

Iñaki Ábalos

# La buena vida

Visita guiada a las casas  
de la modernidad

“¿A quién está destinada  
la casa?, ¿quién es el  
sujeto privilegiado?,  
¿con qué instrumentos  
lo definimos?”





# La buena vida

Visita guiada a las casas de la modernidad

**Iñaki Ábalos**

## A la memoria de mi padre

Edición a cargo de Moisés Puente

Diseño de la colección y de la cubierta: Setanta

Ilustración de la cubierta: Alejandro de la Sota, casas junto al mar, Alcudía, Mallorca, 1984. Boceto. © Fundación Alejandro de la Sota

Segunda edición, 2019

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

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.

© Iñaki Ábalos, 2000, 2019

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2000, 2019

*Printed in Spain*

ISBN: 978-84-252-3141-4

Depósito legal: B. 1351-2019

Impresión: agpograf, impressors, Barcelona

**Editorial Gustavo Gili, SL**

Via Laietana 47, 2.º, 08003 Barcelona, España.

Tel. (+34) 93 322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México.

Tel. (+52) 55 55 60 60 11

# Índice

7	<b>Prólogo a la segunda edición</b>
9	<b>Nota preliminar</b>
13	<b>La casa de Zarathustra</b>
39	<b>Heidegger en su refugio: la casa existencialista</b>
63	<b>La máquina de habitar de Jacques Tati: la casa positivista</b>
89	<b>Picasso de vacaciones: la casa fenomenológica</b>
113	<b>Warhol en la Factory: de las comunas freudomarxistas al <i>loft</i> neoyorquino</b>
143	<b>Cabañas, parásitos y nómadas: la deconstrucción de la casa</b>
167	<b><i>A Bigger Splash</i>: la casa del pragmatismo</b>
201	<b>Epílogo</b>
205	<b>Agradecimientos</b>
208	<b>Origen de las ilustraciones</b>



Ante la solicitud de escribir un breve prólogo con motivo de esta nueva edición de *La buena vida*, y dado que no he realizado cambio alguno en el texto, me centraré en describir cómo interpreto ahora su contenido, veinte años después de comenzar a escribirlo. Pido disculpas de antemano por centrarme en mi proyección personal sobre lo que hice entonces y no en su recepción pública.

*La buena vida* es un libro cuya escritura no solo me supuso un gran placer, sino también un punto de inflexión en mi carrera, en un momento en el que necesitaba avanzar como arquitecto. Como tantos otros que han experimentado una doble vocación en su juventud, sentía con fuerza que en mi vida profesional no debía renunciar a integrar mi interés por la historia de las ideas, y que tenía que intentar hacerlo todo como una sola cosa. La atracción hacia esa otra faceta había quedado cohibida por la concentración que exige la práctica profesional de la arquitectura, pero sentía que necesitaba encontrar alguna forma de poner en contacto ambos campos, que planteara indirectamente una crítica a la banalidad de los clichés que utilizaba entonces la profesión, al menos a mi juicio.

La historia de las ideas y la historia de la acción social y política suelen entenderse y estudiarse como dos mundos que apenas se tocan, pero no hay prácticas sociales sin ideas ni ideas sin repercusión en la sociedad y los individuos. Hacer arquitectura es una acción que conlleva una relación extremadamente intensa con la construcción del individuo y de su subjetividad. De hecho, la ciudad no es más que el reflejo de esta interacción en el tiempo. La elaboración de “tecnologías del yo”, según la expresión de Michel Foucault, y de las tecnologías de construcción de la ciudad —lo que se denomina cultura material— supone el haz y el envés de nuestras vidas: la organización de nuestra subjetividad y la organización de la materia son hasta cierto punto coincidentes, pues nos hablan de las condiciones de posibilidad.

La idea que permitió la redacción del libro sin atascos ni embrollos tortuosos fue la de utilizar el modelo de visita guiada a un número de casas, para así poder explorar esas relaciones: reducía el campo de estudio a algo que todos (no solo los arquitectos) conocemos bien y que, por otra parte, ha significado, al menos desde finales del siglo XVIII, el labo-

ratorio en el que las ideas arquitectónicas han podido experimentarse con más libertad y precisión.

En ese sentido, y casi por sorpresa, la estructura del libro me permitió centrar la investigación no tanto en los formatos tradicionales de la teoría arquitectónica, y en su inherente ambición de universalidad, como en las técnicas de diseño, a las que podría denominar el “proyecto del proyecto”. Es decir, en construir, ante la pregunta sobre cómo hacer aquello que deseas hacer, modos de cuestionar tradiciones y rutinas asumidas como hechos objetivos y facultar así la ampliación consciente de la subjetividad. Siempre me había extrañado, y aún hoy lo hace, la omisión de este paso previo en el ámbito de la discusión arquitectónica contemporánea, especialmente evidente si la comparamos con la forma de comunicación entre escritores, músicos y artistas plásticos, ámbitos en los que este aspecto del *cómo* suscita la mayor atención (el título del libro de Raymond Roussel *Cómo escribí algunos libros míos* sería una referencia ineludible con relación a este tema).

Con la distancia que da el transcurso del tiempo, se hace patente que el tema íntimo de este libro es el cuestionamiento de las rutinas y las preguntas que nos hacemos cuando proyectamos, el cómo hacer que sean más precisas y dirigidas a los objetivos que se desean alcanzar (o, dicho de otro modo, cómo evitar aquello en lo que no queremos caer). El libro contiene una primera formulación de las relaciones entre técnicas de la subjetividad —embebidas en la materialidad de la casa a la que se interroga como dispositivo, o, si se quiere, como *máquina de vivir*— y las técnicas de diseño, como inventario de los recursos y los dispositivos que arman su invención como objeto, un tema en el que he seguido trabajando tanto profesional como académicamente y que de alguna forma resumió y sintetizó las vocaciones ya mencionadas.

Espero, modestamente, que sus nuevos lectores encuentren este libro interesante y que sirva para ayudarles a construir una vida mejor.

*La buena vida* estudia la relación que existe entre las formas de vivir, los distintos filones del pensamiento contemporáneo y las formas de la casa, de proyectarla y habitarla. Lo hace proponiendo al lector visitar siete casas fantásticas, creadas a lo largo del siglo XX, en otras siete jornadas o capítulos. De esta forma se pretende mostrar cómo la manera más extendida de pensar y proyectar el espacio doméstico, que sigue aún vigente entre los arquitectos, no es más que una materialización de ciertas ideas arquetípicas en torno a la casa y los modos de vida que tienen su origen en uno de estos filones, el positivista, precisamente aquel que casi todos los que tienen autoridad para hacerlo coinciden en señalar como el único ciertamente agotado, cuya validez ha concluido. Este libro quiere, por tanto, relatar que hay otras formas completas de pensar y vivir la casa que implican técnicas proyectuales bien distintas y que, sin duda, dan como resultado espacios domésticos que se alejan, en mayor o menor medida, de los que aún hoy tienen prestigio entre muchos profesionales.

No se trata de un manual de arquitectura doméstica, ni tiene la ambición de dar instrucciones sobre qué hacer. Carece de una finalidad práctica inmediata; su objetivo es alertar y contribuir a una mayor conciencia de los vínculos que existen entre las formas de pensar, de ver el mundo, los modos de vida y las técnicas proyectuales; que estas no son neutrales, sino que limitan y contienen en sí mismas la capacidad de maniobra crítica de nuestro trabajo.

La técnica expositiva escogida ha sido la de las visitas guiadas a un pequeño grupo de viviendas, reales o imaginarias, con las que se compone un panorama descriptivo de lo que el siglo XX ha sido capaz de dejarnos en herencia. Cada capítulo está dedicado a visitar las idealizaciones de la casa, del ámbito de la privacidad, llevadas a cabo por los diferentes modos que ha ido adoptando el pensamiento contemporáneo. La visita no es ni siquiera una estancia breve, pero quien tenga ojos y fantasía suficiente bien puede hacerse una idea precisa, tomar nota, como se dice en el lenguaje coloquial. Como sucede a menudo al hacer dichas visitas en la realidad, son bienvenidas a estas páginas todas aquellas personas que, aun sin una formación específica arquitectónica, tengan un interés

o simplemente curiosidad por conocer estos arquetipos cuya pretensión es describir un siglo de trabajos en torno a la vivienda, posiblemente aquel en el que los arquitectos han dedicado más tiempo y energía a este tema. Se ha intentado utilizar un lenguaje no especializado y, sobre todo, unas referencias que pertenecen más al ámbito de la cultura que al estrictamente disciplinar. Para estas personas, y también para muchos arquitectos, el libro no será una reflexión sobre las técnicas proyectuales, sino sobre la forma de vivir, de apropiarse del espacio privado y, por extensión, del espacio público: una reflexión sobre la buena vida, sobre la cultura doméstica contemporánea.

Pero las visitas a casas privadas, una práctica tan habitual entre arquitectos y estudiantes, tienen además una virtud que las hace particularmente interesantes como forma retórica. Al realizarlas, los arquitectos pierden en gran medida los prejuicios de su formación en el despacho y en las escuelas. Al visitar las casas, el arquitecto se hace usuario, las piensa a través del ojo del habitante y adquiere así una actitud más próxima a la de cualquier persona: pierde esa coraza que otorga el dominio de una disciplina, vencido por la fuerza misma de la experiencia real de la casa, de lo doméstico y de la vida que ella contiene.

Esa es la actitud, la predisposición, que se ha intentado inducir o provocar aquí a través de esta forma literaria, en la certeza de que solo desde la desprofesionalización de la mirada podemos aprender a observar con nuestros propios ojos, podemos aprender a mirar aquello que realmente queremos ver.

Para lograrlo es necesario realizar una reducción, una simplificación, que consiste en hacer visibles una serie de arquetipos definiéndolos mediante sus rasgos más acusados. Como sucede con las caricaturas, pues no es otra cosa un arquetipo, al destacar ciertos aspectos se aleja uno de la realidad; es la distancia que separa un rostro de su caricatura. Esto quiere decir que no hay una casa existencial o fenomenológica, sino que la realidad es más compleja y llena de matices, y en estos está toda la fuerza y la vida de las cosas. Que, por ejemplo, no hay un método estrictamente pragmático; tal pretensión llevada al extremo puede derivar en un absurdo delirante. Los arquetipos que vamos a visitar son casas en buena medida imaginarias y que han sido construidas manipulando distintas referencias; incluso cuando se ha considerado inevitable introducir obras construidas y dotar de cierta consistencia a las ideas, estas se han tratado más como fragmentos de un *collage* que como ejemplos completos. Por ello, debe advertirse al lector que no encontrará en las

páginas que siguen ninguna de las obras maestras construidas por los arquitectos modernos: ni la villa Savoye, ni la Casa de la cascada o la casa Tugendhat tienen nada que ver con un arquetipo, con algo que pudiese siquiera fragmentarse para un fin didáctico. Si queremos aproximarnos a ellas con un cierto rigor, lo que debe rescatarse es precisamente su complejidad. Como queda dicho anteriormente, son otros los motivos y los objetivos de este ensayo.

Debe advertirse también que el orden por el que los distintos arquetipos aparecen en este texto y el número de ellos no ha sido guiado por una lógica académica —como podría ser su ordenamiento cronológico o con relación a aspectos dimensionales, por ejemplo—, sino reproduciendo la forma en la que se han ido encadenando y haciendo necesarios uno al otro en la imaginación del autor, de modo que mantienen un orden real —cada capítulo presupone los anteriores—, pero subjetivo, como subjetivo también es el tono o el punto de vista con el que se describen las casas visitadas. Por ello, se ha situado la visita a la casa positivista —la casa del movimiento moderno contra la que, en gran medida, se han construido los modelos restantes— en una posición aparentemente extravagante, en el tercer capítulo, pues se ha creído que condenarla a ser una más dentro de un conjunto reforzaba la hipótesis de partida del texto, que es precisamente esa y, además, respetaba el modo expositivo elegido, la sujeción al orden de apetencia o necesidad con el que se han ido construyendo a sí mismas estas casas imaginarias. Sobre el número de ellas, siete, y lo que implica de exclusión de tantas otras formas de pensamiento como el siglo XX dio, solo puede decirse que ha parecido el adecuado —al fin y al cabo, se trata de un número asociado a la construcción de totalidades— y bueno es que otras ideas y actitudes que cada cual considere interesantes reciban desarrollos posteriores.

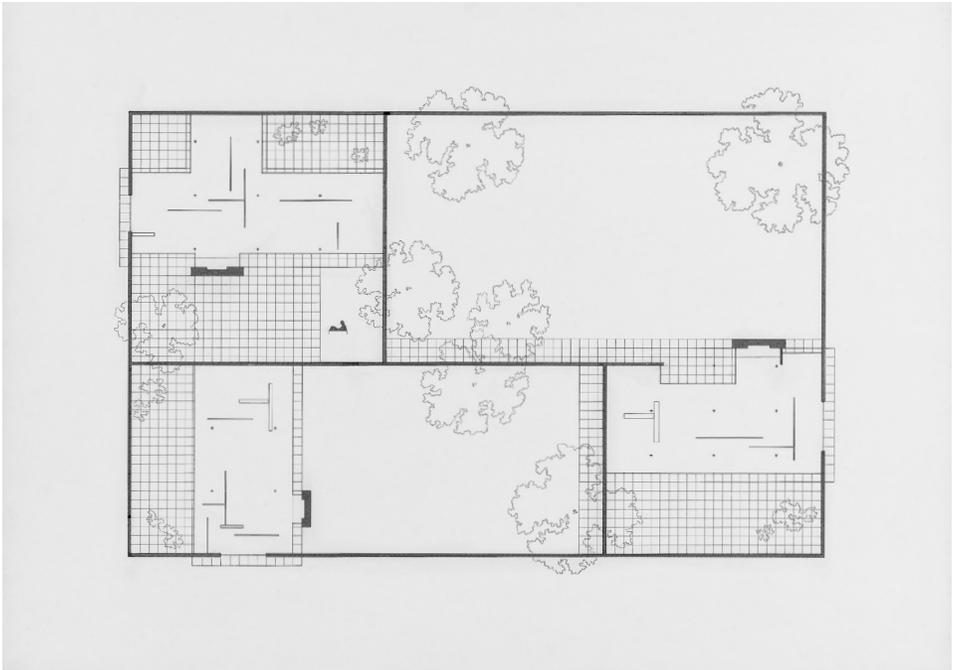
Las casas aquí tipificadas no componen una taxonomía que tuviera su terreno de aplicación restringido exclusivamente al ámbito de lo doméstico. Como arquetipos, lo son también de una forma de pensar las relaciones entre lo público y lo privado y, a través de ellos, el ámbito mismo de la ciudad. En ese sentido nada hay de inocente en las ambiciones que han animado a escribir este libro, aunque se ha pretendido tan solo tocar este tema, apuntar estos vínculos y dejar su desarrollo a la imaginación del lector. De hecho, todo el texto pretende discurrir con un ritmo relativamente rápido y ligero, si se quiere, en la convicción de que los mejores libros de arquitectura son aquellos que podemos hacer nuestros y desarrollarlos en direcciones imprevisibles.

Este texto quiere, por último, responder a numerosos intentos recientes de reanimar el debate en torno a la vivienda basados en el idealismo social y en los métodos de investigación planimétrica propios de la modernidad, intentos en buena medida ingenuos, atrapados en la jaula ideológica que pretenden superar. *La buena vida* quiere contribuir a deshacer la consistencia de esa jaula como un primer paso necesario para adquirir una perspectiva más vinculada a nuestro tiempo, con sus conflictos e idealizaciones. Y pretende hacerlo confiando en abrir la mirada a otras disciplinas y dejar a la imaginación y a la experiencia hacer su trabajo para alcanzar una relativa sabiduría, una posición propia. En una larga conversación que mantuvimos antes de su muerte, Alejandro de la Sota concluyó con una recomendación clarísima: “Para disfrutar de la arquitectura hay que viajar con la imaginación, hay que volar con la fantasía”.

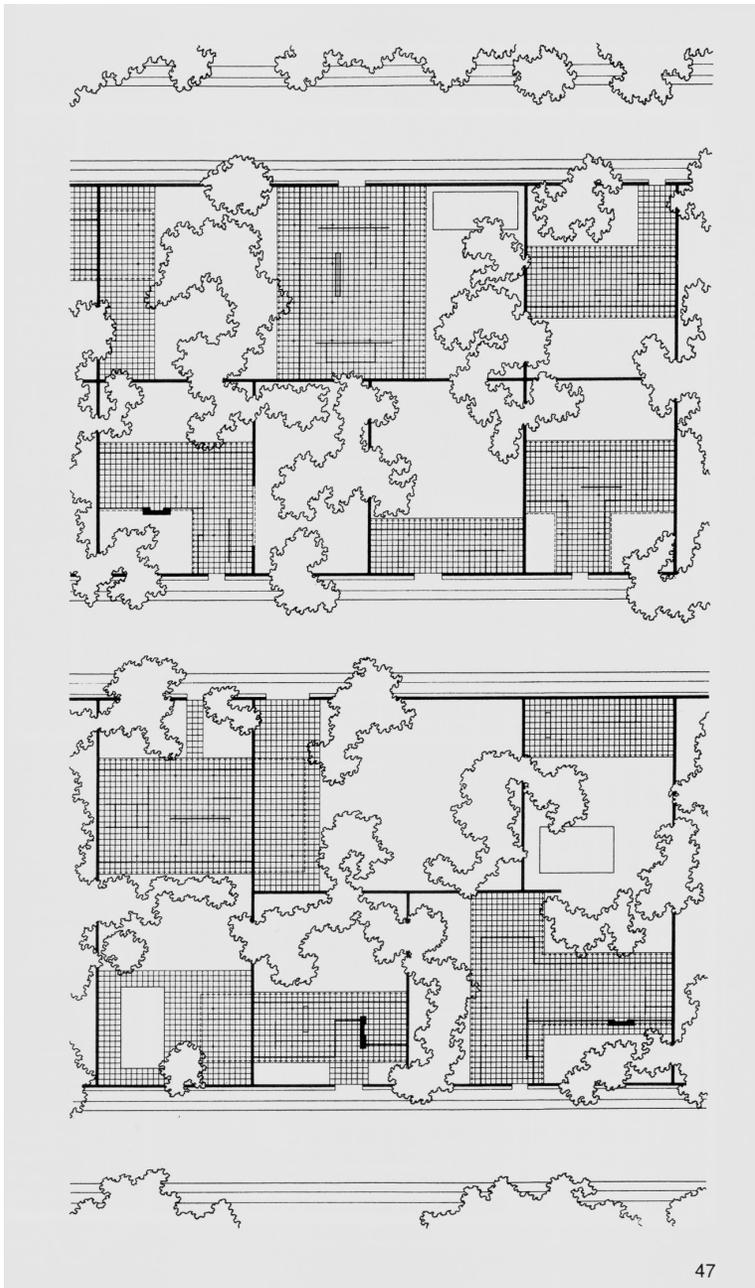
Este ensayo —cuyos errores e incompetencias pueden atribuirse exclusivamente a su autor— pretende ser una invitación a viajar con la fantasía no solo para celebrar la diversidad de las casas del siglo XX, sino también para estimular el placer de proyectar y habitar intensamente: para impulsar la aparición de esa casa que aún no existe.

# La casa de Zaratustra

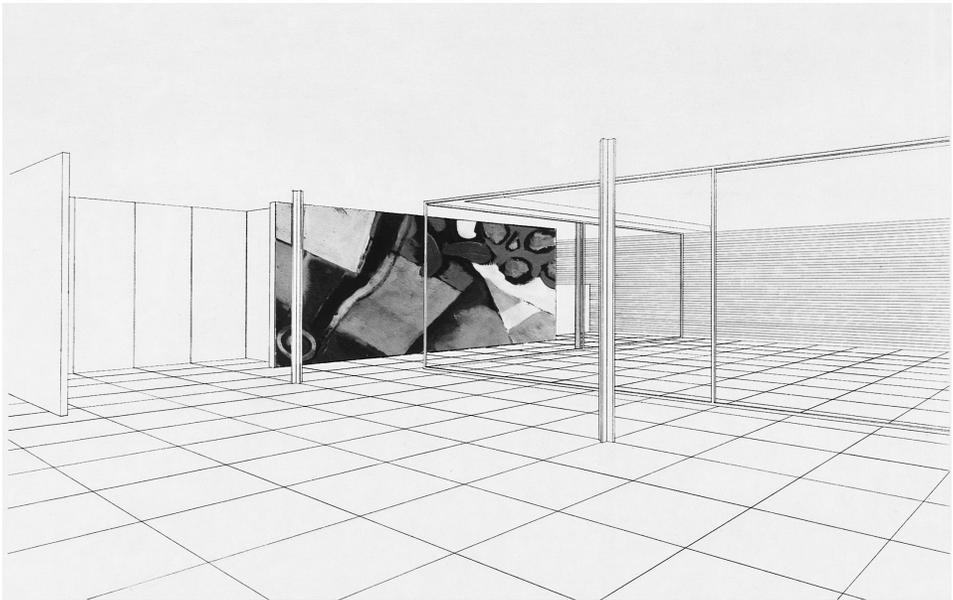
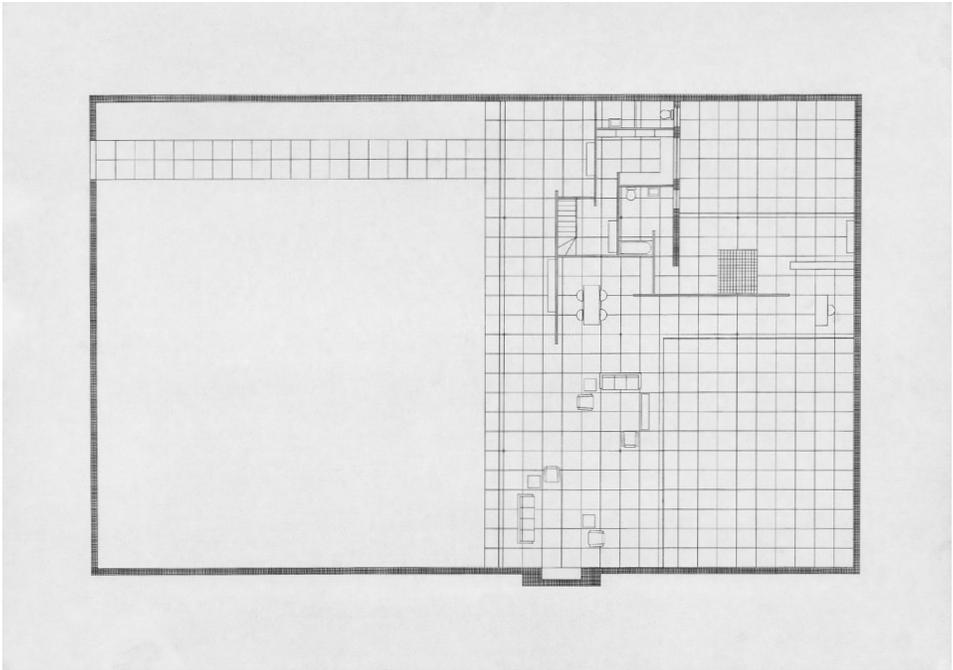




**Mies van der Rohe, casa patio, 1934. Planta.**



**Mies van der Rohe, agrupación de casas patio, 1938. Planta.**

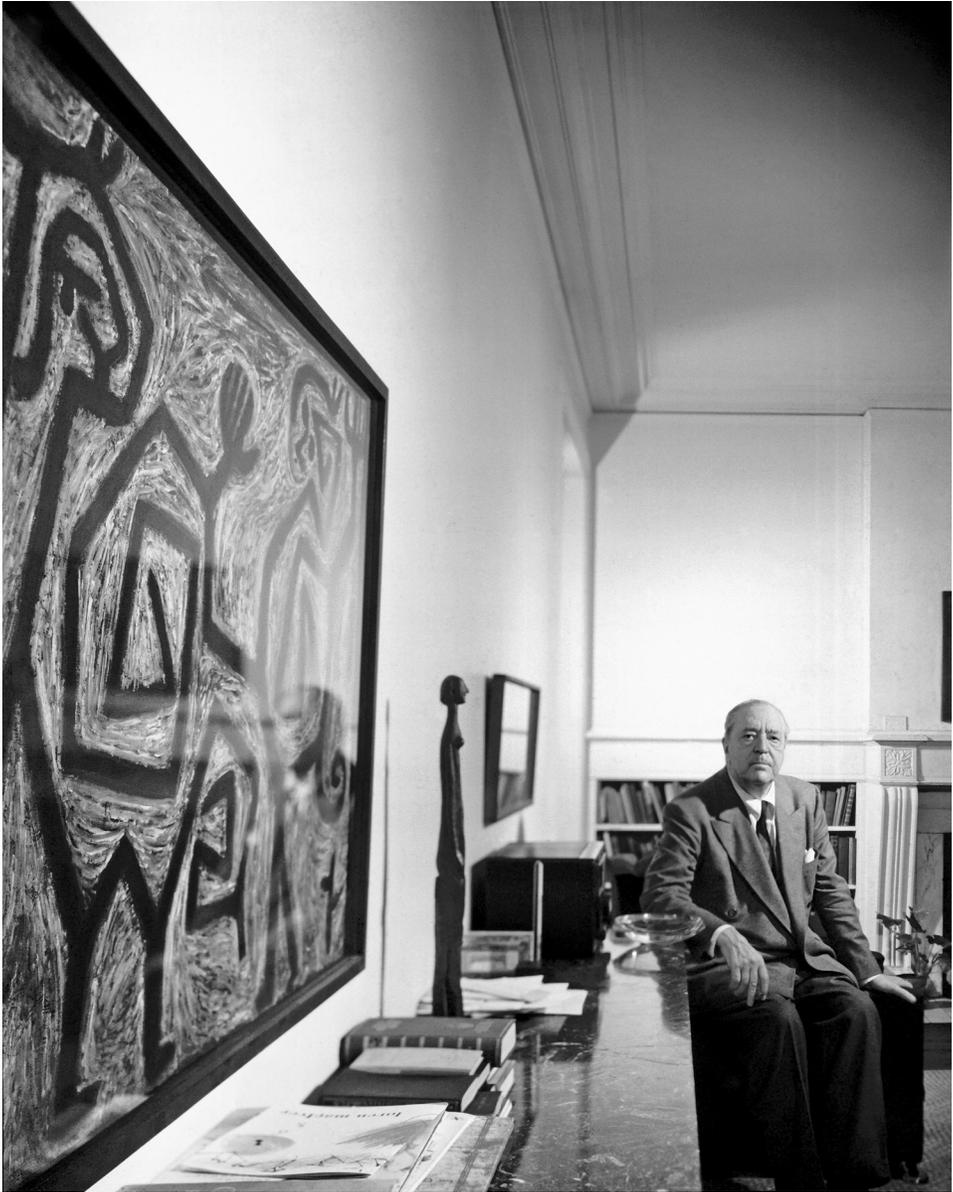


**Mies van der Rohe, casa con tres patios, 1934.**

Planta y collage interior con *Fuente de fruta*, partitura y jarra de Georges Braque.



**Mies van der Rohe en la sala de estar de la casa Tugendhat, Brno, hacia 1930.**



**Mies van der Rohe en su apartamento de Chicago.**

Pocas casas modernas han logrado mayor unanimidad entre los arquitectos que el conjunto de casas patio dibujadas por Mies van der Rohe a lo largo de casi ocho años, desde 1931, cuando contaba con 45 años, hasta 1938. Sin embargo, a pesar de esa admiración que producen, aún hoy carecemos de una explicación coherente sobre las intenciones y el sentido de esta investigación. No solo el silencio del autor, sino múltiples factores como su localización genérica o incluso la misma ambigüedad de su denominación, mediterránea e historicista, han hecho difícil su análisis a la crítica, limitándose a ensalzar su belleza e interés como tipo residencial así como la obvia correspondencia con algunos principios espaciales y constructivos del Pabellón de Alemania de Barcelona, o su relación con otros modelos modernos de casas patio. Este vacío interpretativo es, sin duda, un buen aliciente para comenzar nuestro recorrido a través de la documentación gráfica que Mies preparó y que, con seguridad, amaba, pues uno de los dibujos —el que representa la agrupación de varias de las casas en un vago tejido urbano— le acompañó siempre, colgado en la pared de su despacho profesional. Al repasar estos documentos gráficos, al reproducir con nuestra fantasía la experiencia de habitar estos espacios, surge la tentación de proyectarlos junto a él, de interiorizar sus razones y objetivos. ¿Qué pensaba Mies? ¿Por qué inició esta larga investigación sin cliente? ¿Qué buscaba y qué conclusiones obtuvo con esta perseverante obsesión que dio, como resultado más elaborado, la Casa de tres patios de 1934?

Sabemos que aquellos fueron para Mies años complicados en lo personal y en el ámbito público; su misteriosa renuncia en 1921 a la familia que había construido y el auge del nacionalsocialismo le obligaron a cuestionar su vida privada y la profesional en un momento en el que había alcanzado ya un gran prestigio como proyectista y había podido rodearse de un círculo de amistades y de referencias culturales en las que consolidar su creatividad (especialmente Alois Riehl, cliente suyo, quien además de haber escrito el primer libro sobre la figura de Friedrich Nietzsche, titulado significativamente *Friedrich Nietzsche der Künftler und der Denker* [*Friedrich Nietzsche, el artista y el pensador*],<sup>1</sup> le introduce en el entorno de personalidades de gran influencia como Werner Jaeger, filólogo de lenguas clásicas; y Heinrich Wölfflin, historiador de arte; igualmente conocerá en este período a Hans Richter, Walter Benjamin y Romano Guardini). En sus respectivos textos sobre Mies, tanto Fritz Neumeyer como Franz Schultze y Francesco Dal Co han dado cumplida cuenta de distintos aspectos de este período en el que se perfeccionó y

sistematizó su formación intelectual mencionando las figuras de Nietzsche, el gran pensador antipositivista, y de Romano Guardini, teólogo, como sus lecturas más intensas y fructíferas. Mies había escrito en 1928: “Solo la comprensión filosófica revela el orden correcto de nuestro oficio y con ello el valor y la dignidad de nuestra existencia”,<sup>2</sup> explicando así el valor dado por él mismo a esta reeducación, proceso que en gran parte supone un distanciamiento del positivismo y, por tanto, del espíritu mismo que animó todo el proyecto moderno; distancia y soledad que acabaron creando un marco no solo a su obra singular, sino también, en gran medida, a su propia existencia. Fijémonos en la enorme distancia que separa su investigación de la de sus compañeros modernos, aquellos que como Hugo Häring, Hannes Meyer o Ludwig Hilberseimer estaban trabajando intensamente en la idea de casas patio, simultáneamente y en la misma ciudad. El objetivo de las investigaciones de estos



arquitectos era obtener tipologías sistematizables de bajo coste, buena orientación solar y un buen aprovechamiento de la parcela para familias tipo, de clase obrera o burguesa. En todos los dibujos de estos arquitectos, la repetición de unidades idénticas es un sello recurrente que remite claramente a un despliegue masivo de este programa. La casa pasa a ser un objeto producido en serie a imagen y semejanza del Ford T, el gran paradigma de la industrialización. Nada de todo esto encontraremos en Mies. Su búsqueda es desde luego lejana a los intereses del colectivo de arquitectos modernos, a su investigación en torno al *Existenzminimum* para la optimización de tipos estandarizables de viviendas destinadas a familias obreras. En su trabajo sobre la casa patio, a excepción de un esbozo primerizo de casas adosadas (1931), Mies elaborará proyectos individuales ajenos por completo a una idea que implicase su repetición estandarizada. De hecho, en los escasísimos dibujos en los que aparece