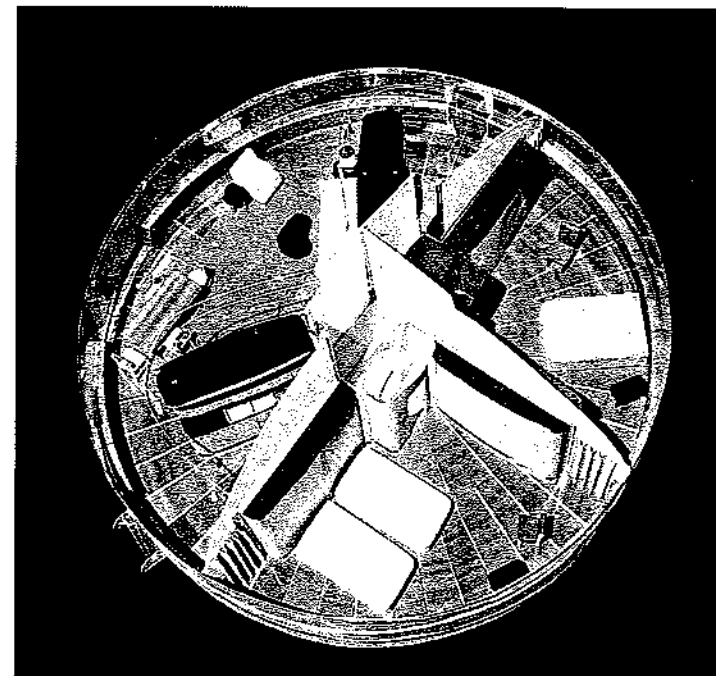
Dos caricaturas de Alan Dunn aparecidas originalmente en *The Architectural Record*.

algunas de ellas, todavía hoy, distan mucho de ser asimiladas como estándares, y otras son difícilmente separables de las circunstancias y las personas para las que fueron pensadas. Sin embargo, resulta revelador que un movimiento que dedicó un enorme interés a la vivienda sea recordado, casi exclusivamente, a través de ejemplos cuyo valor es fundamentalmente plástico, en detrimento de otras de sus aportaciones y arrojando su sombra sobre otras realizaciones, consideradas más modestas, que, en cambio, han afrontado la vivienda desde planteamientos experimentales.⁹²

Entre los experimentos que se han realizado sobre la casa, muchos de ellos han tratado especialmente de incidir, a través de la tecnología, en la apertura de caminos de colaboración entre la industria y la construcción que permitan hacer realidad la idea de construir la casa de una sola vez. En estos casos se busca construir una carcasa que resuelva, a ser posible, el cerramiento de un espacio, y que ha dado lugar, muchas veces, a envolventes simples que solucionan a un mismo tiempo la cubierta y las fachadas. Tal es el caso de la casa de vacaciones de Eileen Gray o de las barracas Nissen, ya citadas en este libro, o de las cúpulas geodésicas de R. Buckminster Fuller, cuyas aplicaciones, en tanto que envolvente única, alcanzaban también al uso doméstico. Estos casos han buscado incidir en el alvéolo habitable o, simplemente, en una construcción repetible que es susceptible, con algunas ayudas, de habitarse.

El conocido caso de la casa Dom-ino de Le Corbusier es uno de ellos, hasta el punto de ser divulgado como icono de la arquitectura moderna una simple estructura de bandejas de hormigón armado que hemos convenido en identificar como casa, aún admitiendo que debe equiparse para que podamos hablar con propiedad de una casa. La casa Dom-ino pretendía ser un instrumento para la reconstrucción tras la I Guerra Mundial, brindando una estructura que pudiera cerrarse mediante material de escombros de escasa o nula resistencia portante. Así pues, la casa

⁹² Merece mencionarse las casas que algunos arquitectos han construido para sí mismos. Más allá de su carácter experimental y su condición de traje a medida para un usuario tan particular, resulta sorprendente la coincidencia entre ellas en estar planteadas, en su conjunto o en parte, como juegos o como juguetes, denotando su condición de máquinas que requieren un aprendizaje; y en poner el énfasis en todo aquello de lo que han prescindido para "pasar con lo justo"; resultando una traducción literal de las tesis sobre "la vivienda para el mínimo existencial", uno de los ejes del experimentalismo en vivienda.



Vista cenital de la Wichita House (1945), prototipo de R. Buckminster Fuller.

Dom-ino es, sobre todo, un sistema constructivo y de agregación –de ahí su nombre– para la reconstrucción europea, y ese es su grado de experimentalidad.

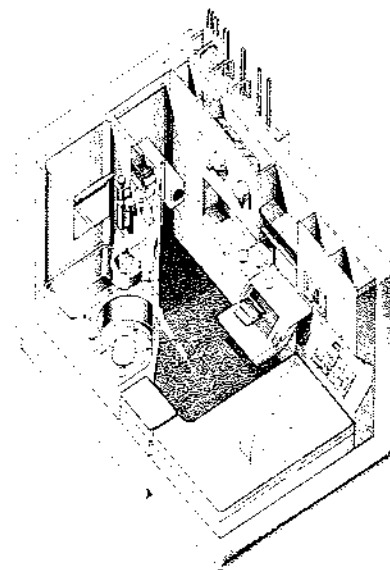
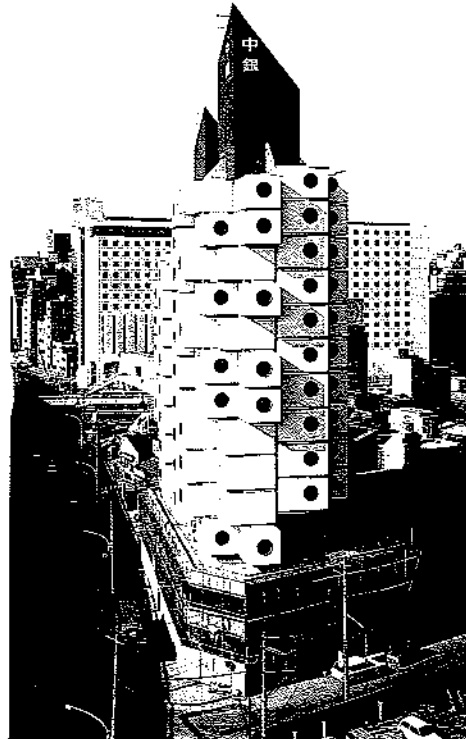
B. Fuller diseñó distintas propuestas de prototipos que arrancan con la Dymaxion House de 1929, una casa hexagonal construida sobre un único soporte, o con la experiencia de la Dymaxion Deployment Unit de 1942, una casa prefabricada en plancha de acero, inicialmente estudiada para aplicaciones militares, que parte de la utilización de la tecnología y el material empleados para la construcción de silos. Esta casa se concibe como una carrocería, una especie de vehículo inmóvil que da lugar a un espacio circular que puede convertirse en vivienda. En la Wichita House de 1945, B. Fuller vuelve a “plantar” la casa mediante un único mástil hincado en el suelo que sustenta un suelo circular y una cubierta. Estaba dotada de un equipo doméstico que incluía cocina, muebles escamoteables y unidades de baño Dymaxion.⁸³ Aun así, el ejemplo evidencia una fractura entre la forma del volumen habitable, resultado de su construcción, y el equipamiento interior imprescindible para poder llamar a la carcasa, casa.

Este divorcio entre la envolvente exterior y el interior explica que el esfuerzo por definir prototipos se ha puesto sobre todo en su construcción, y puede explicar la tardía aparición de un intento por sistematizar el equipamiento interior. En el caso de la Wichita House, este equipamiento se sugiere como dotaciones que se soportan sobre el mismo tronco central de la casa que, a su vez, es su único soporte estructural, deviniendo un “árbol” que sustenta y abastece la casa.

Una generación de proyectos y prototipos de viviendas surgidos a partir de las tesis metabolistas en Japón,⁸⁴ proponían resolver este divorcio mediante la construcción moldeada del interior, proponiendo una casa de doble envolvente: una exterior, que define la forma de la casa, y otra interior, que se aproxima al habitante. Tal es el caso del edificio de *cápsulas enchufables* en Ginza, Tokio, construido por Noriaki Kurokawa en 1970. Un núcleo central de hormigón armado permite el acceso, abastece y sustenta un conjunto de cápsulas que forman una torre. El interior

⁸³ Fuller diseñó el Dymaxion Bathroom en 1936 para la Phelps-Dodge Corporation, una unidad de baño moldeada que incluía dos recintos, uno con lavamanos e inodoro, y otro con bañera.

⁸⁴ El grupo de los metabolistas lo formaban N. Kawazoe, K. Kikutake, N. Kurokawa, F. Maki, M. Otaka, K. Tange y A. Isozaki.



La torre Ginza de Noriaki Kurokawa y axonometría de una de las cápsulas.

de las cápsulas está concebido como un estuche y el exterior como una caja, proponiendo una carcasa experimental dotada de un interior experimental. En Gran Bretaña, el grupo Archigram había propuesto algunos estuches-habitáculos, como el Cushicle (1966) o el Suitaloon (1968), desarrollados como envolventes del cuerpo, introduciendo el aire como material para moldear el espacio o para moverse libremente, como ocurría con el Hoverchair de 1967.

El precedente de este nuevo interés por experimentar con el interior puede buscarse en la Casa del Futuro, diseñada por A. y P. Smithson en 1955-1956. En esta casa, el equipo se convierte en el protagonista, pero su forma, en lugar de aceptar su lógica industrial, se moldea según las necesidades espaciales de su alrededor. De esta manera, los diversos órganos vitales de la casa van tomando distintas formas hasta lograr una secuencia de ámbitos de distintos usos, unidos por un recorrido oblicuo y sinuoso que es la estructura espacial de la casa. Esta idea de moldear algunos elementos no es nueva y puede encontrarse en las unidades de baño Dymaxion diseñadas por B. Fuller. Lo que es nuevo aquí es que las formas continuas de los moldeados se manifiestan tanto hacia dentro, en tanto que vasijas y recipientes, como hacia fuera, afectando también a su alrededor.

El resultado, tal y como sus diseñadores lo expresan, es "que las habitaciones fluyan unas en otras igual que los compartimentos de una cueva".⁵⁵ Los elementos moldeados en plástico impregnado de yeso que contienen el equipo se convierten también en la estructura sustentante. De este modo, parece llegarse al problema constructivo por otra vía, la de los equipos domésticos. Para ello, el plástico es el material perfecto, no tiene forma ni aspecto propio, sencillamente toma la forma y el aspecto de lo que le contiene; plástico y molde parecen inevitablemente ligados. Está próxima la década de los sesenta en la que este nuevo material, con su lógica de producción, impregnará el diseño industrial, especialmente el doméstico.⁵⁶

⁵⁵ Marco Vicotto: *Alison + Peter Smithson*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pp. 60-63.

⁵⁶ Empezando por las sillas Plastic Shell de los Eames o por la silla Polyprop (1962) de Robin Day –en las que todavía es posible reconocer un recipiente que contiene el cuerpo y una estructura metálica que lo sustenta– las formas del plástico inyectado contagian la forma del mobiliario. Verner Panton construye la primera silla de plástico de una sola pieza (1959-1960) o Joe Colombo convierte la silla en un recipiente que contiene a la persona. Charlotte & Peter Fiell: *1000 chairs*, Taschen, Colonia, 1997.



Verner Panton fotografiado en su Pantower (1968-1969). Los plásticos permitieron concebir el asiento como un espacio interior moldeado.

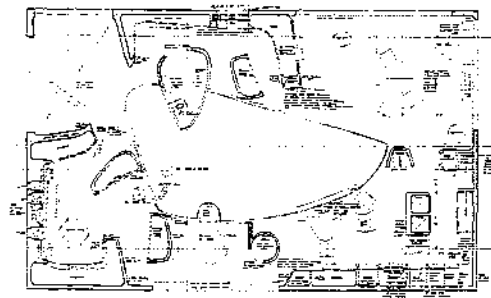
La Casa del Futuro incluía también, dentro de su secuencia de habitaciones, un espacio exterior en forma de almendra que se instalaba en el centro de la casa. Este espacio, que puede a primera vista equipararse a un patio, surge como uno de los argumentos experimentales de la casa al concebirse de manera distinta a la tradicional. En lugar de “implantarse en su propio jardín, encierra un jardín en su interior” que incluye árboles y el almacenamiento del agua recogida por la cubierta, intentando reproducir el ciclo biológico del paisaje como objeto de contemplación, que también pasa, así, a ser engullido por la secuencia de espacios del interior.

En esta propuesta, la forma *blanda* de sus habitaciones indica la intención de moldear de nuevo el estilo de vida, proponiendo hábitos desinhibidos que parecen corresponderse con un estado primitivo del hombre, liberado esta vez de la fatiga a través de los electrodomésticos. Esto queda perfectamente sugerido a través de ciertas formas cavernícolas visibles en la maqueta de la casa construida a escala natural para la exposición,⁹⁷ en la que unos actores completaban la casa escenificando su uso vestidos con ropa de inspiración troglodita, tratando de que su aspecto, allí, completara la propuesta de este interior experimental.

Los distintos espacios de la Casa del Futuro, moldeados y conectados entre sí a través de las formas del equipo doméstico, invitan a considerarlos como un intento de prevalecer el ámbito habitable sobre de las leyes de la construcción. La cueva parece encarnar la idea de espacio puro, antes de la arquitectura, desde el que pueden ponerse los contadores a cero. En esta puesta a cero juega un papel esencial el equipo doméstico, cuya condición de “enchufable”⁹⁸ –un concepto que alteró profundamente la manera de pensar la arquitectura en los años sesenta– sugiere poder convertir en habitables espacios no arquitectónicos. El concepto de “enchufable” puede verse en paralelo a la metáfora propuesta por Reyner Banham para referirse al equipo de la casa, afirmando que éste podía compararse a un “motor fuera borda”, cuyo empleo convertía cualquier cosa en una barca. La casa, aquí, parece verse como un espacio cuya evolución no está sujeta a la evolución de la

⁹⁷ Organizada por el periódico *The Daily Mail*, bajo el tema *La casa del futuro*. Marco Vicotto: *op. cit.*, pp. 60-63.

⁹⁸ Las Casas Electrodomésticos propuestas por Alison y Peter Smithson en 1958 toman conscientemente este nombre y proponen un espacio central servido por cubículos que contienen los electrodomésticos y sirven de estructura portante.



Planta y vista de la Casa del Futuro, A. y P. Smithson, Londres, 1955-1956.

construcción planificada. Comúnmente pensamos que los logros en el campo de la estructura portante o en la fabricación de elementos en serie determinan la evolución del espacio habitable. En esta propuesta, se encuentra otra manera de enfocar el problema, perfectamente explicada por sus autores en la descripción de las Casas Electrodomésticos: “ha llegado el momento para que arquitectos y fabricantes aborden el problema desde el extremo opuesto de la escala y hagan que el edificio emane de hábitats vivos y de las necesidades de quienes los ocupan”.⁹⁹ La Casa del Futuro muestra este otro camino al poner el acento en la forma y el tamaño de sus espacios, que se decantan por la fórmula de “varios, pequeños y encadenados”.

Del juego al juguete

Los inventos del TBO, aquéllos pensados en relación a la casa, sirven aquí de reflexión sobre los artefactos domésticos y sobre la inagotable ingeniería doméstica popular

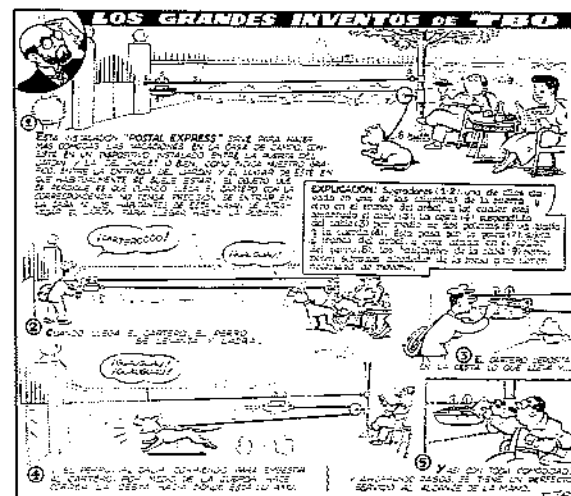
Aunque ya hemos visto que la casa puede ser entendida como un juego, quisiéramos llamar aquí la atención, no tanto sobre los juegos, sino sobre los juguetes como artefactos que son. En un juego, mediante la imaginación convertimos un palo de escoba en un caballo o el bajo de una mesa en una sala. Un juguete es distinto, es una máquina para jugar.

Construir juguetes es una manera de estimular el ingenio frente a la forma. En un juguete no importa su apariencia sino “lo que hace”. Nos ocuparemos aquí de lo que podríamos considerar “reflejos” de éstos en la casa. Una cierta disposición mental nos conduce a introducir en la casa algunos artefactos que podemos considerar, en cierto modo, ajenos al mundo formal de la casa. Son más obra de una especulación sobre el funcionamiento que sobre la apariencia.

Quisiéramos ilustrar este comportamiento con los artefactos aparecidos en la revista TBO¹⁰⁰—una revista infantil que también leían los mayores— en los años cincuenta y

⁹⁹ Texto explicativo de las “Las Casas Electrodomésticos”, Marco Vidorio: op. cit., p. 70.

¹⁰⁰ Esta sección de la famosa revista se encuentra recopilada en *Los grandes inventos de TBO por el profesor Franz de Copenhague*, Ediciones del Cotal, Barcelona, 1977. La edición contiene un prólogo de Terenci Moix.



Los grandes inventos del TBO.

En la casa en el lago Léman, construida para su madre en 1923, Le Corbusier abrió una pequeña ventana en la parte inferior de la puerta y otra en el extremo de la parcela, dotada de un escalón para que el perro pudiera subirse y sorprender a los transeúntes.

sesenta, bajo el título de “Los grandes inventos del TBO”. Semanalmente aparecían “inventos” que no eran más que pequeñas ironías sobre las máquinas, mezcladas con una observación muy atenta de lo cotidiano. Esto les confería la capacidad de ser una crónica de los problemas que preocupaban en aquel tiempo, naturalmente de los pequeños problemas de aquel tiempo.

Muchos de ellos eran pensados para el escenario doméstico. La falta de calefacción, el cuidado de los enfermos en casa, eludir a las visitas inoportunas o sacar el hueso de las aceitunas, eran objeto de complicadísimos o elementales instrumentos para resolver estos problemas. A medio camino entre los electrodomésticos y lo que comúnmente llamamos “instalaciones” surgían estos “inventos”, algunos de los cuales, observados ahora y comparados con algunas propuestas de arquitectos o ingenieros que se han ocupado de problemas similares, no resultan tan extraños, como la casa avión de Casto Fernández-Shaw.¹⁰¹

La mano articulada que saluda y despide al marido, movida por un pedal que acciona su esposa mientras lee despreocupada, o la pequeña industria casera organizada para aprovechar el movimiento de la máquina de coser del ama de casa, son algunos de estos ejemplos de cómo resolver problemas domésticos mediante artefactos que son más un juguete que una máquina, que nos recuerdan al mecanismo “taylorista” para pasarse el teléfono en la oficina ideado por R. Buckminster Fuller. Otros, como el cesto de vaivén para el correo aprovechando el comportamiento del perro, nos hacen pensar en el dispositivo construido por Le Corbusier en la casa de su madre para que el perro incordiará mejor a los transeúntes.

En este sentido, la casa es un campo de experimentación inmenso, sólo que parece estar oculto para nosotros y tal vez no tanto para los niños. El mismo niño que construye el modelo de “su” habitación con una caja de zapatos no duda en completar su obra añadiendo a la caja una pila y una bombilla ¡sino no estaría completa!

¹⁰¹ La casa avión era una especie de Dymaxion con alas, una propuesta de casa aerotransportada —en realidad una ciudad entera— que, una vez instalada, convertía sus alas en porche. Revista *Poesía*, n.º 11. Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, Madrid, primavera-verano, de 1978.

¹⁰² Ken Auletka, *Swiss family Robinson*, Walt Disney, 1960.



Los grandes inventos del TBO.

Sistema de teléfono suspendido de R. Buckminster Fuller ideado en 1944 para las restricciones durante la II Guerra Mundial.

En la película *Los Robinsones de los mares del sur* de Ken Annakin,¹⁰² sus personajes, una familia suiza, se ven arrojados a una isla desierta después de naufragar su barco. Inmediatamente inician la construcción de una casa “sobre un árbol”, empleando diversos materiales, incluidos los restos del naufragio. En esa casa se mezclan maravillosamente las ideas que aquí enunciarnos. Se trata de una casa construida con la imaginación de un niño y la pericia de un ingeniero, en la que hasta la instalación del agua es motivo de un ingenioso artilugio. Más atractiva es cuanto más trata de dotarse de las mismas comodidades de una casa europea, aunque resueltas de un modo *naïf*.

Algunos arquitectos han acariciado estos problemas y nos han dejado constancia en sus obras de este talante. Tal es el caso de el escenario móvil al fondo de la sala de la casa en la Onkel-Tom-Strasse (Berlín, 1923) de Richard Neutra y Erich Mendelsohn, los diversos tabiques móviles de la casa Schröder de G. Rietveld o los artefactos que aproximan algunos elementos de la *maison de verre* de Pierre Chareau y Bertrand Bijvoet a artefactos de Jean Tinguely.

Le Corbusier, en los años treinta, construyó un sofisticado apartamento-juguete para Ch. de Beistegui en la avenida de los Campos Elíseos de París. En él había escaleras de caracol colgadas, paneles y setos que se deslizaban con sólo apretar un botón. Ascendiendo por una escalera de caracol colgada de la estructura, se llegaba a una pequeña cámara oscura en la que se podía ver la ciudad a través de las imágenes captadas por un periscopio y proyectadas sobre una mesa circular abatible. Esta experiencia fue convertida años más tarde, en la Unité de Marsella, en una serie de mecanismos que afectan tanto a los apartamentos como a la azotea del edificio.

Una prueba de ello son los pequeños armarios que se usaban como tornos para que los inquilinos pudieran depositar y recoger sus encargos en las tiendas del edificio o la portezuela que comunicaba directamente la *rue intérieure* con un armario refrigerador de cada apartamento, para poder cargarlo con hielo o permitir que el lechero dejara, de madrugada, la leche fresca del día. Un dispositivo que nos trae a la memoria un comentario de Winston Churchill: “La democracia es tener la seguridad de que si llaman a la puerta de madrugada es el lechero”. Desde este punto de vista,



La casa construida por los protagonistas de la película *Los robinsones de los mares del Sur*. Una casa con las habitaciones dispersas entre las ramas y la cocina al pie del árbol. Dibujo de X. M.

Sistema de suministro de hielo y leche directamente a la nevera desde la *rue intérieure* de la Unité d'Habitation de Marsella, Le Corbusier, 1945-1952.

el mecanismo de la Unité parece querer eliminar también esa posibilidad y sugiere una forma distinta de entender el confort democrático.

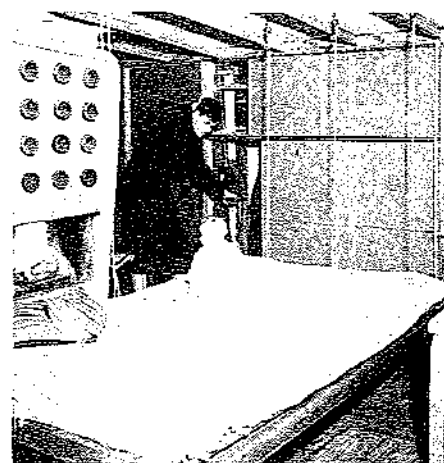
Otros arquitectos, como Thomas Jefferson, Berthold Lubetkin o Ralph Erskine, por citar algunos, han empleado en sus obras y proyectos, mecanismos que, vistos hoy, no pueden evitar arrancar una sonrisa al mezclar, tal vez ingenuamente, el juego y las pequeñas comodidades. El dispositivo junto a la chimenea para subir las botellas de la bodega de la casa en Monticello, de Thomas Jefferson, los esquemas y explicaciones a los usuarios de Berthold Lubetkin, o la cama sube-y-baja en la casa Box de Ralph Erskine; nos muestran que la distancia que les separa de los juguetes no es tanta. En cualquier caso, estas observaciones son una manera como otra de volver una mirada crítica hacia el uso y la función de las cosas, más que a su forma.

La máquina y el modo de empleo

Puesto que la casa se usa, requiere un aprendizaje tanto por parte de los usuarios como de quienes realizan su mantenimiento

Berthold Lubetkin y el grupo Tecton ensayaron entre 1933 y 1938, durante la construcción de los edificios de viviendas Highpoint I y II, una serie de innovaciones constructivas y técnicas que Gordon Cullen plasmó en unos dibujos que han seguido divulgándose junto con los edificios. Estos dibujos no eran los tradicionales planos que se usan para verificar dimensiones y mediciones imprescindibles para la ejecución, sino que eran un tipo de dibujos muy distinto. Mostraban cómo construir, montar o incluso reparar, añadiendo, con la ayuda de esquemas y anotaciones, la operación que debía realizarse. Este procedimiento se empleaba por igual con el sistema de encofrado por pantallas usado en la construcción del bloque, con los costes de la construcción, con el asoleo, con el ascensor o con el funcionamiento de la carpintería metálica.

El sistema, como han señalado otros autores, podía asimilarse a la práctica común en las escuelas de arquitectura, donde debe explicarse todo; y este "todo" debe incluir, necesariamente, el proceso de selección de una solución frente a otras y, por



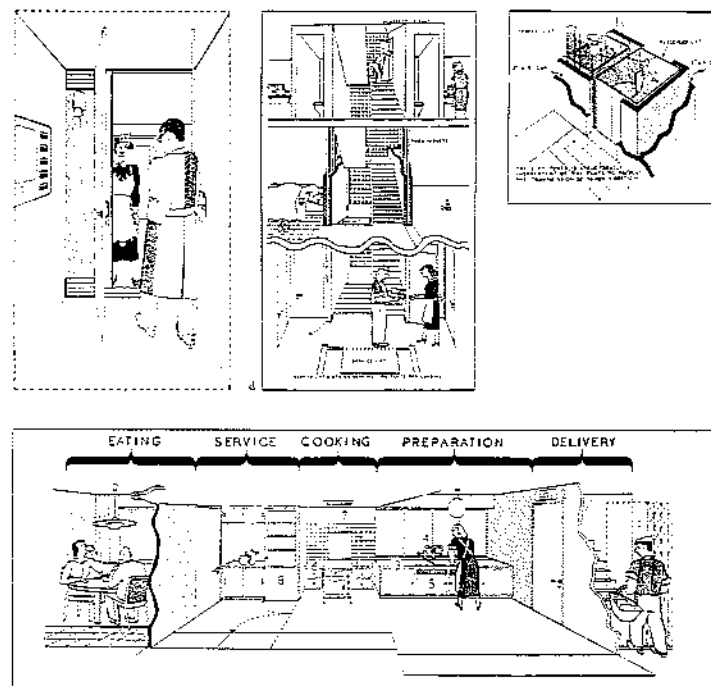
Ralph Erskine accionando el sistema de cama sube y baja en la casa Box diseñada y construida por él mismo en 1942, en Lissma, cerca de Estocolmo.

Puerta pasapiatos giratoria de Thomas Jefferson en Monticello (Charlottesville, Virginia, 1796-1809). Dibujo X. M.

tanto, establecer comparaciones entre distintas soluciones para justificar la escogida en función de su racionalidad, funcionamiento, mantenimiento y coste. Debemos tener presente que, cuando estos bloques se construyeron, el tipo de soluciones que planteaba Berthold Lubetkin no eran precisamente corrientes y merecían, a buen seguro, de explicaciones tan detalladas; tanto para quien debía construirlos, como para quien iba a habitarlos, que conocería de esta manera las mejoras en el modo de vida que se proponían.

De entre estos esquemas, resultan ejemplares aquéllos que descienden hasta las interioridades de los apartamentos o al funcionamiento de algunos de sus servicios comunes, como los ascensores. Éstos adquieren inmediatamente otro valor al estar dirigidos a explicar su uso, apareciendo en escena el futuro inquilino y a las distintas personas encargadas del mantenimiento y el servicio. Este método –empleado no sólo en los edificios residenciales, sino en otros como el Dispensario de Finnsbury o en los refugios antibombas proyectados durante la guerra– debe necesariamente incluir a las personas, para hacer más sencilla y didáctica la explicación. Algunos de los esquemas de los edificios Highpoint I y II nos muestran distintas “situaciones” previstas: recibir a una visita que llega en ascensor se aprovecha para mostrar el sistema de timbres, la iluminación, los acabados y hasta los detalles como el cenicero y el modo de vaciarlo. La entrega de paquetes o la revisión de las instalaciones sobre la caja de ascensores de servicios se aprovecha para ilustrar debidamente que, mientras tanto, el inquilino puede estar durmiendo tranquilamente y no oír ningún ruido molesto.

La explicación se extiende a todo el proceso de llegada de personas a la casa y cubre desde el vestíbulo del edificio hasta el ingreso en los apartamentos, tanto del servicio como de las visitas. Lo mismo ocurre con los dibujos de cocinas o baños. Las cocinas son representadas entre el cuerpo de accesos de servicios y el comedor, ocupando el lugar racional dentro del proceso de la confección de la comida: la “preparación”, junto a “la entrega de mercancías” (la entrada de servicio) y la zona de “servir” junto al comedor. El dibujo aprovecha para relacionar, mediante una numeración, los distintos artefactos que contiene cada cocina: indicadores de los distintos timbres de la casa, extractor de humos o puertas ventiladas.



Esquemas del funcionamiento de los elevadores y accesos de servicio del bloque Highpoint II de Berthold Lubetkin (North Hill, Highgate, Londres, 1937-1938).

Esquemas secuenciales del funcionamiento de la cocina, desde la entrega de materias primas (a la derecha), hasta el servicio de la mesa (a la izquierda); en el bloque Highpoint II.

En los baños tampoco se deja nada al azar y las soluciones escogidas se contrastan con otras tradicionales para probar su bondad: mejor manejo de los grifos de agua fría y caliente, sifones cromados más limpios, portarrollos de papel empotrados o el sistema de sujeción de la bañera; todos ellos son expuestos ante los ojos del futuro inquilino de una forma sencilla. Incluso algo que tan poca atención suele merecer en las viviendas, como es el espacio para tender la ropa, da lugar en la azotea de los edificios de Spa Green¹⁰³ a una cubierta de sección curva que canaliza el viento que choca contra el edificio, creando una corriente de aire constante y un lugar protegido de la lluvia.

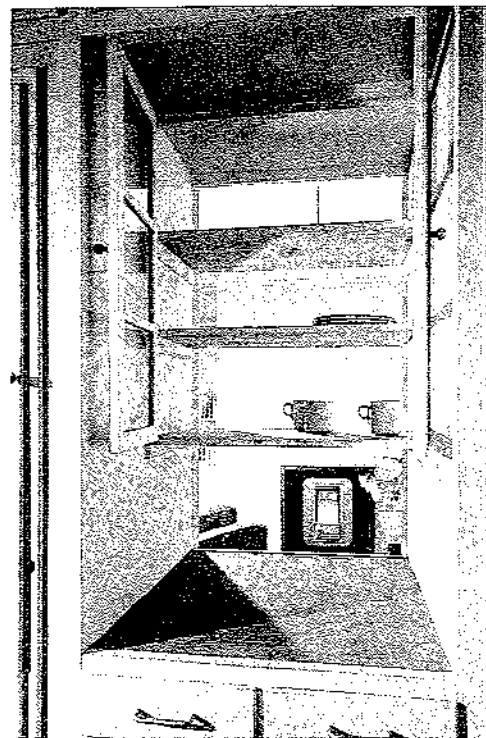
La manera como todo esto se explica, no es mediante dibujos como los que se utilizan para encargar la construcción de algo. Se trata de dibujos para saber qué contienen y cómo funcionan las cosas de estos apartamentos. Es evidente que van dirigidos a más personas que a las que los han de construir y que alcanzan incluso a los que no van a vivir en estos apartamentos, que pueden reclamar de este modo una mejor dotación de sus viviendas.

Uno de los elementos más poderosos de estos dibujos, y que hacen fijar nuestra atención, es la inclusión de personas haciendo cosas. La presencia de los distintos usuarios se hace inevitable para explicar bien un funcionamiento, al igual que los folletos de modo de empleo de herramientas, automóviles o motocicletas en los que se recurre, mediante fotografías o dibujos, a la persona –a sus manos, pies o cabeza– para explicarnos cómo se ensambla el filtro del aire, cómo se coloca el arnés o cómo se sujeta una sierra eléctrica. Esta componente debe hacernos ver que la afirmación “la casa es una máquina para vivir” denota, entre otras cosas, un funcionamiento y, por tanto, un modo de empleo.

Jean Jenger, en su libro *Le Corbusier: l'architecture pour émouvoir*, cita una noticia publicada en *Le Parisien Libéré* que recoge “la opinión de los primeros habitantes que se declaran encantados desde que han entendido el “modo de empleo”,¹⁰⁴ una evidencia de que la casa necesita de una pedagogía aplicada.

¹⁰³ Conjunto residencial Spa Green, Finsbury, Londres, 1938-1946. Peter COE: *Malcolm READING: Berthold Lubetkin*. Pierre Mardaga, Bruselas, 1983.

¹⁰⁴ Jean JENGER, *Le Corbusier: L'architecture pour émouvoir*, Gallimard, París, 1993, p. 144.



Pasaplatos de los apartamentos Spa Green de Berthold Lubetkin, Londres, 1943-1946. Un completo sistema que permite preparar el servicio de la mesa, pero también hacer de alacena practicable tanto desde la cocina como desde el comedor y, además, poder utilizarse como pequeña mesa para desayunos desde el lado de la cocina.

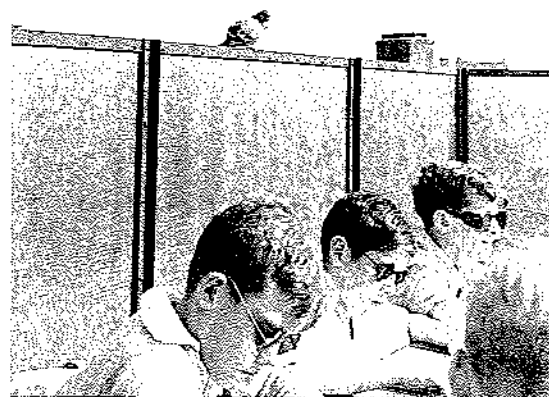
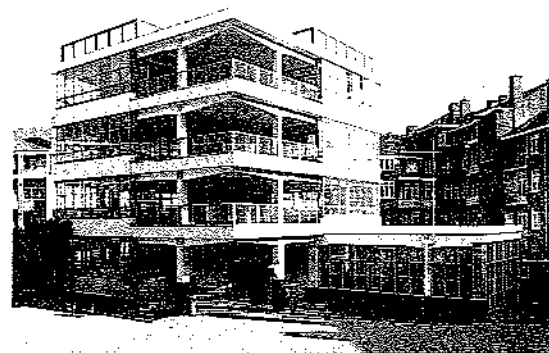
La habitación exterior

La terraza y la actividad exterior de la casa puede volver a plantearse, entre otras cosas, por la transformación del ambiente urbano, menos ruidoso, contaminado y desértico en la actualidad

La casa provista de espacios exteriores ha sido una bandera de los arquitectos del movimiento moderno que la convirtieron en una manifestación del estilo de vida moderno. Hacer deporte, practicar la natación o tomar el sol eran casi sinónimos de arquitectura moderna. Las piscinas, los institutos helioterápicos o las escuelas *al aire libre*, como la construida por Jan Duiker en Amsterdam (1930) –divulgada a través de imágenes de los niños leyendo con gafas de sol en la terraza– fueron estándares de aquella arquitectura que han convertido los espacios exteriores de la casa en una permanencia de esa época. Podemos decir que la casa moderna se ha dotado de una *habitación exterior*.

Evidentemente, los edificios de viviendas urbanos de finales del siglo xix y principios del xx incorporan en sus fachadas balcones que procuran una salida al exterior y amplían el ámbito de la ventana o bien se dotan de balcones corridos. Sin embargo, al hablar de *habitación exterior*, queremos sugerir algo distinto. Para ello debemos partir de un cambio fundamental operado en la construcción de edificios de viviendas. Nos referimos a la construcción en hormigón armado que sustituyó a la construcción mediante muros de carga. Un cambio que afecta especialmente a las fachadas, que devienen cerramientos sin ninguna dependencia estructural. Aun así, esta nueva condición no está completamente asimilada, de manera que pervive todavía la ilusión de unas fachadas portantes concebidas mediante el empleo de materiales de tradición resistente. La evolución lógica de este sistema constructivo debería llevar, en cambio, a considerar la fachada como un sistema de paneles más fácilmente asimilables a los elementos tradicionales de la carpintería.

Con una casa dispuesta sobre bandejas de hormigón sustentadas por pilares, el elemento de cierre puede desvincularse del estricto contorno del edificio y permite extender la terraza o el balcón corrido como *fachada* del mismo. En el contexto de



La Escuela *al aire libre* de Jan Duiker (Amsterdam, 1930) y los niños en clase en la terraza con gafas de sol.

esta nueva formulación de la fachada, ésta desaparece, en cierto sentido, y pasa a ser decisivo lo que podemos considerar como *franja perimetral* de la casa. Esta franja –en donde la casa establece su relación con el exterior– permite ser concebida como un sistema de ensamblaje de elementos especializados dotados de una cierta autonomía. Por una parte, éstos proporcionan estanqueidad, luz, ventilación o control solar; por otra, constituyen ámbitos diversos emparentados con otros que la tradición ha ido decantando, como balcones, miradores, terrazas, galerías, *loggias*, tribunas o camones.

Estos elementos que designan formas de relación con el exterior son, en su origen, respuestas vinculadas a condiciones culturales y climáticas concretas. Las *bay-windows* que caracterizan la casa de campo inglesa sugieren que un ámbito de la casa ha salido al jardín. Las *Blumenfenstern* de tradición germánica –ventanas de doble acristalamiento que permiten disponer un pequeño jardín de invierno en el grueso del muro– sugieren todo lo contrario. La casa construida sobre bandejas libres de muros portantes permite operar, simultáneamente, con elementos tan dispares, ya que la naturaleza de éstos queda alterada al encontrarse atrapados entre dos bandejas consecutivas. Devienen, por así decirlo, elementos intercambiables que se disponen sobre la franja perimetral del edificio.

El camino abierto por las *bay-windows* nos conduce a todos aquellos recursos que tratan de adelantar un pequeño espacio acristalado de la casa, prácticamente una alcoba, hacia el exterior, capaz de superar el grueso del muro y, como escribe D. Haigh acerca de las *bay-windows* de Baillie Scott, poder “llevar al ocupante hasta el jardín” sin salir de casa.¹⁰⁵ Aquí se suman a las referidas *bay-windows* otros casos, como las galerías acristaladas que caracterizan, por ejemplo, los patios interiores del Ensanche barcelonés y que se disponen, análogamente, como un elemento añadido al cuerpo edificio.

La vía de las *Blumenfenstern*, por su parte, nos lleva a aquellos ámbitos que tratan de hacer que el exterior penetre en el interior de la vivienda, *domesticándolo*. Muchas de las viviendas proyectadas por Hans Scharoun incorporan esta tradición, aunque existe un

¹⁰⁵ Diane Haigh, *Baillie Scott, The Artistic House*, Academy, Londres, 1995, p. 40.

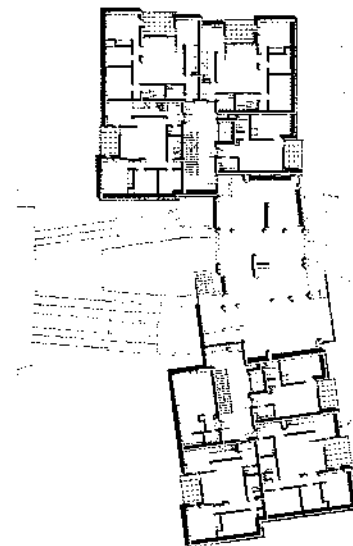


Alvar Aalto y su hija en la terraza de su casa de Helsinki en 1934.

caso, la casa Endell en Berlín-Wannsee (1940), en la que se produce una alteración sustancial. En lugar de disponerse paralela a la fachada, esta *Blumenfenster* se introduce literalmente en la casa como una cuña acristalada que separa dos ámbitos contiguos. El jardín artificializado –convertido en un grueso muro verde– se comporta, de este modo, como una linterna que lleva la luz hasta el centro de la casa.

Las profundas *loggias* de la Europa meridional, recuerdan esta forma de introducir una habitación exterior en el cuerpo del edificio, sólo que aquí éste es un ámbito que –a diferencia de la casa Endell– soporta una actividad. Es una habitación que parece haber prescindido de una de sus paredes para hacer penetrar un fragmento de exterior dentro de casa. Tomemos como ejemplo el edificio de apartamentos en Hansaviertel construido por Alvar Aalto para la Interbau de Berlín (1957). Los apartamentos, que se organizan mayoritariamente ocupando las esquinas del edificio, determinan una planta sensiblemente cuadrada. Cada uno se dispone formando una U que abraza una *loggia* a la que se abren tres piezas: la sala central, un rincón para comer anexo a la cocina y una de las habitaciones de la casa que, en lugar de abrir una ventana directamente en la fachada, la dispone hacia la *loggia*. La posición otorgada a esta *loggia* le permite aglutinar la relación de sus ocupantes con el exterior. Así, la proximidad de la cocina permite desdoblar el rincón para comer en uno interior y otro exterior, mientras que la sala de estar contigua invita a considerar la *loggia* como una sala abierta.

Ahora bien, tomados en su conjunto, estos y otros elementos, como decíamos antes, pueden devenir simultáneos al considerar el edificio como una superposición de bandejas que los sustentan. Esto es lo que sucede en dos ejemplos milaneses. En primer lugar, el bloque de apartamentos de Ignazio Gardella en Via Marchiondi (1949-1954) es una buena muestra de esta diversidad de dispositivos: galería acristalada, terraza y ensanchamientos de ésta, u otros recursos –como incorporar una gran acacia mediante agujeros y quiebras de la terraza– configuran un conjunto de ámbitos interrelacionados en el que podemos incluir, desde este punto de vista, el creado por las acacias mismas del jardín. La distinta posición de las galerías en cada planta no hace más que subrayar esta cualidad. En segundo lugar, el ya citado apartamento de Gio Ponti en Via Dezza (1957) despliega, en una superficie menor, otro



Vista actual y planta del edificio de viviendas construido por Alvar Aalto en Hansaviertel, Berlín, 1957. La planta de la vivienda permite una posición central de la sala gracias a la *foggia*.

conjunto de recursos que nos hacen pensar en la franja perimetral de la casa como en un espacio equipado. Si con la desaparición del muro de cerramiento desaparece también la posibilidad de amueblarlo, Gio Ponti propone reincorporar el mobiliario al nuevo muro acristalado que se convierte en una *finestra arredata*,¹⁰⁶ encargada de devolver la actividad al perímetro de la casa. Su influencia de deja sentir tanto en el interior –creando un ámbito al encadenar las estancias a través de unas puertas de fuelle– como en el exterior, donde la terraza corrida acaba por convertirse, algún tiempo después, en un invernadero por partes.

Los ámbitos que se crean con el uso de estos dispositivos invitan a pensar en la ambigüedad de los límites entre el interior y el exterior. Reducida a la mínima expresión, esta cualidad nos conduce, no a un conjunto de ámbitos vinculados al exterior, sino a la manipulación del elemento de cierre de una estancia que pueda transformar el carácter de la misma. Un simple artificio mecánico puede transformar un interior en exterior. Esto ocurre en la casa Tugendhat (Brno, 1930) de Mies van der Rohe en la que un mecanismo hace desaparecer parte del cerramiento de cristal bajo el suelo, diluyendo los límites de la casa –convertida en una *loggia* elevada– con el paisaje, o bien en la casa Bucerius en Navegna, Suiza, de Richard Neutra (1966), en la que un cristal abatible transforma la piscina en una pileta interior.¹⁰⁷ Sin embargo, cuando esta fascinación por los automatismos ha remitido –y el cine ya ha emitido una clara opinión al respecto en películas como *Mon oncle* o *The party*–¹⁰⁸ es de nuevo la naturaleza de los elementos y su disposición lo que toma el relevo.

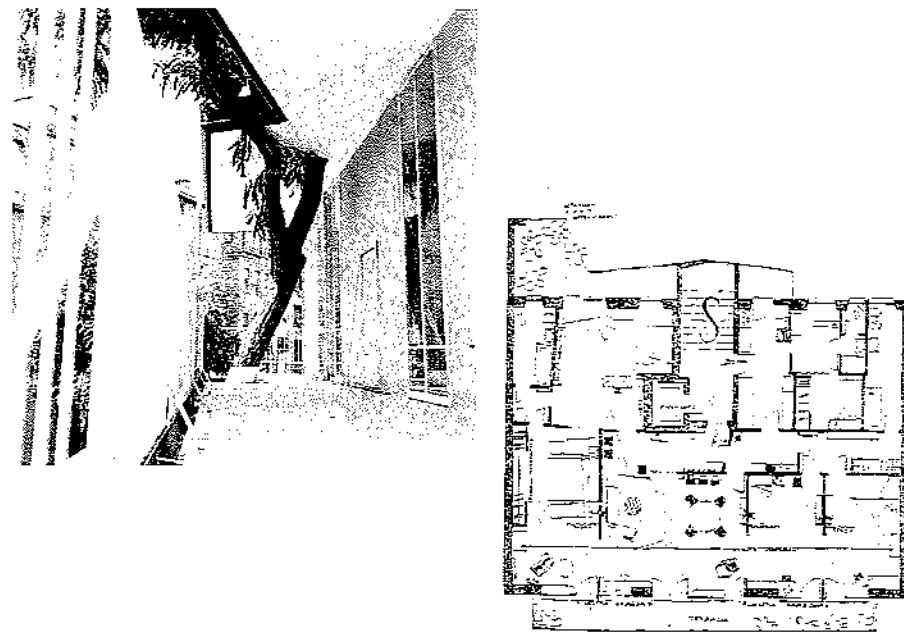
En algunas ocasiones, el equipamiento de la habitación exterior ha dado pie a pensar en soluciones particulares, como una barandilla que se desdobla en jardinera a un lado del balcón y se completa con una espaldera para sustentar las plantas, en la casa

¹⁰⁶ La *finestra arredata*, una ventana amueblada, es una propuesta de Gio Ponti presentada en la exposición de Nueva York de 1953 y construida por Altamira. "La habitación con una ventana amueblada tiene de nuevo cuatro paredes, una de las cuales es transparente". Lisa Licita Ponti: Gio Ponti. *The complete work 1923-1978*. Passigli Progetti, Milán, 1990, p. 166.

¹⁰⁷ Recientemente, la casa Köchlin de J. Herzog y P. de Meuron (Basilea, 1993-1994) engulle un espacio exterior continuo, un híbrido de porche y patio –más ambiguo si cabe por la transparencia del propio edificio– que permite operar sobre las carpinterías deslizantes y la cubierta acristalada escamoteable hasta convertirlo en un ámbito interior.

¹⁰⁸ Jacques Tati: *Mon oncle*, Specta Films, Gray Films, Alter Films, Film del Centauro, 1958.

Blake Edwards: *The party*, MGM, 1968.



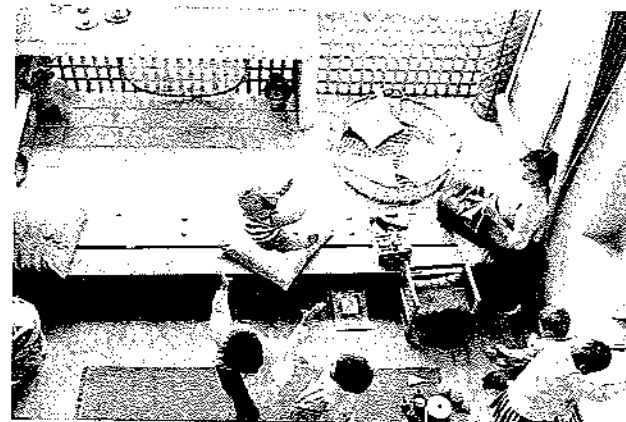
Una de las terrazas acopiada con una acacia en las viviendas construidas por Ignazio Gardella en la Via Marchiondi de Milán, 1949-1954.

Planta del apartamento de Gio Ponti en Via Dezza, Milán, 1957, antes de añadir el invernadero a la terraza.

Ina de Adalberto Libera; una losa de balcón troquelada para encajar los tiestos, que toman así la apariencia de un jardín en altura, en la casa de Egon Eiermann, o un armario en el balcón que se utiliza como división entre viviendas en el edificio de apartamentos en la Müllheimerstrasse de Morger y Degelo en Basilea (1991-1993). En las terrazas propuestas para la remodelación del barrio de La Trinitat (Barcelona, 1999) los arquitectos FLM¹⁰⁹ plantean unas terrazas dispuestas como una pasarela al exterior que extienden una parte de la casa hacia el sol y la corriente de aire, disponiéndose como puentes sobre la acera, equipadas con un banco de respaldo alto –a la manera de un escaño– que orienta la terraza al sur, una repisa dotada de una pila con agua y una gran jardinera que permite el cultivo de hortalizas como modo de ocio.

La Unité de Marsella de Le Corbusier es también un vivo ejemplo de esta utilización desenfadada e intensa. La *loggia* que se antepone a la sala de doble altura ha estado concebida como una pieza equipada. Al plegar la carpintería a ambos lados, las dos piezas quedan unidas por un escalón de madera abatible –que oculta un convector– convertido ahora en banco, que organiza la actividad de verano en la casa, junto con las hornacinas contenidas en la pared o la mesa exterior. Años después de su construcción, el edificio muestra su vitalidad a través justamente del uso intenso que se hace de estas *loggias*, que se han ido completando con las aportaciones propias de cada inquilino. Las *Siedlungen* alemanas son un ejemplo de este tipo de aportaciones. Por ejemplo, los bloques en la Jungfernheideweg, en la *Siedlung* Siemenstadt, obra de Hans Scharoun,¹¹⁰ añaden a su tersa fachada blanca un sinnúmero de toldos y sombrillas de muy diverso colorido y forma que se combinan, con mayor o menor fortuna, con macetas para plantas, sillas plegables o pequeñas mesas que ofrecen una visión *real* del edificio.

Al abogar por un edificio que transforma su fachada en un conjunto de ámbitos capaces de albergar una actividad, se sugiere un usuario con capacidad para “amueblar” también esa habitación exterior. Cabría interrogarnos, pues, sobre el



Interior de la *loggia* de la Unité d'Habitation de Marsella, Le Corbusier, 1945-1952.

Perspectiva de las calles con terrazas del proyecto ganador para la remodelación del barrio de La Trinitat de Barcelona, Fuertes, Lecea y Monteys (FLM), 1999.

¹⁰⁹ El proyecto resultó ganador del concurso de remodelación del barrio barcelonés de La Trinitat, al plantear una ordenación que partía de la capacidad de estas terrazas, junto con unos huertos de flores y verduras, para sustentar la vida al aire libre.

¹¹⁰ Peter BLUNDELL JONES: *Hans Scharoun*, Phaidon, Londres, 1995, p. 66.

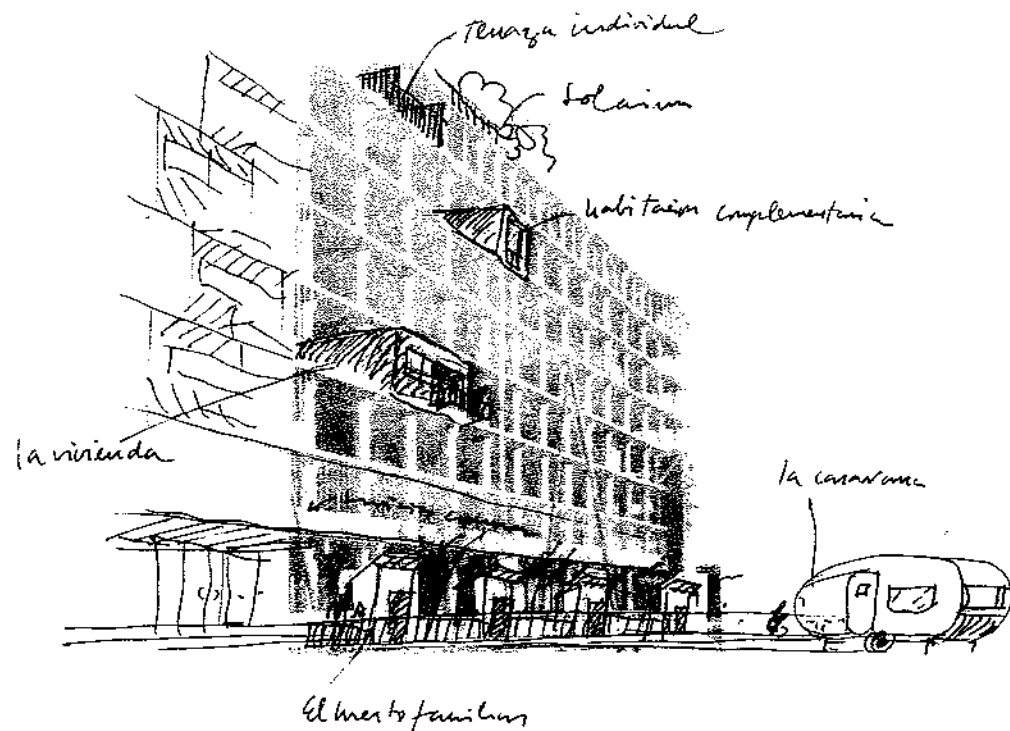
porqué de la aprensión de algunos arquitectos hacia el uso, en estos ámbitos, de elementos móviles como toldos o sombrillas. ¿No será acaso que los edificios que se proyectan no están pensados para tener un uso exterior? El grado de relación con el exterior que forma el dominio de la casa es una buena manera de definir su calidad. Disfrutar de este espacio no debería estar reñido con construir ciudades bellas.

Repensar el bloque de viviendas

Plantearse de nuevo el bloque residencial, destacando su capacidad para poder definir lo que algunos han llamado la casa dispersa

Si la imagen recurrente de las Unités d'Habitation y, por extensión, del bloque residencial, era un botellero —el bloque como soporte y la casa como botella— la imagen hoy podría ser una hoja de cálculo, en cuyas casillas hay elementos que pueden combinarse, obteniendo así nuevos elementos. Ciertas de estas combinaciones son casas.

En la actualidad tenemos la absoluta certeza de que los ejemplos más notables de bloques de viviendas que incorporan servicios comunes han desaparecido debido, probablemente, a las innumerables suspicacias que comporta lo colectivo. Resulta inaudito que una experiencia como la Unité d'Habitation de Marsella, al final de la década de los años cuarenta, no sólo no sea moneda corriente, sino que aún no tenga parangón. En la actual situación, existen muchos elementos que dificultan la aplicación de soluciones de este tipo y algunos son objetivamente el reflejo de cambios operados en la sociedad que hacen prácticamente imposible el regreso a la situación de la posguerra europea. Otros elementos, sin embargo, pueden estudiarse para orientar cuál debe ser el bloque residencial del futuro próximo. Tal puede ser la necesidad de plantearse un edificio acorde con los criterios de sostenibilidad del presente y para los cuales la gestión de la energía, del agua o de los desperdicios resultan esenciales y comportan la aparición de sistemas comunes al edificio. No obstante, estos sistemas tienen una capacidad limitada para convertirse en motor de cambios en el conjunto del bloque residencial.



La casa dispersa, montaje de X. M.

Para proponer otra forma de pensar el bloque de viviendas, se debe partir de la premisa de que la casa no es ya una unidad compacta dentro del edificio: se trata de idear bloques que permitan dispersar la casa por él. La idea motriz podría ser reformular el concepto de *condensador social* de una manera distinta, reuniendo personas o grupos con nuevos vínculos familiares en lugar de unidades familiares compactas. Casa, estudio o despacho, apartamento de los hijos mayores o de los padres, taller, taller de bricolaje e incluso estacionamiento del coche o de la *roulotte*, o terraza particular en la cubierta, pueden estar dispersos por el edificio sin tener que conformar una casa compacta. Ello supone un paso más allá de ciertos ejemplos que disponen de alguna parte de la casa con una entrada independiente que puede o no vincularse al resto de dependencias. En el origen de los apartamentos de alquiler encontramos una situación parecida: los inquilinos arrendaban piezas sueltas, más piezas cuanto más capacidad económica, pero no necesariamente contiguas.¹¹¹ Hablar de casa en estas circunstancias es hablar de un modo de agrupación que sólo es perceptible en la imaginación.

Una casa así sería compatible con la definición de Gerardo Ragone de una casa *diffusa*,¹¹² una casa compuesta de piezas dispersas en el territorio, de acuerdo con el estilo de vida del individuo. Una casa *abierta* que reconoce que la actividad doméstica ya no se corresponde con los límites de la casa, sino que se extiende al trabajo, la segunda residencia o el coche. Tal vez, la reactivación del bloque no dependa tanto de la idea de lo común –aunque siga teniendo ciertos servicios compartidos– como de una distinta manera de disponer las viviendas y sus extensiones en él. Desde este punto de vista, la Unité era, de modo incipiente, un aglutinante de casas difusas. Cada apartamento tenía unas “extensiones” –*prolongations du logis*– entre las cuales se encontraban las habitaciones independientes de la cuarta planta, en régimen de hotel, para alojar a familiares o visitas en el edificio, pero no en casa; o la guardería, de hecho, una habitación vigilada para los niños. El edificio residencial Schwitler en la Allschwilerstrasse (Basilea, 1985-1988), construido por Jacques Herzog y Pierre de Meuron, apuesta por una forma de casa dispersa distinta, al agrupar

unas grandes terrazas privadas separadas de la vivienda para buscar una mejor orientación y confiando al sistema de acceso del edificio –con unas pasarelas dispuestas entorno al patio de manzana– la capacidad de percibir este modo de organización.

Para hacer posible la dispersión de algunas piezas de la casa en el conjunto del edificio, es necesario que éstas dispongan del equipamiento que garantice una cierta autonomía. El salto dado en los últimos años por las comunicaciones ha relativizado las distancias, sobre todo, porque ya no comunica domicilios, sino individuos, allá donde se encuentren. El bloque resultante está compuesto de habitaciones –que ocupan las casillas de la hoja de cálculo– algunas de las cuales adquieren *status* de casa por deseo de quienes las habitan. Por casa entendemos la suma de los espacios habitados por un grupo de individuos, con vínculos familiares o no. La habitación, como ya hemos visto, puede convertirse en una célula con entidad cuando está dotada de un equipo básico y, de hecho, hablar de casa o habitación se torna ambiguo en algunos casos, especialmente en las propuestas monoambientales.

La estructura portante, aún siendo una condición previa, tal vez ya no es el único elemento que presume de independencia, porque las partes de la casa también lo son. Habitabilidad y estructura –botella y soporte– no son los únicos protagonistas del bloque. De hecho, el entramado estructural en algunas propuestas experimentales pasa a ser absorbido por los elementos del nuevo interior experimental, o bien, las células agregables se convierten en elementos resistentes que pueden soportarse apilados –como en el caso del Habitat 67 de Montreal, construido por Moshe Safdie– denotando que el sistema de soporte, aunque vinculable a la organización por células, no es determinante en esta concepción del edificio.

En el exterior, la fachada –aunque la palabra resulte aquí poco exacta– de este nuevo bloque sugiere información y no composición. Desde el exterior, su aspecto debe juzgarse con parámetros similares a como juzgaríamos un acuario o un hormiguero contenido entre los cristales de un laboratorio, pero en ningún caso bajo el prisma de una pintura o una escultura. La fotografía de Robert Doisneau *Les locataires* (1962) ilustra este punto de vista al sobreponer a la fachada de un inmueble

¹¹¹ “El inquilino alquilaba todas las habitaciones que necesitaba o que se podía permitir, a menudo en más de un piso”. Witold Rybczynski: *La casa. Historia de una idea*, Nerea, Madrid, 1992, p. 49.

¹¹² Gerardo RAGONE: “Case piccole e grandi città”, en *Rassegna*, n.º 35, septiembre de 1988.

parisino una retícula de escenas domésticas que hacen posible ver, a través de las paredes, su interior.

Si el modo de habitar influye en la forma de la casa y en la autonomía de sus piezas, ahora es el bloque –que tradicionalmente se ha concebido como agregación de viviendas– el que puede repensarse a partir de la lógica interna de éstas, establecida por su vinculación con el individuo o con las relaciones entre ellos. Son ellos los que determinan la forma, la extensión y el grado de dispersión de las piezas de la casa. Ellos son la casa.



Les locataires, fotografía de Robert Doisneau, 1962.

Créditos de las ilustraciones

Alvar Aalto Foundation, Helsinki: pág. 139 (derecha); Peter Adam: pág. 43 (abajo); Michael Adler/Martin Steinmann: pág. 49 (abajo); Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlín: pág. 63 (arriba); *The Architectural Record*: págs. 35 (arriba), 97, 113; *Architectural Review*: págs. 131, 133; Jan Bakkum: pág. 135; F. J. Barba Corsini: pág. 79 (arriba); BMW AG: pág. 95 (arriba); Martí Català: pág. 27; Chicago Historical Museum, Chicago: pág. 87; Silvia T. Colmenero: pág. 59 (abajo); Joe Colombo Studio: pág. 95 (abajo); Cooperative Educational Center, Nottingham: pág. 37; Robert Doisneau/Rapho, pág. 149; Lucia Eames, 2001. Eames Office www.eamesoffice.com: cubierta, págs. 31 (arriba), 67 (abajo); Éditions Hazan et Archives d'Architecture Moderne: pág. 77 (izquierda); Ralph Erskine Architect & Planner: pág. 129 (arriba); ETH, Zürich: pág. 15 (arriba); Fondation Le Corbusier, París/VEGAP: 25 (arriba), 39, 55 (izquierda), 85 (izquierda), 93 (derecha); Fuertes, Lecea y Monteys (FLM), 1999: págs. 71, 143 (abajo); Buckminster Fuller Institute, Santa Bárbara: págs. 89, 115, 125 (abajo); Studio Gardella: pág. 141 (izquierda); Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: pág. 55 (derecha); *Los grandes inventos del TBO*: págs. 123 (arriba), 125 (arriba); Herederos de Mogens Lassen: pág. 73 (arriba); Herederos de Mario Praz:

pág. 21; Herman Hertzberger: pág. 35 (abajo); Felix Kuhn/George Pfiffner: pág. 49 (arriba); Kisho Kurokawa: pág. 117; Eileen Liebmann: pág. 17 (arriba); Salvatore Litricia. Archivio Gio Ponti, Milán: pág. 141 (derecha); Adolf Loos Archiv, Albertina Museum, Viena: págs. 60 (arriba), 83 (abajo); Peter Menzel, David Reed/Material World-ASA: pág. 19; MIT Press, Cambridge (Mass.): pág. 29; Francesc Mitjans: pág. 51 (arriba); Moger & Degelo: pág. 49 (centro); Xavier Monteys: págs. 17 (abajo), 39, 59 (arriba), 77 (derecha), 99, 103, 127 (arriba), 129 (abajo), 145; Slawomir Mrozek, *La vida difícil*, Diogenes Verlag AG Zürich/El Acantilado (Quaderns Crema, S.A.), Bocena Zaboklicka y Francesc Miravittles: pág. 57; *El Mundo*: pág. 73 (abajo); Museum of Finnish Architecture, Helsinki: pág. 137; National Gallery, Londres: pág. 69 (arriba); Oscar Niemeyer: pág. 25 (abajo); Nissan: pág. 91; *El País*: pág. 75 (abajo); Verner Panton: pág. 119; Archivio Federico Patellani, Milán: pág. 105 (abajo); Bettina Rheims: pág. 105 (arriba); Gemma Ruano: pág. 139 (izquierda), Bauhaus-Archiv Berlín: pág. 107 (izquierda); Sir John Soane Museum, Londres: pág. 23; Alison & Peter Smithson: pág. 121; Luigi Snozzi: pág. 75 (abajo); Louis Vuitton: pág. 101; Fritz von der Shuilenburg: págs. 43 (arriba), 111, James Mortimer.