

sujeto

Quizás la pregunta decisiva para entender el arranque, la raíz de esta investigación, incluso para entender la razón de su prolongada vitalidad, deba hacerse no tanto sobre sus características físicas y materiales como sobre su objetivo o destino como vivienda. ¿Para quién pueden ser estas viviendas? ¿A quién, a qué formas de vida están destinadas? ¿Qué valores implican en relación al espacio privado y en relación, también –aunque sólo fuese por la evidencia con que éste se niega– al espacio público? ¿Quiénes son los sujetos? ¿Hacia qué abstracción del hombre se proyectan estas casas? ¿Qué referencias implican?

Algo podrá aclarar la observación de que estas casas-patio, cuando han sido proyectadas sin cliente –esto es, como ejercicios abstractos–, carecen por completo de programa familiar. No hay familias en estas casas, la familia como programa ha sido rechazada. Cuando Mies quiere trabajar en su máxima abstracción sobre la vivienda, en un gesto que supone un paso insólito, renuncia a pensar en términos de familia. Renuncia a pensar en su casuística convencional de programas menudos y complejos, a trabajar sobre sus codificaciones pormenorizadas de privacidad y representatividad, con su implícita rutina de pequeñas exigencias morales. Él sabe que si quiere entender la naturaleza de la vida moderna, aquello que le es específico, debe renunciar a la memoria que de sí misma tiene la casa, al lastre de la familia como eterna reproducción de lo mismo. En ninguna de las casas hay más de un dormitorio, o mejor y con mayor precisión, más de una cama. Con mayor precisión porque no existe un espacio clausurado que podamos denominar dormitorio sino que las casas se organizan como un medio continuo que hace requiebros y localiza sus objetos y muebles de tal forma que, por el grado de aislamiento obtenido mediante estos requiebros, es sencillo determinar la privacidad de cada punto y su uso previsible. La casa del soltero es un lugar paradigmático donde desarrollar una vivienda organizada topológicamente, basada en la continuidad y la conectividad, frente a una estrategia geométrica basada en la traza de

divisiones, en la fragmentación y la segregación. El espacio continuo es así parte del "sistema" y consecuencia de una exploración sin precedentes. ¿Cómo viviría el hombre moderno si atendiese únicamente a su individualidad? Pero para avanzar con mayor precisión podemos centrarnos ya definitivamente en la que sin duda es la más elaborada de la serie, su paradigma, la Casa con tres patios de 1934. Si bien no podemos olvidar que esta casa no sustituye a las anteriores y posteriores, que la diversidad es la ley impuesta a la investigación miesiana frente a la tiranía igualitarista del objeto-tipo, en ella encontraremos sin duda el producto más acabado de la casuística de las casas-patio. Contemplémosla como si la viésemos por primera vez, con los mismos ojos que aplicamos a cualquier otra casa. Y comprobaremos cómo, a pesar de ese carácter continuo ya mencionado, los diferentes espacios de un programa normal se distinguen con claridad. Su distribución es relativamente funcional, los espacios adecuados, la cama relativamente generosa de dimensiones; podría perfectamente ser la casa de una pareja joven o sin hijos. Pero sabemos que no es así o, en todo caso, sólo provisionalmente; que la casa no está prevista ni siquiera para el núcleo mínimo de la familia tradicional, para ninguna familia, aún en su estado embrionario.

Si contemplamos el conjunto con sus altas tapias y sus extensos espacios casi decadentes en su grandiosidad, e imaginamos la forma de vivirla, al poco sabemos que está destinada a un único habitante. Y lo sabemos, entre otras cosas, porque los muros no están ahí para delimitar una parcela, ni para sostener los hastiales de la casa, no están tampoco –ni mucho menos– para crear un microclima, para adaptarse a una situación geográfica que propicie ese mecanismo de control ambiental –luz, temperatura, humedad, ventilación– que es en su origen el patio. Los muros están ahí para otorgar privacidad, para ocultar a quien habita, para permitir desarrollar dentro de la casa una vida profundamente libre, al margen de toda moral o tradición, al margen de toda vigilancia social o policial –al margen, en definitiva, de esa insoportable visibilidad que la moral calvinista imponía a sus compañeros modernos y su arquitectura positivista.

Los muros están ahí porque el sujeto –permitámonos la licencia de pensar que es un hombre: resulta difícil imaginar que el misógino Mies

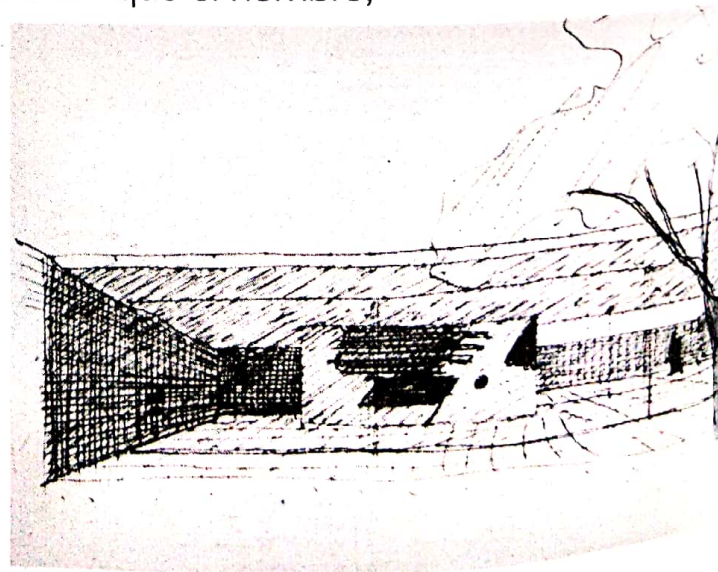
pensase en una mujer como ocupante de sus casas-patio—, huye de la publicidad, desea aislarse, desarrollar su yo con plena independencia respecto de cualquier comentario moral. Quiere negar la posibilidad misma de ese comentario, afirmar su individualidad, afirmar la casa como el imperio del yo. No es difícil distinguir en esta decisión radical el eco del "superhombre" nietszschiano, esa figura que debe comenzar reconstruyendo su posición ante el mundo, olvidando toda sujeción a lo ya dado, a la tradición judeocristiana y al pensamiento metafísico inaugurado por Platón.

Un sujeto como el que posiblemente imagina Mies necesita una condición inicial de aislamiento, una autoconstrucción al margen de los demás; debe ser capaz de apropiarse del mundo, de mantener unas relaciones yo-mundo basadas en una nueva lucidez, instintiva y expansiva, ligada a una concepción revolucionaria del tiempo, a un presente continuo de deslumbrante intensidad.

Pensemos por un momento cuánto pudo impactar tal imagen del hombre a un Mies van der Rohe ávido por consolidar su formación a través de las lecturas de Nietzsche y de su círculo de amigos intelectuales; cómo esta idea reflejaba su propia posición en el mundo, su propia lucha por una construcción plena de la individualidad. Los muros que protegen a ese sujeto que desea aislarse, aparecen así estrechamente vinculados al pensamiento nietszschiano, al superhombre, a Zaratustra. En Nietzsche, la muerte de dios y de la metafísica occidental marcan el principio de un pensamiento de la afirmación, de la voluntad de poder, que tiene en el "superhombre" y la teoría del "eterno retorno" su conclusión propositiva. Una afirmación que debe resolverse sin leyes ni principios ajenos a las fuerzas vitales, en un duro proceso de autoconstrucción que culmina al adquirir un espíritu infantil y violento frente a toda la tradición transcendente; una aristocrática "moral de señores" frente a la "moral de esclavos" propugnada por la religión y la filosofía. El tiempo de este sujeto deja de ser el escatológico y finalista, propios de la tradición judeocristiana, para proponer un retorno al tiempo cíclico dionisiaco, al fluir entre contrarios de Heráclito. La idea del eterno retorno parte de la suposición de que la vida es reversible según la imagen de un reloj de arena. Aunque en un principio angustiosa, esta hipótesis es para Nietzsche una forma de instalar al hombre en el gozo,

como si tal situación le impulsase a entender la intensidad de cada instante exigiéndole un compromiso con el presente, de modo que siempre quisiera repetir la experiencia. Es la recuperación de la fugacidad del devenir frente a la estabilidad del ser, la afirmación de la necesidad del azar, del tiempo como devenir, escamoteada desde Platón; el eterno retorno es en Nietzsche la recuperación por el hombre de lo perecedero y lo mutable, una recuperación del presente frente a la tiranía del futuro divino o el pasado tradicional, una vuelta a la vida y al cultivo de las pasiones frente a la domesticación en la moral de los esclavos. Miremos ahora la casa proyectada por Mies en su totalidad, más allá de los límites interiores definidos por sus galerías acristaladas. Ante nosotros se alza un espacio acotado, un gran patio ajardinado que es expansión de la casa tanto como representación de la naturaleza. Al escindirse del resto por las altas vallas, lo que en él hay ya no es naturaleza en estado puro sino una construcción artificial de naturaleza, una representación artificial del mundo. En este espacio sólo podemos distinguir unos cuantos árboles frondosos que activan una pradera horizontal y uniforme atravesada por un camino pavimentado que transcurre próximo y paralelo a uno de los muros y da acceso a la vivienda. ¿Qué ve este habitante? ¿Por qué ha elegido esta forma de relacionarse con la naturaleza y, a su través, con el mundo? Desde luego se trata de una relación contemplativa: no hay lugar para el pequeño huerto, ni para el cultivo de flores, ni para objetos de uso doméstico, fuentes o piscinas, para todo el conjunto de implementos con los que el hombre, la familia-tipo moderna, amagan un contacto activo e implicado con el medio natural. Si pudiésemos estar eternamente sentados, contemplando este paisaje desde uno de los sillones Barcelona de su interior y acelerásemos esta visión como si se tratara de la suma de fotogramas de una película, asistiríamos a un espectáculo revelador: el de la eterna sucesión de lo mismo, el de la plena circularidad del tiempo natural frente a la linealidad del histórico. Al ciclo del día le sucede el de la noche; a la pradera nevada le sucede la lluvia y el florecer de los árboles y después la caída de las hojas y así

naturaleza



sucesivamente en un espectáculo iterativo, preparado por esta escenografía en la que el cielo y el jardín –la naturaleza– aparecerían como metáfora del tiempo cíclico, y el gran frente acristalado como un excepcional diorama para su contemplación. Cualquier otro posible sentido ha sido sustraído de la visión.

El eterno retorno nietzschiano, el aislamiento radical de este espacio y sus galerías acristaladas nos remiten una vez más a ese célebre aforismo –Arquitectura para los que buscan el Conocimiento– que Nietzsche escribió en *La Gaya Ciencia*: *“Llegará un día –muy pronto quizás– en el que se reconozca lo que les falta a nuestras grandes ciudades: lugares silenciosos, vastos y espaciosos, para la meditación; lugares con largas galerías acristaladas para los días de lluvia y de sol, a los cuales no llegue el ruido de los coches ni el pregón de los mercados, y donde una etiqueta más sutil hasta prohibiría al sacerdote orar en voz alta: edificios y construcciones que en su conjunto expresaran lo que tiene de sublime la meditación y el alejamiento del mundo. Pasaron los tiempos en que tuvo la Iglesia el monopolio de la reflexión, en que la vida contemplativa era siempre ante todo vida religiosa. Todo lo que la Iglesia ha edificado expresa este pensamiento y yo no veo que puedan bastarnos sus construcciones, aunque se las sustraiga de su finalidad religiosa. Estas construcciones hablan un lenguaje demasiado patético y demasiado estrecho, como para que nosotros, impíos, podamos meditar allí. Queremos traducirnos a nosotros mismos en piedras y en plantas, queremos pasearnos por nosotros mismos cuando circulemos por esas galerías y esos jardines”*.

Nada podría explicar de forma más esclarecedora el trabajo de Mies en las casas-patio, el tema de su prolongada investigación, que esas galerías acristaladas, silenciosas y espaciosas, en las que pasear por nosotros mismos, identificados con el tiempo circular a través de la contemplación del ciclo natural. Esta cita pone de relieve la distancia que Mies estableció con el positivismo ideológico de la modernidad y sus metodologías operativas; la casa-patio es un artilugio –¿una máquina?– para olvidar la modernidad triunfante, la simplicidad de su positivismo y adentrarse en el abismo del individuo nietzschiano, aquel superhombre que construía su vida como una obra de arte, tomando como base la pura afirmación de su yo. Pero no es sólo eso, si es que

puede utilizarse aquí el vocablo "sólo" con propiedad. También esta investigación es el intento de crear un método proyectual completo a partir de filones del pensamiento heterodoxo que, ensayados por los expresionistas, parecían definitivamente arrasados por el poder normativo y organizador de los arquitectos más ortodoxos, más apegados al progreso tecnocientífico. Una técnica de proyecto que se desarrolla a partir de estos planteamientos en la idea de espacio y de ciudad, en la materialidad y en la cultura objetual y ornamental; que contiene por tanto un explícito programa de trabajo –un sistema proyectual– basado en el sujeto nietzschiano y en su tiempo rememorativo y circular.

No podemos obviar que al hablar del sujeto miesiano decíamos que huía de la publicidad en su deseo de aislamiento. Al decir que "huye" estamos señalando algo decisivo: no huye de la nada ni del bosque, huye de la ciudad, de una ciudad que está ahí afuera, próxima, contigua; del ruido de los coches y del pregón de los mercaderes. La casa, sus muros, implican por tanto no sólo el marco de una representación cosmológica sino una situación precisa: es una casa urbana. Más aún, es la casa de un mundano, de un cosmopolita. Esos muros delatan no sólo a un hombre urbanizado habitándolos sino una ciudad de gran actividad, de gran ajetreo: una metrópoli tras ellos.

ciudad

Esta casa, la Casa con tres patios, no podría nunca ser una vivienda en el campo, fuera de la ciudad. Basta entender que sería ridículo imaginarla habitada por alguien calzado de forma rústica o siquiera casual. El sujeto miesiano, sin duda, usa unos magníficos zapatos de piel primorosamente cosidos a mano. Es el calzado de alguien acostumbrado a andar por aceras bien pavimentadas, a pasear, a salir de su casa para relacionarse en los cafés, en los teatros, en los comercios y bulevares de la ciudad. Como el *flâneur* baudelariano, o el *blassé* de George Simmel, es un mundano, un hombre de costumbres sociales intensas. Se trata sin duda de uno de los temas preferidos por Nietzsche al hablar del superhombre: no se retira del mundo como un anacoreta sino que su ascetismo inicial forma parte de un proceso de autoconstrucción que deriva en un inmenso gozo, el gozo de liberarse de las ataduras impuestas por la moral, un gozo expansivo y contagioso que lleva a una intensa fruición del mundo, a un espíritu creativo que se despliega sobre los demás.

Esta mecánica de aislamiento y expansión es la base privilegiada del proyecto miesiano: por ello es fácil comprender que quien habita la casa no es ningún defensor de la vida natural, del alejamiento de la ciudad sino que vive y necesita estar próximo al ágora, a los nuevos espacios públicos de la ciudad burguesa. Quien la habita necesita poseer grandes espacios para el cultivo de la *filia*, para las fiestas y las celebraciones fáusticas, para desarrollar relaciones mundanas protegidas de la indiscreción y marcadas por lo imprevisible.

materialidad

Estudiemos ahora la materialidad que Mies despliega en las casas-patio. Se trata de un uso insólito en el contexto de la modernidad, capaz de articular de forma coherente los materiales más avanzados con otros indiscutiblemente tradicionales, un rasgo peculiar que sin duda caracteriza su obra. Fijémonos en la chimenea, en su materia y posición en la casa. En primer lugar debe señalarse que la chimenea no ha sido eliminada en aras de la tecnificación que supone la calefacción, sino que aparece sistemáticamente en sus dibujos, revelando así su condición de elemento decisivo en el "sistema" proyectual. Sin embargo, nunca ocupa un lugar central sino que se desplaza hasta confundirse con uno de sus muros limítrofes, contruidos ambos, muros y chimenea, con ladrillo. La chimenea pasa a ser un accidente del muro y su verticalidad inherente casi eliminada, como si voluntariamente se evitase toda posible referencia a un espacio centrado y vertical, a cualquier tipo de representación simbólica de la idea de trascendencia. Relegada al perímetro actúa como un mueble más, una excusa para la conversación; pero también como una referencia tradicional en el ámbito doméstico a la que no se renuncia. Chimenea y muros de ladrillo manifiestan unos vínculos con la materialidad y la evocación del pasado que no pueden pasar inadvertidos, dejados al margen como no pertinentes. Es, de hecho, consustancial a la casa la evocación de esas ligaduras con un tiempo que puede volver sobre sí mismo, contradictorias con la linealidad del tiempo moderno; ligaduras que de nuevo nos llevan a Nietzsche y no, como a veces se ha pretendido, a un supuesto rigor tipológico.

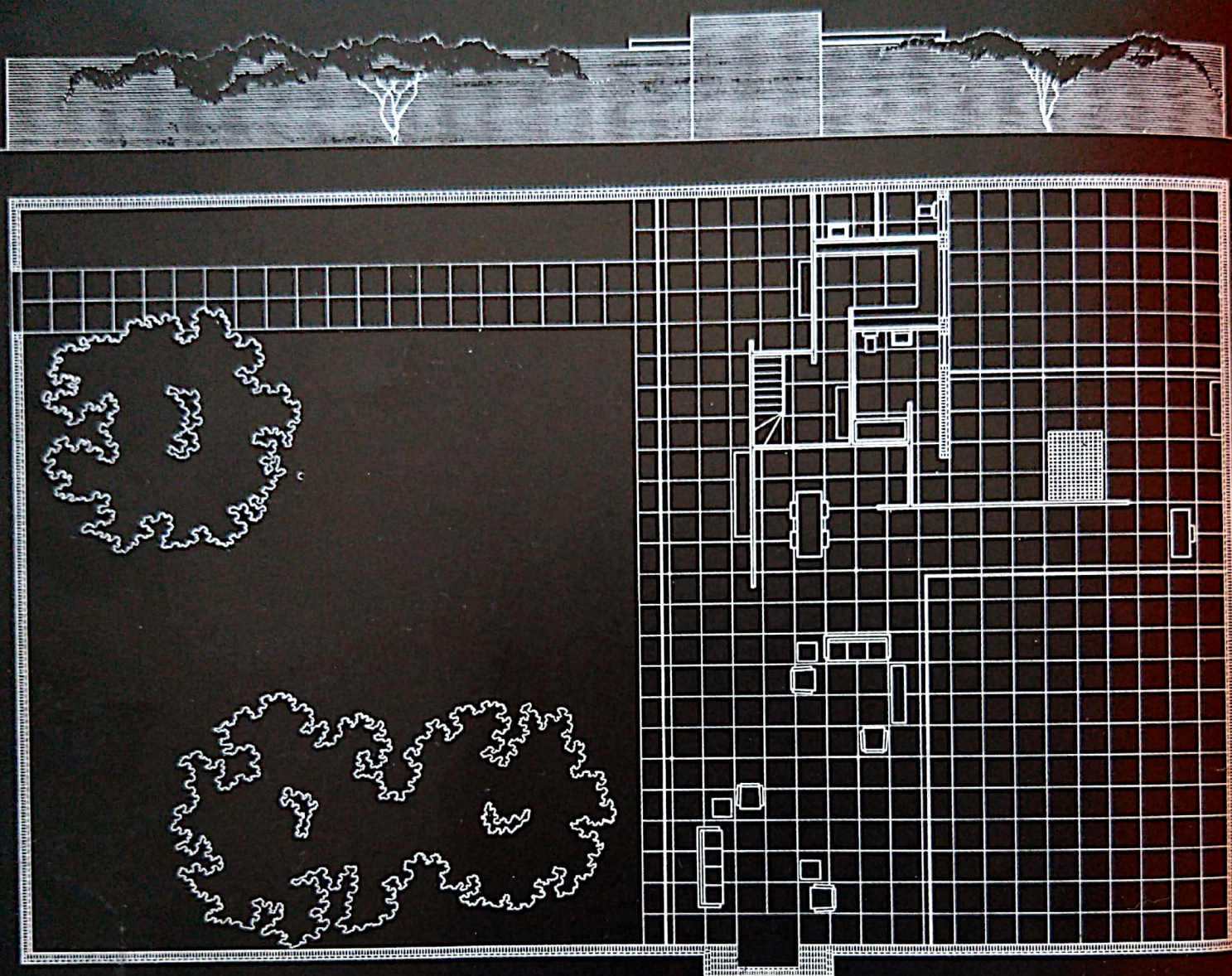
No puede haber en las casas una metodología afín a la tipológica, ni en su versión iluminista ni en la de raíz estructuralista y contextualista: el patio es ajeno a todo condicionante geográfico; nada más lejano al

Iñaki Ábalos

La buena vida



Visita guiada a las casas de la modernidad



Casa con tres patios, Mies van der Rohe, 1934 (dibujo 1939). Planta y alzado.