

EXPERIENCIAS DOMÉSTICAS

CAJAS DE CERILLAS, MALETAS DE ESPÍAS, ELECTRODOMÉSTICOS, BOLSAS Y OTROS UTENSILIOS

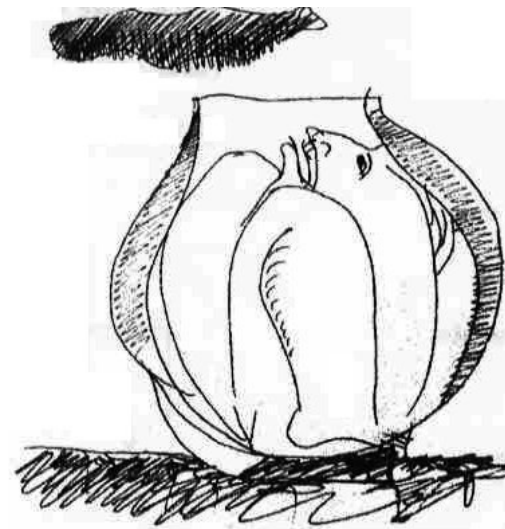
Juan Luis Trillo de Leyva

- No puedo jugar contigo -dijo el zorro-. No estoy domesticado.
- ¡Ah perdón! -dijo el principito-.
- Pero, después de reflexionar, agregó:
- ¿Qué significa "domesticar"?
- No eres de aquí -dijo el zorro-. ¿Qué buscas?
- Busco a los hombres -dijo el principito-. ¿Qué significa "domesticar"?
- Los hombres -dijo el zorro- tienen fusiles y cazan. Es muy molesto.
- También crían gallinas. Es su único interés. ¿Buscas gallinas?
- No -dijo el principito-. Busco amigos. ¿Qué significa "domesticar"?
- Es una cosa demasiado olvidada -dijo el zorro-. Significa "crear lazos".
- ¿Crear lazos?

(...)

- Al día siguiente volvió el principito.
- Hubiese sido mejor venir a la misma hora -dijo el zorro-. Si vienes, por ejemplo, a las cuatro de la tarde, comenzaré a ser feliz desde las tres.
- Cuanto más avance la hora, más feliz me sentiré. A las cuatro me sentiré agitado e inquieto; ¡descubriré el precio de la felicidad! Pero si vienes a cualquier hora, nunca sabré a qué hora preparar mi corazón... Los ritos son necesarios.

El Principito. Antoine de Saint-Exupéry.



1. Dibujo de Sverre Fehn.

Cuando pienso en una casa, en mis recuerdos y en cómo proyectarla siempre me viene a la memoria el cuento de *El Principito* de Saint-Exupéry. Ahora no tengo duda alguna sobre la relación directa entre todo acto creativo y nuestra experiencia personal, entendida la experiencia como una acumulación de situaciones, acontecimientos, prácticas, acuerdos..., y en definitiva: conocimiento de algo mediante su uso en el tiempo. El proyecto de arquitectura pertenece a ese tipo de actividades creativas beneficiadas por nuestra experiencia más personal, es más, creo, que sólo así podemos recuperar el sentido real de lo que llamamos proyecto: la concepción de un espacio inexistente, ¿de verdad inexistente? Los programas, las funciones, las superficies, los materiales, los tipos..., no forman parte del proyecto, son herramientas, un medio que ensombrece nuestra memoria y nos distancia de lo real, de nuestra propia experiencia biográfica. Cuando alguien comienza a enfrentarse con la creación, más concretamente con el proyecto de arquitectura, suele cometer siempre el mismo error: tratar de emular la realidad más próxima al objeto proyectado; así, cuando tratamos de proyectar una casa, nos fijamos en otras casas, en sus paredes, en sus techos, en sus ventanas..., con ello sólo conseguimos, en el mejor de los casos, reiterar lo ya existente, repetir su sistema constructivo y, a lo sumo, alterar su forma, empresa que dada nuestra escasa experiencia formal difícilmente será acertada. Yo les propongo alterar este proceso, incluso olvidar todo lo que podamos saber sobre la arquitectura y sus modelos concretos, tiempo habrá para, al final del trabajo, volver a los tipos, a los modelos y a los sistemas. Les propongo “habitar” en otros lugares, pensar que somos tan pequeños como una cerilla y que “habitamos” en una caja, o que nos convertimos en líquido y recorremos el itinerario entre el pantano y el grifo de nuestra ducha, para luego convertir esa experiencia en una casa, en un espacio doméstico.

“Con el fin de que un objeto encuentre su nuevo espacio, el arquitecto debe habitar en su interior”.

Sverre Fehn.

La afirmación del arquitecto noruego Sverre Fehn se refiere al diseño de objetos, pero debe extenderse a la propia arquitectura e invitarnos a especular sobre todos los lugares posibles de ser habitados por nuestra imaginación. Es un reto a descubrir el espacio interior de algunos de los objetos más comunes y deducir, de ellos, cualidades arquitectónicas, cualidades relativas a la forma.

En primer lugar centremos nuestra atención en una caja de cerillas y sus posibilidades de habitabilidad. La caja cerrada es idéntica a otras muchas, cualitativamente no se diferencia de una caja de zapatos salvo por sus proporciones y medidas, si empujamos su cuerpo interior, es decir, la caja que contiene las cerillas, éste se desliza y, el conjunto, nos ofrece una serie de espacios encadenados con

diferentes cualidades domésticas. En mi opinión estas pequeñas cajas superan las condiciones espaciales de la mayor parte de las casas que conozco. Pero, la cuestión es ¿qué ha ocurrido para que se altere en una forma tan determinante el espacio inicial de la caja? Nada, o simplemente un “deslizamiento” entre dos objetos. Si aplicamos este deslizamiento a otras formas podemos comprobar que la operación produce efectos espaciales inesperados, como la multiplicación de los espacios del objeto inicial. Igual ocurre con el número de secciones diferentes de la caja de cerillas, antes del desplazamiento sólo existía una sección vertical posible, tras el desplazamiento obtenemos tres secciones diferentes que representan a tres espacios distintos. Un espacio cubierto y desconectado del resto, una especie de terraza con una gran ventana (el lado menor de la caja de cerillas), un espacio que por su sencillez y potencia formal podría vincularse con una arquitectura de vanguardia. El resto lo formarían dos espacios articulados, la caja interior desplazada tiene una mitad cubierta por la caja tubo exterior y otra descubierta, como lugar doméstico podemos ver en él una habitación que se completa con un patio que, con sus altas paredes, nos niega la vista del entorno obligándonos a concentrarnos en el cielo. Muchos de los dibujos más esenciales de la arquitectura de Mies tienen relación con este tipo de espacio deslizado. La operación de deslizamiento de los dos cuerpos entre sí ha producido una mayor longitud total del objeto resultante, la caja de cerillas a cambio de ser menos densa, más porosa, ha aumentado de tamaño. El Movimiento Moderno en la arquitectura ha investigado esta cualidad de deslizamiento, el neoplasticismo en la pintura y en algunas arquitecturas afines, deslizaba líneas, muros, basamentos y cubiertas, de tal forma que al romper la estabilidad de la edificación histórica obtenía espacios fluidos y tensos.

Cuando era pequeño y oía hablar de un águila que había aparecido muerta en algún lugar, me sorprendían las medidas dadas por la prensa: “un águila con más de dos metros de envergadura” y pensaba en una especie de pollo gigante y salvaje con la altura de un jugador de baloncesto. Luego descubrí que la envergadura se refería a la dimensión mayor del ave, a su tamaño de una punta a otra de sus alas, es decir a su tamaño en pleno vuelo. Todas las aves en el suelo se parecen, están como recogidas en una forma común, sólo cuando vuelan se diferencian y muestran su mejor imagen. Como consecuencia del deslizamiento de las alas, como las cajas de cerillas, las aves nos muestran su estructura esencial y descubrimos, ligado al verbo deslizar, los conceptos de porosidad y envergadura. Siempre me han gustado las casas “alargadas”, casas de gran envergadura, aquellas que son porosas y etéreas como el vuelo de un águila. Alvar Aalto despliega sus arquitecturas superponiéndolas al paisaje, de esta manera sus espacios domésticos llegan a formar parte esencial del entorno. En Villa Mairea y en su casa de verano de Muuratsalo, se aprecia como la “envergadura” permite la obtención de bolsas domésticas de espacios abiertos. Se podría decir que la casa se observa a sí misma.

Es posible que toda la arquitectura pueda resumirse en la casa y el templo, y que todo programa pueda encuadrarse en alguno de estos dos conceptos: lo habitual frente a lo ritual. Al pensar en mis experiencias domésticas más lejanas he sentido nostalgia al detectar las pérdidas producidas por el absurdo ejercicio de ser adulto, estado consistente en no dejarse impresionar por casi nada y mirar sin ver, sólo lo necesario para no tropezar. Recuerdo la visión de los objetos desde distintas distancias, tan próximas como para detectar la trama de un tejido o tan lejanas como para superponer la torre de la iglesia con la silueta de un gato; también recuerdo la capacidad de situarnos a diferentes alturas para observar desde distintas posiciones la misma habitación, bajo la cama, sobre un armario, bajo una mesa...; entender paisajes absurdos, la casualidad del encuentro de algunos objetos sobre una mesa de trabajo o el mínimo desierto habitado que se nos ofrece cuando estamos tumbados sobre una toalla en la playa; aprovechar la carpa negra de un paraguas, abierto para secarse, y convertirla en un espacio real donde los equilibristas ascienden por la varilla central.

Existen “otros lugares” donde habitar con nuestra imaginación, son lugares reales, físicos, contruados, aunque imposibles para ser habitados, les podríamos llamar “lugares imposibles”, nunca inhabitables. Nos referimos a dos tipos de espacios, a aquellos que aún estando contruados no forman parte de nuestras estancias y recorridos habituales, como los “doblados” de las cubiertas, las bodegas de instalaciones, los trasteros, las cubiertas, los campanarios, las espadañas, los desvanes, las azoteas, lugares que por su indiferencia doméstica suelen aportarnos experiencias atractivas para incorporar a nuestras casas futuras, y, por otro lado, a lugares que sabemos que existen pero que no podemos visitar, tales como las chimeneas, los modernos “shunts”, los saneamientos, las redes de fontanería, los conductos de aire acondicionado..., se trata de complejos sistemas micro espaciales que olvidamos pero que permanecen paralelamente a nuestras habitaciones, son redes de tránsito específico de materias diferentes y de muy diferentes velocidades, el aire, el agua, el humo o la electricidad circulan por canalizaciones domésticas prestas al encuentro con la actividad de la casa. Seguramente todos hemos tenido gratas experiencias en la visita a uno de estos lugares deshabitados, en los últimos años de carrera tuve la oportunidad de hacer un levantamiento de una de las iglesias mayores y mejores de Sevilla. El Salvador es una iglesia barroca con cubierta de teja formando pabellones y techo abovedado. Para terminar mi trabajo de dibujo pedí permiso para visitar y acceder a la cubierta y al espacio existente sobre las bóvedas de la iglesia, la visita fue para mí el descubrimiento de las posibilidades reales que tenía el proyecto de arquitectura para inventar una realidad nueva. Un pequeño ventanuco situado en uno de los piñones de los pabellones de la cubierta nos dio acceso al interior, estaba muy oscuro y algunos pájaros buscaron la salida por el mismo hueco que habíamos empleado para entrar, tras unos minutos de inmovilidad apoyados en el muro, normalizando la respiración

y adaptándonos a la oscuridad del lugar, empezamos a vislumbrar el suelo como una extraña topografía formada por pequeñas colinas blancas cuyas formas blandas contrastaban con los planos inclinados del tejado, innumerables estructuras de madera ocupaban casi todo el espacio restante, cerchas, tarimas, barandillas y soportes, verticales o inclinados, dificultaban el avance por este espacio. Teníamos que andar agachados pues aunque la altura máxima era de unos dos metros, el reverso de las bóvedas nos elevaba aprisionándonos contra las cerchas de la cubierta, la reiteración ordenada de los elementos, las dimensiones horizontales del espacio y su escasa altura, lo convertían en un lugar casi infinito. A medida que transcurrían los minutos la luz iba haciéndose presente, sólo permanecía como ventana aquella que habíamos utilizado como entrada, mientras nos alejábamos de ella por todos lados surgían rayos escapados de la cubierta y que iban a estrellarse sobre el orográfico suelo o los elementos de madera, de manera que a los corpóreos palos de madera se le unían columnas de luz natural recorridas por millones de motas blancas en continuo movimiento. Lo más sorprendente fue cuando tendido sobre el suelo, estaba en el nivel más alto de una de aquellas colinas blancas, levanté un grueso tapón de corcho que cubría un agujero, cuando miré por él tuve una repentina sensación de vértigo, estaba sobre la bóveda central de la iglesia a una altura no menor de veinte metros, ninguna casa experimental que haya visto o estudiado con posterioridad a esta visita ha supuesto un estímulo similar a éste. Existen otros lugares imposibles, menos técnicos y más próximos a nuestro entendimiento, son aquellos que surgen del deterioro de los materiales, del paso del tiempo, de usos abandonados; se trata de ruinas, fisuras de los muros por donde nace la primavera cada año, medianeras de derribos que llevan impresos los colores de sus habitaciones, la sombra de un cuadro, el alicatado de un cuarto de baño, el pasamanos de una escalera. Todos estos pensamientos, estas experiencias de lo real, nos obligan a pensar en la relación que establecemos con la arquitectura, anterior a la mera distribución de funciones y espacios sobre una planta.

Me gusta pararme y observar la pantalla de los controles del equipaje de manos en los aeropuertos. Allí los objetos no son iguales a como los vemos directamente, están sometidos a un código que resalta algunas de sus cualidades materiales. A veces imagino que un bolso es la planta de una casa y obtengo referencias tan válidas como la mirada atenta a los proyectos que publican las revistas. La maleta de un espía nos sorprendería con sus espacios ocultos. Hablemos de espacios aparentes y espacios ocultos: es nuestro conocimiento previo de las maletas normales el que nos hace caer en el engaño de la maleta del espía. Sabemos que una maleta es esencialmente un paralelepípedo que encierra en su interior un vacío similar al de un cajón, la diferencia entre el objeto maleta y el espacio interior para guardar nuestra ropa es sólo el grueso del material con el que esté contruida, por ello cuando abrimos la maleta “espía” no advertimos que en alguna

dimensión el espacio interior es menor que el debido al material con el que está fabricada. Esta simple sustracción de espacio, trasladada al proyecto de una casa nos permite especular entre espacios aparentes y espacios ocultos. La primera obra publicada internacionalmente por el estudio Herzog & de Meuron, “Casa para un Coleccionista de Arte (1985-1986)”, es un claro ejemplo de una “maleta de espía”. La casa aparece desde uno de sus lados como una construcción popular que no tiene diferencia con las de su entorno, desde el lado opuesto aparece sobre un basamento que encierra la colección de arte. El espacio aparente es una casa tradicional mientras el oculto aprovecha el desnivel del terreno para “enterrar” una mitad de la casa. Por el diseño de ambos cuerpos no hay duda sobre la intencionalidad del proyecto inicial. Cuando Le Corbusier trataba de explicar el concepto de “planta libre” utilizaba esquemas en los que, independientemente de la esencia estructural del término libre, aparecían formas curvas. Creemos que la razón era la de producir en el interior de la casa objetos habitados que, también, servirían de cerramientos internos, como se puede comprobar en todas las casas que construyó en su primera época.

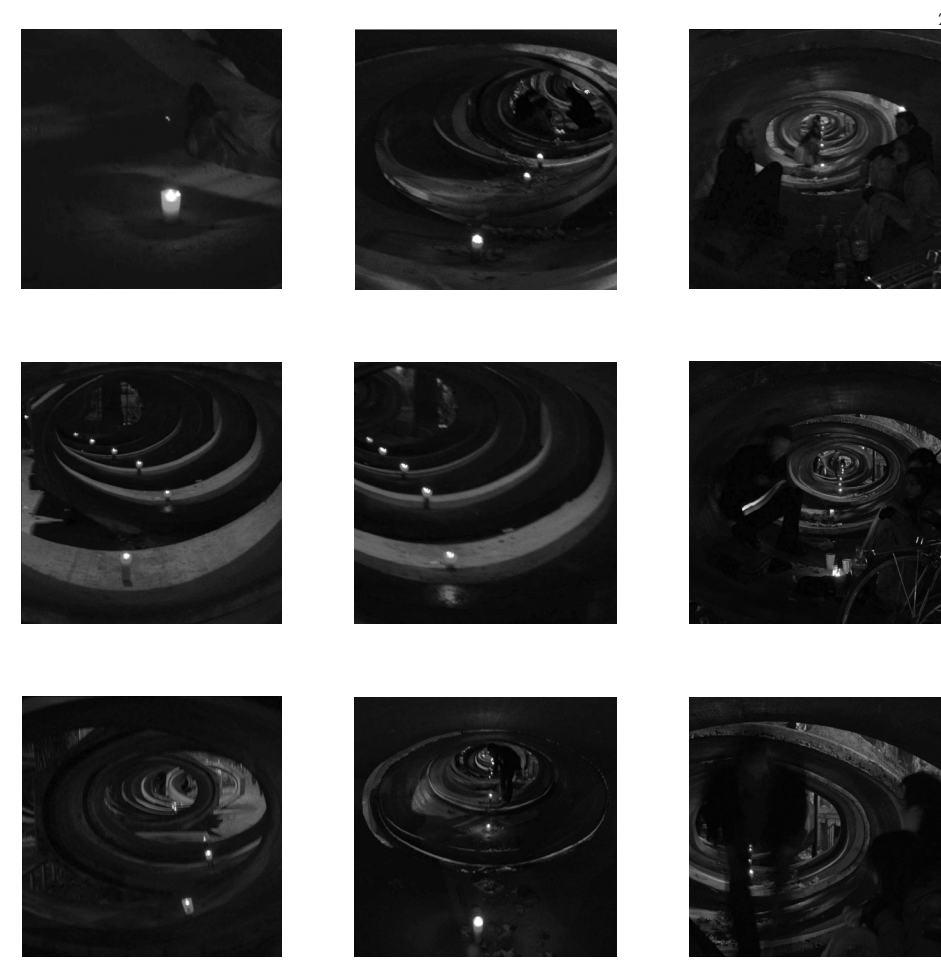
Muchos de los objetos que nos rodean tienen una apariencia que nada tiene que ver con su organismo interior, con aquello de lo que depende su funcionamiento, con sus “tripas”. Todo esto es más evidente con los electrodomésticos. Una aspiradora tiene una forma externa que depende de su uso mientras en su interior encontramos cables, una bomba de aspiración y un recipiente para el polvo, es decir, que los objetos domésticos se comportan con una relativa indiferencia formal entre interior y exterior. Las primeras radios, llenas de lámparas de rejillas, contaban en su interior con una base plana sobre la que se fijaban los circuitos, los altavoces y las lámparas, era suficiente que todo cupiera en el interior de una caja con dos botones y un dial donde aparecían nombres de ciudades como París, Londres, Roma, Calcuta... También existen edificios que establecen formas externas modeladas por las presiones del entorno, frente a interiores donde se desarrolla el uso programado para el edificio. Hay muchos ejemplos arquitectónicos de esta forma de proyectar, entre ellas destaquemos el proyecto que Steven Holl realizó para el Concurso de la Sede del Centro Cinematográfico del Lido de Venecia, el edificio es una serie de salas de cine que cubren una especie de gruta que acoge el agua de los canales. La casa no puede ser sólo entendida, como algunos de nuestros electrodomésticos, como una caja que guarda en su interior muebles y funciones. Mientras un secador, una radio o, incluso, un coche, tienen una forma que atiende a su uso externo y a una cierta afabilidad comercial, indiferente a su contenido funcional, la casa se interseca con su entorno. La antigua modernidad del siglo XX trató de establecer algunos criterios para romper definitivamente la opaca envoltura de la arquitectura, como hemos visto con las casas de “planta libre” de Le Corbusier.

En relación con este conocimiento personal de la arquitectura cabría apuntar nuestra vinculación con los elementos más móviles que complementan la dureza de los muros y los techos. Además de los muebles existen elementos textiles, cortinas, alfombras, tapices, cojines o, también, puertas, abatibles y deslizantes, biombos..., toda una serie de objetos complementarios de la piedra y el ladrillo que suelen ser marginados por el proyecto de arquitectura. En la ciudad meridional las lonas que cubren los patios y calles, o los techos de cañas que asombran algunos espacios exteriores, incluso públicos. Podríamos asegurar que entre el muro de piedra y el pañuelo que está en nuestro bolsillo existe una amplia gama de objetos y materiales y que todos ellos conforman nuestro espacio doméstico. En algunas culturas el tejido puede ser considerado un material de construcción, en las casas más humildes del Rajhastan, en la India, la masa casi blanda de las paredes, techos y suelos, construidas con “caca de vaca”, son complementadas con cortinas y lienzos bordados que cubren el techo, exactamente igual que en los palacios indios. Tener conciencia del material, de su peso y de su tamaño, es una de las condiciones iniciales de todo proyecto. La piedra y su espesor nos permitían dibujar un límite externo y otro interno, a veces, entre ambos límites se alojaban armarios y escaleras. Es absurdo dibujar la planta de una casa sólo como líneas sin espesor, todos los cerramientos tienen espesor y éstos pueden ser variables. Louis I. Kahn desarrolló junto a su arquitectura toda una teoría sobre la existencia de espacios mayores y menores, de espacios “servidores y servidos”. En la Biblioteca de Exeter los pupitres de los lectores “habitan” el espesor de la fachada.

Una humilde bolsa, de papel o de plástico, puede ayudarnos a investigar cualidades sobre el espacio doméstico. La bolsa cede tanto a presiones internas como a presiones externas, si utilizamos la bolsa como un envoltorio obtendríamos una meta-bolsa: un espacio interior formado por un contorno que contiene su propio espacio interior. Conocemos muchas meta-bolsas de este tipo en nuestra vida doméstica, los guantes de boxeo o los de béisbol tienen estas condiciones formales. En arquitectura los patios provocan las mismas situaciones, aunque podríamos producir situaciones más complejas, espacios telescópicos, concéntricos, patios dentro de patios... La relación con el límite parece ser una invariante de los espacios domésticos. La casa se tensiona en su proximidad a sus límites, en el interior de una manzana de un casco antiguo las medianeras de una casa imponen los confines, pero la casa aprende de este encerramiento y palpita en su interior produciendo espacios, interiores o exteriores, que superan en complejidad el “bucle” de las meta-bolsas. Imagino una casa en su confin como un corazón que palpita en el interior de una caja metálica, presionando las paredes frías con materia viva y caliente, creando intersticios a los que apenas podemos llamarles patios. Si volvemos a tomar la arquitectura de Mies van der Rohe, encontraremos la esencia de estos “movimientos” encerrados y sus consecuencias en las “casas patio”. En mi opinión, el secreto de estas composiciones miesianas está en dejar siempre visible

los límites, la caja metálica. El arquitecto Giuseppe Terragni nos ofrece en un proyecto utópico, el Danteum de 1937, una arquitectura plena de deslizamientos, porosidades, envergaduras, espacios ocultos, espacios aparentes, límites y articulaciones. Aunque el proyecto de la arquitectura doméstica gusta de “dialogar” con los límites, de hacerse ilimitado en espacios discretos, es también cierto que en un plano perpendicular al suelo la casa puede llegar a ser físicamente infinita. En un esquema de Alejandro de la Sota descubrimos como no sólo es infinita la manipulación entre el cielo y la tierra sino que el paso del límite entre ambas condiciona su forma. El proyecto de arquitectura “modela” espacios sin forma bajo la línea de tierra, mientras “construye” con elementos preestablecidos en el aire libre. En la tesis de Mario Algarín sobre la Arquitectura Excavada podemos seguir el rastro de las distintas cualidades de una y otra arquitectura. Los Baños Termales de Vals en Suiza, obra de 1996 de Peter Zumthor, como el Danteum, parecen ser un resumen de las cualidades de un proyecto sustractivo, de un proyecto que opera sustrayendo materia de un sólido preexistente. En el exterior, el proyecto de arquitectura liberado de la materia, requiere de convenciones formales, de Normas de la Buena Construcción para reeditar en cada experiencia una investigación. Acostumbrarnos a estar cerca de un muro como en la casa o pabellón de Upper Lawn de los Smithson: “una edificación experimental donde probar algunas cosas que no estaban permitidas en la zona de Londres y donde ensayar sobre nosotros mismos ciertos usos y montajes de materiales”. Upper Lawn significó para los Smithson un laboratorio, un lugar privado desde el que comprobar el encuentro entre la naturaleza, los materiales y el hombre, a este encuentro y mutabilidad continua es a lo que solemos llamar espacio doméstico. Vivir sobre un muro, junto a un muro o, incluso, en el interior de un muro (Villa Adriana). La casa es un lugar de experimentación, un sitio donde domesticarnos, un lugar de encuentro, donde acostumbrarnos al espacio y al tiempo, donde crear “enlaces” y cumplir “ritos”.

En el interior de una casa hay infinitos paisajes, permanentes y variables, nuestra misión es descubrirlos y crearlos. La casa es un paisaje completo, un universo, y su creación es esencial y no acumulativa, quiero decir que el carácter de una casa nunca viene dado por la suma de cada uno de sus elementos. El tiempo con sus colaboradores: la luz, el movimiento y el envejecimiento, acumulará estratos sobre la energía.



2

2. *Warm*, instalación en La Alameda de Hércules, Christian Mundt, Sevilla, 2005.