Universidad Zaragoza
1542

Trabajo Fin de Grado

LLEGAR, CONSTRUIR, HABITAR: dos cabañas en la España del S.XXI

ARRIVING, BUILDING, INHABITING: two huts in the Spain of the 21st Century

Autor/es

Manuel Cortés Gimeno

Director/es

Enrique Jerez Abajo

Unidad predepartamental de Arquitectura / Escuela de Ingeniería y Arquitectura

2020

Repositorio de la Universidad de Zaragoza – Zaguan http://zaguan.unizar.es

Manuel Cortés Gimeno

LLEGAR, CONSTRUIR, HABITAR
Dos cabañas en la España del S.XXI

LLEGAR, CONSTRUIR, HABITAR
Dos cabañas en la España del S.XXI

Manuel Cortés Gimeno

Director
Enrique Jerez Abajo

Universidad De Zaragoza
Unidad Predepartamental de Arquitectura

Escuela de Ingeniería y Arquitectura
Curso 2019-20

Trabajo Fin de Grado
Diciembre 2020

RESUMEN

Ante la creciente virtualización de los espacios de la ciudad contemporánea, tomamos el testigo que el filósofo Martin Heidegger dejó en sus textos augurando al posteriormente definido como sujeto líquido. Este, que sobrevive en un continuo movimiento a su suerte, está inmerso en el desarraigo emocional del *habitar en el mundo*. Por ello, este trabajo plantea una hipótesis clara en la que desde la esencia de la arquitectura se pretende dar todavía hoy —o sobretodo hoy— respuesta a las necesidades de las nuevas sociedades. Se trata de evidenciar que aquella *arquitectura como puente* definida por el filósofo es hoy una realidad tangible y una aportación valiosa. Por su parte, el texto acomete el contenido desde el poder evocador de las palabras, relegando a las imágenes como elementos superfluos a un segundo plano. También el título es toda una declaración de intenciones en la forma temporal de proceder en la investigación: *Llegar, Construir, Habitar* es un itinerario de transición entre lo dogmático y lo emocional del habitante. Para hacer este viaje palpable se han elegido dos cabañas, la casa Garoza de Juan Herreros y la casa Baltanás de Carlos Quintáns que, construidas en la España del siglo XXI, pretenden ser los ojos que descubren un nuevo mundo de sensaciones bajo la piel de este viajero contemporáneo que somos todos. Y por consiguiente, ejemplifican que esa *pérdida de fe en los cielos y esperanza en la tierra* anunciada por el filósofo no es tal, pues a partir de los casos de estudio de las cabañas veremos que es posible una arquitectura que aúne de nuevo lugar y técnica, pasado y presente, hombre y natura, cielo y tierra. Nos iniciamos así en un proceso de desvestir la arquitectura de la cabaña hacia su esencia más sensitiva desde una visión ineludiblemente actual.

Palabras clave: Habitante; naturaleza; esencia; contemporáneo; cabaña.

ABSTRACT

In the face of the growing virtualization of contemporary city spaces, we take up the baton that the philosopher Martin Heidegger left in his texts predicting the later defined as a liquid subject. The latter, which survives in a continuous movement to its fate, is immersed in the *emotional uprooting of living in the world*. For this reason, this work poses a clear hypothesis in which the essence of architecture is intended to provide a response to the needs of new societies even today -or especially today-. The aim is to show that *architecture as a bridge* defined by the philosopher is today a tangible reality and a valuable contribution. For its part, the text undertakes the content from the evocative power of words, relegating images as superfluous elements to a second plane. The title is also a declaration of intent in the temporary way of proceeding in the investigation: Arrive, Construct, Inhabit is an itinerary of transition between the dogmatic and the emotional of the inhabitant. To make this journey palpable, two huts have been chosen - Juan Herreros' Casa Garoza and Carlos Quintans' Casa Baltanás - which were built in 21st century Spain, and which aim to be the eyes that discover a new world of sensations under the skin of this contemporary traveller that we all are. And therefore, they exemplify that this *loss of faith in the heavens and hope in the earth* announced by the philosopher is not such, since from the case studies of the cottages we will see that an architecture is possible that brings together again place and technique, past and present, man and nature, heaven and earth. We thus begin a process of undressing the architecture of the hut towards its most sensitive essence from an unavoidable current vision.

Key words: Inhabitant; nature; essence; contemporary; cottage.

ÍNDICE

0. Introducción
0.1 Sobre Heidegger, el viajero contemporáneo y la habitación del tránsito
0.2 Dos arquitectos, dos cabañas y el significado de habitar
0.3 Justificación, objetivos y metodología

1. Capítulo primero: **LLEGAR**
1.1 La ciudad traspasada
1.2 Regreso a la esencia
1.3 El jardín olvidado

2. Capítulo segundo: **CONSTRUIR**
2.1 Sea bienvenido el pragmatismo
2.2 El refugio frágil
2.3 Respeto y desnudez

3. Capítulo tercero: **HABITAR**
3.1 ¿Es usted extraterrestre?
3.2 El límite de lo íntimo
3.3 Emoción y soledad

4. Conclusiones

5. Anejo

Veinte siglos después del Evangelio, la humanidad civilizada, que a la vez se habría vuelto intrínsecamente bárbara y primitiva, habría despachado a los dioses, pero de este modo no solo se encontraría sin el cielo bíblico prometido, sino también sin la tierra[1].

[1] HEIDEGGER, Martin: *Bauen, Wohnen, Denken*. *Vorträge und Aufsätze*. 1ª ed.: Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1954. (Edición bilingüe de Arturo Leyte Coello y Jesús Adrián Escudero. 1ª ed.: LAOFICINA, Madrid, 2015, p. 78).

INTRODUCCIÓN

Sobre Heidegger, el viajero contemporáneo y la habitación del tránsito

La primigenia cabaña que los hombres construyeron como un refugio esencial miraría posiblemente con satisfacción a su sucesora del siglo XXI. No solo por el hecho de que esta se haya mantenido estoica al paso del tiempo, recordando la necesidad humana de habitar, sino también por su capacidad de dar respuesta a una sociedad que ya poco tiene que ver con la de aquellos primeros hombres.

Recordemos que la modernidad trajo consigo una marcada deshumanización de las formas de habitar. La *machine à habiter*[2], que Le Corbusier propuso como canon de eficacia y funcionalidad en el siglo pasado, dejó a un lado la individualidad del hombre. Se produjo una pérdida de identidad que todavía hoy perdura, pero que deja entrever atisbos de luz en las nuevas cabañas. Las arquitecturas del siglo XXI son un anhelo perdido del habitante del presente. Se trata de habitaciones que nos ponen en contacto con la naturaleza y nos recuerdan un habitar más sencillo capaz de vincularse a nuestra memoria.

En la actualidad estamos inmersos en sociedades líquidas, habitamos un mundo cada vez más conectado en el que las relaciones interpersonales han devenido en relaciones virtuales. El hombre líquido vive en un constante cambio, en la no permanencia y es, cada vez, más nómada. Viaja pero desconoce ante el exceso de información, es turista en su propia habitación.

---

[2] *La máquina de habitar* es un concepto acuñado por Le Corbusier a lo largo de sus artículos para la revista *L'Esprit Nouveau* (1920) y que más tarde consolida en *Vers une Architecture* (1923) sobre una arquitectura de vivienda sensible a los problemas sociales e inspirada en la máquina, pues para él los aeroplanos, los barcos y los automóviles eran los cánones modernos de belleza ya que sus formas eran respuesta directa a su función.

Las nuevas definiciones de la sociedad introducidas por sociólogos como Zygmunt Bauman[3], nos descubren las nuevas sociedades del habitante contemporáneo. Son resultado de las exploraciones sobre las ideas que Heidegger expuso en sus textos *Ser y Tiempo* (1927) o *Construir Habitar Pensar* (1951). Martin Heidegger, figura clave en la filosofía del siglo XX, supo ver la arquitectura como un método esencial para el desarrollo de su propio pensamiento. Y aunque nunca se le ha relacionado directamente con esta disciplina arquitectónica, su preocupación por el ser le llevó a la defensa fenomenológica de las formas de habitar. Un habitar en movimiento que nos servirá de punto de partida en un viaje que invita a pensar la cabaña como elemento todavía esencial para el habitar de nuestros días.

Nos adentramos en un viaje de dos arquitecturas que tiene como objeto de estudio el habitar contemporáneo. Para ello, se pretende recorrer el proceso proyectual de dos cabañas de una manera temporal: llegar, construir, habitar. Un procedimiento ligado a la esencia del propio acto de habitar. No hay conclusiones prefijadas, sino que a través del estudio analítico de ambas se busca avanzar libremente. Se trata de un peregrinaje sustentado por una premisa: la meta es el camino. El título, que alude con claridad a uno de los textos más conocidos de Heidegger, pone a este como referente en la toma de conciencia de las consecuencias que trajeron consigo las arquitecturas modernas y de la posguerra mundial. Para Heidegger, *Construir Habitar Pensar* es una amalgama en la que los términos parecen fundirse en una sola idea, en la que el hombre construye y habita simultáneamente y, para ello, nos lleva desde la semántica de las propias palabras —el construir y el habitar de Heidegger comparten un mismo origen semántico en alemán antiguo y, por lo tanto, la relación establecida entre ambos términos toma sentido en el contexto alemán—, hasta su desvirtuado uso actual.

---

[3] Zygmunt Bauman (1925-2017) fue un sociólogo polaco-británico que desarrolló el término *modernidad líquida* como fenómeno social derivado del proceso industrialización, del nuevo orden mundial económico y de los avances tecnológicos y de la comunicación.

Dicho camino lo recorre un viajero que llega al lugar como contexto de todo lo que va a ocurrir. Ese lugar que fue muchas veces olvidado en la modernidad, y sin el que nuestras cabañas se pueden entender. A continuación se construye, con nuevas técnicas y con referencias a ese refugio esencial. Y en última instancia, se habita. Si, como dice Heidegger, «la autopista es para el camionero su casa, pero no tiene allí su alojamiento»[4], el viajero contemporáneo podría llegar a sentirse siempre en casa. Sabemos que desde que llega al lugar está habitando y, se entiende que en este proceso de llegar y construir, el habitar se intensifica. Traspasa nuestra imaginación para formar parte del mundo real.

Cuando en 1951 Heidegger imparte una conferencia en Darmstadt, hace evidente el problema de escasez de vivienda en una Alemania sumergida en un gran plan de reconstrucción para recordar a los asistentes la verdadera cuestión a resolver: retomar el significado de habitar, recuperar la esencia de la construcción y hacer frente a la sensación de no pertenencia sobre el lugar construido. Además, nos invita a pensar si relacionamos correctamente los términos construir y habitar. No solo expone el problema como una consecuencia directa de la técnica occidental, «capaz de reducir todas las cosas a un gran dispositivo y convertir la naturaleza en un fondo de reservas disponibles»[5], sino que propone un desenlace basado en la cuaternidad, cuatro elementos que constituyen toda cosa: la tierra, el cielo, los mortales y los divinos. De todo esto hay un hecho que realmente nos interesa: Heidegger es capaz de anticipar una de las premisas de la denominada más tarde *modernidad líquida*[6], al deducir que *habitar* significa *intervalo,*

---

[4] HEIDEGGER, Martin: *Op. Cit.,* p. 13.

[5] HEIDEGGER, Martin: *Op. Cit.,* p. 60.

[6] Modernidad líquida o modernidad tardía es un término acuñado por Zygmunt Bauman para definir una secuela caótica de la modernidad a partir de los años 60, en la que el habitante puede cambiar de forma fluida su postura social, y en la que la incertidumbre y el cambio aventajan a la permanencia.

entre, pasaje, tránsito. *No pertenencia a*[7]. Una inmersión total en un cambio de tendencia hacia el nomadismo y la incertidumbre.

Pese a ello, una gran certeza a la que aferrarse aparece vagando entre el filósofo y el habitante: la cabaña de Heidegger. No en muchas ocasiones el filósofo introdujo sus ideas en torno a una determinada arquitectura, pero esta vez detalla algunos elementos de una cabaña en las montañas que denotan su proximidad hacia la casa existencialista:

> Pensemos por un momento en una casa rural de la Selva Negra que fue construida hace dos siglos por el modo de habitar de los campesinos. Aquí, la casa ha sido erigida por la persistente capacidad de dejar que tierra y cielo, divinos y mortales entren simplemente en las cosas. Ha emplazado la casa en la ladera de la montaña que está resguardada del viento, mirando hacia el sur, entre los prados y en la cercanía de la fuente. Le ha proporcionado el tejado de madera, que gracias a la inclinación y longitud adecuadas sostiene el peso de la nieve y protege las habitaciones contra las tormentas de las largas noches de invierno. No ha olvidado el rincón para la imagen de Nuestro Señor, situado detrás de la mesa comunitaria. Ha dispuesto en las habitaciones los lugares sagrados para el nacimiento y para el *árbol de la muerte*, que así es como se llama al ataúd. Y de esta manera ha marcado para las diferentes generaciones que viven bajo un mismo techo la huella de su paso por el tiempo. Un oficio, que surgió del habitar mismo, ha construido la casa. Un oficio que usa sus herramientas y sus andamios todavía como cosas[8].

Tal vez Heidegger reclamara como modelo aquella casa provincial de la Selva Negra que tanto recuerda a su cabaña en Todtnauberg. En su refugio de montaña pasaba largas temporadas escribiendo y pensando. Allí la vida sucedía entre comodidades sencillas que avivaban su contacto con la

---

[7] V. HEIDEGGER, Martin: *Op. Cit.,* p. 85.

[8] HEIDEGGER, Martin: *Op. Cit.,* p. 47.

existencia[9]. Pero, ¿acaso no es una contradicción rechazar la idea misma de modelo que estableció la nueva arquitectura y a la vez plantear tal cosa?[10] Como explica Arturo Leyte:

> De darse un modelo, este no podría proceder de un proyecto o de un cálculo, sino justamente de su ausencia. El único modelo sería aquel que propiamente no pudiera aparecer como tal, en el sentido de que no obedeciera a proyecto ni cálculo alguno, a saber, la naturaleza[11].

La cabaña de Heidegger, pese a ser fruto del habitar de su persona, es una traición al logro filosófico del *desplazamiento absoluto*[12], a la no permanencia. Consciente de ello, Heidegger no utiliza en sus textos la casa como referencia arquitectónica, sino que es el puente, el elemento que establece el lugar y en el que confluyen los hombres. Es esta *habitación del tránsito*[13] la verdadera cabaña de Heidegger: el punto cero del que surgen estas reflexiones.

---

[9] V. SHARR, Adam: *La Cabaña de Heidegger. Un Espacio para Pensar.* Gustavo Gili, Barcelona, 2018, pp. 65-78.

[10] V. HEIDEGGER, Martin: *Op. Cit.,* p. 82.

[11] *Ibidem.*

[12] V. HEIDEGGER, Martin: *Op. Cit.,* pp. 76-85.

[13] Podemos definir la habitación del tránsito como aquella arquitectura capaz de asimilar la actual deriva hacia el nomadismo del viajero contemporáneo, y aunar en sí la condición de permanencia al lugar innata a la tradición arquitectónica y el carácter ambulante que caracteriza a este nuevo habitante.

Dos arquitectos, dos cabañas y el significado de habitar

Como ya hemos comentado, el objeto de estudio será el habitar contemporáneo. Para ello tendremos presente una visión realista del habitante de hoy en día, pero echaremos la vista atrás en busca de recuperar la cabaña como elemento arquitectónico que ha materializado fielmente la esencia del habitar. La intensa relación entre los primeros hombres y aquella cabaña primitiva ha suscitado a lo largo de la historia un enorme interés, especialmente entre los arquitectos. De hecho, esta condición ha otorgado una privilegiada posición a la cabaña: la aproximación al modelo primigenio, defendida por una búsqueda de sentido, ha validado una mayor libertad en su desarrollo[14]. Durante el siglo XX quedó demostrada su capacidad de respuesta dando habitación a tantos habitantes como modos de habitar hubo. Ahora, con una tendencia social que clarifica los primeros destellos de una sociedad líquida hacia lo individual y lo virtual, este texto quiere defender la idea de que la cabaña sigue siendo capaz de acercarnos a la esencia.

El viaje que iniciamos transciende las fronteras de los apriorismos. Pretende desenmascarar nuevas maneras de habitar del hombre del siglo XXI de la mano de dos cabañas de Juan Herreros y Carlos Quintáns. Se busca entender a través del proyecto la relación directa entre el modo de vida del habitante, con la construcción y el lugar de la arquitectura. Será la cabaña el elemento esencial que, desde la domesticidad, puede permitirnos encauzar de nuevo el camino hacia la búsqueda del sentido humano de habitar. Y precisamente en esta búsqueda andan inmersos los arquitectos de nuestras dos cabañas.

---

[14] V. DE LÓZAR, Miguel: *La Cabaña Moderna. Microrrelatos de Arquitectura en Busca de Sentido.* Tesis Doctoral. ETSAM, Madrid, 2014, pp. 44-48.

Primero iremos hasta los alrededores de Muñogalindo, un pequeño pueblo de Ávila. Allí, Juan Herreros encontrará a través de su cabaña una arquitectura cada vez más interdisciplinar y globalizada como respuesta directa a los nuevos intereses de la arquitectura en la sociedad. Entre ellos están el acercamiento de la arquitectura a la ciudadanía o una implicada sensibilidad hacia el cuidado medioambiental. Será en un entorno árido, seco y algo alejado de otras construcciones donde se levante nuestra primera cabaña, que funcionará a su vez como telón de fondo y como escenario del lugar protagonista, con su vegetación dispersa pero constante sobre la terrosa Castilla más profunda.

Después iremos hasta Paderne, en Lugo. De nuevo, un pequeño poblado cerca de Folgoso do Courel, próximo a la frontera con León. La cabaña de Carlos Quintáns nace de una visión más cercana a lo vernáculo. En ella hay una preocupación intensa por la construcción y el aprendizaje mimético de lo tradicional desde las nuevas técnicas. Será el resultado de una delicada búsqueda en la generación del lugar que hace de límite entre el pueblo y el paisaje de las montañas; un lugar húmedo, verde y denso. Estas dos cabañas son condensadores de la emoción del llegar, construir y habitar. Y por tanto, deben lo que son al lugar, a la construcción y al habitante.

Debemos matizar el significado con el que entendemos el *Construir* y el *Habitar* de Heidegger. Es importante dotar a la traducción de una obra filosófica, que reflexiona mediante la semántica del lenguaje, el valor que merece, pues de ello depende directamente nuestro aprendizaje. En este sentido, podemos puntualizar que las definiciones que Heidegger da sobre estos términos, añaden significados complejos y semánticos, que en nuestro caso, no son determinantes ante el propósito de aproximarnos a un habitar experimental y personal.

De igual manera que hacemos hoy nosotros, el filósofo comienza la búsqueda de la esencia del habitar. Pero en este caso, no es

desde una —nuestra— perspectiva vivida, sino desde la postura aleccionadora de aquel que toma el lenguaje como germen de todo significado. Comienza con una aparente sencilla respuesta a la pregunta de qué es el habitar:

> Llegamos al habitar, así parece, solo por medio del construir. Este, el construir, tiene a aquel, el habitar, como su fin. Sin embargo, no todas las construcciones son viviendas[15].

Habitar es construir, pero no solo eso. A lo largo de las primeras páginas de sus textos, Heidegger irá añadiendo contenido al significado de ambas palabras. Desde la semántica del término *buan,* que significa construir en alemán antiguo, elaborará un discurso que va a derivar en tres estrictas definiciones:

1. Construir es propiamente habitar.
2. El habitar es el modo en que los mortales son sobre la tierra.
3. El construir como habitar se despliega en el construir que cultiva las cosas que crecen y en el construir que levanta edificios[16].

Y añade:

> Los mortales protegen y cuidan las cosas que crecen y, muy especialmente, edifican cosas que no crecen. Cuidar y edificar constituyen el construir en sentido estricto[17].

En este sentido, debemos aclarar que en este trabajo ese *cuidar y edificar* se simplificará al mero hecho constructivo.

---

[15] HEIDEGGER, Martin: *Op. Cit.,* p. 11.

[16] HEIDEGGER, Martin: *Op. Cit.,* p. 19.

[17] HEIDEGGER, Martin: *Op. Cit.,* p. 27.

Justificación, objetivos y metodología

La justificación de este trabajo corresponde a la de un estudiante atento al modo de vivir del habitante contemporáneo. Este universitario ha disfrutado, en primer lugar, durante sus estudios en arquitectura imaginando en la asignatura de Proyectos la habitación de nuestros tiempos. Además ha aprendido en Composición sobre las ideas —dibujadas, planificadas, soñadas, textificadas, aplicadas— que han propuesto algunos de los arquitectos más notables para dar solución al habitar. En segundo lugar se ha reafirmado en su creencia de que la arquitectura es un arte con mucho que aportar a la sociedad, siendo capaz de generar interacciones y de hacer proliferar escenarios para la vida. Todo ello sumado a su interés por la aplicación técnica —la idea construida— en la materialización de la obra. Esta amalgama de imágenes que junta proyectos, historia y construcción, se ha condensado en una habitación de tipología concreta: la cabaña. La cabaña, entendida por este estudiante como el elemento arquitectónico que más fielmente materializa la idea, servirá para embarcarnos en un viaje que toma dos casos de estudio para aproximarse hacia la esencia de nuestra disciplina, desde la que mirar saciados de inspiración los problemas a los que se enfrentan las sociedades actuales.

El objetivo primordial del viaje es elaborar un nuevo discurso sobre el habitar del hombre contemporáneo. Para ello se estudiarán dos cabañas —la casa Garoza y la casa Baltanás— que, enfrentadas, permitan elaborar un diálogo fragmentado en tres capítulos: Llegar, Construir y Habitar. Con ello se quiere ahondar en lo esencial. Se pretende detectar las impurezas que los nuevos modos de vida traen consigo y echar —de nuevo— la

vista atrás para entender mejor al habitante del presente. Además se intentarán abordar otros objetivos:

- Defender que, desde la esencia de la arquitectura, todavía hoy se puede dar nuevas respuestas a los requerimientos de las nuevas sociedades.
- Indagar sobre el habitar de una manera temporal y estrechamente ligada a la visión del habitante contemporáneo.
- Retomar los textos de Heidegger y reflexionar sobre su visión anticipada de las sociedades líquidas.
- Estudiar dos estrategias de proyecto desde el lugar, la construcción y el habitante.
- Aproximarse a la respuesta en forma de cabaña de dos obras españolas de este siglo como ejemplo de habitación contemporánea.
- Profundizar en el habitante y su habitar desde una visión interdisciplinar.

La metodología en la elaboración de este trabajo consiste en enfrentar pares de textos, de imágenes y de planos relacionados con ambas cabañas. De esta manera, se pretende ir dilucidando las decisiones de arquitectura que avanzan el habitar del hombre contemporáneo. Se trata de dieciocho piezas que sirven de pretexto —seis por cada capítulo— e irán de lo más universal, hasta la arquitectura más mínima y esencial que es la cabaña. Se enfrentarán, en primer lugar, dos textos y después dos imágenes, y por último se presentarán diferentes planos de las cabañas que tenemos como referencia. Esta manera de proceder quiere dar al lector la capacidad de imaginar nuevas arquitecturas a medida que se avanza sobre el trabajo. Y de este modo generar, en última instancia, un cuarto capítulo nunca escrito en el que las arquitecturas imaginadas por el lector se

enfrentan a las ya construidas, y dan lugar a un nuevo y particular discurso. Además, nos permitirá una lectura transversal, en la que tanto los textos, como las imágenes y los planos, constituyen una unidad que puede ser entendida en sí misma. El lector siempre podrá acudir al anejo final para descubrir las casas a medida que lee el trabajo o bien, si así lo prefiere, dejarse sorprender al dejar para lo último las imágenes de las cabañas, enfrentando lo imaginado con la realidad.

Podemos, para entendernos mejor, hacer un símil con los 3 estados del agua: los textos como la unidad etérea que introduce un tema universal, las imágenes en estado líquido como estado intermedio y, finalmente, los planos de las cabañas como estado sólido. Para ello se analizarán y se pondrán en común las razones proyectuales que han generado estas dos cabañas. Se pretende documentar el trabajo a partir de breves reflexiones sobre el acto de habitar y de proyectar.

Los textos tienen una mirada fenomenológica atenta a las sensaciones que indaga en los aspectos más poéticos, aquellos en los que resuenan ecos de las primeras arquitecturas. Las imágenes no aludirán directamente a la arquitectura de la cabaña, pero serán documentos esenciales que anticipan al nuevo habitante. En ellas será visible la relación entre el arte y la arquitectura como productos culturales innatas al hombre. Y por último los planos de las cabañas ejemplificarán dos métodos de dar respuesta a las exigencias sociales actuales, teniendo como propósito sustancial una aproximación hacia lo natural. Serán referencias fundamentales a lo largo de estas reflexiones, no solo por su didáctica lectura, sino también por su enorme capacidad de evocación. Todo ello, introducido por esa mirada fenomenológica que Heidegger desvela en sus textos, y que hoy nos sirve como punto de partida para desenmascarar al habitante contemporáneo y su modo de habitar.

CAPÍTULO PRIMERO:
LLEGAR

1.1 **La ciudad traspasada**
1.2 **Regreso a la esencia**
1.3 **El jardín olvidado**

1.1 **La ciudad traspasada**

La ciudad como objeto material intenta mantener la comunidad local, en tanto que la ciudad como fenómeno la va anulando con tiranía por medio de los medios de comunicación. La casa también expresaba una cosmología cerrada en la ciudad como objeto material [...]. Pero en la ciudad como fenómeno cada uno de los miembros de la familia, en lugar de estar relacionados entre sí, tienen extendidas hacia la sociedad distintas redes en múltiples capas, por medio de los medios de comunicación. [...] Sin embargo, por mucho que se arruine de hecho la familia como unidad, se mantendrá como la célula más importante de la sociedad, y tampoco desaparecerá la vivienda cosmológica y completa. [...] Como consecuencia, resulta que somos unos nómadas que fijamos nuestra residencia en la ciudad como hasta ahora hacíamos, pero que por otro lado montamos en la ciudad como fenómeno una casa virtual uniendo los espacios simulados.

Toyo Ito, *Escritos*

Por ejemplo para los franceses que han vivido en la década de 1940 y han podido asistir en su pueblo (aunque este no fuese más que un lugar de vacaciones) a la Fiesta de Dios, a los Ruegos o a la celebración anual de tal o cual santo patrón del terruño ordinariamente colocado en un nicho a la sombra de una capilla aislada: pues, si bien estos recorridos y estos recursos han desaparecido, su recuerdo no nos habla simplemente, como otros recuerdos de infancia, del tiempo que pasa o el individuo que cambia; efectivamente desaparecieron, o mejor dicho se han transformado. Se celebra todavía la fiesta de tanto en tanto, para hacer como antes, como se resucita la trilla a la antigua cada verano; la capilla fue restaurada y se da allí a veces un concierto o un espectáculo. Esta puesta en escena no deja de producir algunas sonrisas perplejas o algunos comentarios retrospectivos en algunos viejos habitantes de la región: proyecta a distancia los lugares en los que ellos creían haber vivido día a día, mientras que se les invita hoy a mirarlos como un pedazo de historia. Espectadores de sí mismos, turistas de lo íntimo, no podrían imputar a la nostalgia o a las fantasías de la memoria los cambios de los que da testimonio objetivamente el espacio en el cual continúan viviendo y que no es más el espacio en el que vivían.

Marc Augé, *Los no Lugares*

La ciudad traspasada

La urbe que aquí estudiamos acoge cada vez a más población. Es un punto de grandísima densidad. Se palpa en la altura de los edificios, en la afluencia de tráfico, en el ruido, en el gentío, en las luces parpadeantes o en la publicidad. La ciudad del espectáculo es capaz de absorber y dar cabida a todo el contenido que nuestra sociedad promulga hoy como necesario: es todo un *acontecimiento fenomenológico*[18] que esconde tras de sí movimientos invisibles a los ojos. Todos esos flujos conforman una realidad que desconocemos en gran medida. Son la contraciudad.

Esta cara no visible es el lugar más complejo de la ciudad, aquel en que se generan todos los procesos virtuales que repercuten más tarde en la ciudad: desde una cita por Tinder a un pedido por Glovo. La contraciudad prepara tras el telón la ciudad del espectáculo que sale a escena con cada uno de nosotros. En este sentido, Marc Augé introduce:

> […] hay espacios donde el individuo se siente como espectador sin que la naturaleza del espectáculo le importe verdaderamente. Como si la posición de espectador constituyese lo esencial del espectáculo, como si, en definitiva, el espectador en posición de espectador fuese para sí mismo su propio espectáculo[19].

---

[18] V. ITO, Toyo: *Escritos.* Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, 2000, p. 116.

[19] AUGÉ, Marc: *Los no Lugares. Espacios del Anonimato. Una Antropología de la Sobremodernidad.* Editorial Gedisa, Barcelona, 2017, p. 91.

Estas reflexiones nos indican que ya no son solo ≪no lugares≫[20] los espacios de tránsito que han emergido de nuestras ciudades y del habitar en sociedad. A aquellos no lugares que Marc Augé definiera como espacios ≪no identitarios, no relacionales, no históricos, derivados de la modernidad≫[21], se le suman hoy los espacios desvirtuados de la contraciudad. Como se intuye en el texto de Toyo Ito, estos lugares son los centros comerciales, los bares y cafeterías o los establecimientos de comida rápida. Se trata de espacios tradicionalmente domésticos, como nuestra sala de estar o nuestra cocina, sacados al exterior público de la ciudad. Son nuevos espacios de reunión esporádicos y fortuitos que dividen nuestra vida entre sociedad y familia. Una doble vida que, en consecuencia, nos acerca todavía más al *estar desarraigado*[22] del habitar heideggeriano.

Si bien es cierto que el habitar de la sociedad actual atiende mejor a la individualidad y es —por obligación impuesta— resiliente, su capacidad de adaptabilidad a los constantes cambios y a lo impredecible se aleja de la antigua situación de solidez y control que se dio en las ciudades modernas del siglo XX. Los nuevos movimientos incontrolables que aparecen con la contraciudad contribuyen a sumergir la sociedad contemporánea en sociedades líquidas. Por esto, y teniendo en cuenta la capacidad de absorción de las nuevas ciudades, es difícil pensar que el ciudadano pueda, en un momento dado, abandonar la urbe y su apresurado modo de vida.

Acudiendo al rótulo de inicio del capítulo, podemos definir *la ciudad traspasada* como la suma de las dos caras de una misma moneda: ciudad y contraciudad. Se trata de un modelo destinado a la obsolescencia en el que muchos de sus habitantes reivindican una aproximación al entorno natural. Según el Banco Mundial, en el año 2050 siete de cada diez

---

[20] AUGÉ, Marc: *Op. Cit*., p. 41

[21] AUGÉ, Marc: *Op. Cit.,* p. 83

[22] V. HEIDEGGER, Martin: *Op. Cit.,* p. 49.

personas vivirán en ciudades. Queda claro que el habitar del S.XXI pasa por la ciudad.

Las reflexiones que se expresan en este Trabajo Fin de Grado defienden un habitar relacionado con el ser, y proponen recorrer un camino temporal compuesto por tres actos: llegar, construir y habitar. Pero desisten en ensalzar el habitar en esencia como una idílica vida próxima a lo rural. La cabaña del habitante del tránsito no queda banalizada en una escapada de fin de semana con la que 'recargar pilas'. La cabaña propuesta en este trabajo es la herramienta con la que el ciudadano desarraigado se va a aproximar a la naturaleza arrebatada por la ciudad traspasada.

Es por ello que el habitante del tránsito en este trabajo descrito, no puede sentirse exclusivamente habitante de la ciudad. No, por lo menos, en esa ciudad que a pesar de ser contenedor universal deja fuera de sí cualquier espacio natural más allá de sus delimitados parques. La ciudad traspasada es consecuencia de haber alcanzado el *espacio mundial de consumo*[23], y la sociedad contemporánea que la habita le exige echar raíces, aproximarse a la naturaleza y entrar en simbiosis con el paisaje. Por eso, el habitante que habita la cabaña contemporánea nunca ha dejado de ser ciudadano.

Dicho de otro modo: el habitante que se propone ha advertido estar alienado y necesita 'escapar' a la naturaleza. Este trabajo plantea que la cabaña del S.XXI forma parte de la ciudad y es respuesta a la inmensa actividad que se produce en la contraciudad. Sabemos que es al alejarse de la ciudad densificada cuando desaparecen los espacios desvirtuados y se produce una aproximación más pura a la esencia del habitar. Y, en este sentido, la cabaña guarda en sí todas las necesidades básicas que ponen al hombre en una estimulante conexión con la naturaleza y, a su vez, mantiene al habitante enraizado con la ciudad.

---

[23] V. ITO, Toyo: *Op. Cit.,* p. 116.

Como apuntaba Marc Augé en el texto que se ha elegido para abrir el capítulo, los lugares antiguos de la ciudad, aquellos que nuestros mayores recuerdan como espacios de vivencias, desde hace años son convertidos en lugares del espectáculo. Pero hoy, además, son espacios tan virtualizados como los nuevos lugares urbanos. Recorrer una calle es toda una experiencia sensorial llena de información: podemos saber en qué restaurante comer más barato y con mejor calidad, recorrer la calle desde el aire con la aplicación Maps, conocer la historia de la plaza y el porqué de sus monumentos, saber si hay mucho tráfico, etc… y todo ello, simplemente echando la mano al bolsillo.

No obstante, esta nueva realidad tecnológica y apasionante sobrepasa nuestras posibilidades emocionales y minora nuestra relación 'real' con nuestro entorno. En este sentido, el texto paralelo de Toyo Ito añade que la sociedad no solo se siente perteneciente al lugar físico, sino al fenomenológico. Y esta *fenomenología*[24], que es cambiante, universal, atomizada y virtual, siempre está en movimiento y nos conduce a la habitación del tránsito; al desarraigo, a la no pertenencia. El perpetuo lugar de nuestra memoria se ha visto invadido por la temporalidad de nuestros movimientos en la ciudad traspasada.

Por dicha desoladora razón, este viaje comienza con el retorno incansable del hombre a la virtud de lo natural. Por un lado a la Castilla castiza, donde la casa Garoza aflora como un destello posado en el terruño. Por el otro a la Galicia añosa, en la que la casa Baltanás resurge lóbrega del húmedo poblado.

[24] V. ITO, Toyo: *Op. Cit.,* p. 117

1.2 **Regreso a la esencia**

Fotografía de David Hogsholt, Tianducheng, China

Autorretrato de Monet, Giverny, Francia

≪¿Cómo podemos hablar de cultura deshumanizada, si es el propio humano el que la denomina así conscientemente?≫[25] Realmente, lo que diversos autores han analizado en estos últimos años es aquello que nos hace más humanos y da sentido a nuestro paso por la tierra. Sin ser conscientes, en muchas ocasiones hablamos de 'deshumanizado' promulgando una desnaturalización del ser —del hombre que es aquí y ahora, en un lugar y tiempo concretos—. Precisamente este proceso ha consistido en la pérdida de contacto entre hombre y paisaje real. Para arquitectos como Santiago de Molina, la pérdida de la realidad 'real' supone un problema actual que requiere de respuestas necesarias desde el ámbito de la arquitectura:

> Hoy que contemplamos ediciones sin fin de *realities* televisivos en versiones y formatos impensables, hoy que nos relacionamos con más seres humanos que nunca antes, gracias a las tecnologías sociales, hoy que parece que la virtualidad está cobrándose el mayor número de víctimas posibles en almas sin cuerpo, reclamamos la realidad con el ansia del que reclama una pausa en un descenso sin frenos.
>
> Si T.S. Eliot dijo en el siglo pasado que los seres humanos no pueden soportar demasiada realidad, le faltó vivir este tiempo. En el siglo XXI parece que la necesidad de recobrar ese contacto con la realidad-real es cada vez más acuciante. Hoy parece necesitarse una arquitectura capaz de aportar una dimensión sensible a la vida. Sin más[26].

---

[25] LINGIARDI, Vittorio: *Op. Cit.,* p. 21.

[26] DE MOLINA, Santiago: *Hambre de Arquitectura. Necesidad y Práctica de lo Cotidiano.* Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017, p. 14.

Para el psicoanalista Harold Searles[27], esa sensibilidad define cada ambiente y se mantiene en un lugar de la mente relativo a las relaciones interpersonales[28]. En la sociedad contemporánea estos vínculos son, en muchas ocasiones, simulados, y a pesar de construir fuertes lazos emocionales olvidan el paisaje y quedan vagando en nuestra memoria sin asociarse a lugares reales concretos. La necesidad del hombre de habitar un paisaje real es completamente vital. Nuestros paisajes son resultado de nuestras vivencias presentes, nuestra memoria y nuestra soledad y juegan un papel intrínseco en nuestro sentir en el mundo. Por consiguiente, podemos afirmar que los paisajes referidos a *la ciudad traspasada* traen consigo una cierta incapacidad para ser lugar y habitación del hombre.

En China podemos encontrar un ejemplo radicalmente opuesto a la idea que en este trabajo se defiende de dar habitación. Se trata de Tianducheng[29], una ciudad construida de cero en 2007 que recrea la ciudad de París: desde sus famosas fuentes, pasando por las mansardas de sus edificios hasta el monumento por excelencia, la Torre Eiffel. Se trata de una ciudad-complejo destinada por completo al turismo. Da habitación a viajeros temporales en un espacio totalmente simulado que no guarda un resquicio de tradición ni de memoria. Este extremo ha generado una no-ciudad, pues ¿qué es acaso una ciudad sin habitantes?

El habitante que este trabajo va a descubrir —a través de las casas Garoza y Baltanás— es consciente de que un lugar sin memoria no permite *estar arraigado.* Por ello, en el viaje que ha iniciado, es cómplice de los efectos del bestial turismo de masas y huye de él. Al fin y al cabo, el camino que emprendemos con este *Llegar, Construir, Habitar* tiene un claro destino hacia lo natural. El regreso a la esencia del habitar pasa inevitablemente

---

[27] Harold Searles (1918-2015) ha sido uno de los psicoanalistas más influyentes del siglo XX por sus aportaciones en la comprensión del cerebro humano y en tratamientos contra la esquizofrenia.

[28] V. LINGIARDI, Vittorio: *Op. Cit.,* p. 21.

[29] V. Fig. 01. p. 38.

por tomar conciencia de nuestro lugar en el mundo. No olvidemos que el paisaje natural ha sido nuestra primera habitación. De hecho, durante muchos más años de lo que lo ha sido la ciudad: desde el nómada con su arquitectura efímera, hasta el sedentario establecido en la cueva y posteriormente en la cabaña. Esto, que parece trivial, hoy carece de la importancia que realmente tiene. Parece haberse esfumado de nuestra memoria.

Quizás fue con las pinturas *au plein air* de mediados del siglo XIX cuando el hombre, emocionado ante la posibilidad de verse pintando bajo la luz del sol, comenzó a interesarse nuevamente por la esencia escondida del paisaje natural. Para los artistas impresionistas como Monet[30], la trascendencia de su sentimiento de pertenencia al lugar se advertía en muchas de sus pinturas. Es evidente que en sus obras se denota una experiencia personal del paisaje. Mientras que tradicionalmente el pintor nos da un enfoque ideal de lo que quiere que veamos, Monet nos adentra al epicentro de una explosión de luz, color y naturaleza. Su vivencia del paisaje transmite emoción antes que veracidad[31]. Imaginemos la íntima conexión entre Monet y el paisaje con su autorretrato: el rostro es la sombra arrojada de su cabeza sobre un estanque con nenúfares[32].

Los nenúfares de Monet fueron pintados durante sus últimos años de vida en las pausas que hacía en la localidad francesa de Giverny para ver a su familia. El retorno constante a sus jardines es una prueba más del estrecho vínculo con aquel lugar al que sentía pertenecer. El regreso que se propone para el habitante

---

[30] Claude Monet (1840-1926) fue uno de los pintores franceses que impulsó el plenairismo —acto de pintar *au plein air—.* La comercialización de los envases en tubo para la pintura al óleo les permitió no verse obligados a fabricar sus propias pinturas y observar los colores bajo la luz real del paisaje. Su obra *Impresión, Sol Naciente* (c.1872) dio nombre al movimiento impresionista.

[31] V. GOMPERTZ, Will: *¿Qué Estás Mirando? 150 Años de Arte Moderno en un Abrir y Cerrar de Ojos.* Taurus, Madrid, 2016, pp. 36-38.

[32] V. Fig. 02. p. 39.

contemporáneo a la cabaña es, al igual que en el pintor, una constante invitación a sentirse arraigado: a «sentir el paisaje recogido en la mente y la mente inmersa en el paisaje»[33].

Este trabajo pretende arrojar una luz evocadora sobre el habitar contemporáneo a través de las casas Garoza y Baltanás para grabar en la memoria del lector, con la misma emoción que Monet, la sombra íntima y renovada del habitante de su tiempo.

[33] LINGIARDI, Vittorio: *Op. Cit.,* p. 17.

1.3 **El jardín olvidado**

Inmediaciones de la Casa Garoza, Muñogalindo, 2010, Juan Herreros.
Dibujo del autor.

Inmediaciones de la Casa Baltanás, Paderne, 2010, Carlos Quintáns.
Dibujo del autor.

El jardín olvidado

En nuestra cultura mediterránea la idea de naturaleza ha sido representación de las cosas bellas y de la tierra fecunda[34]. Encarnada en la divinidad Isis, en el antiguo Egipto tomó un aspecto idílico y significó fertilidad. Desde entonces, la naturaleza se ha relacionado con la mujer y su vientre. Es símbolo de vida y nos hace pensar en ella como una madre. Las narraciones míticas y eternas sobre el paraíso todavía hoy nos hacen creer en el reencuentro con la naturaleza para una buena vida. Preocupados por el olvido del hombre hacia lo natural algunos filósofos, como Massimo Venturi, proponen para ello transformar el mundo en un jardín:

> La filosofía enseña, desde el originario significado del jardín como *vientre de la vida,* a actuar desde el respeto a nuestro planeta: en definitiva a nosotros mismos. Es una reflexión con visión de futuro, anclada al mito eterno de una figura vital, imagen del paraíso donde volver al diálogo con la naturaleza desde una visión unitaria de la existencia. Esta filosofía es de urgente actualidad para combatir la pobreza del mundo y curar la tierra donde habitamos, defendiéndola de la agresividad liberalista y para salvar, con el mito eterno, nuestra vida. ¿Cómo hacer para transformar el mundo en un jardín? Es la metáfora poco estudiada del buen lugar, ofuscada por la moderna contraposición entre hombre y naturaleza; se recupera —con perspectiva a un mundo acogedor— la visión holística de la naturaleza como una totalidad de hombres, animales, vegetación y minerales; allí donde actúa la ética de la responsabilidad contra el deterioro de nuestro planeta, único e irrepetible[35].

---

[34] V. VENTURI, Massimo: *Oltre il Giardino. Filosofia di Paesaggio.* Giulio Einaudi Editore, Torino, 2019, p. 4.

[35] VENTURI, Massimo: *Op. Cit*., Contraportada.

El jardín es una pequeña porción de naturaleza que hemos hecho nuestra; la hemos domesticado. Es un rincón que cuidamos y mimamos de manera especial. Para el habitante contemporáneo, el jardín es el lugar donde sentir la realidad 'real' que ha eliminado la ciudad traspasada. Se trata de un intensificador de sensaciones: tocar, escuchar, respirar, saborear y mirar —en el jardín—, permiten al hombre experimentar verdaderamente su paso por el mundo. Olvidemos por un momento la cabaña de Heidegger como lugar de evasión de la ciudad, y los jardines de Monet como escapatoria de su ajetreada vida entre viaje y viaje, y demos la oportunidad al habitante contemporáneo de romper con la visión occidental de opuestos entre ciudad y naturaleza.

Recordemos que este nuevo habitante sigue en la ciudad pese a estar en un entorno natural. Y es por ello que está al corriente de las últimas noticias, responde al email del trabajo y mira Whatshapp constantemente. Ha conseguido separar la relación ciudad-trabajo y naturaleza-descanso de los viejos clichés de la ciudad traspasada en favor de una visión que desecha la naturaleza como premio y aboga por una perspectiva unificadora entre hombre y natura.

Es cierto que nuestra cultura occidental ha llevado consigo tradicionalmente una actitud de dominancia ante la naturaleza. De aquí que la relación de opuestos —naturaleza y ciudad— que hemos expuesto como una afección a los habitantes de la ciudad, carezca de sentido en el ámbito oriental. Luis Racionero expone con nitidez esta idea:

> Para los chinos dos conceptos opuestos no son mutuamente excluyentes, como para nosotros. Los opuestos son dos elementos aprovechables que suben y bajan, se hunden y emergen alternativamente en el flujo del cambio[36].

[36] RACIONERO, Luis: *Oriente y Occidente*. 1ª ed.: Anagrama, Barcelona, 1993. (2ª ed.: 2001, p. 12).

Racionero, que manifiesta una evidente crítica sociocultural a Occidente, alude a conceptos de raíz. Citando a Platón ejemplifica una problemática asentada desde las bases de la filosofía contemporánea y apunta a dos ideas del tiempo esencialmente distintas como generadoras de una concepción del mundo diferente:

> Uno de los mitos clásicos de Occidente es el de los prisioneros en la caverna, que confunden las sombras en la pared por la realidad de las cosas que pasan fuera de la cueva. Oriente y Occidente, Buda y Platón, están de acuerdo en que somos prisioneros de la caverna; la diferencia estriba en que Occidente va más allá de las sombras por medio de conceptos, porque cree que la realidad es la idea, Oriente va más allá de las sombras por medio del yoga porque cree que la realidad es un estado psicosomático de percepción. Occidente cree que las cosas son reales si las deduce según las reglas de juego conceptual; Oriente las cree reales si las vive en otro estado de conciencia: información o transformación, deducir o contemplar. […] Tiempo cíclico en Oriente y tiempo lineal en Occidente. Asia está regida por el signo del eterno retorno, de ahí su fatalismo —ese conformismo que irrita al occidental— y la inmensa paciencia de unas culturas que se cierran, autocomplacientes, sobre sí mismas. Europa es la tierra del tiempo lineal, del viaje y el progreso, de los pueblos irredentos cuya mitología habla de una caída original, un trabajo de liberación y una transformación, al final de los tiempos[37].

Precisamente, ese estado de conciencia del que habla el texto refiere a una actitud enriquecedora pero perdida en la cultura occidental: la introspección, un viaje hacia el interior de uno mismo. Se trata de una mirada que se ha visto truncada en el avance de la sociedad del consumo en pro de la apariencia[38], y que el habitante contemporáneo, en este trabajo vislumbrado, ha

---

[37] RACIONERO, Luis: *Op. Cit.,* p. 41.

[38] V. ITO, Toyo: *Op. Cit.,* pp. 113-117.

decidido retomar. Esta toma de conciencia del mundo interior hace entrar al hombre en consonancia con su origen natural, con su propia naturaleza[39]. Para Jesús Aparicio este *movimiento interno* reside en la *emoción* y es la arquitectura el medio más eficaz para alcanzarla:

> Pocos temas son tan abstractos como la emoción y ésta la provoca la arquitectura con una completez que no alcanza ningún otro arte[40].

De esta manera iniciamos el itinerario a una arquitectura esencial, que no es otra cosa que la arquitectura del jardín y de la emoción.

El habitante que se dirige a la Casa Garoza[41] recorre en coche, en dirección oeste desde Ávila, una llanura con infinidad de campos de cultivo. Pasan de colores tierra en verano a unos verdes vivos en la temporada de cosecha. De telón de fondo aparecen difuminadas en un gris oscuro las montañas del Sistema Montañoso Central. Desde la nacional se toma un desvío por una carretera comarcal. Nos adentramos en sinuosas curvas y el paisaje abierto se ve interrumpido por pequeñas elevaciones rocosas. El terreno es árido y la vegetación aparece punteada sobre la escena. Son plantas, arbustos y árboles de pequeño tamaño que no crecen mucho en altura. Sus troncos son gruesos, y sus hojas frondosas y perennes.

Justo antes de llegar, el camino se vuelve de tierra y se intuye una brillante y afilada silueta entre la maleza. La cabaña es un sencillo volumen que nos recibe posado en unas patitas metálicas sobre una gran masa de granito. De esta manera, la instalación de la cabaña se establece con un profundo respeto y

---

[39] V. APARICIO, Jesús María: *El Muro, Concepto Esencial en el Proyecto Arquitectónico: la Materialización de la Idea y la Idealización de la Materia.* Librería Técnica CP67, Argentina, 2000, p. 16.

[40] *Ibidem.*

[41] V. Plano p. 46.

el paisaje apenas se ve alterado. Una vez bajamos del coche, la casa queda a la izquierda. Su posición alzada nos recuerda a un gran mirador. La cabaña de Garoza, obra del arquitecto Juan Herreros, construye lugar por sí misma en un entorno inmediato totalmente natural. A sus pies genera una plataforma que es un gran salón al aire libre. En palabras del arquitecto, la terraza «es una atalaya artificial desde la que contemplar el paisaje»[42].

Nos dirigimos al acceso situado en la cara norte y subimos una leve pendiente térrea entre las rocas de granito. Una vez próximos a la cabaña advertimos que la piel que la recubre es de una extrema ligereza. Está fría al tacto y refleja vagamente la vegetación a nuestras espaldas. Se trata de un refinado lienzo de reflejos, ondulaciones y destellos. Su homogeneidad se altera sutilmente para ganar transparencia y profundidad en puertas y ventanas. Estamos ante el umbral difuminado de la cabaña; nos insinúa e invita a entrar. Es el primer encuentro íntimo entre la casa y el cuerpo[43].

El habitante que se dirige a la casa Baltanás[44] recorre desde Lugo paisajes montañosos invadidos por una verde y frondosa vegetación que se impone en la escena. De hecho, el horizonte siempre queda cercano. Al adentrarnos en la Sierra de O Courel en dirección este, un aroma y un frescor especial nos conducen hacia el interior del valle. El poblado de Paderne parece no haber sucumbido al poder transformador de los hombres. Allí el paso del tiempo se ha detenido.

Esta vez dejamos el coche a la entrada del poblado y lo atravesamos a pie. Las construcciones de madera, piedra y pizarra nos conducen cuesta abajo hasta el límite entre la aldea y la montaña: entonces nos recibe una fachada ciega y negruzca

---

[42] *La Aventura del Saber. Arquitectura doméstica. Casa Garoza.* TVE [consultado 01. 07. 2020].

[43] V. PALLASMAA, Juhani: *Habitar.* Gustavo Gili, Barcelona, 2016, p. 104. (1ª ed., 3ª tirada: Gustavo Gili, Barcelona, 2017).

[44] V. Plano p. 47.

marcada por el tiempo. Es la contemporánea cabaña Baltanás, obra del arquitecto Carlos Quintáns. Se trata de un volumen abstracto y depurado de la casa tradicional a dos aguas. Se ha construido sobre la estructura de muros de piedra de un antiguo pajar. Sobre este podio pesado, una ligera piel de madera de castaño enfatiza la verticalidad de la pieza culminada por una tersa capa de láminas de pizarra.

Al acercarnos, la puerta se ha camuflado y solo es perceptible al estar precedida por un escalón de piedras apiladas. La cabaña se presenta al habitante como un mural oscuro y húmedo con una gran fuerza de atracción; la arquitectura parece poseer más densidad en este lugar. Una fina y vertical banda de luz —la chimenea de ventilación— recuerda a aquellas obras de Barnett Newman[45] que invitan a la contemplación, y una presente manivela nos prepara para un apretón de manos.

La cabaña responde a una clara introversión hacia el pueblo y se abre con un gran ventanal a sur hacia el paisaje. De este modo da respuesta a su privilegiada situación de límite e introduce la naturaleza en el espacio diáfano de estar y cocina. En palabras de Carlos Pita, los sugerentes enclaves rurales como Paderne:

> Te envuelven con su rico y enriquecedor despliegue de arquitecturas populares, anónimas, de sabiduría secular, sacando miel de cada piedra, de cada encuentro[46].

El camino hasta ambas cabañas supone toda una experiencia llena de matices y sensualidad; entraña recorrer sendos caminos hacia arquitecturas que nos conmueven: son el primer paso hacia las ideas del habitar que este trabajo vislumbra. Por fin podemos decir: hemos llegado.

---

[45] V. GOMPERTZ, Will: *Op. Cit.,* p. 313.

[46] PITA, Carlos: *Un banquete en Paderne do Courel.* En Revista Arquitectura COAM Etapa 2008-2012, MADRID - ZÚRICH, Madrid, 2010, nº. 360, p. 26.

CAPÍTULO SEGUNDO:
CONSTRUIR

2.1 **Sea bienvenido el pragmatismo**
2.2 **El refugio frágil**
2.3 **Respeto y desnudez**

2.1 **Sea bienvenido el pragmatismo**

[...] El pragmatismo es más un método que una filosofía. [...] Mantiene una posición bien alejada del tiempo finalista y teleológico del positivismo. [...] La metáfora pragmática será así la *conversación,* imagen que subraya los vínculos con un modelo social en el que realmente pueda darse una discusión abierta e impredecible, sin verdades últimas. El creador, el artista y el filósofo se confunden en la figura del *crítico,* pues operan con el mundo y el presente como materiales que se interrogan, cuya coherencia debe rehacerse continuamente en una especie de aventura intelectual que definirá precisamente eso, la historia de las ideas. La actualidad del pensamiento pragmatista se encuentra en este abandono de la certidumbre y la objetividad como metas de pensamiento; en su capacidad para instalar al creador, al arquitecto si se quiere, dentro de un contexto heterogéneo e inestable y hacerlo con un cierto optimismo, entendiendo que inestabilidad y heterogeneidad no son un accidente engorroso, sino un material creativo precioso. [...] Se trata de un tiempo polarizado, atraído tanto por la experiencia del presente como por el individualismo; un tiempo ligado a nuestra subjetividad. [...] El sujeto pragmático es una creación artística individual de cada uno sobre sí mismo; una sucesión de experiencias, metáforas y lenguajes que constituyen la propia identidad y en cuya mayor riqueza reside su realización plena.

Iñaki Ábalos, *La Buena Vida*

El concepto tectónico está ligado a *lo que no es arquitectura*, en el sentido de Heidegger. La arquitectura es lo que no es. La construcción tectónica es ligera y la Arquitectura nace de lo que es exterior a la construcción, esto es, nace de la Naturaleza que la rodea. El concepto tectónico conlleva la *ausencia* de la arquitectura, ausencia de la materia que resulta en unos muros ligeros capaces de dejar que la Naturaleza se incorpore a la Arquitectura. Estamos ante la arquitectura de la levedad. El edificio se crea, mediante este concepto, como un espacio abierto al paisaje, a su propio exterior. Sus muros evidencian su construcción, exponiéndola. Esta evidencia constructiva hace que en la arquitectura destaque la idea de piezas que se ensamblan creando un ser discontinuo (*discontinuum*). Esta es la idea de lo que no es materia arquitectónica, es la idea de la Naturaleza. [...] La ausencia en un muro considerado desde la idea de *discontinuum* de materia se entiende como la *no construcción* de dicha materia. [...] El espacio de la arquitectura tectónica se entiende y se contempla en movimiento.

Jesús Mª Aparicio, *El Muro*

Sea bienvenido el pragmatismo

Es necesario recordar, antes de iniciar este segundo capítulo, que el *construir* que este trabajo ha considerado se despega del significado semántico con el que Heidegger construye sus reflexiones en torno a la palabra *bauen.* Precisamente, el filósofo titula su libro *Construir Habitar Pensar* porque el origen genealógico —en alemán antiguo— de estas palabras tiene vinculación. A pesar de ello*,* el filósofo introduce una perspectiva del construir que aquí está muy presente: el construir como el edificar —*edificare*—. Este termino no solamente alude a lo *instrumental* sino que además abarca el modo en el que constituimos el lugar en el que habitamos[47], nuestro jardín en el mundo. Además el construir que este trabajo relata se alimenta de las nuevas técnicas constructivas y de producción que demandan —todavía hoy inmersos en una sociedad del consumo— de los procesos seriados y de sistematización.

Debemos aclarar que el discurso que Heidegger elabora una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial en un contexto de reconstrucción de las ciudades devastadas desencadena una visión para nada optimista del habitar: según él, los seres humanos habríamos perdido la fe en los cielos y la esperanza en la tierra. El profundo sentido que conlleva el habitar de Heidegger no garantiza que las edificaciones destinadas a la vivienda acontezcan un hogar. A pesar de su 'negativa' concepción del ser en la tierra, supo anticipar de forma crítica y acertada la deriva de las sociedades líquidas que le prosiguieron hacia el desarraigo. En palabras de Jesús Adrián:

---

[47] V. HEIDEGGER, Martin: *Op. Cit*., p. 67.

> Una crítica […] que deplora la ausencia de un profundo sentido de lo urbano, que detecta los síntomas de desamparo y el efecto de descolonización de los mundos vitales[48].

Las reflexiones de Heidegger que se recuperan en nuestros días —con una voz renovada— no solo están entendidas como secuelas de la *individualidad perdida* de la modernidad, ni siquiera como causa y efecto de la posmodernidad, sino también como razón intransigente que los continuos avances tecnológicos marcan desde hace años, y que dejan a los humanos sin aliento ante tal velocidad de innovación.

Sin duda Heidegger creó incertidumbres sobre un tablero de juego en el que las certezas abundaban y se imponían, aunque fuera con el uso de la fuerza. Hoy es el sujeto pragmático el que recoge el testigo de la incertidumbre y habita una sociedad escrita por la historia de las ideas, la trascendencia de lo individual y el poder de la *conversación*[49]. Como podemos ver en el primer texto, Iñáki Ábalos le devuelve al individuo el valor arrebatado por la sociedad líquida, en la que:

> El hombre ya no es más un individuo libre y central que crea y construye a su imagen y semejanza: es un producto social, funcional a determinadas relaciones de poder, cuyas pautas de comportamiento están sometidas a vigilancia. No existe ya armonía entre cuerpo y razón[50].

En cambio, el habitante pragmático ha recuperado la razón y es consciente de su posición libre en una ≪sociedad democrática, plural y progresista≫[51]. Ahora sí transita el mundo de las emociones y los sentimientos, de las imágenes y la memoria, y

---

[48] *Ibidem.*

[49] V. Texto p. 56.

[50] ÁBALOS, Iñaki: *La buena vida: Visita guiada a las casas de la modernidad.* Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.150 (2ª ed.: Gustavo Gili, Barcelona, 2019).

[51] ÁBALOS, Iñaki: *Op. Cit*., p.174

de lo evocador y lo soñado. Ha recobrado su jardín y su propia identidad en una ciudad pragmática que «integra el medio físico natural como pieza clave y activa de su organización»[52].

Jesús Aparicio afirma que de la naturaleza nace la arquitectura tectónica. Se trata de una arquitectura ligera y sistematizada que ha recuperado el medio natural como elemento de referencia y quiere alcanzar el cielo. Para ello ha encontrado en las dos cabañas de nuestro estudio dos vías diferentes pero totalmente contemporáneas de materializarse:

La primera —casa Garoza— es de tal ligereza que se posa sobre una alfombra flotante. La cabaña se ha construido mediante ocho piezas en un taller y, una vez transportadas al lugar, se han suspendido desde el cielo hasta quedar posadas «alzándose de puntillas»[53].

La segunda —casa Baltanás— es de tal levedad que se apoya en los desgastados muros de un viejo pajar. La cabaña ha construido trece esbeltos pórticos de madera soñando tocar el cielo desde un excavado estilobato asentado en la tierra.

Ambas cabañas han sucumbido al exótico juego arquitectónico de lo aéreo, mostrándole a Heidegger que es posible recuperar la fe en los cielos —en la arquitectura ligera— una vez rescatada la tierra y su naturaleza —nuestro jardín—. Se trata de una arquitectura de gran optimismo pragmático capaz de restablecer una *conversación* compleja y abierta a la subjetividad del pensamiento individual, como veremos a lo largo del trabajo, que está basada en el modo de habitar del habitante contemporáneo.

---

[52] ÁBALOS, Iñaki: *Op. Cit*., p.195

[53] CAMPO, Alberto: *La Idea Construida: La Arquitectura a la Luz de las Palabras.* Nobuko, Buenos Aires, 2006, p 61.

2.2 **El refugio frágil**

Grabado de la portada del manifiesto de Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, París, Francia.

Pao 1 de Toyo Ito, Tokyo, Japón.

El *regreso a la esencia* ha sido una búsqueda recurrente a lo largo de la historia de la arquitectura. Cuando las incertidumbres invaden el rumbo de la arquitectura se acude a lo primigenio como certeza: los primeros hombres estuvieron más próximos al medio natural y por ello «su arquitectura debió de ser forzosamente más pura»[54]. Durante la era de la Ilustración arquitectos y filósofos otorgaron a lo primitivo la cualidad de lo puro y, por ello, acudieron a los textos de la Antigüedad. El desarrollo de la arqueología —y con ello las expediciones a Grecia— además de las relecturas de autores como Vitruvio dieron como equívocas muchas de las líneas de trabajo arquitectónicas del momento y, provocaron un cambio de dirección en el que la cultura griega pasaría a ser vista como el germen de la cultura occidental[55].

El planteamiento de Marc-Antoine Laugier[56] quedaba reflejado en la portada de su *Essai sur l'Architecture*[57] en lo que fue su única ilustración. En ella, la musa de la arquitectura —obsérvese en su mano una regla y un compás[58]— señala a un

---

[54] ROTH, Leland M.: *Understanding Architecture. Its Elements, History, and Meaning.* Icon Editions, New York, 1993. (Versión castellana de Carlos Sáenz de Valicourt. Prólogo de Josep Maria Montaner. 1ª ed., 11ª tirada: Gustavo Gili, Barcelona, 2016, p. 434).

[55] Agradezco a la profesora Lucía Pérez Moreno sus comentarios acerca del grabado de Laugier.

[56] Marc-Antoine Laugier (1713-1769) fue un arquitecto de la Ilustración que planteó una reinvención de la arquitectura racional con su influyente ensayo *Essai sur l'Architecture*.

[57] El ensayo *Essai sur l'Architecture (1753)* fue escrito por Marc-Antoine Laugier en París y en él plantea que en la naturaleza era donde se encontraba el auténtico saber, y por ello que la arquitectura debía revisar el modo de uso del lenguaje clásico. De esta manera ofreció una visión renovada que acudía a lo primigenio y en la que la educación era la clave para el progreso de la cultura.

[58] V. Fig. 03. p. 66.

niño inocente la cabaña primitiva. Una sencilla construcción en la que los elementos básicos de la arquitectura cumplen su función estructural: la columna, el arquitrabe y el frontón conforman una arquitectura esencial. Laugier apuntaba hacia una arquitectura racionalista en la que el ornamento debía desaparecer en favor de la desnudez. Se propuso *regresar al origen* y entender que es en la naturaleza donde está la esencia de la cultura occidental.

Esta es una revisión que perfectamente podríamos hacer hoy, pero esta vez no descubriendo el templo griego como arquetipo de la perfección alcanzada por los primeros hombres —que también—, sino mirando con los ojos del presente hacia un modelo de sociedad todavía difuso del que sabemos que prácticamente toda la humanidad está conectada y es conocedora de un problema global: nuestro planeta es un refugio frágil y nuestro deber como habitantes es el del respeto hacia el medio natural. Por todo esto, aquella mirada arquitectónica que apunta certera hacia lo natural en el grabado de Laugier, es hoy más necesaria que nunca. Pero no como una mirada impasible que posada sobre las ruinas vaticina un trágico final, sino como aquella que con el rigor activo del ilustrado habitante contemporáneo conoce de primera mano la fragilidad del mundo que habita y es sensible a las acciones que la humanidad pueda tener sobre él.

En relación con esta mirada, Juhani Pallasmaa[59] ha escrito sobre la preocupante relevancia que se le da al sentido de la vista en el habitar contemporáneo y que, por consiguiente, nos hace olvidar lo sensorial del espacio construido. Las imágenes nos desbordan en cualquier lugar hacia el que miremos, son mercancía y tienen la capacidad de absorber nuestra mirada crítica: cines, autobuses, pantallas y publicidad en general construyen un relato de superficialidad y conocimiento

[59] Juhani Pallasmaa (1936) es un arquitecto finlandés conocido por sus numerosos artículos sobre filosofía, psicología y teoría de la arquitectura y del arte, en los que prima la parte sensual, emocional, mental y poética de la vida.

instantáneo. También las publicaciones de arquitectura se ven arrastradas por esta inercia hacia lo banal en cierto modo.

Si bien es cierto que desde la cultura pop art[60], que es en sí misma un epítome del consumismo, todo se ha convertido en mercancía y los procesos de venta se han acelerado en una *cultura de masas*[61] en la que el tiempo vale oro. Por ello el habitante contemporáneo se ve obligado a educar la mirada y recuperar el resto de los sentidos en favor de un modo de habitar más esencial. Estas ideas las ha expresado Pallasmaa en los objetivos de su libro *Los Ojos de la Piel* con la misma elocuencia con la que lo ha titulado:

> Fortalecer y confirmar sus suposiciones sobre el papel del cuerpo como lugar de la percepción, del pensamiento y de la conciencia, y sobre la importancia de los sentidos en la articulación, el almacenamiento y el procesado de las respuestas e ideas sensoriales[62].

No es algo nuevo que la vista haya sido a lo largo de la historia el sentido por antonomasia: desde la Antigua Grecia con la metáfora de la verdad, pasando por la invención de la perspectiva en el Renacimiento y la arquitectura visionaria con el *Ojo Reflejando el Interior del Teatro Besançon*[63] de Ledoux[64].

---

[60] El Arte Pop (1956-1970) es un movimiento artístico iniciado en Gran Bretaña que da respuesta a la nueva era de la sociedad consumista. Su propósito es borrar la línea divisoria entre la cultura artística elevada —lo común hasta entonces— y la cultura de masas, convirtiendo a ambas parte de una misma concepción basada en el afán por la fama, el auge de las grandes marcas comerciales y el crecimiento del consumo.

[61] V. GOMPERTZ, Will. *¿Qué Estás Mirando?: Op. Cit*., pp. 319-345.

[62] PALLASMAA, Juhani: *Los Ojos de la Piel. La Arquitectura y los Sentidos.* Gustavo Gili, Barcelona, 2014, p. 12.

[63] *Ojo Reflejando el Interior del Teatro de Besancon (1788)*, grabado de Claude-Nicolas Ledoux. Coloca al hombre en primer plano provocando que la arquitectura se vea a través de él, de su mirada. Fue un impulsor de la *arquitectura parlante* durante la era de la ilustración en la que la arquitectura describía directamente su función.

[64] Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) fue un arquitecto y urbanista francés de la Ilustración conocido por ser precursor del utopismo junto con Étienne-Louis Boullée durante sus últimos años de vida.

Pero hay un momento de inflexión suscitado por todo el dolor de la Primera Guerra Mundial en el que la única salida pasaba por dejar de lado la postura racional y darle libertad al subconsciente; empezar a soñar: era el surrealismo[65]. Con él, Magritte y su *Falso Espejo*[66] anunciaban un nuevo tiempo de reencuentro con los sentidos que hoy de nuevo recuperamos. Personalmente, comparto con Pallasmaa su actitud optimista en la que, una vez relegado el poder del ojo al resto de sentidos, ≪la visión desenfocada de nuestro tiempo sea capaz de abrir nuevos campos de visión y pensamiento≫[67].

> A pesar de que las nuevas tecnologías han fortalecido la hegemonía de la vista, también pueden ayudar a reequilibrar los ámbitos de los sentidos. En opinión de Walter Ong, ≪con el teléfono, la radio, la televisión y varias clases de cinta sonora, la tecnología nos ha conducido a la era de la *oralidad secundaria.* Esta nueva oralidad tiene asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente≫. ≪En el mundo occidental estamos empezando a descubrir nuestros sentidos abandonados. Esta conciencia creciente representa algo así como una insurgencia a destiempo contra la dolorosa privación de experiencia sensorial que hemos sufrido en nuestro mundo tecnológico≫, escribe el antropólogo Ashley Montagu[68].

Por tanto, esta experiencia sensorial de regreso a la esencia se inicia desde una mirada renovada y no solo visual, en la que los sentidos emergen con motivo de dar cabida a la individualidad de cada habitante, teniendo en cuenta su propia identidad en el

---

[65] Movimiento artístico y literario (1916-1939) que intenta sobrepasar lo real impulsando lo irracional y onírico mediante la expresión automática del pensamiento o del subconsciente.

[66] *Falso Espejo* (1929) es un lienzo (54 x 81cm) del artista belga René Magritte. Un gran ojo refleja en su iris un falso y azulado cielo; parece tratarse de un sueño. Es una influencia directa de los estudios coetáneos sobre la neuroestetica y el funcionamiento del cerebro: la verdad visual se pone en duda.

[67] PALLASMAA, Juhani: *Op. Cit*., pp. 40.

[68] PALLASMAA, Juhani: *Op. Cit*., pp. 41-42.

contexto de un mundo frágil. Este concepto fue traducido por Toyo Ito en 1985 en forma de arquitectura portátil: casas-mueble de una estructura mínima, ligera y débil en los que la figura emergente de la mujer japonesa «independiente, ociosa y consumista»[69] habita un artefacto[70] hedonista que ha roto los límites de la privacidad. Con esta tienda de campaña, Ito propuso una vuelta al origen todavía más radical que la que Laugier propusiera en la Ilustración: el japonés recupera el nomadismo y la arquitectura del tránsito, el verdadero modo de vida de los primeros hombres. De hecho, anterior a la arquitectura de la cueva y la cabaña. Así introduce Ábalos a la mujer nómada japonesa en su regreso a la esencia:

> La chica nómada parasita la ciudad —entendida como infraestructura de su ocio o su trabajo— y borra los límites de la casa, de su privacidad, hasta convertirla en un pequeño lugar fragilísimo en el que recomponer la figura y organizar las citas. La casa de la chica nómada ha sido estacada en la ciudad. Su nomadismo es ahora urbano y consumista, y se ejerce sobre el medio más denso conocido, la ciudad de Tokio[71].

En este sentido, el habitante contemporáneo, que es cada vez más nómada ya que vive mayoritariamente en el espacio público que la ciudad le ofrece, ha encontrado en los instrumentos tecnológicos la capacidad de «convertir en privativo, en individual, parte del espacio público que ocupa»[72]. Podríamos pensar que los auriculares, los ordenadores personales y las tabletas son los *Pao* japoneses de hoy en día. Esa condición de espacio privado y trasladable que el japonés pensó que podía abarcar la arquitectura, hoy es intrínseca en los aparatos tecnológicos y sus flujos de información, y lleva consigo un

---

[69] ÁBALOS, Iñaki: *Op. Cit*., p.155.

[70] V. Fig. 04. p. 67.

[71] ÁBALOS, Iñaki: *Op. Cit*., p.156.

[72] *La Vivienda Difusa.* Arquitectura entre d'Altres Solucions, Jaume Prat [consultado 01. 09. 2020].

cambio hacia la concepción de *globalidad* por parte del habitante. En palabras de Iñaki Ábalos:

> La ciudad habitada por los nuevos nómadas no es solo la que tiene presencia física, sino aquella definida por la circulación continua de flujos invisibles, flujos de información y económicos que han dado lugar a un drástico cambio de escala: la ciudad en la que vive el sujeto poshumanista es el mundo entero, la ciudad global[73].

A pesar de ello, el habitante contemporáneo reclama sentirse parte del mundo natural. Las casas Garoza y Baltanás han sido conscientes de ello y permiten a su habitante cuidar un pequeño aunque frágil jardín que le mantenga en contacto con la naturaleza. La primera, con un mirador alzado sobre un entorno infinito es un canto a la libertad. La segunda, con un gran ojo enfocado sobre la frondosa vegetación del valle es una invitación a la contemplación. Ambas han ampliado las miras de lo superfluo y dan cabida a un habitante que siempre viaja amparado bajo el *subespacio* creado por sus instrumentos tecnológicos.

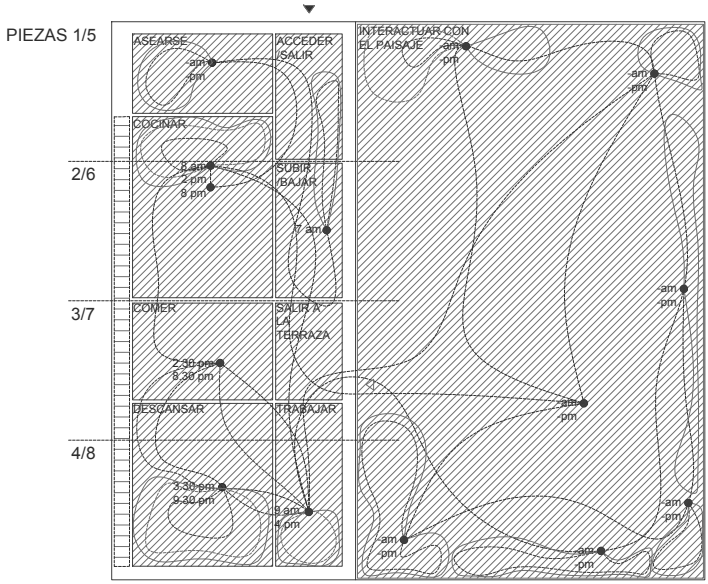
El testigo que hoy recogemos es el de un mundo frágil en el que todo se toca y está conectado: una fina película de plástico que lo recubre todo[74]. La fragilidad es el nuevo medio en el que vivimos y el límite es el lugar que habitamos. El límite es una leve línea resultado de un sistema cada vez más acotado por las experiencias y miradas recogidas a través de la historia. Un estado delicado y de constantes cambios en el que se van eliminando las certezas y las tradiciones, y en el que el individualismo y el presente son poderosas herramientas de ruptura, cambio y generación. La fragilidad es flexible y optimista, pero necesita de nuestra atención para no debilitarse. El refugio frágil es resiliente y necesita del medio natural: es la habitación del cambio del habitante contemporáneo.

---

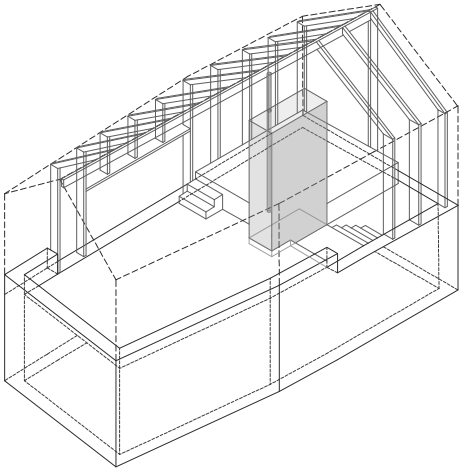
[73] ÁBALOS, Iñaki: *Op. Cit*., p.157.

[74] V. ITO, Toyo. *Escritos: Op. Cit*., pp.113-131.

2.3 **Respeto y desnudez**



Flujos de movimiento: *Generación del límite en la Casa Garoza.*
Dibujo del autor.



Axonometría: *Espacios desde el Corazón en la Casa Baltanás.*
Dibujo del autor.

Respeto y desnudez

Construir es en esencia materializar el tiempo y las ideas con las técnicas de su época. Para arquitectos como Alberto Campo[75] *idea, luz y espacio* conforman la arquitectura esencial. La idea es «contexto, función, composición y construcción»[76]. La luz es el «material básico que dota de cualidad al espacio»[77]. El «espacio conformado por la forma, que traduce certeramente la idea, y que es tensionado por la luz, es el resultado material»[78].

Bajo esta mirada se han construido dos estrategias de arquitectura —dos ideas construidas—. La cabaña de Juan Herreros es un objeto urbano trasladado a un lugar ordinario —podríamos imaginar que duplicamos una casa Garoza igual en otro lugar de la geometría española y esta no se vería afectada— que confía en su composición y en sus habitantes para ver activados sus flujos de movimiento. La casa se construye de dentro a fuera, del habitante hacia el exterior. El sujeto es el núcleo y los límites construidos se adaptan a su modo de habitar[79].

En cambio, la cabaña de Carlos Quintáns es una arquitectura aparentemente tradicional en la que la forma, los materiales y las dimensiones son de tal manera por el lugar en la que se localiza. La casa ha construido un volumen capaz a partir de las limitaciones de sus muros en planta. Por ello el sujeto debe

---

[75] Alberto Campo Baeza (1946) es un arquitecto español con una extensa obra escrita y construida sobre una arquitectura de mínimos en la que la luz es su materia principal.

[76] CAMPO, Alberto: *La Idea Construida. Op. Clt.* p. 35.

[77] *Ibidem*.

[78] CAMPO, Alberto: *La Idea Construida. Op. Clt.* p. 36.

[79] V. Plano p. 76.

adaptarse al espacio que le ha sido delimitado ya que la casa se ha construido desde el perímetro hacia su interior[80].

Este hecho tan relevante puede hacernos pensar que la casa Garoza ha gozado de 'mayor libertad' para dar habitación al habitante contemporáneo. En realidad no es así, simplemente el contexto y la decisión mimética en cuanto al lugar han clarificado de forma más evidente las reglas de juego que de partida ha tomado la casa Baltanás. De igual modo que el hecho de transportar la casa Garoza ha condicionado su forma final puesto que debe de ser fragmentada, pese a que este hecho no sea evidente una vez articuladas las piezas.

Por otra parte, la luz y el espacio van estrechamente ligados. En el interior dos tercios del espacio —cocina, comedor y estar— están a doble altura conformando un ambiente abierto, por lo que la sensación de esbeltez es una característica evidente del espacio interior. La luz de la mañana, intensa y penetrante, resbala por la cubierta a un agua bañando todo el interior con una agradable luminosidad. La Luz que caracteriza este espacio es homogénea en la mañana y va adquiriendo singularidades a lo largo del día.

Mientras que en la casa Garoza el intenso Sol de la Castilla más profunda ha atravesado el fino velo de sus fachadas en más de una ocasión, en la casa Baltanás —que ha sido construida para un fotógrafo— la luz difusa tras la neblina de las montañas ha sido captada por una única lente, y ha quedado por siempre atrapada en el interior de su *cámara oscura*. En la primera, la luz de la mañana abre un hueco rasgado y resbala sin dificultad conformando un volumen arquitectónico a un agua. Los muros de la casa Garoza son actuales en cuanto que se abren a la luz del Sol. En la segunda, la luz atrapada da forma tradicional al volumen a dos aguas, dejando presente lo que los gruesos muros del pajar llegaron a contar en días pasados. Los muros de

[80] V. Plano p. 77.

la casa Baltanás son tradicionales en cuanto que imposibilitan el paso de la luz solar a través de ellos.

Para el arquitecto Álvaro Galmés —que ha examinado con excelente delicadeza el itinerario de los diferentes tonos de luz solar a lo largo del día— es la luz penetrante la que durante su hora «toma conciencia de que el sol ha de atravesar todo el cielo, pero a la vez se hace patente que ese movimiento ha de ser lento»[81]. La Luz de la casa Garoza es intensa y sorprendente —algo así como la *Luce alla Bernina*[82]— y el espacio es leve, efímero y cambiante. El contrapunto a ese espacio aéreo y vertical es la gran plataforma que se abre a sur y permite a sus habitantes interaccionar con la naturaleza que queda a sus pies. El resultado es un *espacio líquido* impregnado por las técnicas de construcción más avanzadas*:*

> Una metáfora capaz de desencadenar un pragmatismo imaginativo atento a las semejanzas del mundo natural y el medio tecnológico actual, fluyente e inmaterial[83].

En cambio, en la casa Baltanás la esbeltez es una característica global. Es una casa con mucha altura libre a la cubierta en relación a las dimensiones de su planta —efecto enfatizado por la colocación vertical de las maderas en fachada tanto en el exterior como en el interior—. De igual manera que en la casa Garoza, el espacio de estar, comer y cocinar es un ámbito abierto en el que tres escalones separan la cocina del resto bajo una cubierta a dos aguas. Todo ello gira en torno al gran ojo —un gran ventanal a sur— que mira al paisaje y filtra la luz exultante que caracteriza a esta casa.

> Esta hora es la de la exaltación de la luz. Apenas se llega a ella en invierno, siendo plena en los equinoccios y demasiado corta en los meses de verano. Parece que a esta hora el

---

[81] GALMÉS, Álvaro: *La Luz del Sol*. Pre-Textos, Valencia, 2019, p. 55.

[82] V. CAMPO, Alberto: *La Idea Construida. Op.* Cit., p. 20.

[83] ÁBALOS, Iñaki: *Op. Cit*., p. 192.

> mundo nos provoca mostrándose tal cual es bajo una luz incolora. Las sombras ya muy oscuras son del tono del elemento cubierto y se igualan en proporción con las formas que las arrojan[84].

La luz del interior genera un espacio transparente y limpio que vive de la verde estampa que deja tras de sí. Por lo tanto, el espacio pese a ser visiblemente vertical pierde su nitidez porque la mirada siempre nos lleva hacia el horizonte cercano de las montañas. En ambas cabañas se produce un efecto de ambivalencia entre lo aéreo y lo telúrico, y el habitante —inmerso en la arquitectura— siente pertenecer a los dos mundos.

Como último punto de la clasificación de Alberto Campo hablaremos del construir como edificar. La casa Garoza utiliza materiales industriales: esto es materiales inmediatos y que no sufren procesos de transformación. Las chapas metálicas recubren el exterior y generan un diálogo de contraste con la naturaleza, las maderas recicladas en el interior aportan sensación de calidez y el suelo de hormigón pulido dota de continuidad al espacio. Precisamente porque desde su idea a su materialización hay una adaptación de lo proyectado a lo que el taller de producción industrial puede y sabe hacer, estamos ante una casa totalmente industrializada.

Esto llevado al límite supone que la construcción tal y como la conocemos —aquella que supone un acto aparatoso y teatral, pues la improvisación ante la aparición de problemas es recurrente— ha pasado a denominarse *instalación*, un concepto mucho más ligado al mundo del arte. Esto no quita para que la casa sea un objeto creativo construido y habitable y no simplemente un objeto seriado con la capacidad de repetirse de manera standard. Sí, como hemos dicho podría repetirse al igual que podría repetirse una obra de arte, pero su cometido y nuestro interés no es este, sino el de establecer una

[84] GALMÉS, Álvaro: *Op. Cit*., p. 95.

conversación íntima con y para un sujeto determinado que es el habitante contemporáneo.

Por otro lado, la materialización de la casa Baltanás es *a priori* tradicional: se trata de materiales locales que juegan a la mimesis con las construcciones aledañas. Los muros de mampostería en el zócalo albergan las habitaciones de la planta baja, la madera de castaño recubre la estructura de pórticos de madera y el DM todo el interior con el mismo despiece, y en la cubierta la pizarra corona la casa.

En esta ocasión la construcción in situ permite resolver de manera brillante ciertas singularidades. En primer lugar, el gran ojo que relaciona al habitante con las montañas necesita de una solución estructural mediante dos dinteles en la que interrumpir los pórticos para no interferir en el hueco. Y en segundo lugar, la estrategia por la que insertar luz en la habitación de la planta baja consigue que la casa se relacione con los dos mundos —el telúrico en su zócalo y el aéreo en su cubierta— de forma emocionante: para que el ventanal a sur solucione esto, se introduce —casi imperceptiblemente— un tirante a tracción desde la cumbrera para sostener el forjado de la cocina tres escalones por encima del resto. De este modo, una parte de la casa no se ha *instalado* colgándose por una grúa —como ocurre en la casa Garoza—, sino que se mantiene colgada durante todo el tiempo. Se consigue iluminar el espacio abriendo solamente un único hueco a sur —además del hueco ya existente en los muros de mampostería que se ha mantenido para construir un segundo acceso a la vivienda en planta baja—.

Ambas cabañas son un refugio frágil por lo efímero de su construcción, por su sistematización en piezas como un ser que se ensambla —discontinuo— y porque han entendido su construcción con un profundo respeto al lugar. Lejos quedan las construcciones en las que para construir primero había que destruir la naturaleza. Pensemos en las excavaciones de terreno para establecer los cimientos de muchos de los edificios de hoy

en día y entendamos el respeto con el que ambas cabañas han ejercido sobre el medio natural su construcción: la primera posándose sobre unas patas metálicas ancladas en un terreno sin modificar, y la segunda aprovechando parte de los muros existentes de una antigua edificación —si bien es cierto que el cuerpo superior se derribó porque desvirtuaba la *palleira*[85] original— para construir con gran ligereza sobre estos.

Es cierto que se presentan ante nuestros ojos con la abstracción que caracteriza nuestro tiempo, pero esconden tras de sí un regreso a la esencia capaz de persuadir nuestros sentidos y conmovernos: es la descripción de un viaje de vuelta con un lenguaje contemporáneo en el que la técnica es un eficaz traductor. Como bien explica Santiago de Molina:

> Con suerte el detalle constructivo resulta de una colisión irregular en la que el oficio del arquitecto está presente si todos los sentidos del fragmento logran remitir a un algo superior que ofrezca la idea de integración y de unidad[86].

Es decir, la casa Garoza no es un collage de fragmentos que una vez acoplados generan un espacio habitable, de la misma forma que la casa Baltanás no es un vestigio sobre los que se ha construido una esbelta cabaña de madera. Ambas cabañas son eso y mucho más, porque han encontrado en su construcción la unidad y han utilizado la técnica al servicio condescendiente de la arquitectura. Como expresaba Alejandro de la Sota: «existen elementos que aguantan, soportan, que sostienen y otros que son aguantados, sostenidos; ¡como la vida misma!»[87]. Sobre él y su construcción, Alberto Campo celebra en estas palabras su búsqueda de la *belleza calva,* aquella del respeto y la desnudez:

---

[85] (Del gallego.) f. Lugar donde se almacena pasto seco o paja y también herramientas y carros.

[86] DE MOLINA, Santiago: *Op. Cit*., p. 92.

[87] DE MOLINA, Santiago: *Op. Cit*., p. 93.

Posee esa extremada elegancia del gesto justo, de la frase exacta que de tan precisa roza el silencio. Tan cerca de la poesía, del aliento poético, de la música callada. Habla de la sencilla sencillez. Posee esa difícil naturalidad del material humilde que situado adecuadamente es capaz de sugerirnos inusitadas calidades. Arquitectura sin pelos en la lengua. La última belleza como una preciosa cabeza calva a la que se le arranca cabello a cabello con el dolor del arranque de cada uno. Con dolor tenemos que arrancar de nuestras obras los cabellos que nos impiden llegar a su final sencillo. Sencillo silencio[88].

[88] V. CAMPO, Alberto: *Op.* Cit., pp. 69-71.

CAPÍTULO TERCERO:
HABITAR

3.1 **¿Es usted extraterrestre?**
3.2 **El límite de lo íntimo**
3.3 **Emoción y soledad**

3.1 **¿Es usted extraterrestre?**

Según la definición de Jung, un arquetipo no es un significado específico, sino una tendencia de una imagen a provocar ciertas emociones, reacciones y asociaciones. De esta misma manera, las imágenes arquitectónicas no proyectan significados específicos, sino que ocultan ciertas experiencias, emociones y asociaciones. Por tanto, podríamos denominar arquetipos arquitectónicos a esas imágenes primigenias. Por orden de aparición ontológica, las imágenes primigenias de la arquitectura son: suelo, techo, pared, puerta, ventana, hogar, escalera, cama, mesa y baño. [...] La arquitectura surge del acto de habitar y, en consecuencia, las imágenes arquitectónicas primigenias pueden identificarse más claramente en la casa, el habitar humano.

Juhani Pallasmaa, *Habitar*

Nuestros antepasados empezaron delimitando en el espacio luminoso un volumen cerrado con el que hicieron un universo de sombra; luego confinaron a la mujer al fondo de la oscuridad porque estaban convencidos de que no podía haber en el mundo ningún ser humano que tuviera una tez más clara. Si se admite con ellos que la blancura de la piel es la suprema condición de la belleza femenina ideal [...].He dado ya mi opinión sobre la costumbre de ennegrecer los dientes; pero las mujeres de antes también se afeitaban las cejas: ¿no era esa otra manera de realzar el brillo de su rostro? Pero lo que más me llama la atención es su famoso lápiz de labios añil-verdoso con reflejos nacarados. En nuestros días ni siquiera las geishas de Gion los siguen utilizando, pero de todos modos, no podríamos comprender su poder de seducción si no nos representamos el efecto de ese color a la incierta luz de los candelabros. Nuestros antepasados aplastaban deliberadamente los labios rojos de sus mujeres bajo ese emplasto verde-negruzco, como incrustado de nácar. De esta manera arrancaban todo ardor del rostro más radiante. Piensen en la sonrisa de una joven, a la vacilante luz de una linterna, que de vez en cuando hace centellear unos dientes lacados de negro de entre unos labios de un azul irreal de fuego fatuo: ¿puede uno imaginarse un rostro más blanco? Yo, al menos, lo veo más blanco que la blancura de cualquier mujer blanca, en ese universo de ilusiones que llevo grabado en mi cerebro. La blancura del hombre blanco es una blancura translúcida, evidente y trivial, mientras que aquella es una blancura en cierto modo del ser humano.

Junichirō Tanizaki, *El Elogio de la Sombra*

¿Es usted extraterrestre?

La arquitectura que nos conmociona contiene una multitud de estratos que constituyen «muchos, acaso infinitos, planos de significado que se superponen y se amalgaman»[89]. Todos ellos se anclan en una arquitectura de la memoria de la que cobran un significado esencial. Como bien expresa Pallasmaa, la experiencia arquitectónica «proviene de imágenes ocultas en nuestra propia historicidad como seres biológicos y culturales»[90]. Pues bien, nuestras vivencias de la infancia, el contexto socio-cultural en el que crecemos e interaccionamos, y la memoria biológica innata aportan a cada individuo una concepción de *hogar* personal.

En la mitología romana, Hestia, la diosa del Hogar, obtuvo de Zeus la gracia de conservar eternamente su virginidad: «Mientras los demás dioses van y vienen por el mundo, Hestia permanece inmóvil en el Olimpo»[91]. La diosa es invitada a guardar su hogar como el lugar más esencial, una analogía con preservar la pureza de su propio cuerpo; el hogar es el ámbito donde aparece *lo privado*, nuestro *yo* más profundo. Pallasmaa explica de manera sensible qué supone violar la intimidad del hogar:

> Tenemos una sensación de culpa y de vergüenza si, por alguna razón, nos vemos obligados a entrar en el hogar de alguien sin haber sido invitados cuando el habitante no está

---

[89] ZUMTHOR, Peter: *Pensar la Arquitectura.* Gustavo Gili, Barcelona, 2018, p. 30.

[90] PALLASMAA, Juhani: *Habitar*. Gustavo Gili, Barcelona, 2016, p. 100.

[91] GRIMAL, Pierre: *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Paidós, Barcelona, 2018, p. 265.

> presente. Ver un hogar sin ser recibido es como ver a su habitante desnudo o en su máxima intimidad[92].

La idea de hogar va mucho más allá de la propia arquitectura. Es un estado mental producido en la vivienda individualizada:

> El hogar no es un simple objeto o un edificio, sino un estado difuso y complejo que integra recuerdos e imágenes, deseos y miedos, pasado y presente. El hogar es también un escenario de rituales, de ritmos personales y de rutinas del día a día. El hogar no puede producirse de una sola vez. Tiene una dimensión temporal y una continuidad, y es un producto gradual de la adaptación al mundo de la familia y del individuo. Por tanto, el hogar no puede convertirse en un producto comercializable[93].

Los primeros hombres se reunían en torno al fuego del hogar que sustentaba sus vidas, y por metonimia el *hogar* llega hoy a nosotros también como casa o domicilio. El culto a Vesta, diosa del fuego del hogar doméstico, conllevó que una llama viva ardiera continuamente en los hogares como signo de presencia sagrada. Se colocaba a la entrada o en el centro de la casa como símbolo de pureza y protección, y servía además como fuente de luz y calor. Durante la modernidad, autores como Frank Lloyd Wright introdujeron la chimenea como elemento primigenio central —destacando en la articulación de sus *casas de la pradera*[94]— derivado de la burguesía como símbolo de separación entre el fuego destinado a cocinar y el destinado al placer.

---

[92] PALLASMAA, Juhani: *Habitar*. *Op. Cit*., p. 26.

[93] PALLASMAA, Juhani: *Habitar*. *Op. Cit*., p. 18.

[94] Las *Prairie Houses* o *Casas de la Pradera* son un conjunto de casas proyectadas por el arquitecto F. L. Wright que proponen la revisión de la casa burguesa norteamericana de principios del S.XX. En ellas el arquitecto muestra su inspiración en la arquitectura tradicional japonesa con el predominio de líneas horizontales, grandes cubiertas con suave pendiente y espacios interiores expansivos y entrelazados que se articulan en torno a la chimenea.

A partir de ahí, el fuego de la casa contemporánea ha sufrido un proceso de domesticación para convertirse en un elemento insustancial. Ha perdido fuerza su potencial evocador. Pensemos en la casa Garoza posada sobre una ligera plataforma y estudiemos en qué lugar podría aparecer el fuego en ella. Seguramente nos sea complicado de imaginar, ya que la condición ligera de la cabaña choca con la necesidad de pesadez, protección y arraigamiento del fuego sobre el interior de la vivienda tradicional.

Por ello, el fuego de la cabaña contemporánea se posa delicado y alejado de los muros mediante una estufa de leña. La condición tenue de la cabaña ha conseguido de nuevo colocar la chimenea en una posición central que articula el espacio de estar y de trabajo, y ha devuelto a sus habitantes la «experiencia intemporal de bienestar»[95]. La delicada estructura familiar que alberga la casa Garoza —hecho deducido por la ausencia de habitación para niños— toma fuerza con la estufa como punto neurálgico de la vida en familia. Casi sin esperarlo, el fuego hace de ancla en esta cabaña aérea que no quiere irse de su jardín en la Tierra.

En cambio, la *a priori* tradicional casa Baltanás prescinde del fuego como elemento de estructura y protección de la vida en familia. La condición semienterrada de los muros de la *palleira* aferran con fuerza la cabaña telúrica a su suelo. No será, en esta ocasión, el fuego del calor y del placer el que articule la casa, ahora serán los fogones de la cocina los que den sentido a la vida familiar del hogar. El mueble de la cocina recoge la escalera, y es nexo de unión entre los dormitorios y el estar: esta cabaña contemporánea dispone de nuevo el hogar de la cocina como elemento articulador de la estructura tradicional de la familia.

Al igual que Tanizaki exponía en su texto los mecanismos ancestrales para la búsqueda de la belleza de la tez blanca en la

---

[95] PALLASMAA, Juhani: *Habitar*. *Op. Cit*., p. 31.

mujer asiática, ambas cabañas muestran la búsqueda 'invisible' de la técnica para conseguir que esa belleza —que es la constitución del hogar—, resplandezca bajo la luz del fuego actual articulada en torno a la unidad familiar y la condición humana del habitar.

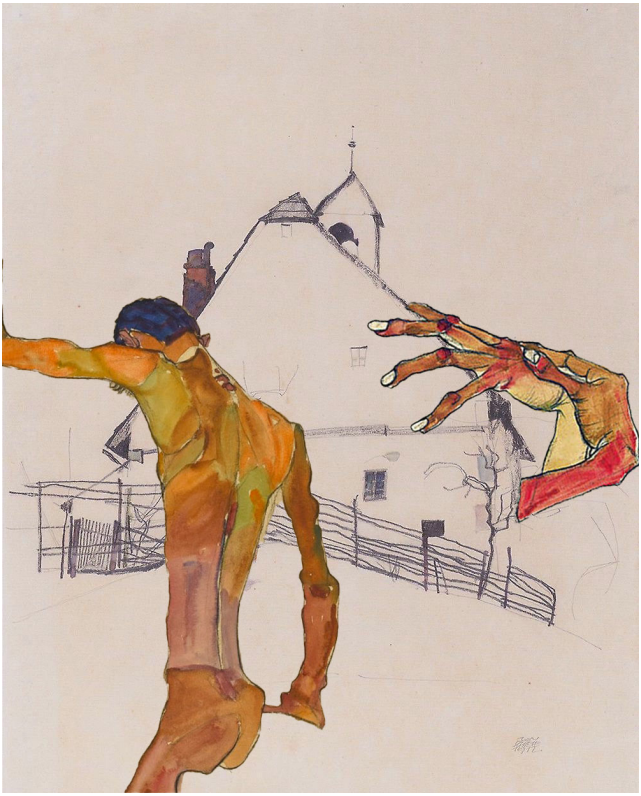
Una vez más, la condición abierta a nuevas e inesperadas contingencias hacen de lo pragmático un valor fundamental en la arquitectura contemporánea. El mérito de esta, que pudiera verse menospreciado al haber definido anteriormente su límite como una *leve línea cada vez más acotada,* reside en la dificultad de circunscribir sus fronteras como elementos difusos. La libertad por bandera de la sociedad occidental es un gran regalo que trae consigo la pluralidad de situaciones. Todo cabe hoy en la *conversación* del hombre con la arquitectura.

Años atrás, el modelo familiar nítidamente definido en la cabaña existencialista de Heidegger hubiera organizado la familia de manera vertical entorno al fuego, dotando la máxima autoridad a la figura paterna. Además, la casa sería el refugio auténtico de una exterioridad nociva; enclave primordial de la vida privada[96]. Hoy, la nueva sociedad presupone un cosmos de oportunidades en la toma de decisiones. Así que el fuego no estructura un modelo familiar único, sino un sinfín. Ni la casa rechaza aquello que ocurre en el exterior al escapar de lo público, es libre de hacerlo o no. Por ello, las cabañas Garoza y Baltanás exploran la contemporaneidad de sus límites como una extensión del propio acto de habitar. Esto es, suponen una arquitectura más individualizada que entiende la intimidad del habitante como parte fundamental de su esencia.

[96] V. ÁBALOS, Iñaki: *Op. Cit*., pp. 51-53.

3.2 **El límite de lo íntimo**

Playa con Casa Roja, Edvard Munch



El Hogar
Collage del autor a partir de la obra de Egon Schiele

La casa funciona como la maquinaria desencadenante del hogar. O como *puente* por su capacidad de crear un lugar, si nos queremos referir en términos heideggerianos como un fenómeno temporal. En este sentido, existen diferentes imágenes elementales que pueden servirnos como puntos de análisis: ventanas, puertas, mesas, armarios y chimeneas son componentes domésticos de la intimidad individual del habitante del hogar. Pero, lamentablemente, tanto el sujeto como la casa sumidos en la contemporaneidad, ven difuminarse poco a poco las imágenes arquitectónicas como experiencias de relación entre el mundo y el habitante. Por esta razón, ambas casas objeto de este estudio son un luminoso destello de tradición renovada entre la abrumadora novedad superficial de nuestro tiempo.

La ventana es «el frágil ojo de la casa que observa el mundo e inspecciona a los visitantes»[97]. En la casa Garoza podemos distinguir tres tipos de ventanas: las del hombre, las de la naturaleza y las del Sol. Las primeras son las más estrechas y sirven además para entrar y salir; las segundas son ventanales grandes que enmarcan el paisaje; y la última es una ventana de luz rasgada a sur que queda por encima de nuestros ojos y a través de la cual solo vemos el cielo. En cambio, la casa Baltanás tiene una condición ciclópea: una única ventana se abre a la luz y al paisaje, es la ventana de la familia.

La puerta es el elemento central del ritual de entrada a un hogar, «media entre los gestos de secretismo y bienvenida, cortesía y

[97] PALLASMAA, Juhani: *Habitar*. *Op. Cit*., p. 103.

dignidad»[98]. La casa Garoza nos recibe con un portón metálico que es el único elemento en fachada —a excepción de las ventanas rasgadas— que no viene precedido de un postigo horadado. Puertas y ventanas se difuminan en una misma imagen. De esta manera, al ser una casa de uso intermitente, permite cerrarse de modo hermético. La casa pone en duda su arraigo en el lugar introduciendo la puerta de entrada de una manera enigmática. Para acceder, una pequeña alfombra sale a recogernos: se trata de una pequeña plataforma —único punto accesible de la casa— que pone en contacto el terreno con la entrada. Lo mismo ocurre en la casa Baltanás. La puerta no se presenta evidente a los ojos, ya que se ha camuflado en el frente negruzco de la fachada. Como sabemos, solo un escalón que sale a recogernos y un brillante tirador nos avisan de su presencia.

La mesa de ambas cabañas ha olvidado su poder para reunir a los miembros de la familia en un ritual diario y casi divino. En la casa Garoza la mesa de comer es un mueble ordinario que ha relegado su impronta a la mesa de trabajo, que sí es parte de la arquitectura, ya que crece como parte de la fachada tras el calor de la estufa. La mesa de la casa Baltanás no es, a pesar de ocupar un lugar central y ser parte de la propia arquitectura, una mesa familiar —es demasiado pequeña y por ello sus habitantes han recurrido a instalar otra mesa de mayor tamaño al lado de esta—. El acto de comer y su poder de reunión se difuminan en esta cabaña: incluso la comida en sí es resultado directo de la aplicación de nuevas tecnologías; «se convierte en una materia sintética y desmitificada»[99].

Si bien es cierto que las dos habitaciones contemporáneas han diluido algunas de estas imágenes primigenias —la puerta se ha convertido en ventana, la ventana siempre luminosa nos impide soñar y, tanto la chimenea como la mesa han perdido su poder

---

[98] PALLASMAA, Juhani: *Habitar*. *Op. Cit*., p. 104.

[99] PALLASMAA, Juhani: *Habitar*. *Op. Cit*., p. 35.

centralizador—, ambas cabañas han sabido dotar a la arquitectura de su tiempo del carácter comercializable que todo lo envuelve, otorgándole a los objetos personales —la mercancía consumista— toda la fuerza arrebatada a la tradición, rearticulando así el concepto de intimidad doméstica.

El mueble se torna en un elemento fundamental en la vivienda contemporánea, puesto que se le ha otorgado el importante papel de almacenar los objetos de una sociedad basada en el consumismo. El límite arquitectónico industrializado de la casa Garoza no solo protege a sus habitantes del exterior. Sus muros se han regruesado por motivos térmicos y de esta manera también son capaces de guardar objetos: los armarios forman parte de los propios muros de fachada.

En estos cajones y cómodas se guardan los objetos más personales, son el punto de nuestra mayor intimidad. En ellos almacenamos y ordenamos tesoros, secretos, archivos y recuerdos: armarios, cajones y estantes, con sus escondrijos y objetos secretos, forman un fuerte vínculo con nuestra memoria. Pues bien, la casa Garoza ha decidido que sean estos rincones de intimidad los que separen y protejan a sus habitantes del exterior.

Tradicionalmente, unos fuertes muros nos hacían sentir seguros en nuestra morada. En cambio, en esta casa de la contemporaneidad son nuestros propios objetos los que velan por nuestro calor y bienestar. El límite que separa al habitante de la casa Garoza del exterior es su propia intimidad. No debería extrañarnos, ¿acaso no ocurre de igual manera en el mundo de las redes sociales? Hace años que los fuertes muros de la desconfianza se vinieron abajo y unas finas veladuras de intimidad dejan curiosear a conocidos y extraños nuestro yo más personal. La casa Garoza se convierte en un *superobjeto* habitable que evidencia la incapacidad del hombre de existir sin un domicilio fijo; pese a su levedad, su facilidad de instalación y la arbitrariedad del lugar en el que se asienta, esta pequeña

cabaña de arquitectura etérea y casi portátil, tiene el poder de reconectarnos con el mundo acompañándonos en el camino como una ligera mochila de recuerdos cargada a la espalda.

Por otro lado, los límites predefinidos de la casa Baltanás tienen una función esclerótica —dar forma y proteger el interior— cerrándose al pueblo y sosteniendo una gran pupila que mira hacia el valle y filtra la luz al interior. La casa se organiza en espiral en torno al mueble central, que es armario, acceso, escalera, mesa, cocina y estructura. En esta ocasión la cabaña establece un núcleo en torno al que viven sus habitantes y en el que guardan sus memorias, secretos y vivencias. Los límites ya no se construyen de intimidad, como ocurría en la estrategia anterior: ahora las fronteras son puramente arquitectónicas y tienen el cometido de guardar el corazón latente de su interior. Realmente, este mueble bombea actividad a toda la vivienda; por él se entra, se sube y se baja, se come y se cocina, se almacena y se organiza la cabaña.

Entre las múltiples funciones del mueble en la casa Baltanás también se encuentra la de soportar el forjado de la cocina tres peldaños por encima del estar. El hecho de que un tirante a tracción forme parte de las entrañas de la casa es significante: la estructura de la unidad familiar, al igual que la cabaña, queda sustentada por este órgano de intimidad. Se trata de un cofre que protege los tesoros de cada individuo anteponiendo la intimidad individual a la de la unidad familiar, y por lo tanto alejándose del modelo tradicional. La casa que, por lo que precede, pudiera recordarnos a la *casa existencial*[100], no es tal, pues permite la privacidad a sus habitantes, acepta la exterioridad que introducen las tecnologías y los medios de comunicación, y estima la vanguardia técnica confiando en su progreso.

---

[100] Aquella que se reafirma en la corriente filosófica existencialista —Martin Heidegger fue uno de sus mayores representantes—. Se define por el uso de materiales tradicionales en su construcción, su arraigo al lugar, su concepción auténtica de refugio y su protección contra la exterioridad nociva de la tecnología y la comunicación.

Todos esos objetos almacenados, recogidos o coleccionados, nos hacen sentir parte de una red más compleja y segura: constituyen una fracción de nuestro hogar, pues frente a su pérdida o deterioro reaccionamos como si de una amenaza se tratara. De hecho, los objetos y las personas forman una unidad que no puede ser separada sin dolor. Destacados psicoanalistas del siglo XX coinciden en que es en la niñez cuando estos objetos son conocidos por la mente de los humanos. Es este momento del desarrollo de la psique en el que los procesos cerebrales se dan de forma más receptiva y se descubre el mundo externo.

Aunque no lo recordemos, la perspectiva experimentada en los primeros años de vida marcará por siempre nuestra vida. Uno de los primeros pasos, el de la constatación de la belleza, es especialmente relevante, pues se trata de una situación difícil para todos durante la infancia. Como explica Donald Meltzer[101], consiste en atravesar una realidad dual de fusión y separación:

> Cada humano experimenta por primera vez este conflicto en la relación con la figura que le cuida y deberá renegociarlo para toda la vida cuando se encuentre con la visión de la belleza del mundo[102].

En su *Playa con Casa Roja[103],* Edvard Munch[104] nos muestra de manera personal esa realidad. El paisaje es de colores vivos y de trazos sueltos. La playa y el mar aparecen como hombre y mujer: el pintor nos lleva a su niñez. El tierno y constante vaivén del mar es el cuidado materno, el respiro de la madre. El resto de objetos

---

[101] Donald Meltzer (1922-2004) fue un psicoanalista estadounidense relevante por sus estudios sobre el autismo en niños.

[102] LINGIARDI, Vittorio: *Op. Cit*., p. 66.

[103] V. Fig. 05. p. 96.

[104] Edvard Munch (1863-1944) fue un pintor noruego que abordó de una manera personal cuestiones psicológicas basadas en los principios del simbolismo de finales del S.XIX y tuvo gran influencia en el expresionismo alemán de principios del S.XX.

—la silueta de la casa, los árboles, las conchas y algas marinas, las rocas, la arena— tratan de satisfacer la relación del niño con la figura materna: son nexos entre la realidad interna y externa del niño, del pintor o del habitante. ¿Y acaso no es tal la función de la arquitectura? Para Pallasmaa, esta condición emotiva es de vital necesidad:

> La tarea de la arquitectura no solo consiste en proporcionar refugio físico o en dar cobijo a nuestros frágiles cuerpos, sino que los edificios tienen que alojar nuestros recuerdos, nuestras fantasías, nuestros sueños y nuestros deseos[105].

En vista de lo sensible como un material de creación, se introduce a Egon Schiele[106] a través de un pequeño collage[107] como un artista que abandonó el ocularcentrismo con la voluntad de *pintar a través de los sentidos*. Sus cuerpos lánguidos y demacrados no responden a las proporciones humanas convencionales: sus desnudos esconden algo grotesco a la vez que erótico. Schiele plasmaba en el lienzo lo que sentía, no solamente lo que veía. Personalmente, creo que el *mirar más allá* de lo aparente es uno de los retos más complejos que tiene a día de hoy el viajero contemporáneo. En este sentido, la tarea de la arquitectura debe fundirse con la del arte en «defender la autonomía de la experiencia personal»[108], autodescubrir los límites de lo íntimo en un mundo en el que todo es, en palabras de Pallasma, indistinto e irrelevante. Quizás así el proceso proyectual consiga interiorizar momentos mágicos como el proceso de creación del pintor:

> En Viena reinan las sombras, la ciudad es negra y todo son prescripciones... tengo que ver algo nuevo y quiero

---

[105] PALLASMAA, Juhani: *Habitar*. *Op. Cit*., p. 119.

[106] Egon Schiele (1890-1918) fue un pintor austriaco discípulo de Gustav Klimt y exponente temprano del Expresionismo. Desarrolló un estilo característico por sus desnudos demacrados de colores enfermizos cercanos a lo lascivo.

[107] V. Fig. 06. p. 97.

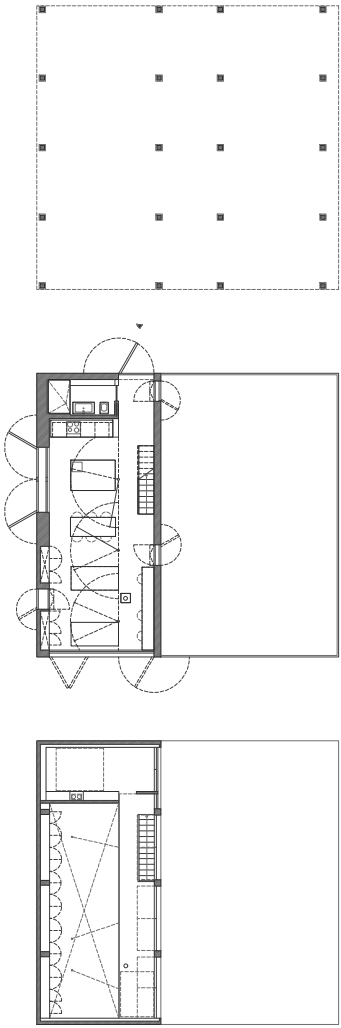
[108] PALLASMAA, Juhani: *Habitar*. *Op. Cit*., p. 72.

> investigarlo, quiero paladear aguas oscuras y árboles que se quiebran, ver vientos salvajes; quiero mirar asombrado verjas mohosas, como viven todos ellos, escuchar bosques jóvenes de abedules y las hojas tiritando, quiero ver luz y sol y disfrutar al atardecer de los húmedos valles de color azul verdoso. Sentir como brillan los peces dorados, ver como se forman las nubes blancas, quiero hablar con las flores. Ver con cariño los prados y las gentes sonrosadas, conocer iglesias antiguas y dignas y pequeñas catedrales, quiero correr sin parar por redondeadas colinas y amplias llanuras, quiero besar la tierra y oler las suaves y cálidas flores del musgo; después crearé con tanta hermosura: campos de colores[109]...

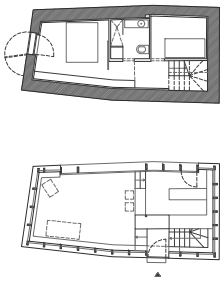
La arquitectura, al igual que Munch o Schiele en su concepción artística, debe ser el medio material evocador capaz de hacer recobrar a los humanos la memoria, los sueños y la imaginación una vez abandonada la niñez. Para ello debe desvelar los sentidos adormecidos tras el esplendor de las pantallas u otros sedantes y recubrir, con el denso pigmento de aquello que es sentido, la superficie de lo esencial. De esta forma, impregnar y dejar lustre en una memoria —la humana— que desde los primeros hombres se funda en el medio natural y se asegura de que respondamos con un sensible: *no, no soy extraterrestre.*

[109] ROESSLER, Arthur: *Erinnerungen an Egon Schiele.* Büchergilde Gutenberg, Viena, 1948, p. 97.

3.3 **Emoción y soledad**



Planta de la Casa Garoza, Juan Herreros, Ávila.
Dibujo del autor.



Planta de la Casa Baltanás, Carlos Quintáns, La Coruña.
Dibujo del autor.

La casa Garoza y la casa Baltanás reducen la arquitectura a la expresión de *contenedores del hogar*. Son una cáscara que da forma a ese mundo interior del desarrollo íntimo de la personalidad. No solo han conseguido satisfacer las necesidades del habitante contemporáneo, sino que han sido capaces de *albergar su identidad*[110]: aquello que define al viajero de su tiempo y le deja desarrollarse en libertad. Quizás, como iniciaba Heidegger, seamos viajeros condenados al desarraigo en busca de una utopía inalcanzable. Pero estas arquitecturas contemporáneas que ofrecen a su habitante la palabra para *conversar* tanto con el hogar como consigo mismo, son las arquitecturas pragmáticas del tránsito: el *puente* —como referencia del filósofo— entre el mundo y nuestra interioridad.

La concepción de *hogar* se escapa de las rígidas manos del arquitecto para buscar en el arte —la poesía, el cine o la pintura— una realidad necesariamente más humana. Esta es una tarea de búsqueda compleja en una sociedad repleta de imágenes volátiles y superfluas. Por ello, la pequeña aportación de este trabajo, o por lo menos su aspiración, es darle a las palabras todo el contenido que difícilmente pueden explicar las imágenes. Como manifiesta Pallasmaa: «la vida penetra significativamente en la imágenes verbales de un gran poema»[111].

En este sentido, terminamos el capítulo *Habitar* donde lo habíamos dejado: el habitante gira la manilla del acceso y se dispone a entrar. Si en el *Llegar* nos centramos en el lugar y la

---

[110] V. PALLASMAA, Juhani: *Habitar*. *Op. Cit*., p. 18.

[111] PALLASMAA, Juhani: *Habitar*. *Op. Cit*., p. 28.

exterioridad de las cabañas; en el *Construir* en la idea, la luz y el espacio; en el *Habitar* nos adentramos en las sensaciones que experimenta el habitante, la fenomenología del hogar y su intimidad. Es cierto que, aunque nuestro trabajo se divida en tres partes de similar relieve, en estas últimas reflexiones nunca podremos concluir que *hemos habitado,* a diferencia de lo que se declaraba en el primer capítulo —hemos llegado—. En este sentido, *Habitar* pretende ser punta de lanza y ayudarnos a dar los primeros pasos en el camino por el que todos nosotros, viajeros y habitantes, nos empecemos a sentir habitantes de estas cabañas.

Al girar la manivela abrimos un gran portón metálico del que nos sorprende su levedad. Atravesamos el umbral; estamos dentro de la casa Garoza[112]. Se trata de un espacio constreñido pero agradable en el que una sensación háptica lo envuelve todo. El espacio se reviste por una madera reciclada que, a pesar de ser un material industrial, nos evidencia el paso del tiempo: nos transmite su veracidad y su historia —no solo prueba la pátina del tiempo sino también su proceso de construcción: reciclado, triturado y prensado—. Pese a ser una casa materializada en la transparencia y la ingravidez, consigue dar tiempo y *espesor al espacio[113].* Esto es, hacernos sentir que pertenecemos a un continuo temporal.

Alzamos la vista hacia la izquierda y descubrimos una puerta que nos invita a la terraza —todavía no ha llegado el momento—. Seguimos caminando hacia la luz del fondo en la que intuimos las verdes hojas de una Carrasca. El espacio se descompresiona y una caja colgada de la cubierta nos obliga a girar suavemente la mirada hacia la derecha: un espacio a doble altura con su característica cubierta a un agua nos recibe. Es un espacio contemporáneo, limpio, tranquilo, cuidado, sostenible, ligero. Detrás hemos dejado la cocina en isla. Se trata de un mueble

---

[112] V. Plano p. 110.

[113] V. PALLASMAA, Juhani: *Los Ojos de la Piel*. *Op. Cit*., pp. 37-39

estandarizado de color blanco, único punto de la casa que rompe con el ambiente fabril y que insta a pensar en el acto de comer y cocinar como acto de irrefutable arraigo a la domesticidad más esencial.

La cara de enfrente es de menor altura, puesto que en ella recae la cubierta. Una guía metálica la recorre de extremo a extremo para sostener una escalera con ruedas en su base que facilita el acceso a los armarios situados más altos. En esta fachada se almacenan todos los objetos del hogar. También nuestros secretos y nuestras memorias. El modo de acceder a ellos puede recordarnos a un taller o a una nave industrial.

La cara izquierda es la de mayor altura. El elemento más vistoso es una pasarela metálica que recorre todo el frente. Se compone de elementos de la tradición industrial: el suelo de rejilla de *tramex*, la barandilla casi invisible de hilo metálico a modo de protección —como si se tratara de una instalación temporal—, la iluminación por flexos que permiten concentrar la luz en un lugar determinado gracias a sus largos brazos y, por último, los tubos fluorescentes que iluminan homogéneamente el espacio bajo la pasarela —ámbito destinado al trabajo—.

Para subir a la habitación, una escalera de madera reciclada desciende de la pasarela para recogernos. Es tan ligera que no toca el suelo. Sus dimensiones solo permiten subirla o bajarla de uno en uno. Al ascender oímos el eco de nuestros pasos y en cada pisada constatamos su labilidad. Es el tránsito entre el mundo real y el de los sueños, el de lo matérico y lo etéreo, la tierra y el cielo. Una vez arriba nos encontramos de frente con la única habitación, pero antes de entrar nos giramos. La pasarela es un espacio libre que no conduce a ningún lugar —una especie de *cul de sac*—. El ritmo de los finos tensores que desde la cubierta bajan a la pasarela y la sostienen en el aire nos invita a recorrerla. Casi al llegar a su final, nos topamos con el tubo de la chimenea que atraviesa la pasarela sin ningún miramiento. Este hecho devuelve el protagonismo a ese fuego

del hogar que ha ido desapareciendo en la contemporaneidad, convirtiéndolo en el elemento vertical por excelencia de la casa, relegando a la escalera de este —su— papel.

A pesar de habitar esta atmósfera fabril, comer y cocinar, mirar el paisaje y encender el fuego son las funciones destacadas en esta fábrica de intimidad que tiene como momento decisivo salir a la plataforma. Que la superficie que esta ocupe sea mayor que la de la vivienda es una decisión central en la postura que la cabaña toma en cuanto a su entorno. Se trata de una constante invitación a recorrerla, a correr sobre ella, a mirar y admirar. A comer, a bailar y a jugar: a ponerse en contacto con la natura que la delimita. Por eso sus límites no tienen fin. Es una plataforma flotante infinita.

Al girar la manivela de la casa Baltanás[114] y abrir la puerta nos vemos obligados a subir un escalón para entrar. El umbral es un espacio intermedio y constreñido. Estamos entre un mueble en nuestro frente y unas escaleras que bajan hacia la profundidad a nuestra derecha. Giramos la vista y dejamos atrás un estirado ventanuco que se despega de la puerta. La luz nos guía hacia el estar. El encuentro con el paisaje es apasionante. La abertura es proporcionalmente mucho más grande de lo que debería: la inmensidad del paisaje lo merece.

Lo primero que hacemos es acercarnos al vidrio, la naturaleza nos conmueve incluso más cuando la contemplamos protegidos desde un refugio. Los colores son cálidos, la luz del Sol nos destella sutilmente cuando alzamos la vista hacia las montañas así que la volvemos a bajar. Un prado verde desciende hacia la frondosidad del bosque. Allí la gama cromática se amplia y el horizonte desaparece hasta chocar con el telón de fondo de las montañas. La casa enmarca el paisaje dividiéndolo en cinco partes. A la derecha las hojas de un Castaño quedan cercanas a la vivienda. Volvemos la cabeza —ahora sí— hacia la cabaña

[114] V. Plano p. 111.

sabiendo que no será la última vez que nos dejemos deleitar ante esta ventana.

Se trata de un espacio alto y luminoso que forma parte del paisaje. El lenguaje de la tradición y el de la contemporaneidad se funden en un mismo ambiente. Tanto la cubierta a dos aguas como las fachadas se abstraen del vestigio costumbrista y se presentan pintadas en blanco, negándole a la madera su envejecimiento y generando un espacio más incierto de lo que cabría esperar. Pese a ello y, a diferencia de lo que ocurre en la casa Garoza, intuimos su construcción: los pares de los pórticos van a terminar en la viga de cumbrera en el punto más alto de la cubierta y las maderas DM muestran su despiece. El resultado es un volumen marcado por ritmos y texturas. La casa entra en un inesperado juego de contrarios entre un exterior negruzco y ciego, y un interior blanco y abierto.

Lo que podría parecer una gran chimenea es un mueble que situado en el medio de la vivienda organiza sus espacios en un recorrido espiral. Una estrategia que enraíza la propia concepción y los usos de la cabaña con las formas de la naturaleza. La casa no solo mira al paisaje desde la contemplación, sino que también lo hace desde el conocimiento. De esta manera nos permite entender el uso mimético de la construcción tradicional como germen de la voluntad proyectual.

En el espacio abierto, el estar se delimita con un perímetro en contacto con el suelo que hace las veces de banco y de mesa: se trata del muro de la antigua *palleira.* Es otra evidencia del hecho constructivo y del *discontinuum* tectónico de las partes que se han ensamblado. Piedra y madera, peso y ligereza se tocan con delicadeza permitiendo sentarnos y colocar objetos. Es la domesticación del límite. Damos la vuelta y accedemos a la cocina —en la parte última y más alta de la espiral— subiendo tres escalones. Como sabemos, este plano superior se cuelga de la cubierta. Aun así nos transmite la misma firmeza que el resto. En el medio, de nuevo significando el núcleo familiar, un

mueble blanco hace de cocina en isla. Abrimos la ventana y salimos a respirar aire puro. Sentimos la humedad y el frescor de las primeras horas de la mañana. Dejamos abierto y nos disponemos a deshacer la espiral hacia el plano inferior. Al pasar por el ventanuco de la entrada miramos hacia el pueblo. La escalera parece absorbernos hacia dentro y nos conduce bajo el mueble de la cocina; es en este momento cuando nos damos cuenta de que es el corazón del hogar.

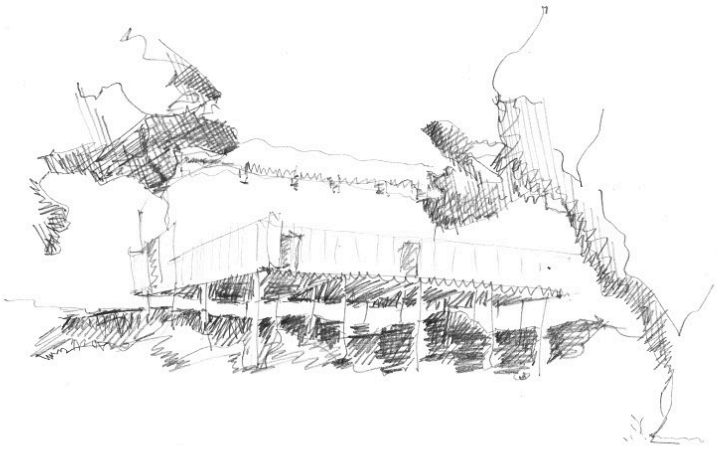
Abajo todo es más oscuro. La madera blanca es ahora piedra grisácea. Estamos en el mundo de lo telúrico, de lo pesado, de la protección. La gravedad se siente más presente, la temperatura ha bajado y nos envuelve un olor a humedad. A nuestra derecha, en la habitación de los niños, entendemos lo pragmático del simbolismo: la organización en espiral permite que el suelo de la cocina se eleve y que la luz se filtre por la única —gran— ventana de la casa. Pasado el aseo, nos guiamos de nuevo por la luz hacia la habitación principal. El muro de piedra se rompe solo en una ocasión, y es esta. La luz entra y nos invita a salir a una pequeña plazuela. De nuevo el paisaje, el sol y el frescor. El mundo de lo íntimo empieza y acaba en nuestra relación hombre-natura como nexo entre memoria y pasión, recuerdo e imaginación, tiempo pasado y presente. Es esta la esencia del habitar de nuestro hogar en la Tierra.

La casa Garoza es la del brillo cercano
el jardín sin horizontes
la liviandad perceptible
y la instalación intemporal.

La del tacto metálico
la atmósfera háptica
la intimidad de la piel
y la soledad del habitante.

La del olor a fábrica
el perfume doméstico
el límite sensible
y el afecto del fuego.

La del sonido frío
el sueño colgado
los objetos próximos
y el habitar sincero.

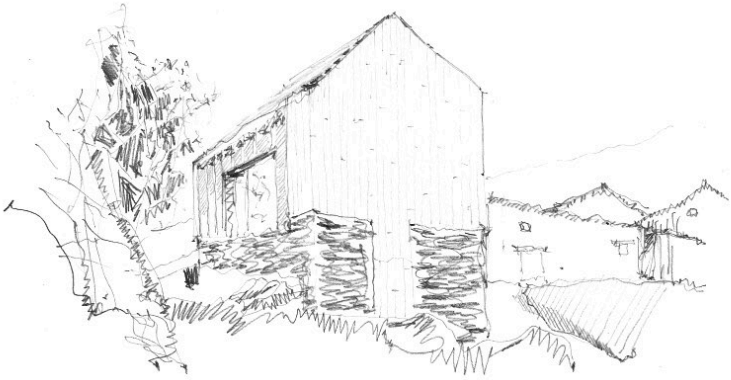


La casa Baltanás es la del oscuro leño
la montaña inmediata
el ojo renovado
y la tradición construida.

La del roce húmedo
el guijarro humilde
la familia unida
y el pálpito constante.

La del aroma fresco
la esencia longeva
la entraña recóndita
y el fogón encendido.

La del rumor secreto
el poblado eterno
el camino cíclico
y el habitar verídico.



CONCLUSIONES

Querido habitante:

Antes de bajar el telón del ‘punto y seguido’ en nuestro camino como habitantes, estas pequeñas conclusiones nos ayudarán a condensar lo que a lo largo de este viaje hemos transitado.

Concluimos que Heidegger dejó abierto un gran campo de estudio proponiendo el puente como un elemento arquitectónico capaz de crear un lugar, o ser un lugar en sí mismo, siendo todavía hoy una metáfora vivida del modo de habitar del viajero contemporáneo. Sendos casos de estudio, se revelan como aquella arquitectura capaz de asimilar la actual deriva hacia el nomadismo del viajero contemporáneo, y aúnan en sí la condición de permanencia al lugar innata a la tradición arquitectónica y el carácter ambulante que caracteriza a este nuevo habitante.

Se quiere transmitir una posición nítida en cuanto a la consideración del poder evocador de la palabra. Por ello, se reducen al mínimo las imágenes. Se confía en la poética del lenguaje por encima de lo superfluo de estas últimas como motor sugestivo de nuevas arquitecturas. Además, se proponen dos casos de estudio que tienen la ambición de ser imaginados por el lector y generar, en última instancia, un diálogo entre la imaginación y la realidad construida. Se cree firmemente que la memoria, la imaginación y los sueños son elementos indispensables para la construcción de nuevas arquitecturas.

Además, se subraya que el sentido de la vista debe de perder trascendencia en nuestra sociedad; el mirar a través de los sentidos debe ser entendido como un hecho esencial del habitar contemporáneo. Por esta razón, lo perceptivo adquiere un

inusitado valor a lo largo de este viaje que enfrenta dos cabañas contemporáneas a través del poder de lo poético.

Se rechazan la ideas *a priori* de los casos de estudio. En primer lugar, la casa Garoza desestima las primeras impresiones sobre la escasa habitabilidad de sus materiales y formas industriales. Y segundo, la casa Baltanás desaprueba cualquier corazonada en relación con el arquetipo de casa tradicional. El hecho constructivo desarrollado a lo largo del texto prueba que ambos casos de estudio son de una radical actualidad y, no solo dan alojamiento al habitante contemporáneo, sino que son un vínculo entre el hombre y el habitar en esencia. Podemos establecer que ambas cabañas son el medio construido que pone en armonía psique —o mente— y paisaje.

Advertimos que un acuciante magma de flujos tecnológicos modifica de manera sustancial los espacios comunes de la ciudad. La contraciudad —el lugar donde se genera esta amalgama de relaciones virtuales— deviene en la reducción de lugares *reales* y su conversión en espacios virtualizados que llevan a los ciudadanos a una pérdida de la memoria del lugar, y por lo tanto a una sensación de desarraigo heideggeriano. Ambas cabañas de estudio suponen un regreso a la naturaleza y por lo tanto traen consigo un lugar permanente en la memoria del habitante.

Se pretende romper con los vínculos en los que tradicionalmente la ciudad se relaciona con el trabajo y la naturaleza con el descanso. Se aboga por una visión holística de la naturaleza en la que los hombres forman parte de manera principal e indivisible. Para ello, y tomando de base las palabras de Vittorio Lingiardi, se plantea el jardín como el regreso a ese lugar idílico de la tradición; una porción de natura que el hombre ha hecho suya y le asegura un lugar esencial en su habitar en la Tierra.

En cuanto al punto anterior, se quiere insistir que el paisaje punteado de la casa Garoza y la naturaleza rebosante de la casa

Baltanás son igualmente entendidos como elementos de relación entre mente y paisaje, y por lo tanto contribuyen a esa concepción holística del medio natural. La mimesis y la diferenciación con el entorno se presentan como sendas estrategias constructivas de gran interés proyectual.

Se entiende que ambas cabañas han afrontado uno de los cometidos actuales de la arquitectura al dar cabida a un habitante amparado por subespacios creados a través de sus instrumentos tecnológicos —tabletas, portátiles y auriculares—. Los lugares que estas cabañas han imaginado son espacios abiertos con gran diversidad de usos que no reniegan de su exterioridad tecnológica.

Se indica que ambos casos de estudio están al abrigo de las nuevas estrategias de construcción contemporánea. Se trata de una construcción pragmática, que prima la facilidad para abaratar costes económicos y temporales. Es una construcción culta ya que minimiza, o incluso elimina, el sufrimiento del proceso constructivo, llegando incluso a sobrepasar los límites tradicionales de la disciplina al presentar la casa Garoza como una instalación de ocho piezas. En todo momento, esta construcción contemporánea lleva por bandera el respeto hacia el medio en el que se sitúa, siendo esta la primera declaración de intenciones de la armonía deseada entre la naturaleza y el habitante.

Se analiza un juego de contrarios en la concepción del tiempo. Mientras que en el exterior de la casa Garoza el tiempo es ahora un material de construcción debido a su valor económico —el tiempo es oro en la sociedad del consumo—, en el interior el tiempo se concibe como una sucesión temporal que añade un lustre al propio material. Podríamos hablar de tiempo como *material constructivo* en oposición a tiempo como *secuencia de sucesos*. En cambio ocurre a la inversa en la casa Baltanás: el exterior evidencia el paso del tiempo impregnándose en sus

fachadas pero se difumina bajo las paredes blancas en su interior.

En este sentido podemos concluir que el tiempo tal y como lo conocemos —como secuencia temporal— y su valor innato de situar al habitante en una línea temporal necesaria en su habitar —nacimiento, vida y muerte— deben convivir con la nueva concepción del tiempo material como elemento construido en el que minimizarlo será clave para el resultado económico final.

Se da a conocer que la vocación de lo pragmático en la arquitectura tiene un papel todavía fundamental. En este sentido, se basa en una concepción radical del tiempo en la que la memoria y las incertidumbres se anexionan en favor de una comprensión basada en la conversación y el progreso retroactivo. En este sentido, tiene la creencia de que la inestabilidad y heterogeneidad del contexto actual son un instrumento creativo de gran potencial.

Se expresa que el regreso al nomadismo del habitante contemporáneo no tiene que ser visto como un camino hacia el desarraigo ni como una problemática exclusivamente a resolver por la disciplina de la arquitectura, sino como un viaje en el que el habitante, acompañado por los nuevos instrumentos tecnológicos, tiene la capacidad de crear un lugar en cualquier situación y por lo tanto la arquitectura queda relegada a su función esencial: la de un refugio frágil capaz de adaptarse a su habitante y generar un hogar.

Se defiende que los conceptos de luz, idea y espacio siguen siendo fundamentales en la construcción de cualquier arquitectura. Y que el respeto hacia los materiales y los métodos constructivos, y la desnudez del ensamblaje que tiene como resultado una arquitectura discontinua —o tectónica— es clave para una construcción eficiente y sensible.

Se manifiesta que la familia —incluidos los nuevos modelos familiares— sigue siendo la célula sustancial para la organización social pese a que la individualidad se acreciente cada vez más en nuestras sociedades líquidas.
Se entiende que el hecho de difuminar las imágenes primigenias —puerta, ventana, mesa, etc.— por parte de ambas cabañas, es una respuesta directa al modo difuso del habitar actual, tratándose de una rearticulación de lo aprehendido de la tradición y nunca de una *tabula rasa* de nueva creación.

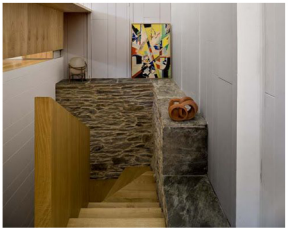
Se sostiene que el arte, como manifestación humana del ser en la tierra, debe ser un compañero de viaje imprescindible de la arquitectura. Y a su vez, que la técnica como aplicación de este conocimiento debe ser respuesta de vanguardia a la sociedad de su tiempo. Por ello, los casos de estudio vienen apoyados por un lado de referencias artísticas, y por otro de dibujos arquitectónicos más técnicos referidos a las dos cabañas específicamente.

Se advierte que las casas Garoza y Baltanás son un ejemplo construido de todas las ideas aquí expuestas y proponen un nuevo modelo a la arquitectura contemporánea, puesto que le prestan toda la atención posible a los objetos, al aceptar las bases de la sociedad consumista y conocer su capacidad para generar relaciones emocionales en los humanos. En este sentido, le otorgan al mueble la capacidad, no solo de albergar estos elementos de la intimidad, sino de generar una arquitectura mediante los límites que estos mismos ofrecen entre sujeto y sociedad, produciendo de esta manera dos modelos de habitación: la de la piel y la del corazón. Siendo respectivamente la casa Garoza y la casa Baltanás. Ambos casos de estudio han propuesto una nueva forma de materializar las ideas contemporáneas en arquitectura.

Y por último se concluye que el acto de habitar desmigajado en su composición temporal —llegar, construir, habitar— puede ser de un gran poder evocador y docente ya que supone un

itinerario de conocimiento que en nuestras manos invita a transitar desde el mundo de los dogmas hacia el de las emociones, de las certezas a los sentimientos, de las ideas a las formas y de lo trascendental a lo esencial.

ANEJO



BIBLIOGRAFÍA

Libros

- ÁBALOS, Iñaki: *La Buena Vida: Visita Guiada a las Casas de la Modernidad.* Gustavo Gili, Barcelona, 2000. (2ª ed.: Gustavo Gili, Barcelona, 2019).

- APARICIO, Jesús María: *El Muro, Concepto Esencial en el Proyecto Arquitectónico: la Materialización de la Idea y la Idealización de la Materia.* Librería Técnica CP67, Argentina, 2000.

- AUGÉ, Marc: *Los No Lugares. Espacios del Anonimato. Una Antropología de la Sobremodernidad.* Editorial Gedisa, Barcelona, 2017.

- CAMPO, Alberto: *La Idea Construida: La Arquitectura a la Luz de las Palabras.* Nobuko, Buenos Aires, 2006

- CAMPO, Alberto: *Pensar con las Manos*. Nobuko, Buenos Aires, 2009.

- DE MOLINA, Santiago: *Hambre de Arquitectura. Necesidad y Práctica de lo Cotidiano.* Ediciones Asimétricas, Madrid, 2017.

- GALMÉS, Álvaro: *La Luz del Sol*. Pre-Textos, Valencia, 2019.

- GOMPERTZ, Will: *¿Qué Estas Mirando? 150 Años de Arte Moderno en un Abrir y Cerrar de Ojos.* Taurus, Madrid, 2016.

- GRIMAL, Pierre: *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Paidós, Barcelona, 2018.

- HEIDEGGER, Martin: *Bauen, Wohnen, Denken*. *Vorträge und Aufsätze.* 1ª ed.: Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1954. (Edición bilingüe de Arturo Leyte Coello y Jesús Adrián Escudero. 1ª ed.: LAOFICINA, Madrid, 2015).

- ITO, Toyo: *Escritos.* Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, 2000.

- LINGIARDI, Vittorio: *Mindscapes. Psiche nel Paesaggio.* Raffaello Cortina Editore, Milán, 2017.

- PALLASMAA, Juhani: *Los Ojos de la Piel. La Arquitectura y los Sentidos.* Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

- PALLASMAA, Juhani: *Habitar.* Gustavo Gili, Barcelona, 2016.

- RACIONERO, Luis: *Oriente y Occidente*. 1ª ed.: Anagrama, Barcelona, 1993. (2ª ed.: 2001).

- ROTH, Leland M.: *Understanding Architecture. Its Elements, History, and Meaning.* Icon Editions, New York, 1993. (Versión castellana de Carlos Sáenz de Valicourt. Prólogo de Josep Maria Montaner. 1ª ed., 11ª tirada: Gustavo Gili, Barcelona, 2016).

- SHARR, Adam: *La Cabaña de Heidegger. Un Espacio para Pensar.* Gustavo Gili, Barcelona, 2018.

- TANIZAKI, Junichirō: *El Elogio de la Sombra.* Siruela, Anzos, 1994. (Traducción de Julia Escobar. 38ª ed.: Siruela, Anzos, 2018).

- VENTURI, Massimo: *Oltre il Giardino. Filosofia di Paesaggio.* Giulio Einaudi editore, Torino, 2019.

- ZUMTHOR, Peter: *Pensar la Arquitectura.* Gustavo Gili, Barcelona, 2018.

Artículos

- PITA, Carlos. “Un banquete en Paderne do Courel”, en Revista *Arquitectura COAM*, 2010, nº. 360, pp. 20-27.

Tesis Doctorales

- DE LÓZAR, Miguel: *La Cabaña Moderna. Microrrelatos de Arquitectura en Busca de Sentido.* Tesis Doctoral en la ETSAM, Madrid, 2014.

Conferencias

- QUINTÁNS, Carlos: *Expandiendo la mirada.* Conferencia en la Universidad de Zaragoza. [07. 05. 2020]

Recursos web

- *La Aventura del Saber. Arquitectura doméstica. Casa Garoza.* TVE [consultado 01. 09. 2020]. https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-arquitectura-domestica-casa-garoza/1555134/

- *La Vivienda Difusa.* Arquitectura entre d’Altres Solucions, Jaume Prat [consultado 01. 09. 2020]. http://jaumeprat.com/la-vivienda-difusa/

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

Portada

- Fotografía de Ángel Baltanás, Casa Baltanás en el Poblado de Paderne de O Courel, Lugo.
  http://carlosquintans.com/casa-en-paderne/

Capítulo primero: LLEGAR

- Fig. 01. Fotografía de David Hogsholt, Tianducheng, China.
  http://www.davidhogsholt.com/tianducheng-china-paris/efvmpktekq9n6f3qj8d0519fx5eipn

- Fig. 02. Fotografía del Autorretrato de Monet, Giverny, Francia, 1909. Libro LINGIARDI, Vittorio: *Mindscapes. Psiche nel Paesaggio.* Raffaello Cortina Editore, Milán, 2017, p. 201.

Capítulo segundo: CONSTRUIR

- Fig. 03. Grabado de la portada del manifiesto de Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture*, París, Francia, 1753.
  https://www.researchgate.net/figure/The-frontispiece-of-Essais-sur-larchitecture-Marc-Antoine-Laugier-1755_fig16_321977427

- Fig. 04. Fotografía del Pao 1 de Toyo Ito, Tokyo, Japón, 1985. Libro ÁBALOS, Iñaki: *La Buena Vida: Visita Guiada a las Casas de la Modernidad.* 2ª ed.: Gustavo Gili, Barcelona, 2019, p. 154.

Capítulo tercero: HABITAR

- Fig. 05. Cuadro. *Playa con Casa Roja*, Edvard Munch. Libro LINGIARDI, Vittorio: *Mindscapes. Psiche nel Paesaggio.* Raffaello Cortina Editore, Milán, 2017, p. 44.

- Fig. 06. Collage. *El Hogar.* Obra del autor a partir de la obra de Egon Schiele, 2020.

  Casa con Campanario, 1912.
  https://www.pinterest.es/pin/405394403948441062/?nic_v2=1a4ODGvEi

  Autorretrato con Mano en el Pecho, 1910.
  https://www.pinterest.es/pin/84090718014983099/?nic_v2=1a4ODGvEi

  Hombre desnudo, 1910.
  https://fineartamerica.com/featured/standing-male-nude-with-arm-raised-back-view-egon-schiele.html

- Fig. 07. Dibujo del autor, Casa Garoza de Juan Herreros, 2020.

- Fig. 08. Dibujo del autor, Casa Baltanás de Carlos Quintáns, 2020.

Anejo

[Las web fueron todas consultadas el 01.10.2020].

- Fig. 09. Collage del autor. Casa Garoza de Juan Herreros. [De parte superior izquierda a derecha].

  09.1 https://www.metalocus.es/es/noticias/casa-garoza-101-montaje-1-dia

  09.2 https://proyectos4etsa.wordpress.com/2011/11/03/casa-garoza-10-1-munogalindo-avila-juan-herreros-2010/

09.3 http://sistemamodulab.blogspot.com/2010/11/acabada-casa-garoza.html

09.4 https://afasiaarchzine.com/2010/10/herreros-arquitectos-5/

09.5 https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-arquitectura-domestica-casa-garoza/1555134/

09.6 https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-arquitectura-domestica-casa-garoza/1555134/

09.7, 09.8, 09.9 https://www.metalocus.es/es/noticias/casa-garoza-101-montaje-1-dia

- Fig. 10. Collage del autor. Casa Baltanás de Carlos Quintáns. [De parte superior izquierda a derecha].

10.1 10.2 10.3 https://www.disenoyarquitectura.net/2011/12/casa-baltanas-de-carlos-quintans-eiras.html

10.4 https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/arquitectura-rural-y-lenguaje-contemporaneo-casa-baltanas-en-paderne-de-carlos-quintans

10.5 http://carlosquintans.com/casa-en-paderne/

10.6 http://autoconstruccionmadera.blogspot.com/2013/04/casa-en-paderne-carlos-quintans.html

10.7 https://www.disenoyarquitectura.net/2011/12/casa-baltanas-de-carlos-quintans-eiras.html

10.8 https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/arquitectura-rural-y-lenguaje-contemporaneo-casa-baltanas-en-paderne-de-carlos-quintans

10.9 https://www.disenoyarquitectura.net/2011/12/casa-baltanas-de-carlos-quintans-eiras.html