

sb

ROBERTO CHAVES

ORGE DA CRUZ PINTO

ENEDETTO GRAVAGNUOLO

OAQUÍN CHAMORRO MIELKE

UAN CALATRAVA

RAFAEL HERNÁNDEZ DEL ÁGUILA

RISTINA SANTAMARINA

IUSEPPE ZARONE

UAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

DRIANO FABRIS

SILENO

Sileno

variaciones sobre arte y pensamiento

Es una publicación semestral.
Todos los textos son inéditos siempre que no se indique otra procedencia

editan

Juan Barja, Félix Duque, Joaquín Gallego

asesoran

Alfredo Araclí, José Carlos Bermejo, Juan Calatrava, Ignacio Castro, Joaquín Chamorro,
Norberto Chaves, Miguel Copón, José Manuel Cuesta Abad, Ángel Gabilondo, Sonsoles Herreros,
José Luis Molinuevo, Jorge Pérez de Tudela, Delfín Rodríguez Ruiz, Enrique Rojas Paz

diseño gráfico

Joaquín Gallego
José Sempere
Concha Pérez

coordinación editorial

Sonsoles Herreros

edición y administración

Identificación y Desarrollo S.L.

La gasca, 125. 28006 Madrid
Teléfono: 91 561 13 48. Fax: 91 561 54 29

impresión

Impresos Mondéjar S.L.

Mayor, 47. 03640 Monóvar. Alicante

© De esta edición:

Identificación y Desarrollo S.L., Madrid, 1999

ISSN: 1137-2001

Depósito Legal: A-1.097-1996

LA CASA

sumario

- NORBERTO CHAVES** **La otra arquitectura**
- JORGE DA CRUZ PINTO** **OCHO IDEAS DE ESPACIO**
- BENEDETTO GRAVAGNUOLO** **HABITAR EN LA MODERNIDAD**
TRADUCCIÓN DE JUAN CALATRAVA
- JOAQUÍN CHAMORRO MIELKE** **EL HABITANTE HABITADO**
- JUAN CALATRAVA** **CASAS DE PAPEL**
- RAFAEL HERNÁNDEZ DEL ÁGUILA** **DOMUS HOMINIS**
- CRISTINA SANTAMARINA** **ELOGIO Y DENUESTO DE UNA METÁFORA**
- GIUSEPPE ZARONE** **HABITAR**
TRADUCCIÓN DE MERCEDES SARABIA
- JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN** **ASALTOS PREMEDITADOS**
- ADRIANO FABRIS** **ELOGIO DEL QUE SE VA DE CASA**
TRADUCCIÓN DE MERCEDES SARABIA

JUAN CALATRAVA

Profesor de Historia de la Arquitectura en la Universidad de Granada, entre sus publicaciones destacan: *Las Carreras de G.B. Piranesi* (Granada, 1986), *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, (Madrid, 1983, obra en colaboración), *La teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie* (Granada, 1992) y *Arquitectura y cultura en el Siglo de las Luces* (Granada, 1999).

CASAS DE PAPEL

JUAN CALATRAVA

El historiador de la arquitectura tiene que vérselas normalmente con casas de materiales mucho más sólidos de lo que anuncia el título del presente escrito, que se encuentra en flagrante contradicción con la célebre exigencia vitruviana de *firmatas*. Pero si, como ya tuve ocasión de comentar en este espacio, no podía considerarse menos «real» —en el sentido de expresiva y clarificadora de los problemas, debates y contradicciones de un momento dado— la «ciudad de papel» de los poemas de Baudelaire que la materialidad de las operaciones urbanísticas haussmannianas, ahora quisiera plantear su con-

trapunto doméstico: las numerosas «casas de papel» que, a lo largo de la historia de la literatura (y con especial densidad, como cabía esperar, desde la época de la Ilustración), han plasmado de manera teórica, bajo el ropaje de diferentes géneros literarios, los ideales o paradigmas del *habitar*. Piénsese, por ejemplo, en el arquetipo constructivo de la *cabaña* y en la formulación que recibe en Defoe o en Bernardin de Saint-Pierre, en las casas-jardín de ciertos relatos de Poe, en las diversas apariciones (desde Mandeville e incluso antes) del paradigma de la colmena o en las cajas / casas de cristal de Roussel. Para ilustrar esta idea de las «casas de papel» he elegido, sin embargo, a un escritor masivamente leído (al menos hasta hace pocos años) y no muy a menudo tomado en serio: Jules (o «Julio») Verne. En la inmensa producción novelística del escritor de Nantes es posible encontrar tal cúmulo de reflexiones en torno a la casa, lo doméstico y la vivienda individual o de masas que convierten a Verne en uno de los grandes pensadores decimonónicos sobre la cuestión.

La imagen del espacio doméstico es recurrente en la obra novelística de Verne. La casa, en las muy diversas formas asumidas, siempre aparece como elemento indispensable que concurre a la construcción literaria de personajes que con frecuencia resultan del todo inseparables de su entorno doméstico, hasta el punto de que éste constituye prácticamente una proyección, un espacio nada genérico y fuertemente caracterizado que se adapta como un guante a quien lo habita. Se trata las más de las veces de «casas» especiales, hechura y crea-

La casa del doctor Hudelson era una de las más confortables. En vano se hubiera buscado en todo Whaston una mejor dispuesta. Aquel lindo hotel entre el patio y el jardín, con hermosos árboles y verdes prados, ocupaba el centro de Moriss Street y se componía de una planta baja y de un primer piso con siete ventanas de fachada. La techumbre se hallaba dominada a la izquierda por una especie de torrecilla cuadrada de unos treinta metros de altura, terminada por una terraza con balaustrada. En uno de los ángulos se erguía el mástil en el que se izaba los domingos y días festivos la bandera con las cincuenta y una estrellas de los Estados Unidos de América. La cámara superior de esta torre había sido dispuesta para los trabajos especiales de su propietario. Allí se hallaban los instrumentos del doctor, anteojos y telescopios, a menos que durante las noches claras no los transportase a la terraza, desde la cual sus miradas recorrían libremente la bóveda celeste.

Jules Verne, *La caza del meteoro*. Ed. esp., Orbis, Barcelona, 1986, p. 37.

Almorzaba y comía en el club, siempre a la misma hora, en el mismo comedor, en la misma mesa, sin tratarse jamás con los demás socios, ni invitar nunca a ningún extraño. Volvía solo a su domicilio a las doce en punto de la noche, sin utilizar en ninguna ocasión los confortables dormitorios del club, que éste ponía al servicio de los socios. De las veinticuatro horas del día, pasaba diez en su casa, entregado al sueño y ocupándose de su arreglo personal. Cuando se paseaba, lo hacía siempre, invariablemente y a compás, por el artístico entarimado del vestíbulo o bien por la galería circular, cubierta por una bóveda con vidrieras azules, sostenida por veinte columnas jónicas de pórvido rojo [...] La casa de Saville Row ciertamente, no era suntuosa, pero sí muy cómoda.

Jules Verne, *La vuelta al mundo en ochenta días*. Ed. esp., Bruguera, Barcelona, 1966, pg. 4.

ción específica de sus peculiares habitantes, traslación individualizada del modelo global de la casa burguesa y de las ideas de confort y privacidad a las muy sorprendentes condiciones de la biografía y la actividad de sus ocupantes y de la aventura extraordinaria que constituye el eje de cada relato.

Así, toda una serie de espacios relacionados con los nuevos avances de la ciencia y con la idea del progreso en el viaje y las comunicaciones sufren adaptaciones que llegan a convertirlos en remedos de «casa» cribados por el tamiz del positivismo cientifista y del confesado sansimonismo del autor: la barquilla del globo de *Cinco semanas en globo*; el entorno auténticamente uterino —que consta de una biblioteca que es al mismo tiempo «fumadero», un salón que hace también las veces de verdadera *Wunderkammer* y, en contraste, un camarote —dormitorio absolutamente espartano, tema sobre el que volveré más abajo— en el que el capitán Nemo ha ordenado su nueva vida de aislamiento y retirada del mundo (en *Veinte mil leguas de viaje submarino*); la gulliveriana isla móvil y navegable de *La isla de hélice*, con su capital de Milliard City, la ciudad de los millonarios; el transatlántico (una imagen llamada a convertirse, como se sabe, en uno de los principales arquetipos de los intentos modernos de teorizar un nuevo tipo de casa: recuérdese, sobre todo —pero no únicamente— el caso de Le Corbusier) visto como ciudad viajera con su correcta distribución entre espacios públicos y privados, colmena de camarotes y de vidas cruzadas, de *Una ciudad flotante* o de *La Agencia Thompson & Co.* (un relato este último de enorme interés e injustamente desconocido en el que la «aventura» se sitúa dentro del moderno marco del viaje turístico organizado); o el interior del proyectil habitable, convertido en verdadera casa espacial, que albergará a los primeros astronautas en *De la Tierra a la Luna*. Un caso muy especial, en este sentido, es el constituido por uno de los más famosos personajes vernianos: el Phileas Fogg de *La vuelta al mundo en ochenta*

días, un *gentleman* británico que es al mismo tiempo un hombre sin pasado, del que todo se ignora, y que reparte matemáticamente su minuciosa existencia entre su confortable casa y ese segundo espacio, mezcla de habitación y sociabilidad, que es el club inglés, espacio en el cual se gesta, a partir de una apuesta, la aventura que le arrastrará a las antípodas de su habitar cotidiano para devolverlo, tras los famosos «ochenta días», al escenario de partida ahora convertido, sin embargo, en marco de fundación de una familia.

A Verne, el apasionado del progreso y de la ciencia, no le satisfará nunca el modelo de la cómoda pero insulsa existencia de esa somnolienta burguesía provinciana de la que él mismo procedía y cuyo retrato como clase social había llenado tantas célebres páginas de Stendhal o Balzac. Una existencia mortecina que criticaría, por lo demás, en numerosas ocasiones con demoledora ironía, en obras escritas en clave humorística como por ejemplo en *El doctor Ox* (un relato en el que determinadas manipulaciones científicas en la cantidad de oxígeno en el aire sacuden de su letargo, aunque con consecuencias catastróficas, a una imaginaria ciudad flamenca, de esa Bélgica —recuérdese— también estigmatizada por Baudelaire como la patria del supremo aburrimiento) o *Un descubrimiento prodigioso*, un texto en el cual el asombroso artilugio que permite a su inventor volar y recorrer el cielo a voluntad asume la muy doméstica y nada tecnológica forma de ... un «sillón aéreo».

Los héroes del progreso que componen la espléndida y variada galería de protagonistas de Jules Verne se ven sistemáticamente arrebatados de sus casas y de los atractivos y tentaciones de la cómoda existencia doméstica y familiar (bien de manera obligada por el acaecer de circunstancias imponderables, o en cumplimiento de deberes profesionales, o bien, en ocasiones, por irresistible curiosidad científica, atracción personal hacia el desvelamiento de lo desconocido, o necesidad imperiosa de borrar del mapa del mundo las áreas en blanco) para verse inmersos en una *aventura* en la que con frecuencia se van a procurar «casas» provisionales que traen al torbellino de su existencia el recuerdo del confort dejado atrás. Pero siempre todo ello para retornar, felizmente, en las páginas finales de cada novela, y tras la auténtica prueba iniciática que supone dicha aventura, a esa plácida existencia sólo temporalmente cuestionada y que suele presentar, al fin, el cuadro de una casa con jardín y una familia, aunque con unos habitantes que «han vivido», que no son ya los mismos que antes de partir. Es el caso, por ejemplo, de *Viaje al centro de la Tierra*, donde la alucinante aventura del doctor Lidenbrock y su sobrino Axel —para el cual el viaje es un auténtico rito de paso de la adolescencia a la edad adulta— comienza y termina

en el viejo hogar familiar de la venerable casona de Hamburgo, en cuyo marco las extrañas relaciones familiares (una «familia» compuesta de tío, sobrino, ahijada y criada) se recomponen y vuelven a la «normalidad» gracias al matrimonio de Axel y Grauben, la ahijada del profesor.

En algunas ocasiones, sin embargo, el pensamiento de Verne en torno a lo doméstico y a la idea de la casa llegará a aproximarse de manera significativa a ciertas reflexiones contemporáneas surgidas del terreno de la arquitectura y el urbanismo. Es lo que ocurre con *Una ciudad ideal*, donde, al modo del Mercier de *El año 2440*, Verne describe su ciudad de residencia, Amiens, en el año 2000 con el objetivo de resaltar los problemas reales del Amiens de la década de 1870, en cuya administración llegaría a implicarse como concejal. Del mismo modo, un París en el que han triunfado plenamente los principios haussmannianos y que ha logrado por fin —gracias a gigantescas obras de ingeniería— su sueño de ser «puerto de mar» constituye el telón de fondo de la prefiguración futurista *París en el siglo XX* (rechazada en su momento por el editor y recientemente descubierta y publicada). En esta obra, en el marco de un mundo dominado por la ciencia, la técnica y, sobre todo, el interés económico y en el que la literatura y el arte están proscritos, se nos presentan dos modos contrapuestos del habitar: la lujosa pero triste mansión del banquero y el comparativamente mucho más vivo y minúsculo apartamento del poeta y músico clandestino, que, sin embargo, habita de manera mucho más «moderna» porque ha reducido toda su vivienda a un espacio único («está bien distribuido», le dice otro de los personajes burlándose de uno de los principios sacrosantos de la *architecture à la française*, la idea de *distribution*) del cual se han eliminado elementos superfluos como el vestíbulo y el comedor y en el que surgen algunos muebles ocultos («...lo angosto de los apartamentos ya no permite tener muebles específicos»). O es el caso, sobre todo —y es el ejemplo en el que me detendré algo más—, de las dos ciudades alternativas y los dos modelos contrapuestos del habitar que se enfrentan en *Los quinientos millones de la Begum*.

En esta obra, de 1879, el mecanismo jurídico y económico de la herencia sitúa a dos personajes (arquetípicos hasta el extremo de la caricatura) en disposición de llevar a la práctica sus contrapuestos sueños urbanístico-sociales. Una descomunal herencia yacente (los «quinientos millones» del título) es repartida, tras años de pesquisas a la búsqueda de herederos, entre dos personajes que comparten su condición de científicos pero a los que separa casi todo: su nacionalidad (francés el doctor Sarrasin, alemán Herr Schultze), su especialidad científica (médico el primero, químico pero, sobre todo, estudioso fanático de los caracteres diferenciadores de

las razas humanas el segundo), su situación personal (feliz vida familiar del primero frente a arisca soledad del segundo) y, sobre todo, su postura ante la ciencia (obsesión filantrópica por la higiene y la salud pública en Sarrasin; ciego pangermanismo, ciencia al servicio de la guerra y defensa racista de la idea de destrucción purificadora en Herr Schultze). Si Sarrasin es el fiel retrato del médico higienista que combina el sustrato de las preocupaciones ya planteadas en el siglo de las Luces por Pierre Patte, Le Camus de Mezières o Louis-Sebastien Mercier con el análisis consternado del horror de las nuevas realidades urbanas producidas por la Revolución Industrial (no se puede olvidar el papel pionero de los médicos en la denuncia y el análisis de las espantosas condiciones de vida en las nuevas aglomeraciones ciudadanas del siglo XIX), Schultze representa la visión negativa de la técnica como capacidad de destrucción e instrumento al servicio de la idea de esclavización de los pueblos 'inferiores' no germánicos y constituye una prefiguración, asombrosa por lo exacto (como tantas otras prefiguraciones de Verne), del intelectual nazi *avant la lettre*.

Pero este enfrentamiento entre la liberal, elegante y filantrópica Francia y la tosca, tiránica pero terriblemente eficiente Alemania (rasgos que acompañan al propio «habitar», y a la vida cotidiana y doméstica de Herr Schultze, genial constructor de cañones que vive, sin embargo, entre muebles «vulgares» y se alimenta exclusivamente de salchichas y cerveza) se desdobra en una contraposición entre dos modelos de ciudades. En efecto, cada uno de los personajes utilizará su parte de la herencia para alumbrar un modelo de ciudad acorde con sus pensamientos: con ello les es dada, a partir de modernos parámetros capitalistas que nada tienen que ver con las utopías tradicionales, la posibilidad de construir y llevar a la práctica su propia utopía personal. Significativamente, ambas ciudades (France-Ville y Stahlstadt) no se construyen en la vieja Europa sino en el lugar en que el imaginario europeo había localizado con frecuencia la tierra virgen y sin pecados del pasado en la que eran posibles todo tipo de experimentos sociales:

La estancia mencionada formaba parte de la mansión del burgomaestre, una de las más agradables de Quiquendone. Construida con la elegancia flamenca y con todo lo que de sorpresa, capricho, originalidad y fantasía implica la arquitectura ojival, era lugar común citarla entre los más curiosos monumentos de la ciudad. Un convento de cartujos o un establecimiento para sordomudos no hubiese resultado más silencioso que la tal vivienda. El ruido no se conocía en ella: sus moradores no andaban, se deslizaban, y en su interior no se hablaba, se murmuraba.

Jules Verne, *El doctor Ox*. Ed. esp., Magisterio Español, Madrid, 1979, pp. 43-44.

Vivía en una casita de la Königstrasse, en cuya construcción entraban por partes iguales la madera y el ladrillo, y tenía vistas a uno de esos canales tortuosos que se cruzan en medio del más antiguo barrio de Hamburgo, felizmente respetado por el incendio de 1842. Verdad es que la casa, que ya era vieja, estaba un poco torcida y amenazaba con su vientre a los transeuntes, llevando su techo algo caído hacia un lado como la gorra de un estudiante de la *Tugendbund*. Algo dejaba que desear el aplomo de sus líneas, pero se mantenía firme por la intervención de un olmo secular en el que se apoyaba la fachada, el cual, al llegar la primavera, se cubría de botones que se veían al trasluz de los vidrios de las ventanas.

Jules Verne, *Viaje al centro de la Tierra*, Ed. esp. Orbis, Madrid, 1986, p. 10.

América del Norte. France-Ville y Stahlstadt se construyen a corta distancia entre sí en el territorio de Oregón, integrándose sin problemas en la abierta estructura política de los Estados Unidos, que incluso se declararán exquisitamente neutrales cuando estalle el inevitable conflicto entre ambas.

Stahlstadt, literalmente la ciudad del acero, es una gran ciudad-factoría destinada a la producción masiva, para todo tipo de clientes, de cañones y otros instrumentos de muerte. Su modelo real resulta claro: el gran complejo fabril y de habitación de los Krupp en Essen, cuyos productos habían tenido un papel decisivo en la aún dolorosamente reciente guerra franco-prusiana y que precisamente en las décadas de los sesenta y setenta estaba conociendo ambiciosas ampliaciones empresariales y urbanísticas. Se trata de una utopía tecnológica negativa, dominada por el orden de la producción, la rigurosa jerarquía interna de carácter paramilitar, la obediencia ciega y el secretismo más absoluto y en la que, frente a la total racionalidad que impera en la estructuración arquitectónica de los talleres y al cuidado con que se ha diseñado en ellos hasta el mínimo recorrido, la vivienda de las grandes masas de trabajadores apenas ha recibido la atención de los planificadores. Stahlstadt es geométrica, y la imposición de la geometría rigurosa al diseño de la ciudad es uno más de sus aspectos tiránicos. Todo en ella es gris y desvaído. Y en cuanto a la residencia de sus habitantes, apenas se nos describe de manera sumaria, como mero telón de fondo, la vivienda de los trabajadores, simple lugar de reposo y de reproducción de la fuerza de trabajo (un «modus non moriendi» y no un auténtico «minimum vivendi», como diría bastantes años más tarde, en 1929, Walter Gropius al concretar su definición del moderno *Existenzminimum*), donde se descansa pero no se «habita»: el tercer gran protagonista de la novela, Marcel Bruckmann (muy significativamente, ingeniero y alsaciano), espía en el interior de Stahlstadt al servicio del doctor Sarrasin, vive en una pensión. Por otro lado, tenemos el cora-

zón de la ciudad, la Torre del Toro, un siniestro lugar rodeado de jardines lujuriantes fruto de la más alta tecnología en el que se encuentra encastillado el doctor Schultze, dictador absoluto que controla todos los hilos de la producción. En la torre, Schultze pone a punto el infernal obús llamado a destruir France-Ville, pero habita de la manera más sórdida y convencional, habiendo trasladado al centro de su imperio tecnológico sus toscos hábitos de burgués prusiano, hasta el punto de que su persona desentona, en medio del lujo ostentoso del nuevo rico, como «... una mancha de barro sobre una bota embetunada».

France-Ville es, por el contrario, la plasmación de la utopía positiva del higienismo cientifista, y en su descripción arquitectónica Verne se detiene de manera mucho más minuciosa. El doctor Sarrasin construye una ciudad gobernada por la amable pero férrea mano de la dictadura científico-médica, explícitamente inspirada en la *Hygeia* de Benjamin Ward Richardson.

Ya la elección del propio emplazamiento de la ciudad presenta rasgos de interés. Así, si por un lado se repiten todos los tradicionales requisitos vitruvianos para la elección correcta del solar, a ellos vienen a añadirse nuevos requisitos modernos de orden socio-político (situación en el hemisferio norte, en el seno de una república federal como los Estados Unidos cuya estructura política tolera bien la existencia en su seno de este cuerpo extraño) y económico (facilidad de comunicaciones comerciales, existencia de materias primas...). Pero, además, la decisión final por un lugar de asentamiento no ha requerido penosas campañas de exploración (como las descritas en otras ocasiones por el autor) sino que se ha podido realizar con rapidez y sin titubeos gracias a un nuevo instrumento de progreso que se convertirá, a su vez, en protagonista de algunas de las más célebres novelas de Verne: la observación aérea realizada desde un globo.

La edificación de la nueva ciudad ideal (cuya primera gran empresa, la construcción de un ramal de ferrocarril que la conecte con la gran línea transcontinental americana, no deja de revelar el claro sustrato sansimoniano de la ideología de su autor) está marcada por un hecho bien conocido de la propia realidad histórica del país que la alberga: France-Ville será construida por «un ejército de veinte mil chinos, bajo la dirección de quinientos capataces e ingenieros europeos». Y, por más que se intente dejar a salvo la filantropía del fundador —o fundadores, porque uno de los rasgos que, precisamente oponen a Sarrasin y Schultze es el hecho de que, frente a la dictadura unipersonal del segundo, el primero haya creado una amplia comisión de ciudadanos—, presentando como un acto de bondad el proporcionar trabajo a «todos esos

desgraciados» abocados de otro modo a la miseria, lo cierto es que la prudencia de esos mismos fundadores omniscientes, verdadero trasunto del mito griego del legislador, llegará a prever el establecimiento de mecanismos económicos y legales (no coercitivos, pero no por ello menos eficaces) que impidan la fijación en el lugar de «...una población amarilla que no habría dejado de modificar de una manera bastante molesta el tipo y el genio de la nueva ciudad». Se trata, en este aspecto, de una directa e interesante traslación novelística de los criterios con que se estaban gestando, en las décadas de 1870 y 1880, los primeros y rudimentarios ejemplos de *zoning* de San Francisco y otras ciudades californianas tendentes, precisamente, como bien ha estudiado Franco Mancuso, a segregar urbanísticamente a la población de origen chino so pretexto del carácter nocivo y molesto de sus actividades profesionales (lavanderías, sobre todo).

El plano general de France-Ville es «...esencialmente sencillo y regular para que pueda prestarse a todas las modificaciones»: una importante declaración de principio que supone una clara variación respecto a la forma tradicionalmente cerrada y «acabada» de las utopías históricas y que nos revela hasta qué punto la *forma* de la ciudad ha dejado de ser lo relevante al lado de las consideraciones de salubridad pública. La ortogonalidad es, sin embargo, la regla, y las calles, de anchura uniforme (Verne no cuantifica qué anchura) y plantadas con hileras de árboles, no se designan por nombres sino por números (un rasgo, evidentemente, inspirado por el famoso plan neoyorquino de 1811). Cada quinientos metros una calle recibe una anchura triple, se convierte en «avenida» o «paseo» y acoge las líneas de transporte público (tranvías). Los cruces de calles albergan un jardín público con monumentos escultóricos (por el momento tan solo copias de obras famosas, a la espera de que los artistas de France-Ville comiencen a producir contribuciones originales).

La primera decisión estrictamente arquitectónica de la nueva ciudad concierne al uso de los materiales de construcción. Los fundadores optan por la radical diferenciación visual y material entre lo doméstico y lo monumental, reservando la piedra para los edificios de carácter público y prescribiendo la edificación de todas las casas en ladrillo. Un ladrillo, sin embargo, que está lejos de tener aquí un significado de mantenimiento de las viejas tradiciones constructivas de la Europa enferma que ha quedado atrás: el ladrillo de Sarrasin no es material nostálgico ni pintoresco, sino un eficaz y sano producto («patentado», como se preocupa Verne de explicar) de la ciencia y la industria modernas. Ligero, regular y horadado, **este nuevo ladrillo tubular nada tiene que ver con el toco**

No era fácil encontrar alojamiento en una capital demasiado pequeña para sus cinco millones de habitantes; a fuerza de ensanchar las plazas, abrir avenidas y multiplicar los bulevares, el terreno para las viviendas empezaba a faltar. Lo que justificaba un dicho de la época: en París ya no hay casas, sólo calles.

Había incluso barrios que no ofrecían un solo alojamiento a los habitantes de la capital; entre otros, la *Cité*, donde se erguían el Tribunal de Comercio, el Palacio de Justicia, la Jefatura de Policía, el depósito de cadáveres, la catedral, es decir, lo necesario para ser juzgado, condenado, encarcelado, enterrado e incluso salvado. Los edificios habían expulsado a las casas.

Jules Verne, *París en el siglo XX*, Ed. esp., Planeta, Barcelona, 1995, pg. 75.

ladrillo histórico y aparece dispuesto para afrontar exigencias de confort tan modernas como el aislamiento acústico entre los tabiques, símbolo de la contribución científica al aumento de la privacidad.

Pero, además, de la cuestión de los materiales constructivos, diez disposiciones urbanísticas (exactamente diez: auténticos diez mandamientos de la salubridad urbana) de obligado cumplimiento configuran una imagen de ciudad «sana» que no quiere descender al terreno del estilo ni de la forma de la arquitectura, en el que puede ejercitarse la libertad individual tanto del propietario como del arquitecto, a quien se deja una total iniciativa en materia de ornamentación. Es más, Verne pone de manera explícita en boca de los fundadores cómo su renuncia a imponer un tipo concreto de casa redundaba positivamente en una ciudad dominada por la variedad y opuesta a la «...uniformidad fatigosa e insípida». Son términos muy parecidos a los que resuenan en diferentes alternativas urbanísticas de la Europa de la época (por ejemplo, en la Barcelona de las décadas posteriores al plan Cerdà, donde se pondrá reiteradas veces de manifiesto un cierto cansancio esteticista ante la uniformidad de la cuadrícula) y que desembocarán, por ejemplo, en la defensa del pintoresquismo de los modelos de la ciudad-jardín, tan prefigurada por la propia France-Ville.

El modelo de casa prescrito por las diez disposiciones es, ante todo, unifamiliar: una casa de dos pisos (como máximo), «...aislada en una porción de terreno plantado de árboles, de hierba y de flores», separada de la calle por una verja «de conveniente altura» y, tras ésta, diez metros de terreno ajardinado hasta llegar a la fachada. Un piso inferior abovedado constituye una cámara de aireación y aislamiento respecto al suelo y contiene todas las conducciones y desagües al descubierto con objeto de que se pueda controlar continuamente su estado. Parte integrante de este interés por la evacuación sana de **residuos es igualmente lo planteado en la décima y última de**

Si pienso en los cuartos en los que se duerme, debo decir que tiene que separarse el dormir y el vivir. No debe haber ninguna mezcla entre vivir y dormir. El dormir debe ser tratado lo más secundariamente posible, en los cuartos más pequeños y denigrantes. El dormitorio no debe inducir a la gente a vivir allí. En el dormitorio me desnudo, me acuesto, duermo, me levanto y me visto. Ahí se acaba el dormitorio, y a lo largo del día no debe volver a pisarse [...] Ningún dormitorio debe tener contacto con otra habitación. Cada dormitorio debe ser como una habitación de hotel.

Adolf Loos, *La colonia moderna*, Ed. esp. en *Escritos*, vol. II, *El Croquis*, Madrid, 1993, pp. 241-242.

las prescripciones: cada habitación tendrá su chimenea, y cada chimenea su tubo, mientras que el humo, en lugar de ser expulsado al cielo, será encaminado por conductos subterráneos a unos hornos (uno por cada doscientos habitantes) que lo despojarán de las partículas de carbón, uno de los elementos más nocivos de la ciudad industrial decimonónica.

También innovadora es la situación de las cocinas y retretes en la zona superior de la casa, en comunicación con la terraza (en 1887, sólo ocho años después de la publicación de la novela de Verne, causaría sensación una ubicación semejante de las cocinas del *Auditorium Building* de Adler y Sullivan, en Chicago). La cubierta aterrazada, que se convertiría décadas más tarde en caballo de batalla entre tradicionalistas y modernos, recibe así, por el momento, una justificación meramente higiénica y queda convertida en «un espacioso anejo al aire libre» servido por un ascensor «...movido por una fuerza mecánica, que, como la luz artificial y el agua, se

pondrá a disposición de los habitantes mediante un reducido desembolso».

En cuanto al interior de la casa, su distribución queda al arbitrio del propietario y de su arquitecto, pero no así la decoración doméstica, de la que quedan proscritos, una vez más por pura motivación higiénica y no estética, dos de los elementos más significativos del confort burgués decimonónico: las alfombras y los papeles pintados, «...verdaderos nidos de miasmas y laboratorios de venenos». Frente a ellos, la alternativa del azulejo, que puede lavarse continuamente y que puede constituir una eficaz propuesta estética definiendo unas paredes con «...el brillo y la variedad de los apartamentos de Pompeya». Igualmente novedoso es el tratamiento dado a los dormitorios, «...esas habitaciones en las que se pasa una tercera parte de la vida» y para las que se determina una exigencia triple: separación respecto al resto de las habitaciones, aireamiento y austeridad y sencillez en mobiliario y decoración («no deben servir más que para el sueño», dice Verne eliminando de un plumazo el ostentoso lujo de los dormitorios burgueses y anticipándose a reflexiones similares planteadas casi cincuenta años más tarde por Adolf Loos, por ejemplo, en su importante escrito *Die moderne Siedlung*, de 1927).

Stahlstadt y France-Ville son, en suma, construcciones de papel, dos verdaderos «personajes», creaciones literarias en un terreno de cruce entre la vieja utopía y la novela decimonónica pero, al tiempo, directa traslación de un complejo debate arquitectónico y urbanístico contemporáneo en el que estaban en cuestión conceptos clave como los de *zoning*, la ciudad obrera y la ciudad-jardín.

Próxima publicación

Pasolini