LA ROIBA
EL RETIRO COMO RESISTENCIA ÍNTIMA

Tesis doctoral
Joan Ramon Cornellana Díaz, arquitecto

2017

LA ROIBA
EL RETIRO COMO RESISTENCIA ÍNTIMA

Autor

Joan Ramon Cornellana Díaz, arquitecto

Directores

José Antonio Ramos Abengózar, doctor arquitecto

Francisco González de Canales, doctor arquitecto

2017

Tribunal nombrado por el Mgfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid,
el día

Presidente D.

Vocal D.

Vocal D.

Vocal D.

Secretario D.

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación:

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

RESUMEN

La necesidad de resistencia íntima se manifiesta en una modalidad de retiro que aspira a proteger y rescatar diversas dimensiones de la persona erosionadas por las fuerzas igualadoras y disgregadoras que se experimentan en la sociedad de masas. En La Roiba, el refugio que Ramón Vázquez Molezún se construyó en Bueu en 1969 descubrimos el ejemplo más elocuente y significativo de este tipo de retiro. El refugio de Molezún nos permite comprender las potencialidades del traslado a unas condiciones espacio-temporales “otras” donde las realidades más cercanas a la propia existencia cobran sentido e intensidad. Así, la resistencia íntima se manifiesta en cuatro dimensiones principales: la recuperación de sí mismo, de la presencia de las cosas, de la experiencia de la naturaleza y el rescate de la vida cotidiana.

En La Roiba el retiro se produce a través de un doble movimiento de contracción -repliegue interior del sujeto- y de expansión -apertura a la experiencia de lo diverso- que permite recuperar la unidad de sí mismo. La capacidad de empatía permite a Molezún construir un hábitat acorde con su forma de ser más íntima y, al mismo tiempo, configurar la propia vida en simbiosis con el lugar habitado y sus realidades físicas y sociales, entre las cuales juega un papel importante la comunidad familiar. Así, la expansión de la propia interioridad no se derrama, sino que se realiza en un contexto capaz de reconocerla.

La escisión entre el sujeto y el mundo es superada también a través del reconocimiento de la cosa: la realidad material que rodea la vida y la constituye. Es necesario recorrer un camino hacia el encuentro con las cosas y la materia, las cuales permanecen ocultas bajo la costra de los mecanismos de representación habituales en el espacio doméstico tradicional. En La Roiba se produce una búsqueda persistente de lo real que exige desprenderse de muchos clichés y prejuicios. Este despojamiento de los significados adheridos a la realidad permite engendrar nuevas relaciones con ella; relaciones no aprendidas sino vitales.

La situación de La Roiba en un límite geográfico y existencial permite también recuperar la naturaleza en forma de experiencia íntima que afecta a la conciencia de sí mismo y al modo de relacionarse con el mundo. La experiencia de la naturaleza exige tanto la inmersión del sujeto en ella como la contemplación. El mar interroga y renueva constantemente el modo de habitar, liberándolo de clichés. Actúa así como un revulsivo que impide la comodidad y favorece la intensidad de la vida.

Finalmente, la resistencia íntima alcanza el terreno de lo cotidiano. Los beneficios del retiro deben manifestarse en lo cotidiano para que resulten reales y efectivos. La Roiba despliega una serie de operaciones arquitectónicas dirigidas a poder captar la luz oculta en los actos y las realidades más acostumbradas que de ordinario desaparece enmascarada bajo el caparazón de lo insignificante.

La tesis fija la mirada en el caso particular de La Roiba. Desde este escenario reconocemos un tipo de intimidad con el mundo que rebasa los límites de la subjetividad de sus habitantes y permite descubrir la capacidad de la arquitectura para resistir a la disgregación del ser, a la homogeneización de lo particular, a la pérdida de contacto con la realidad, a la trivialización de la vida cotidiana y a la pérdida de sentido.

ABSTRACT

The necessity for intimate resistance is embodied in a retreat modality that aims to protect and rescue different personal dimensions eroded by equalising and divisive forces from the mass society. In La Roiba, Ramón Vázquez Molezún's retreat constructed in Bueu in 1969, we discover the most eloquent and meaningful example of this type of retreat. Molezún's retreat allows us to understand the potentialities of moving to "other" time-space conditions, in which the nearest realities to the own existence take on sense and intensity. Thus, the intimate resistance manifests itself in four main dimensions: self-recovery, the presence of things, nature experience and daily life rescue.

In La Roiba, the retreat takes place through a double movement of contraction -interior withdrawal of the individual- and expansion -opening to the experience of the diverse-. This movement allows to recover the inner unity. The capacity for empathy allows Molezún to construct a habitat in accordance with his most inner way of being and, at the same time, to configure the own life in symbiosis with the inhabited place and its physical and social realities, among which community life plays an important role. In this way, the expansion of the inner self is not spilled, but done in a context able to understand it.

The scission between the individual and the world is also exceeded by the recognition of the thing: the material reality that surrounds life and constitutes it. It is necessary to traverse a path towards the encounter with things and matter, which remain unseen under the scab of the most common mechanisms of representation in the traditional domestic space. A persistent search for the real takes place in La Roiba, which entails getting rid of many clichés and prejudices. Such dispossession of the meanings adhered to reality allows engendering new relations with it; vital relations instead of learnt ones.

Moreover, La Roiba's location in a geographical and existential boundary allows to regain nature in the form of intimate experience that affects the own conscience and the way of relating to the world. Experiencing nature requires both the individual's immersion in it and its contemplation. The sea interrogates and renews constantly the way of inhabiting, releasing it from the clichés. Thus, it acts as a great incentive that hampers commodity and favours the intensity of life.

Finally, the intimate resistance reaches the quotidian field. The benefits of the retreat should be revealed in everyday life, in order for them to be real and effective. La Roiba unfolds a set of

architectural actions to capture the light hidden in the most common acts and realities, which seem to be cloaked under the cover of insignificance.

This thesis is focused on La Roiba's particular case. From this scenario, we reckon a type of intimacy with the world that overflows the limits of its inhabitants' subjectivity. It also allows us to discover the capacity of architecture to resist the disintegration of the inner being, the homogenisation of the particular, the loss of contact with reality, the trivialisation of everyday life and the loss of sense.

A la meva Núria

A la nostra Mariona

QUIERO DAR LAS GRACIAS a todos aquellos que me han acompañado en este camino y han hecho posible que llegue a buen puerto. Merecen un recuerdo especial:

José Antonio Ramos, por enamorarme de la arquitectura, por regalarme la intuición inicial de esta tesis y por acompañarme con paciencia hasta el final.

Francisco González de Canales, por su sabiduría y compromiso.

Janine, por vivir lo que aquí se balucea. Ya me perdonarás.

María y Prisca, por abrirme las puertas de La Roiba y de su memoria.

Javier Castañón, Peter Brown y Álvaro Tintoré, que me acogieron en Londres como a un amigo.

Alberto Sanz, por su magnífica atención en el Servicio Histórico.

Blanca García, por su imprescindible ayuda con todos los trámites.

Carlos T., José Ángel H., José Ángel N., Prudenci, Javi, Carlos R., Pablo, Jaime, Jesús, Álvaro, Josep Ll., Jorge, Marco y tantos otros, por hacer que la arquitectura sea una realidad viva y compartida.

Mis amigos del piso de Barcelona y de Madrid, por tantas cosas...

P. Pablo, por su acogida y su entrega.

Els pares, que m'estimen tant. Gràcies.

El Javier i l'Elvira. També sou els meus pares.

Els meus tiets, tietes, cosines i nebots, que sempre han set un gran estímul.

El Sergi, que fa temps que va per davant, i la seva família que tant estimo.

El Pau, a qui dec molt més que la maquetació de la tesi i amb qui segueixo vivint experiències radicals.

La Núria, que és el recer de la meva intempèrie, amb qui ho comparteixo tot.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	19
I. ORIGEN DE LA INVESTIGACIÓN	21
II. ESTADO DEL ARTE	22
III. HIPÓTESIS	28
IV. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	28
V. JUSTIFICACIÓN Y NECESIDAD.....	30
 PRIMERA PARTE.....	 33
1. EL RETIRO COMO RESISTENCIA ÍNTIMA	35
1.1 Introducción a la noción de retiro	37
1.1.1 Stefan Zweig: Cicerón.....	37
1.1.2 Breve recorrido a través del retiro.....	40
1.1.3 El espacio del retiro.....	45
<i>Espacio «Otro»</i>	45
<i>Periferia</i>	45
<i>Desierto</i>	46
<i>Centro</i>	47
<i>El idilio</i>	53
<i>Formas extra-arquitectónicas del retiro</i>	53
1.1.4 El tiempo del retiro	54
<i>El alba</i>	55
<i>El reposo</i>	56
<i>El ocaso</i>	57
<i>Resistir a la actualidad</i>	58
1.2 El retiro como resistencia íntima.....	60
1.2.1 Resistencia.....	61
1.2.2 Intimidad	64
1.2.3 Contracción y expansión	66
1.3 Algunas experiencias de retiro en la modernidad	73
1.3.1 Cosmologías personales.....	74
1.3.2 La comunión con la naturaleza	75
1.3.3 El lugar de la quietud	76
1.3.4 El límite de lo habitable	76
1.3.5 El rescate de la vida cotidiana	77
1.3.6 Talleres para la creación	78
1.3.6 La desaparición	79

2. LA ROIBA. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA.....	83
2.1 Ramón Vázquez Molezún	87
2.1.1 Profesión y personalidad.....	87
<i>La formación en el extranjero</i>	87
<i>Estudio con José Antonio Corrales</i>	89
<i>“Nos sentíamos modernos...”</i>	89
<i>Una modernidad revisada</i>	90
<i>“Éramos muy pragmáticos y eclécticos”</i>	91
<i>Expresividad e intuición plástica</i>	94
<i>“Sin mentores. Al margen de la gran crítica”</i>	94
<i>Naturalidad sin pose</i>	96
2.1.2 La obra construida con anterioridad a su refugio.....	97
<i>Museo de Arte Contemporáneo (1953)</i>	97
<i>Pisuerga (1954) y Mirasierra (1957-1958)</i>	98
<i>Casa Pastor Botí (1955)</i>	99
<i>Casa Huarte (1966)</i>	100
2.2 LA ROIBA	103
2.2.1 Memoria del proyecto	104
2.2.2 Desarrollo del proyecto y cronología de las transformaciones...	105
2.2.3 Implantación en el lugar	107
2.2.4 Comunicaciones y acceso al refugio	111
2.2.5 La planta	112
2.2.6 Dormitorios	114
2.2.8 Envoltente y estructura.....	119
 SEGUNDA PARTE.....	 123
3. RECUPERARSE A SÍ MISMO.....	125
3.1 Identidad: lugar, memoria y comunidad	127
3.1.1 Lugar y memoria	128
3.1.2 Identidad y comunidad	129
3.2 El habitar íntimo.....	131
3.2.1 Crisis de la intimidad burguesa	131
3.2.2 Intimidad radical	135
3.3 Teoría de la empatía	137
3.3.1 Definición y origen de la teoría de la <i>Einfühlung</i>	137
3.3.2 La empatía en el campo de la psicología	139

3.3.3 La empatía en las teorías estéticas.....	140	5.3.3 Habitar en el límite	211
3.4 Tríada empática.....	142	5.4 Dispositivos para la inmersión y la contemplación	215
3.4.1 Molezún y el mar	143	5.4.1 Dejar el mundo atrás.....	215
<i>El origen del refugio</i>	144	5.4.2 Descenso al patio trasero	216
<i>Visiones del mar</i>	145	5.4.3 La ventana horizontal	217
<i>La arquitectura como mediación entre la persona y el mar</i>	147	5.4.4 El pañol	221
3.4.2 Molezún y su refugio	148	5.4.5 El porche y el pilar.....	226
<i>Construir para sí mismo</i>	148	5.5 Un «contacto ligero»	229
<i>Empatía sin mediaciones</i>	149		
3.4.3 La Roiba y el mar	153	6. RESCATAR LA VIDA COTIDIANA	233
<i>Arquitectura empática con el lugar</i>	153	6.1 Elogio, crítica e invención de lo cotidiano.....	239
<i>La Roiba y la empatía con el mar</i>	154	6.1.1 Henri Lefebvre.....	240
<i>Geometría oblicua. El basamento y las cuñas</i>	156	6.1.2 Raymond Williams.....	243
<i>Monolitismo</i>	158	6.1.3 Michel de Certeau.....	244
<i>La escala de la naturaleza. Hormigón y empatía</i>	158	6.1.4 Georges Perec	246
4. RECUPERAR LA PRESENCIA DE LAS COSAS	161	6.1.5 Recapitulación y breve conclusión	250
4.1 <i>A las cosas mismas</i> . Cómo recuperar la realidad	163	6.2 Operaciones arquitectónicas para el rescate de lo cotidiano	253
4.2. El silencio de las cosas.....	170	6.2.1 Aislar	254
4.2.1 La materia en bruto.....	171	6.2.2 Borrar, espaciar.....	257
4.2.2 La realidad sin mediaciones	176	6.2.3 Ralentizar	260
4.2.3 <i>As found</i>	178	6.2.4 Alumbrar.....	263
4.3 La manifestación de las cosas.....	181	6.2.5 Amplificar	267
4.3.1 Construir con las propias manos	182	6.2.6 Presentar	268
4.3.2 La imagen del búnker (1969-1980).....	184	6.2.7 El juego	269
4.3.3 La vela hinchada (1980-hasta la actualidad).....	187	6.3 <i>Metaxú</i> . Metafísica de lo cotidiano.....	274
5. RECUPERAR LA EXPERIENCIA DE LA NATURALEZA.....	191	CONCLUSIONES.....	279
5.1 Capacidad restauradora de la naturaleza	193	Conclusions.....	287
5.2 El mar como lugar de retiro.....	199	Bibliografía	293
5.2.1 Regresión al origen	199	Referencias de las imágenes.....	307
5.2.2 Vivir sumergido	202		
5.2.3 El mar: Inmersión y contemplación.....	203	ANEXO. PLANOS	315
5.3 Las fuerzas del mar.....	207		
5.3.1 Atrapar las fuerzas	208		
5.3.2 Hacer puntual lo ilimitado	210		

INTRODUCCIÓN

I. ORIGEN DE LA INVESTIGACIÓN

Una visita al refugio que Ramón Vázquez Molezún¹ se construyó en Bueu despierta una serie de interrogantes que estuvieron en el origen de esta tesis: ¿por qué un arquitecto reconocido de la talla de Molezún no construye su refugio como una exhibición de sus mejores capacidades profesionales, o –como lo hicieron otros– como un experimento arquitectónico? ¿Qué pretendía entonces Molezún al construir su refugio? La Roiba, habitada en la actualidad por la mujer de Molezún, recibe a quien se acerca a ella y lo introduce en un espacio y un tiempo muy particulares; diríamos que fuera del espacio y tiempo ordinarios. ¿Qué clase de espacio doméstico es el que se da en La Roiba? Tras mi experiencia en el refugio fue afianzándose la intuición de que La Roiba es un refugio que Molezún construyó únicamente para atrapar su vida, para concentrarla en un punto y expandirla, viviendo del modo más íntimo e intenso posible. ¿Acaso no es esta una de las principales motivaciones que han sostenido el impulso de retiro particularmente en el siglo XX? Atrapar las distintas energías de la vida que se batan sobre la persona para experimentar toda su intensidad: las que nacen del propio interior, de las cosas, de la naturaleza, de las vivencias cotidianas. Si bien existen impulsos de retiro dirigidos, por ejemplo, a la creación artística, a la experimentación, a la evasión, a la comunión con el Otro... la modalidad de retiro que señala La Roiba tiene como objeto la propia vida. La denominamos “resistencia íntima” –noción tomada prestada de Josep Maria Esquirol–, toda vez que se ejerce para custodiar la vida de la amenaza que representan las fuerzas igualadoras y disgregadoras de la sociedad, la ausencia de sentido. Esta resistencia es íntima porque se construye desde sí mismo.

La Roiba abre y guía el panorama que se explora en esta tesis. La noción de retiro que aquí se investiga tiene la capacidad de convocar y condensar un equilibrio tenso donde todo cobra intensidad y valor. En este caso, la huida del mundo se convierte en una penetración más profunda en él. ¿Tiene la arquitectura capacidad para construir estas condiciones? ¿Cómo interviene la arquitectura en este programa? Estas serán cuestiones de fondo a las que se pretenden responder en el transcurso de la investigación. No se pretende atribuir a La Roiba un estatus de paradigma, sino que más bien actúa como una mirilla, un pequeño orificio a través del cual se pueden contemplar amplios paisajes que superan siempre la realidad de la obra pero que no advertiríamos si la obra no nos los mostrase. De modo inverso, sin el punto de vista del retiro entendido como resistencia íntima, no alcanzaríamos a atisbar la trascendencia de este pequeño refugio en la ría de Pontevedra.

¹ Ramón Vázquez Molezún (La Coruña, 1922 - Madrid, 1993).

II. ESTADO DEL ARTE

El campo investigado se sitúa dentro de la discusión sobre las posibilidades y el sentido del retiro. El retiro constituye un modo peculiar de habitar que ha manifestado formas diversas a lo largo de la historia y que en la sociedad contemporánea aparece con unos rasgos propios. Así, entre otras formas de retiro ya existentes, reconocemos una nueva modalidad que podemos llamar “resistencia íntima” y que se caracteriza por construir un espacio-tiempo que permite a la persona ejercer resistencia contra la disgregación del ser, la homogeneización de lo particular, la pérdida de contacto con la realidad, la trivialización de la vida cotidiana y la pérdida de sentido. La filtración sutil del pensamiento nihilista despierta la capacidad de amparo y cercanía que, según Esquirol, es connatural al ser humano. Así, de forma positiva, en la resistencia íntima la persona recupera algunos ámbitos amenazados de su existencia: se recupera a sí misma, recupera la presencia de las cosas, la experiencia de la naturaleza y la propia vida cotidiana.

1) En 1988 Georges Teyssot publica “Lo social contra lo doméstico”². El artículo lleva por subtítulo “La cultura de la casa en los dos últimos siglos”, de modo que tiene carácter de revisión de las experiencias en el terreno del espacio doméstico en los últimos siglos. Teyssot asocia el espacio doméstico al proyecto burgués y le atribuye un papel de control y regulador moral. Así, la arquitectura, a través del orden y la geometría que impone, se hace mediadora del control de las masas por parte de los estamentos poderosos de la sociedad. También Robin Evans en su artículo “Figuras, puertas y pasillos” había escrito en este sentido³. La conclusión de este proceso es que “el hombre vive prisionero en su casa y está condenado a decorar lo mejor posible su celda”⁴. En este proceso se borra una genuina experiencia de lo íntimo, que queda sepultado bajo la máscara del interior burgués. El texto de Teyssot sirve como denuncia de un modelo obsoleto y despierta la necesidad de recuperar la dimensión íntima del habitar, la cual, por otra parte, ya había sido ensayada en experiencias de habitar que buscaban una intimidad entre la persona y el espacio más sincera.

2) En 1990 Alison Smithson escribió “Hieronymus. Saint Jerome...The Desert. The Study”. En este artículo la arquitecta reflexionaba sobre los hábitats de san Jerónimo en la tradición pictóri-

2 TEYSSOT, GEORGES, “Lo social contra lo doméstico. La cultura de la casa en los dos últimos siglos”, *A&V Monografías*, vol. 14, 1988.

3 EVANS, ROBIN, “Figuras, puertas y pasillos”, en *Traducciones*, Pre-Textos, Valencia, 2005. Escrito en 1978 con el título “Figures, Doors and Passages”.

4 EVANS, *op. cit.*, p. 11.

ca renacentista. Alison Smithson se centraba en la capacidad y anhelo del retiro para mantener el contacto con la naturaleza. Smithson detectaba tres estadios que correspondían a tres hábitats distintos: el desierto, el estudio y la gruta. A cada uno de estos hábitats le correspondía un tipo de relación entre la persona, el mundo natural y el mundo artificial. En la gruta se sugería la posibilidad de un *enclave* en el que se habita simultáneamente en la naturaleza y en un entorno ligeramente domesticado (urbanizado).

3) Tres años más tarde, en 1993, Peter Sloterdijk escribe “Extrañamiento del mundo”. Sloterdijk otorga un carácter antropológico al retiro. Sloterdijk dice que el impulso de retiro define al ser humano, al sentirse siempre fuera de lugar y necesitar desplazarse en búsqueda de su hábitat más auténtico. Tradicionalmente ese “lugar” era Dios. A la divinidad se dirigía el impulso de retiro, lo cual implicaba siempre un rechazo del mundo, dada la polaridad que existía entre Dios-mundo. En la tríada Dios-mundo-sujeto, el retiro pone entre paréntesis el mundo como mediación, para llegar a una relación Dios-(mundo)-sujeto, Dios-sujeto. Sloterdijk atestigua una serie de cambios en la sensibilidad contemporánea, en la que es Dios quien ha sido puesto entre paréntesis y, cortada la vía trascendente, solo queda la posibilidad de una relación sujeto-mundo, inevitablemente mediada. En este estado de cosas, el impulso de retiro no sabe hacia dónde dirigirse, aunque el sujeto sigue experimentando la tensión que le impulsa al traslado. Experimenta, quizás más que nunca, que se ha extraviado en el camino. Sloterdijk señala las drogas o la música como manifestaciones de este impulso a habitar un lugar diverso. Queda abierta aquí la posibilidad de otros movimientos de traslado. Esta tesis pretende abordar una de estas posibilidades de traslado. Constituye un intento de rescatar lo fundamental de la vida, aquellas parcelas que la inmersión en la sociedad erosiona. La resistencia íntima aspira a rescatarse a sí mismo a través de la implantación de la vida en un espacio y tiempo particulares. Allí se rescata la presencia de las cosas, el contacto con la naturaleza y la propia vida cotidiana.

4) En 2004, Massimo Cacciari escribe “Soledad acogedora”. Partiendo de Leopardi, indaga en la noción de “soledad sin refugio”. Describe el poder de la soledad y señala la posibilidad de una soledad “reconciliada” con la realidad que “renueva en el hombre (...) el amor a la vida, las esperanzas y el sueño del placer”. Indaga en la necesidad del solitario de tomar distancia respecto a la realidad. Sin embargo este movimiento requiere de una apertura para evitar caer en el ensimismamiento. Habla de una versión de soledad que es “la soledad que mira y que recuerda, que imagina y medita, es soledad que se abre acogedora; la soledad que es propia del amigo”. La relación de abstracción o de empatía con la realidad está implícita en las distintas versiones de la soledad que se suceden en el discurso de Massimo Cacciari. El filósofo veneciano atribuye al retiro la capacidad para detectar el autoengaño y dirigirse hacia una vida

más auténtica. La escucha y el diálogo serán dos movimientos inherentes a esta búsqueda de autenticidad a través de la “soledad acogedora”.

5) El año 2001 el arquitecto Adriano Cornoldi (tanto Cornoldi como Cacciari estaban vinculados al IUAV) en su diccionario de las casas que los arquitectos han construido para sí mismos, publicó un artículo titulado “Casa dell’arte, casa della vita” en el que reflexiona sobre la especificidad del construir para sí mismo y en la diferencia entre lo que denomina “casa del arte”, “magnífico objeto abstracto, ajeno al uso doméstico por parte del autor; y la que denomina “casa de la vida”, “que sin condicionamientos ni segundos fines representa el espesor humano, la interioridad del autor y, a través de ello, una cultura del habitar del más alto nivel”. Se sugiere la posibilidad de una casa en la que acontece un vínculo íntimo con el ser de la persona y que es de una naturaleza diversa a las casas que habitualmente diseñan los arquitectos, concebidas como objetos artísticos.

El diccionario de Cornoldi tiene una voluntad exhaustiva. En él se relacionan casas de naturaleza muy diversa, agrupadas bajo el criterio de ser las casas que habitaron los arquitectos. Cornoldi busca hacer manifiesto “el espesor humano”, la vida que se vuelve protagonista y dirige el proyecto arquitectónico de estas moradas, mientras que en las obras que conocemos de los mismos arquitectos suelen dominar los criterios estéticos y el carácter objetual.

Siete años más tarde, en 2008, José María Lapuerta publica “Casas de maestros” en la revista AV Monografías, donde investiga en profundidad la realidad física de diez experiencias de maestros de la arquitectura que construyeron casas para sí mismos, entre ellos La Roiba, el refugio de Molezún en Bueu. Este análisis aporta clarividencia sobre la eficacia de los recursos arquitectónicos más hábiles para construir las *casas de la vida* de las que hablaba Cornoldi. Lapuerta expone estos casos como ejemplos soberbios de modernidad, al tiempo que destaca la peculiar tensión creadora que existe cuando un arquitecto se convierte en su propio cliente.

6) En 2008 Adam Bresnick lee su tesis en la ETSAM titulada “Teatralidad en casa. Arquitectura doméstica y la Diva”. Constituye un polo opuesto al investigado en esta tesis, dentro del espectro de casos en los que la arquitectura se identifica estrechamente con su habitante. En este caso se trata de una máscara que, no obstante, constituye el ser de la diva. La tesis de Bresnick provoca la necesidad de estudiar el caso opuesto: aquél en el que se construye atendiendo a la propia interioridad con total desinterés por la opinión de los demás.

7) En los últimos cinco años el tema del retiro ha sido retomado y reformulado en diversos estudios académicos y ensayos filosóficos que recuperan el interés por las prácticas del retiro. La mayor parte de estos estudios utilizan como fundamento ejemplos de cabañas de pensadores

o artistas, o casas construidas para uno mismo a modo de hábitat experimental. Destacan las siguientes publicaciones:

-En 2011 Eduardo Outerio realiza un proyecto titulado *Cabañas para pensar* que se concreta en la realización de una exposición y un catálogo en los que se revisa y reformula el concepto de cabaña como arquetipo de construcción para el retiro. Los ejemplos escogidos son de pensadores y artistas que se recluyeron temporalmente para una determinada creación. La cabaña, en cuanto arquetipo, es un objeto universal que tiene la capacidad de concentrar las energías creativas del ser humano. En el libro-catálogo de la exposición se encuentra un interesante artículo de Alberto Ruiz de Samaniego que lleva por título *Al borde del mundo habitable. De cabañas y trazas de ausencia* y en el que se describe la cabaña “como alegoría defensiva de nuestro epocal nihilismo”.

-En 2012 Daniel Cid y Teresa Montserrat Sala publican “Las casas de la vida. Relatos habitados de la modernidad”. En la línea de la noción de “casas de la vida” de Adriano Cornoldi, los autores de este libro reúnen relatos sobre la habitación de casas por parte de diversos artistas, pensadores y arquitectos en los que se descubre una fuerte resonancia entre la arquitectura y la vida de sus moradores.

-Francisco González de Canales publica en 2012 un extracto de su tesis con el título *Experimentos con la vida misma. Arquitecturas domésticas radicales entre 1937 y 1959*. González de Canales desvela la intensidad y la riqueza de prácticas de habitar que surgen en contextos de posguerra (segundo tercio del siglo XX) como fruto de tensiones existenciales y que tenían como objetivo experimentar con la propia vida, escapando así de los dictámenes del la “ordenación civil”. Este estudio es un claro precedente de la investigación que hemos llevado a cabo. Las prácticas habitacionales alternativas pueden nacer de un deseo de experimentar con la propia vida, pero también de una necesidad de habitar un espacio que resuene con lo más íntimo del propio ser.

8) En el ámbito de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid recientemente se han escrito algunas tesis de sumo interés que ahondan en diversos aspectos que atañen a nuestra investigación y que es justo mencionar. La tesis de Ana Sofía Pereira, de 2013, titulada *La intimidad de la casa. El espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*, versa sobre la necesidad de un espacio individual, siendo esta una de las posibilidades novedosas ligadas a la modernidad. La intimidad en este caso viene determinada fundamentalmente por las propiedades físicas del espacio. La tesis de Ana Sofía Pereira describe un recorrido lineal hacia el espacio individual donde la individualización constituye un horizonte y un fin en sí mismo. El mismo año, Mercedes

Camina del Amo presenta su tesis *La intimidad de la mirada. El habitar a través de Las Moradas de Santa Teresa*, en la que, partiendo de la tradición mística española, rescata la dimensión participativa de la intimidad. En 2014, Miguel de Lózar de la Viña, lee una tesis que lleva por título *La cabaña moderna. Microrrelatos de arquitecturas en busca de sentido*. Esta tesis fija la mirada en la cabaña como “sublimación de la arquitectura a través de pequeños objetos donde han quedado destiladas las distintas esencias de la modernidad”. Las cabañas estudiadas por Miguel de Lózar tienen un carácter particular, capaz de mediar entre el mundo y la especificidad de su habitante. La tesis ahonda en el papel de la técnica en la construcción arquitectónica y en la multiplicidad de relaciones que se establecen entre el ser humano y la técnica cuando se trata de construir un hábitat con sentido.

9) Paralelamente a estos estudios sobre las prácticas del retiro y la intimidad, en 2007, Marta García Alonso lee su tesis en la Universidad de Navarra titulada “Ramón Vázquez Molezún, arquitecto”, en la que se lleva a cabo una revisión general de toda la obra del arquitecto coruñés. Constituye el primer estudio metodológico y académico del recorrido de Molezún como arquitecto. Tras la aportación de Marta García, coincidiendo con la redacción de esta tesis, han salido a la luz diversos estudios que han profundizado en obras concretas o aspectos parciales de la trayectoria del arquitecto.

La mayoría de los textos coinciden en destacar la relación intensa y permeable del refugio con el mar, la concepción del refugio como una obra inacabada que se construye paulatinamente según el devenir de la vida, la pertenencia del refugio a la tradición de la modernidad y la capacidad de la obra para recrear el lugar a través de un diálogo franco con este. También coinciden en señalar la indudable calidad arquitectónica de la pequeña construcción y la relevancia que tiene en el conjunto de la producción arquitectónica de Molezún. En la mención a La Roiba que encontramos en la tesis de Pablo Olalquiaga Bescós, hallamos algunas claves interpretativas muy acertadas, como la fusión en el refugio de dos tipologías: la arquitectura concentrada y el pabellón abierto⁵. Recientemente (en 2016), se ha publicado un libro monográfico de La Roiba como testimonio y recompensa del proceso de Crowdfunding que se llevó a cabo para la reciente rehabilitación del forjado y el pilar de la terraza. En el libro se recoge un artículo de 2015 publicado con el título “Reconstruyendo La Roiba” en las actas del II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española, escrito por María Vázquez Molezún, hija del arquitecto, junto con Pablo Olalquiaga y Jesús Gallo. La descripción del refugio que se hace en este artículo es

⁵ OLALQUIAGA BESCÓS, Pablo, *Casa Huarte. José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. El concepto de lo experimental en el ámbito doméstico*. Tesis doctoral, 2014, ETSAM, Madrid, p. 423. Disponible en: < <http://oa.upm.es/30973/> >.

una de las más completas que existen, junto con el capítulo que le dedica José María Lapuerta en el mencionado artículo de AV Monografías (2008).

10) En 2015, el filósofo catalán Josep Maria Esquirol publica *La resistencia íntima*. Ensayo de una filosofía de la proximidad. Esquirol reclama la necesidad de amparo que experimenta el ser humano y que lejos de implicar debilidad, forma parte inherente de su modo de ser. La resistencia íntima es un modo de actuar que, desde la conciencia de la propia fragilidad, se propone establecer lazos de cercanía consigo mismo, con la realidad, con los demás y vencer así la amenaza del nihilismo y de la intemperie. Con la noción de “resistencia íntima” Esquirol pone nombre a un modo habitar que se aparta de la actualidad para construir relaciones más íntimas y profundas con el mundo, con las cosas y con la propia vida. La necesidad de retiro en el siglo XX tiene una de sus raíces en esta necesidad de intimidad. La noción de casa y de refugio utilizada por Esquirol, no obstante, se corresponde con el arquetipo, es un concepto abstracto y podemos pensar que no todas las casas son igualmente capaces de facilitar una resistencia íntima. Aunque la tesis toma prestada la expresión de Esquirol, no pretende ejemplificar o “arquitecturizar” las teorías del filósofo, sino que utiliza el potencial de sus palabras para atrapar un modo de retiro que viene sugerido por el refugio de Ramón Vázquez Molezún en Bueu.

+++++

El campo de aspectos que gravitan en torno al retiro está batido por una serie de polaridades de difícil equilibrio. La protección y el amparo de la cabaña frente a la posibilidad de fusión radical y de exposición al medio; la insistencia de una arquitectura que construye el universo de su habitante-creador, frente a la disolución de la forma en favor de una mayor profusión, libertad y protagonismo de la vida que acoge; el traslado y aislamiento en unas condiciones excepcionales frente al disfrute de las realidades más cercanas y desatendidas; la búsqueda de una comodidad desenfadada y poco pretenciosa frente a la necesidad de tensar la vida en alguna situación límite para sentirse vivo. Así podríamos seguir detectando movimientos opuestos que, sin embargo, parecen poder confluir en la experiencia del retiro. En el refugio de Ramón Vázquez Molezún encontramos una síntesis de estas fuerzas muy poco habitual. Aunque nos adelantemos aquí a las conclusiones, cabe decir que desde el origen de esta investigación, hemos advertido en esta síntesis de fuerzas una de las principales aportaciones de esta tesis a la cuestión del retiro.

III. HIPÓTESIS

La Roiba es un ejemplo singular de retiro entendido como resistencia íntima. Por medio de esta modalidad de retiro, el sujeto recupera un contacto íntimo consigo mismo, con la presencia de las cosas, con la naturaleza y con la vida cotidiana.

IV. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Objetivo general:

El objetivo principal de la tesis es desarrollar la noción de retiro como resistencia íntima entretejiendo la base teórica que le da sustento y las cualidades que se desprenden de una mirada atenta a la realidad construida y vivida de La Roiba.

Objetivos particulares:

- Describir y delimitar la noción de resistencia íntima y relacionarla con la tradición del retiro. [capítulo 1].

Método: La descripción y delimitación de la noción de resistencia íntima se llevará a cabo a partir del análisis de textos de diversos autores que han arrojado luz sobre esta forma de retiro. Aunque la resistencia íntima no ha sido definida como una modalidad de retiro, como aquí se propone, su existencia ha sido sugerida por diversos textos que han abordado la especificidad del retiro, la huida del mundo, la necesidad de hacer experiencia de sí mismo, el anhelo de una identificación íntima entre la vida y el espacio donde esta se desarrolla, la búsqueda de un contacto más intenso y próximo con la naturaleza y las cosas, la necesidad de amparo. Este capítulo tendrá el carácter de marco teórico.

- Describir sistemáticamente La Roiba desde su realidad física construida, así como su proceso de proyecto y construcción paulatina en el tiempo [capítulo 2].

Método: La principal fuente de conocimiento de La Roiba será su misma realidad física, la cual, dada la disponibilidad de sus habitantes, puede ser vivida y examinada. La experiencia directa del refugio se completará con la consulta de los proyectos y dibujos realizados por Ramón Vázquez Molezún, disponibles en el Legado Ramón Vázquez Molezún

del Servicio Histórico del COAM. Se consultarán también las fotografías tomadas por el arquitecto y su familia durante la habitación del refugio. Los planos y las fotografías permiten conocer el proceso del proyecto, la realidad construida y su evolución en el tiempo. Asimismo, se entrevistarán miembros de la familia Molezún-Martínez-Anido que habitaron y siguen habitando el refugio.

- Investigar los principales rasgos de la resistencia íntima, sus motivaciones, su sustrato teórico y sus repercusiones en el campo de la arquitectura [capítulos 3, 4, 5 y 6].
- Situar La Roiba como ejemplo representativo de la resistencia íntima y detectar los mecanismos arquitectónicos concretos con los que se construye como resistencia íntima [capítulos 3, 4, 5 y 6].

Método: Se abordarán cuatro capítulos dedicados a la recuperación de 1) sí mismo, 2) la presencia de las cosas, 3) la experiencia de la naturaleza y 4) lo cotidiano. Se pretende entretener un diálogo entre los conceptos teóricos y la realidad concreta de La Roiba. Para este diálogo resulta especialmente adecuada la información que se deriva de las fotografías del refugio siendo habitado por los Molezún, así como los testimonios orales de quienes vivieron y siguen habitando el refugio. Estas fuentes permiten comprender el grado de simbiosis que alcanzan la arquitectura y la vida y el modo como se construye la resistencia íntima que pretendemos describir. En esta parte de la tesis intervienen también otros ejemplos concretos de retiro que permiten apreciar otras expresiones del rasgo del retiro que se esté comentando. Estos ejemplos colaboran a justificar la exposición, a enriquecerla con otros matices y a señalar la peculiaridad del refugio de Molezún en aquello que los distingue.

- Como consecuencia de este estudio debería poderse plantear el valor de la resistencia íntima en la sociedad actual y valorar sus posibilidades. Esta evaluación se realizará en el capítulo de conclusiones.

V. JUSTIFICACIÓN Y NECESIDAD

Para justificar la necesidad de la investigación realizada atenderemos, por una parte al interés de desarrollar la noción de resistencia íntima y, por otra a la pertinencia de ahondar en La Roiba y utilizar este refugio como hilo conductor de la investigación.

1. La resistencia íntima

La necesidad de plantear una investigación sobre la resistencia íntima adquiere su importancia precisamente al proponerse en unos tiempos en que la mayor parte de las especulaciones teóricas sobre arquitectura se mueven alrededor de lo colectivo y lo político. Los impulsos gregarios que experimenta nuestra sociedad no parecen estar compensados por el polo complementario, es decir, por el movimiento hacia la intimidad. Hannah Arendt en su libro sobre *La condición humana* destaca la superioridad de la vida pública respecto la privada –si en la primera se da ‘lo grande’ y universal, en la segunda se da ‘el encanto’ privado-. No obstante, Arendt concede a la vida privada la invisibilidad que garantiza la bondad de la vida pública. “Una vida que transcurrir en público, en presencia de otros se hace superficial. Si bien retiene su visibilidad, pierde la cualidad de surgir a la vista desde algún lugar más oscuro, que ha de permanecer oculto para no perder su profundidad en un sentido muy real y no subjetivo”⁶. Tal vez hoy los fracasos en el empeño por construir una vida común puedan tener alguna raíz en la deficiencia –por no decir radical desaparición- de la intimidad y, en consecuencia, de toda profundidad. La resistencia íntima custodia este espacio y tiempo donde la vida puede vivirse con la mayor sinceridad porque no se expone ni se concibe en función de los juicios ajenos.

El retiro como resistencia íntima plantea su disconformidad con el entorno ordinario y se desplaza para construir unas condiciones que permita a la persona regenerar todas las dimensiones de la propia vida, liberándola de las alienaciones que experimenta y rescatando la vivencia de aspectos elementales de la vida que de otro modo se perderían en el camino: la intensidad y particularidad de la propia existencia, de las cosas, de la naturaleza, de los actos cotidianos. La resistencia íntima plantea, ante todo, una aspiración: la comunión más plena entre la persona y el mundo. Tal vez esta intimidad sea inalcanzable y hoy resulte imposible evitar la mediación que el mundo impone⁷. En cualquier caso, cabe preguntarse por su posibilidad y analizar las

⁶ ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Paidós, p. 86.

⁷ Sloterdijk plantea este interrogante. Ver SLOTERDIJK, PETER, *Extrañamiento del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 109 y ss.

perspectivas que ofrece uno de los casos de retiro donde la resistencia íntima aparece con mayor sinceridad.

2. La Roiba

La investigación sobre el retiro la abordamos desde una única obra de arquitectura. Entendemos que la capacidad de La Roiba para sintetizar todas las cuestiones planteadas favorece la claridad y la unidad de la tesis. Esta decisión pone de manifiesto la confianza en la densidad de contenidos que puede condensarse en una obra de arquitectura con independencia de su tamaño. La Roiba pertenece a un pasado cercano que, habiendo pasado la prueba del tiempo, resulta especialmente apropiado para su revisión. Es un refugio poco conocido fuera del ámbito de la escuela de Madrid y de Galicia y, sin embargo, posee cualidades que no tienen nada que envidiar a otros refugios más celebrados. A pesar de las diferencias evidentes entre las posibilidades y sensibilidad de los años en los que Molezún construyó su refugio y el tiempo presente, existen múltiples aspectos en los que La Roiba nos concierne: especialmente en la sensibilidad por el entorno donde se encuentra, en la intensidad de las experiencias que posibilita, en la puesta en valor de lo cotidiano y lo inmediato, en las posibilidades de una construcción austera, en la empatía entre espacio doméstico y habitante.

El hecho de abordar una obra de tamaño minúsculo, aparentemente sin una complejidad excesiva ni gran relevancia cultural puede hacer dudar de su pertinencia como objeto de estudio de una tesis doctoral. En este caso, sin embargo, el objeto de estudio no es tanto un objeto como la tensión particular que se convoca entre objeto y sujeto en el retiro. La contradicción entre objeto y vida alcanza en La Roiba un difícil equilibrio que, a pesar de su fragilidad, merece una atención detenida y hace que la obra no se agote con facilidad. La singularidad de La Roiba se comprende mejor al compararse con otros casos de retiro, labor que se acometerá en el transcurso de la redacción.

El alcance que hemos concedido a la Roiba, tal vez esté sobredimensionado. Sin embargo, era necesario mostrar –aun a riesgo de exagerar– que la peculiaridad del refugio de Molezún va mucho más allá de lo entrañable, lo simpático, lo original. De hecho, las cualidades atribuidas a La Roiba a lo largo de la investigación han sido, en efecto, fruto de la observación atenta de la obra.

PRIMERA PARTE

EL RETIRO COMO RESISTENCIA ÍNTIMA

1

*Iba creciendo en la opinión de los demás, al tiempo que la vida se
me escurría bajo los pies.*

LEÓN TOLSTÓI, La muerte de Iván Ilich

*Pero nuestra vida, ¿dónde está? ¿Dónde está nuestro cuerpo?
¿Dónde nuestro espacio?*

GEORGES PEREC, Lo infraordinario

*Tránsitos de un oikos a otro marcan la forma de movimiento de la
vida humana desde el principio hasta el fin.*

*Los hombres, como seres que se pueden extraviar en el entorno, se
esfuerzan en poner remedio a la certeza de estar fuera de lugar y no
en su elemento.*

PETER SLOTERDIJK, ¿Adónde van los monjes?

1.1 Introducción a la noción de retiro

1.1.1 Stefan Zweig: Cicerón

¿Qué podría ser mejor para un hombre de inteligencia sobresaliente que la exclusión de la vida pública, política? De este modo el pensador, el artista es excluido de una esfera que sólo puede ser dominada por la brutalidad o por el artificio, y es devuelto a su propia inviolabilidad e indestructibilidad

STEFAN ZWEIG, Cicerón, 15 de marzo de 44 a.C.

Para introducir el concepto de retiro nos pueden servir las páginas que Stefan Zweig dedica a narrar el exilio de Cicerón¹, en el relato que escribió sobre la muerte del célebre personaje. Aunque el relato de Zweig puede resultar una introducción abrupta al concepto de retiro, nos permite penetrar en un instante la esencia de este concepto.

Zweig describe el exilio de Cicerón como un traslado de la esfera pública, dominada por la brutalidad o por el artificio, a la esfera privada, donde la persona reencuentra su propia inviolabilidad e indestructibilidad. El relato completo de Zweig, *Cicerón, 15 de Marzo de 44 A.C.* muestra de forma intuitiva el entramado de relaciones que existe entre la *res publica* y la *res privata* y el conflicto que a menudo existe entre ambas². No obstante, más que describir la esfera privada, el relato de Zweig puede encuadrarse en lo que llamamos un *retiro*. El retiro es un momento particular, con rasgos propios que, a pesar de pertenecer a la *res privata* no se confunde con ella. Siguiendo el texto de Zweig podemos penetrar súbitamente en algunos de los principales ingredientes del retiro.

Julio César, tras ganar su ofensiva a la República y autoproclamarse *dictator perpetuus*, invita a su opositor intelectual Cicerón, fiel defensor del Estado y la República, a retirarse de la vida pública. Y Cicerón, a sus 61 años, después de una larga vida pública y de haber ostentado toda clase de puestos y honores se retiró a una villa que poseía en la campiña, fuera de la capital,

¹ ZWEIG, STEFAN: "La cabeza sobre la tribuna. La muerte de Cicerón" en *Momentos estelares de la humanidad*. Ed. Acantilado.

² A pesar de la importancia y necesidad de ambos territorios, existe una pugna entre ellos a veces de difícil solución. Aunque haya habido intentos de destacar la dignidad de un terreno sobre otro, ésta es siempre ambigua y le corresponderá a cada persona valorar en cada caso a qué terreno debe dedicar mayores energías.

Arriba

Cicerón denunciando a Catilina, 1880 (Césare Maccari).

Abajo

The young Cicero reading, ca. 1464 (Vicenzo Foppa).

Estas dos representaciones de Cicerón sintetizan la faceta pública del orador y sus retiros esporádicos para desarrollar una vida privada. La pintura de Vicenzo Foppa, representando a Cicerón inmerso en la lectura de los clásicos en una temprana edad, aunque no se corresponde con el exilio en Tusculum, evoca con precisión la atmósfera y los rasgos arquitectónicos del retiro.

donde, según nos cuenta Zweig, Cicerón es devuelto a su propia inviolabilidad e indestructibilidad. El *novus homo* «había alcanzado las más altas cumbres de la aclamación popular y había sido sumergido en las más hondas profundidades de la desaprobación popular». Zweig resume la vida de Cicerón como «la personalidad más atractiva y más estimulante de su época». Y sigue diciendo: «No obstante, para una cosa, la más importante de todas, no había tenido ratos de ocio, pues no dispuso jamás de tiempo para dirigir una mirada interna a su propia vida. Incesantemente intranquilo por ambición, jamás había podido tomar decisiones sosegadamente, resumiendo con tranquilidad sus conocimientos y sus pensamientos». Esta es, quizá, la primera característica del retiro: la actitud autoreflexiva. Zweig habla de «recogimiento interno». Lo que importa aquí es la coherencia de la propia vida. Acordar la vida real con el ser. Zweig habla de «adaptar su modo de vida a su edad y a sus inclinaciones fundamentales». El retiro induce a tener una mirada sosegada a la propia vida, capaz de hacer balance sobre si mismo, de poner en tela de juicio el modo como uno vive y optar por lo más acorde al propio espíritu. Este «resumir con tranquilidad los propios conocimientos y pensamientos» significa recapitular lo vivido, dejarse penetrar por lo vivido, destilar de lo vivido aquello que uno encuentra más valioso y que quiere proteger de la rapiña del tiempo. Retirarse, implica despojarse, realizar una selección. Retirarse es desprenderse de lo accesorio para permanecer en lo que se considera realmente importante y esencial. Como veremos más adelante, es lo que Slotedijk llama el traslado al «verdadero elemento de la vida humana».

La explosión de Cicerón del mundo de la política le proporcionó la ocasión para dirigirse a su fuero interno. Quien se había dedicado durante largos años a salvaguardar los derechos y la libertad de su pueblo, en adelante «se cuidaría más de buscar, encontrar y cultivar su libertad interna, propia». Asoma aquí de nuevo la pugna entre *res publica* y *res privata*. El tiempo transcurrido en la *res privata* no es menos determinante para la sociedad que el dedicado explícitamente a la *res publica*, sino que ambos se retroalimentan. Según Zweig, la fama de Cicerón y de su obra debe más a estos tres años de resistencia íntima que a los largos años gastados en la plaza pública. «El exponente de la ley había aprendido al fin el amargo secreto que todos los empeñados en una carrera pública deben aprender a la larga –que un hombre no puede defender permanentemente la libertad de las masas, sino únicamente su propia libertad, la libertad que viene de adentro». De hecho, es razonable pensar que quien no haya conquistado su propia libertad interior difícilmente podrá contribuir a la libertad de otros. Defender o conquistar la libertad interior implica no vivir pendientes de la opinión de los demás. Esta independencia respecto de la actualidad –lo que Josep Maria Esquirol llama “resistencia al dominio de la actualidad”– y de las corrientes dominantes en la sociedad es una particularidad del retiro.

La fecundidad del retiro está emparentada con la fecundidad del silencio. El silencio es la atmósfera necesaria en la que se revela tanto el propio ser como el ser de las cosas. El silencio abre la persona a la contemplación y permite recrear la propia vida desde un estrato más profundo. Así, Cicerón «se retiró de Roma, la ruidosa metrópoli, estableciéndose en Tusculum», en la campiña romana, no demasiado lejos de la capital. Allí «Marco Tulio Cicerón preparó para su uso una magnífica biblioteca en su retiro rural, un inagotable panal de miel de sabiduría» y se dio a la reflexión creadora. El retiro es siempre fructífero, es la fuente de una creación nueva y madura.

En la campiña Cicerón entró en contacto con la naturaleza, esta vez de forma íntima, no como lo habría hecho en las expediciones y en los campos de batalla. La fusión de la cultura y la naturaleza es una constante en muchos retiros y habla de la reconciliación de todos los opuestos en una unidad de vida que los integra con mayor o menor violencia.

Stefan Zweig explica cómo Cicerón, desde su exilio, fue avivando y reconstruyendo distintas potencias de su persona que habían sido descuidadas durante su vida pública. Así, se dedicó, por ejemplo, a cultivar auténticas amistades, ya no de forma interesada. Recibía a sus amigos en su villa de Tusculum o les escribía cartas en las que destilaba su pensamiento. «Las más hermosas, las más armoniosas de sus cartas datan de este mismo período de recogimiento interno; y aun cuando lo castigó la desgracia con la pérdida de su amada Tulia, su arte le ayudó a mantener la dignidad filosófica; escribió las *Consolationes* que a través de siglos han proporcionado ecuanimidad a miles de aflicciones similares». Su retiro reavivó en él incluso el amor más sensual, que vivió con intensidad, llegando a casar con la joven Publilia. Asimismo, Cicerón recobró un interés y una atención inusual por algunos actos cotidianos, como los coloquios con sus hijos. El retiro aspira a restaurar la vida cotidiana de la persona, no solo algunos momentos excepcionales, sino el mismo vivir cotidiano, con todo lo que tiene de gozoso y también de dolor.

El retiro de Cicerón duró un tiempo limitado y, a los tres años, tras la muerte de Julio Cesar, volvió al foro con ilusión renovada, para gastar sus últimas energías en reclamar la los valores de la República, de los que fue siempre el más fiel defensor. El retiro es un tiempo reparador, en el que la vida se sana de la inconsciencia y recobra su sentido pleno. Pero no puede vivirse permanentemente en el retiro, fuera del mundo. Tras el retiro las responsabilidades sociales son asumidas con mayor conciencia.

+++++

Arriba

Cicerón en su villa, 1832 (William Turner)

Izquierda
San Simeón estilita, el mayor
Derecha
San Alipio, estilita

San Simeón estilita (423–459), considerado uno de los Padres del desierto, pasó 47 años sobre una pequeña plataforma en lo alto de un pilar, cerca de la ciudad de Alepo (actual Siria). Fue uno de los precursores en esta modalidad de retiro. A su ejemplo, Alipio de Adrianapolis (587–640) permaneció sobre un pilar durante 53 años. La iconografía representa bien como, por medio del pilar, estos anacoretas dejaban el mundo y se instalaban en la patria celeste.

Zweig tiene la habilidad de sintetizar en este relato todos los ingredientes del retiro. En el caso de Cicerón el retiro venía impuesto –sugerido si se quiere– por el exilio. Sin embargo, Cicerón, tal como cuenta Zweig, supo sacar provecho de esta oportunidad de retiro. De hecho, una condición del retiro es que se presenta como una necesidad irrenunciable para salvar la vida. No se trata de un suplemento lujoso sino de una necesidad íntima. Se presenta así un ejemplo de retiro del primer siglo antes de Cristo. El cristianismo, a través de su propuesta de relación directa con Dios, incentivó la interioridad. También propugnó la huida del mundo a través del nacimiento de la tradición anacoreta y del monacato. No obstante, observamos en el relato de Zweig que el retiro es un modo de estar en el mundo –de habitar– universal, que se ha dado en todas las épocas y latitudes.

A lo largo de esta investigación, se irá profundizando en los rasgos propios del retiro. Así como el texto de Zweig ofrece una visión sintética de lo que es el retiro, también La Roiba, el refugio de Ramón Vázquez Molezún, tiene esta capacidad. La Roiba permite comprender las implicaciones arquitectónicas del retiro y adentrarse en sus posibilidades –también en aquellas que trascienden la obra concreta desde la que contemplamos el retiro–. En la primera parte de la tesis trataremos de definir y acotar la noción de retiro que queremos investigar: el retiro como resistencia íntima. En la segunda parte, desde la perspectiva que nos ofrece La Roiba, penetramos en cuatro aspectos fundamentales de la resistencia íntima: recuperarse a sí mismo, recuperar la presencia de las cosas, la experiencia de la naturaleza y el rescate de la vida cotidiana.

1.1.2 Breve recorrido a través del retiro³

Robin Evans, en su artículo “Derecho al retiro y ritos de exclusión”⁴ escribe con un tono resignado y claramente peyorativo: «Todo autoaislamiento, sea hermético o parcial, parecería implicar la retirada de los participantes hacia la privacidad de comunas pequeñas y felices o hacia una autonomía individual total. En todo caso, hay un intento por rehacer el mundo en consonancia absoluta con una idea determinada que de él se tiene. [...] Esto puede entenderse como la provisión de un manto que envuelve a los habitantes dentro de un paisaje familiar poblado

³ De forma muy sintética, cuando nos referimos al retiro, estamos hablando de un movimiento, de un desplazamiento, un traslado. ¿De dónde a dónde? Habitualmente a un lugar solitario, apartado de la vida corriente. Según el Diccionario de la Lengua Española, «retiro» es tanto la acción de retirarse como el «lugar apartado y distante del concurso y bullicio de la gente» al cual uno se retira. Retiro, es por tanto una acción y un lugar, un tiempo y un espacio particulares. El traslado a un lugar apartado, si bien puede producirse con propósitos diversos, tiene una de sus principales motivaciones en la recuperación de la unidad del sujeto, es decir, en la reconciliación de la persona consigo misma, con el mundo y con los demás.

⁴ EVANS, ROBIN, “Derecho al retiro y ritos de exclusión”, en *Traducciones*, Pre-Textos, Valencia, 2005.

de recuerdos optimistas; un lugar que concuerde y, por tanto, justifique nuestros prejuicios ideológicos». Sin embargo, parece que el retiro responde a una necesidad antropológica que han experimentado siempre los seres humanos, que ha tomado diversas formas a lo largo de la historia y que ha tenido sus expresiones también el siglo XX. Aunque en el fondo toda casa tiene algo de retiro, existe sin embargo una especificidad de la noción de retiro que queremos rescatar aquí. La dificultad por encontrar espacios y tiempos de retiro en nuestra época es un estímulo para reconsiderar su esencia, su necesidad y sus formas.

Peter Sloterdijk alude al traslado de morada (*metoikesis*) como una condición que atraviesa la existencia humana desde el nacimiento hasta la muerte, la cual constituye el último y definitivo traslado. En los orígenes del retiro, los anacoretas (Αναχωρέ significa en griego ‘retirarse’) realizaban un autotraslado a Dios. Este traslado implicaba el rechazo del mundo como interferencia en la relación entre el Absoluto y el hombre. Así, el hombre se concentraba en lo único necesario y fundamental. La huida del mundo del anacoreta representa con toda su crudeza la historia del ser humano entendida como “el drama que se desarrolla en la lucha formidable por el verdadero lugar y el verdadero elemento de la vida humana”⁵. La negación de lo dado, se convierte en potencia mundial. Se inaugura así un éxodo que persigue enraizarse en una tierra más fértil y más verdadera. La aventura anacoreta del traslado al desierto dio paso a la experiencia del monacato como una opción intermedia que permitía la contemplación sin necesidad de la soledad y la negación del mundo que imponía el desierto. El monacato incorporaba el trabajo, la transformación del mundo. Es más, el monacato, más que negar el mundo, lo recreaba. Así los monasterios se convirtieron en fuentes de mundo, en focos de los que brotaba vida.

Estas experiencias fundantes del retiro, entrañaban un movimiento autoreflexivo radical. La huida del mundo permitía un encuentro con las profundidades del propio ser, que constituían el lugar donde lo divino se manifestaba (lugar de la epifanía). San Agustín, quien fue un orador sobresaliente, tras su conversión al cristianismo se convirtió en el gran defensor del giro autoreflexivo: “*Noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas*” (“No salgas fuera de ti, vuelve a ti mismo, en el interior del hombre habita la verdad”)⁶. El ser humano tiene capacidad para penetrar en su propio interior. Sin embargo, esta incursión exige andar un camino ascético que es favorecido por el aislamiento del desierto o de la celda. La abolición de los estímulos externos permite hacerse sensible a las realidades silenciosas del ser. Los místicos fueron ex-

⁵ SLOTERDIJK, PETER, “¿Adónde van los monjes? Sobre la huida del mundo desde la perspectiva antropológica”, en *Extrañamiento del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 92.

⁶ Sobre el papel decisivo de Agustín de Hipona en el desarrollo de la postura autoreflexiva en el mundo occidental puede consultarse el capítulo “In interiore homine” en TAYLOR, CHARLES, *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006.

Arriba

San Benito de Nursia (c.480-c.547)

San Benito es considerado el fundador del monacato en occidente. Fundó la orden de los benedictinos y escribió la “Santa Regla”, la cual ha sido inspiración para muchas de las otras comunidades religiosas.

Abajo

Monasterio cistercense de Poblet (Tarragona)

La columna rota. Chambourcy, 1988 (Michael Kenna).

La columna rota es una de las "folies" construidas por François Racine de Monville en su Désert de Retz entre 1774 y 1789. Imita un fragmento de una ruina romana en forma de una colosal columna toscana truncada. Albergaba una casa de planta baja y tres pisos y fue habitada por el aristócrata los años previos a la Revolución Francesa.

pertos en este recorrido y alcanzaron a escuchar *la música callada, la soledad sonora*, sonidos inaudibles para quienes viven inmersos en el bullicio del mundo.

En el Renacimiento se introducen algunas novedades fundamentales en la configuración espacial del retiro. Hay que señalar el paso de los dormitorios compartidos a las celdas individuales en los monasterios benedictinos. Este cambio vino de la mano de diversas reformas que promovieron una revitalización espiritual a través de un regreso a la observancia de La Regla de san Benito. La celda permitía un mayor recogimiento a la vez que favorecía la lectura espiritual y el estudio. La celda se convirtió en un aliado indispensable para el desarrollo de la vida interior, no solo para el monje sino también, en la modalidad del estudiolo o gabinete, para el príncipe humanista cuya cultura y riqueza interior necesita ser representada para poder disfrutar de ella en privado, aislado de las labores prosaicas en las que se ve inmerso. En los estudiolos se concilian y se ordenan todos los ámbitos de lo real⁷.

Con la Ilustración se abre el camino de la razón desvinculada. La razón es considerada como una facultad que permite conocer el mundo de forma objetiva. El camino científico que inaugura se supone libre de contaminaciones subjetivas. La visión de la ciencia "desde ninguna parte" se opone al conocimiento que nace en el interior de la persona. El conocimiento científico parcela la realidad en múltiples disciplinas que obedecen indefectiblemente las leyes inscritas en la naturaleza humana (el aparato biológico). Así, la vida se interpreta de forma mecanicista y la unidad físico-espiritual de la persona queda rota. También se rompe el equilibrio entre la persona y su entorno. El medio natural del que el ser humano siempre había dependido comienza a experimentarse como una realidad también manipulable, utilizable por el hombre para obtener de ella el mayor beneficio -pensemos, por ejemplo, en el uso de la energía del agua de los ríos. La industrialización sugiere, cada vez con mayor convicción, la autonomía del hombre con respecto a su medio. Así, las ciudades pierden progresivamente su dependencia y sus vínculos con el entorno que colonizan. Constituyen un nuevo medio artificial hecho solamente de materia y medidas humanas.

Los románticos del siglo XIX pretendían recomponer esta unidad perdida. Intentaron recuperar las dimensiones de la persona que habían quedado sofocadas y devaluadas por el predominio

7 Nicolás Maquiavelo escribe en una carta a su ilustre amigo Francesco Vettori: "*Llegada la noche, me vuelvo a mi casa y entro en mi gabinete; a la puerta me despojo de este vestido de paisano lleno de barro o de polvo, y equipado con traje limpio y de etiqueta, me acerco a los círculos de los hombres antiguos. Acogido por ellos con amor, me lleno de este alimento, el único que me conviene y para el que he nacido; no temo conversar con ellos y pedirles razón de sus acciones, y ellos llenos de humanidad me contestan. Durante cuatro horas no siento, olvido todas las penas, me separo de la pobreza, y ni aun me espanta la muerte; me adhiero a ellos completamente*". MAQUIAVELO, NICOLÁS, Epistolario privado, Esfera, Madrid, 2007.

absoluto de la razón ilustrada⁸. Así, frente a lo homogéneo se potencian los rasgos peculiares del individuo, su creatividad. La nueva necesidad autoexpresiva impone “la obligación de vivir de acuerdo con nuestra originalidad”,⁹ la cual puede que no tenga precedentes. La huida del mundo romántica tiene múltiples manifestaciones. La pasión por viajar puede considerarse una de ellas. El romántico busca la exaltación del sentimiento. Trata de integrar su ser en el mundo y en la naturaleza, cuyas potencias lejos de controlar y dominar, le atrapan, le envuelven y le superan. La creación artística aparece como el medio para integrar tales potencias, de forma opuesta al conocimiento científico. Los aristócratas románticos construían sus propias ruinas solitarias, como la “columna rota” de Monsieur de Monville en el Désert de Retz. En las ruinas confluían la exaltación de la imaginación, la nostalgia por el pasado preindustrial y la fuerza arrolladora de la naturaleza que se engulle los símbolos de la ciudad y la civilización. Existe otro tipo de huida del romántico, cuyo espíritu no encuentra acomodo en el mundo y se ve forzado a vagar de hotel en hotel, como en el caso del poeta Rainer Maria Rilke. Sus estancias en castillos o posadas eran la ocasión para una nueva manifestación, que daría lugar a algún texto. La experiencia de la propia existencia en su unicidad lleva a los románticos a experimentar una soledad que a menudo desemboca en el abismo. La muerte aparece como la única posibilidad de reconciliarse con el mundo, abocándose así al traslado de morada definitivo de la existencia.

Asoman aquí formas de retiro distintas a las del eremita y el monacato. Todas ellas manifiestan un impulso que nace de la intimidad, de la conciencia del yo y de la necesidad de encontrar una resonancia intensa entre la propia sensibilidad y el entorno físico en el que la vida transcurre. En cuanto huida del mundo, estos retiros revelan siempre cierta incomodidad con el mundo dado. Sin embargo, en la época moderna, este traslado de morada tiene un destino mucho menos certero que en la fase en la que el retiro se producía hacia el Absoluto, el único “elemento” capaz de otorgar sentido. No se trata de huir del mundo a través de una negación de la propia existencia (impulso negativo de autoaniquilamiento) sino de hallar el verdadero elemento de vida, es decir, de cimentar la vida sobre las bases más sólidas.

Rainer Maria Rilke en el Hôtel Biron, París, 1908.

Rilke vivió una vida itinerante, en constante proceso de desarraigo. Se albergó en numerosos hoteles, pensiones, castillos a lo largo de su vida.

⁸ Miguel de Lózar de la Viña en su tesis doctoral “La cabaña moderna. Microrrelatos de arquitecturas en busca de sentido”, leída recientemente, pone de manifiesto cómo la autoconstrucción de una cabaña ha sido en la modernidad un mecanismo para la búsqueda de sentido en la propia vida. Esta tesis es confluyente en muchos aspectos con la propuesta de retiro que investigamos en nuestra tesis. De Lózar atribuye la experiencia de vacío de sentido que se experimenta en el siglo XX principalmente al desarrollo tecnológico desenfrenado en ausencia de los códigos morales que anteriormente dirigían su rumbo. Cfr. DE LÓZAR DE LA VIÑA, MIGUEL, “La cabaña moderna. Microrrelatos de arquitecturas en busca de sentido”, Tesis doctoral, 2014, ETSAM, Madrid, p. 24-44. Disponible en: < <http://oa.upm.es/32608/> >.

⁹ TAYLOR, CHARLES, *op. cit.*, p. 513.

Tradicionalmente el retiro se producía indefectiblemente a través del silencio, en un movimiento hacia el interior de la persona. Este medio en el que se produce el traslado parece haber desaparecido en el mundo moderno, empeñado en eliminar toda posibilidad de silencio.

Sloterdijk señala algunas características que dibujan nuestra época coma “la época del mundo en la que el mundo es todo lo que se puede ser”. Esto equivale a decir que el mundo se presenta como aquello de lo que no es posible huir. A demás, el mundo moderno “se ha tragado su antigua transcendencia hacia lo interior y superior”. La modernidad es la época de los media, de la comunicación acelerada. Este diagnóstico del mundo actual es más o menos compartido por todos. Steiner afirma que “si hay un cambio de sensibilidad y de costumbres que se aproxime a la definición de la modernidad es la erosión acelerada de la soledad y de la intimidad”¹⁰. Ciertamente, también en la práctica arquitectónica y en la especulación teórica “la tendencia hacia lo comunal, lo participativo y lo colectivo es insistente”¹¹. “Estamos cada vez menos entrenados para escucharnos ser, a pesar de que esta escucha podría ser la condición previa esencial para lo creativo”¹².

La edad moderna carece absolutamente del principio-desierto. Sloterdijk señala que la expresión *huida del mundo* aparece hoy “como un síntoma de enfermedad”¹³. “El Occidente moderno no tiene monjes, y los últimos monjes no tienen desierto”. Aun así, Sloterdijk concibe la necesidad de retiro como un requisito antropológico del ser humano. En el siglo XX, surge con intensidad renovada la necesidad de retiro, especialmente en el segundo tercio del siglo. Batido por acontecimientos traumáticos y por innumerables corrientes ideológicas que se sucedían continuamente reclamando la adhesión de los ciudadanos, la resistencia íntima se convirtió en un ejercicio fundamental para no desintegrarse y rescatar para sí y para los más cercanos la posibilidad de una vida plena. ¿En qué consiste esta necesidad y qué formas toma? Esta tesis plantea la hipótesis de que el retiro es una forma de resistencia íntima y tiene en el refugio de Molezún una de sus manifestaciones más convincentes en la España del siglo XX.

¹⁰ STEINER, GEORGE, *Gramáticas de la creación*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001, p. 322.

¹¹ *Ibid.*, p. 321.

¹² *Ibid.*, p. 320.

¹³ “El mundo impuesta de por sí está tan profundamente persuadido de la certeza de que él es todo lo que viene al caso, que la *fuga mundi* y los intentos de invertir la tendencia sólo pueden aparecer en él como ideas extravagantes”. SLOTERDIJK, PETER., *op. cit.*, p. 110. Ciertamente, la *huida del mundo*, cuando se plantea como *reclusión social voluntaria*, podría ser expresión de algún tipo de anomalía psíquica. Pero también podemos leer a Sloterdijk de la siguiente manera: si la *huida del mundo* es una condición antropológica del ser humano y hoy resulta imposible trasladarse a ningún lugar que no sea mundo, la única opción que le queda al ser humano es trasladarse erráticamente a través de *huidas imposibles*, hasta que se produzca la *huida definitiva*, que sigue siendo tan insalvable como en los tiempos antiguos.

1.1.3 El espacio del retiro

Como hemos visto, Sloterdijk define el retiro como *metoikesis*, traslado. El retiro implica, el traslado “de un elemento de vida a otro”, necesita de un lugar “otro”; de ahí su conexión con la arquitectura. En la construcción del espacio del retiro será esencial el lugar, así como las condiciones que la propia arquitectura es capaz de generar. El espacio del retiro puede definirse como un espacio “otro”, como un espacio “periférico” y, a la vez, como un “centro”.

Espacio «Otro»

El espacio del retiro, como espacio “otro”, pertenece a la categoría de espacios cuya naturaleza se distingue del tejido ordinario de la vida. Así como existe una distinción clara entre el espacio profano y el sagrado¹⁴, o entre el espacio cotidiano y el espacio del arte –cuya confusión ha servido de argumento a tantos artistas conceptuales–, también existe una distinción fundamental entre el espacio ordinario y el espacio del retiro. El espacio del retiro es un espacio diverso del de la existencia ordinaria en la sociedad. Precisamente, el cometido del retiro es arrancar la persona de su letargo, de su existencia rutinaria y acostumbrada. El espacio del retiro es una atalaya desde la cual la persona ve y siente sobre sí misma con una conciencia que no puede tener fuera del retiro. Al mismo tiempo, la persona siente y contempla el mundo con una intensidad extra-ordinarias. Su clara demarcación respecto a lo acostumbrado es quizás el rasgo más característico del espacio del retiro. Pero esta afirmación puede llevar a confundir las cosas. El retiro, en cuanto resistencia, se opone a la división del espacio en sagrado y profano. Lo dice Deleuze refiriéndose a la obra de arte: “No es el acto de resistencia abstracto, es acto de resistencia y de lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano”. Al espacio del retiro le corresponde una doble condición objetiva y subjetiva. En su dimensión objetiva, el retiro es un espacio *periférico*; en su condición subjetiva, el retiro constituye un *centro* para su habitante, un *umbilicus mundi*.

Periferia

El espacio habitual donde se desarrolla la vida humana se inscribe, normalmente, en un entramado social y político determinado que otorga el sentido concreto de la actividad de cada sujeto. Cada sociedad impone sus criterios morales y determina el sentido con el que se desempeña cada actividad. Así se podría decir que, inevitablemente, en una sociedad se generan

Arriba
Monte Athos. Antiguo grabado francés.

Abajo
Monte Athos
Texto comentario de las imágenes

14 Cfr. ELIADE, MIRCEA, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 1998.

Martin Heidegger en su cabaña en Selva Negra
Comentario sobre "¿Por qué habito en la provincia?"

clichés sobre cada aspecto de la vida. Henri Lefebvre habla de las máscaras bajo las cuales se nos presenta (o oculta) aquello que nos resulta familiar¹⁵. Lefebvre atribuye a la familiaridad –con todos los sentidos de la palabra– la capacidad de otorgar las máscaras bajo las cuales desempeñamos los distintos roles sociales. Sean estos roles rasgos ontológicos o simples máscaras, lo cierto es que la familiaridad –o cotidianidad– nos vela la percepción de la realidad. El retiro exige un ámbito en el que la realidad se pueda presentar libre de estos roles o “máscaras” bajo las cuales actuamos en la vida social. Dado que el espacio del retiro debe propiciar una presencia desenmascarada de la realidad, lo habitual será que se ubique en un espacio situado en los márgenes de las convenciones sociales. El espacio intenta escapar de los dictámenes de la sociedad en pos de una presencia más auténtica¹⁶. Se establece así en una posición excéntrica, periférica. Así, no resulta extraño que muchas de las experiencias de retiro se produzcan en territorios al margen de la sociedad normalizada, ya sean en la naturaleza virgen, en espacios alejados de la sociedad, y a menudo en enclaves inhóspitos. Los ejemplos podrían multiplicarse interminablemente. En los retiros de la antigüedad basta con pensar en el retiro de san Jerónimo en el desierto, en la columna de Simón el Estilita o en los monasterios a lo alto de escarpadas rocas en el monte Athos y en tantos lugares de todo el mundo. En la modernidad, sirvan como ejemplos la casa Malaparte, en un peñón inaccesible de la isla de Capri, “La Caja” de Erskine en medio de una zona boscosa de la aldea remota, la casa de Marco Zanuso en una zona deshabitada al sur de Cerdeña, o la cabaña de Heidegger en la Selva Negra.

Desierto

El espacio periférico arquetípico es seguramente el desierto. El desierto, con toda su carga metafórica, representa el deseo de alejarse de la vida urbana para estar solo en tierra de nadie. Allí los anacoretas y eremitas se daban de lleno a una vida ascética capaz de transformar profundamente el ser del hombre arrancándolo de este mundo finito e introduciéndolo en una corriente de vida eterna. El desierto impone la soledad y despierta, por sí mismo, las potencialidades del retiro¹⁷.

¹⁵ Cfr. LEFEBVRE, HENRI, *Critique of Everyday Life (Vol1)*, Traducción del original en Francés, Verso, USA, 2008, p.15.

¹⁶ La extensión absoluta del control del Estado hace difícil la posibilidad de habitar de forma libre en la periferia.

¹⁷ San Jerónimo escribiría a Eustaquia: «Hallándome airado conmigo mismo, partí en solitario para explorar el desierto y allí donde divisaba las profundidades de un valle o una montaña rocosa y escarpada, allí encontraba un lugar para la oración». SMITHSON, ALISON, “San Jerónimo. El desierto... El estudio”, en RISSELADA, Max, VAN DEN HEUVEL, Dirk (eds.) *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*, COAC/Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2007.

En su último escrito, dedicado a los hábitats de san Jerónimo,¹⁸ Alison Smithson describe el desierto y el estudio, como los dos grandes espacios arquetípicos del retiro. Escribe Alison Smithson:

«Al utilizar repetidamente la idea de "sitio inexplorado" como fuente de energía creativa, Europa ha destacado de diferente modo sus aspectos atractivos, según la cultura de cada período. La manera de concebir un lugar apartado de la sociedad ha revitalizado las acciones del hombre y ha permitido reflejar los cambios en los gustos y la búsqueda del ser humano, afectando a su remodelación del paisaje [...]».

El desierto de los anacoretas de la antigüedad cristiana dio lugar al monacato europeo, en el que el páramo desértico se sustituye por las versiones domesticadas del huerto y del jardín. Los románticos buscarán de nuevo el acceso a periferias más radicales. En el siglo XX, la búsqueda de soledad y de periferias inexploradas será cada vez más ansiosa y difícil, dado que el avance del *mundo* y la imparable multiplicación de los espacio sociales -físicos y virtuales- impone el retroceso de la naturaleza, así como de los espacios de silencio y de soledad.

Centro

La condición periférica del retiro lo es respecto a la sociedad y a la existencia cotidiana. No obstante, respecto al sujeto que se retira, constituye el centro de su existencia en el mundo. Esta afirmación, a pesar de toda su vaguedad, expresa una verdad profunda del retiro. Toda casa constituye, en realidad, un centro para su habitante. No es nada que debamos demostrar aquí. En la noción de *centro* convergen significados de diversos órdenes; de ahí la complejidad y profundidad de la afirmación¹⁹. El retiro abarca todos los estratos de la existencia, desde el más puramente biológico hasta el metafísico pasando por lo mitológico. Queremos destacar brevemente algunas de las dimensiones del espacio del retiro en cuanto centro:

Le Corbusier en el "Petit Cabanon", 1951 (Lucien Hervé)

Le Corbusier expande su existencia en Cap Martin creando una red de nodos, uno de los cuales es el Cabanon. La particularidad de este nodo (el Cabanon) es que su realidad física se basa en relaciones con el cuerpo (como si desde el taburete de la mesa pudiese resolver todas sus necesidades básicas) y de este modo concede una centralidad a la experiencia que es periférica en los demás nodos de Cap Martin a los que Le Corbusier ata su existencia.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ Sobre la geografía del centro en la experiencia y en el habitar se recomienda la lectura de:

NORBERG-SCHULZ, Christian, "Espacio existencial" en *Nuevos caminos de la arquitectura: existencia, espacio y arquitectura*, Blume, Barcelona, 1975.

BOLLNOW, FRIEDRICH, "El hombre y su casa", La Torre. Revista general de la Universidad de Puerto Rico, n.o 54, 1966.

Arriba

Can Lis, Mallorca. Jørn Utzon, 1971.

Texto explicación de la imagen quo consuam actor hi, nem dit, muncult iquast inum de auctus catiam rommo iamquod con deredetia viri

Abajo

Can Lis. Planta general

Texto explicación de las imágenes

[El centro como prolongación del cuerpo]

Es en nuestro cuerpo donde se sitúa el centro de nuestro mundo, del espacio no abstracto sino vivido. El cuerpo da su posición relativa a todo cuanto nos rodea y la casa constituye una extensión del cuerpo en la que habitamos. De modo que la casa es también el centro de nuestra vida. Del mismo modo como “el cuerpo determina las definiciones de arriba y abajo, delante y detrás, derecha e izquierda”²⁰, asimismo la casa, extensión del cuerpo, es un centro que juzga todas las vivencias del ser humano. El habitar el mundo tiene en la casa su centro y su medida. Esto, que es válido para cualquier casa, es particularmente cierto en el caso del retiro. La más profunda identificación entre la persona y el retiro, agudiza la centralidad del retiro. Algunos espacios de retiro han hecho de esta centralidad del cuerpo su leitmotiv, como en el *Petit Cabanon* construido por Le Corbusier en Cap Martin.

[Centro como fundamento]

Frente al sentido de centro en la casa, ¿cuál es el sentido propio de *centro* en el retiro? El retiro produce una traslación de un centro a otro. Allí donde el carácter central de la casa se ha vuelto difuso y débil, el retiro ofrece la posibilidad de un nuevo enraizamiento de la persona, un nuevo fundamento. De ahí que el retiro se presente como necesario cuando en la vida se presenta un punto de inflexión. El retiro supone una re-edificación de la persona en aquello que le es propio. Tiene un carácter fundante. Tras la experiencia del retiro la vida no vuelve a ser igual. El retiro constituirá un nuevo lugar de partida y de regreso. Así ocurrió, por ejemplo, en el retiro de Jørn Utzon en Mallorca, después de claudicar en Sydney tras sufrir el doloroso rechazo por parte de las autoridades. En la búsqueda de “*el verdadero lugar y el verdadero elemento de la vida humana*” el retiro se constituye como el centro de una vida²¹. En su condición de *centro*, el retiro constituye irremediabilmente una resistencia a la vida entendida como un continuo errar sin centro. Es sabido que en el mundo antiguo la peor condena, peor incluso que la condena a muerte, era el exilio. El exilio conlleva la pérdida de las raíces que unen la persona a un lugar y a una comunidad humana y la obligación a errar incesantemente por un mundo ajeno, sin tener

²⁰ BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 55.

²¹ Pueden interpretarse en este sentido las siguientes palabras de Utzon: “And it’s so nice to have a house. It would seem theatrical if I said that I have a household altar. But that is what I have. This place is my altar. This is where, with the deepest respect, I face nature, and with the greatest passion, contemplate the sun and the land in front of me”. CLIMENT GUIMERÁ, FEDERICO. *Utzon handmade*. Consejería de Vivienda y Obras Públicas & Colegio Oficial de Arquitectos de las Islas Baleares: Palma, Majorca. 2009, p 74.

donde caer muerto²². El retiro resiste al desabrigo ofreciendo un lugar donde fundamentar la vida, un lugar capaz de acoger una vida concreta entera, sin rechazar ninguna de sus dimensiones.

[Centro como pertenencia]

Tal como afirma Josep Maria Esquirol, «la existencia humana se inicia en *la casa que es el otro*». *El otro* el punto de referencia fundamental de la vida humana. Esquirol trae un fragmento del filósofo checo Jan Patočka, quien escribe: «desde el comienzo de su vida, el hombre se halla inmerso en el otro, arraigado en él. El arraigo en el otro media todas las demás relaciones. Primariamente es el otro quien se preocupa de nuestras *necesidades* [...] Son los otros quienes nos ponen a cubierto y a cuya ayuda debemos que la tierra pueda para mí llegar a ser tierra y el cielo, cielo: los otros son el *hogar* originario». Siendo la alteridad condición fundamental y necesaria para la existencia humana, el retiro, se constituirá también como espacio donde se expresa y se construye la pertenencia al otro. Así, pese a la condición de huida, periférica respecto a la sociedad y auto-centrada, el retiro crea un espacio que busca establecer relaciones humanas auténticas, liberarlas del polvo de la rutina y de los supuestos asignados a cada rol social. Algunos retiros fueron animados precisamente por la voluntad de generar comunidades humanas más fraternas²³, abiertas al otro, o de estrechar los vínculos de pertenencia entre personas de una misma familia o comunidad. De este modo, el retiro se configura como un centro de la comunidad. La mayor densidad de vida que tiene lugar en el retiro ha sido siempre un reclamo para amigos o desconocidos que se han acercado a estos lugares con el fin de beneficiarse de la experiencia del retiro de otros²⁴. La co-pertenencia que se produce en el retiro

²² Curiosamente, Jesucristo se identifica con una persona errante, sin ningún lugar donde arraigarse cuando dice que «las zorras tienen madrigueras y las aves del cielo nidos, pero el Hijo del Hombre no tiene donde recostar la cabeza». La falta de morada expresa elocuentemente la no-pertenencia a este mundo. «Mi reino no es de este mundo».

²³ Uno de los casos más singulares y conocidos fue el modo de habitar que inauguraron las familias Schindler y Chace en la casa diseñada y construida por Rudolph M. Schindler en Kings Road (West Hollywood). La casa no disponía de las estancias tradicionales y ambas familias compartían un mismo espacio habitable -a la vez que se reservaba un espacio individual para cada miembro-. La casa, era un espacio abierto a conocidos y desconocidos, casi un pretexto para el intercambio social y la producción artística.

²⁴ Los eremitas se convertían en focos de peregrinación al que acudía el pueblo para beneficiarse de la santidad de quien se retiraba del mundo para llevar una vida ascética y dedicarse a la contemplación. Heidegger destaca la experiencia de co-pertenencia entre quienes habitan en las casas cercanas a su cabaña, dispersas en la Selva Negra. Ralph Erskine construye su cabaña al tiempo que inaugura su vida familiar tras casarse con Ruth Francis. El pintor y escritor polaco Józef Czapski vivió exiliado desde la Segunda Guerra Mundial en un pequeño apartamento en Maisons Laffitte, cerca de París. Sin apenas moverse de allí, ejercía un poder de atracción sobre otros intelectuales y artistas que continuamente iban allí para visitarle y conversar con él.

Arriba y en medio

Kings Road House (West Hollywood). Rudolph M. Schindler, 1922.

Esta es la explicación de la imagen quo consuam actor hi, nem dit, muncult iquast inum de auctus catiam rommo iamquod con deredetia viri

Abajo

Casa de Miquel Barceló en Artà (Mallorca).

Texto explicación de las imágenes

Arriba

La escritora y directora de cine Marguerite Duras en su casa de Neuville-le-Château.

Marguerite Duras ha escrito sobre su capacidad y necesidad de incrustarse en el espacio y reposar en él. "Cuando estoy en la habitación, tengo la impresión de no alterar en nada el orden existente; como si la habitación misma, es decir, el espacio, no se diera cuenta de que estoy ahí [...] Está claro que hablo del silencio de los espacios". DURAS, MARGUERITE; PORTE, MICHELLE, *Los espacios de Marguerite Duras*, Ediciones del oriente y del mediterráneo, Madrid, 2011, p. 15.

Abajo

La visión de san Agustín. Vittore Carpaccio, 1502.

refuerza la experiencia de que las personas no somos seres ajenos unos a otros, tangentes o insignificantes. Tradicionalmente, la chimenea era el símbolo de esta comunión humana que el fuego propiciaba.

*"La casa, como centro, hace que el mundo no sea ni caos ni dispersión total; es condición de que hay mundo. [...] Centro discreto del mundo. La casa centra el mundo y el hogar centra la casa. El hogar es el fuego de una casa, centro que calienta, en el que se hacía hervir el caldero y alrededor del cual se sentaban los de casa para calentarse y para conversar. Este centro, no geométrico sino existencial, reúne y orienta"*²⁵.

Contra la pertenencia centrada en una comunidad, una cultura nihilista radical propondría un perenne desarraigo, la mutación constante de los propios cimientos, la erraticidad y dispersión en los vínculos humanos y el constate desplazamiento de sí mismo hacia territorios existenciales inexplorados. La vulnerabilidad que engendra tal falta de pertenencia potencia la necesidad de espacios donde se resista a este tipo de relaciones que hoy llamaríamos "líquidas" y que síguela lógica del consumo.

Como ilustración de esta noción de centro, sirve la reflexión de Michael Damiano, biógrafo del pintor Miquel Barceló:

*"[...] a pesar de que muchos comentaristas se han referido a él como un nómada, debo concluir que no lo es. Un nómada es un transeúnte: viaja de un lugar a otro y se queda en un sitio solamente hasta que se desarraiga para buscar algo nuevo. Desde luego, Miquel viaja mucho. Ha viajado a cinco continentes, ha vivido en tres y ha aprendido por lo menos cinco idiomas en el curso de sus viajes. Pero, a diferencia de un nómada, Miquel tiene un centro y ese centro es Mallorca. [...] Su isla natal ha sido lo único constante a lo largo de toda su vida. La isla, el mar y su «infancia del siglo XIX» lo han marcado profundamente y él nunca ha podido dejarlas atrás"*²⁶.

[El centro como reposo]

«El retiro reúne y orienta». La existencia tiene en el retiro una dirección que orienta en el tejido de la vida ordinaria. Esta centralidad es muy semejante a la anterior. El centro que el retiro proporciona tiene que ver con su capacidad para devolver a la persona a su centro existencial; es decir, de devolver a la persona aquello que la humanidad que la vida desgasta y erosiona. En el retiro, la persona recobra su unidad existencial, resiste a la dispersión que produce en nosotros

²⁵ ESQUIROL, JOSEP MARIA, *La resistencia íntima*, Acantilado, Barcelona, 2015, p. 42.

²⁶ DAMIANO, MICHAEL, *Porque la vida no basta*, Anagrama, Barcelona, 2009.

la actividad continua y la carencia de momentos de silencio y de contemplación. Detenerse es condición necesaria para poder recuperarse a sí mismo.

Es conocido que los indígenas que acompañaban a un explorador con prisas para alcanzar a gran velocidad el corazón de África, al segundo día se detuvieron y se sentaron. A las quejas del explorador indignado, el traductor le explicó: “*Han andado demasiado deprisa. Esperan a que les alcancen sus almas*”. El retiro tiene por objeto este reposo que permite asimilar lo vivido e incorporarlo al propio ser. Reconquistar el propio centro de la persona, perdido en el deambular de la vida, es imposible sin cierta condición de reposo.

Este espacio de reposo es también el lugar al que la persona regresa después de sus derroteros por la vida. En palabras de Otto Bollnow: «a reference point emerges to which the human being must be rooted in space, if the relationship with space, with spatiality, is to be at all significant to him. This is the point where he acquires a foothold in space as an intellectual being, where he ‘stays’ and ‘dwells’ in space. We call it, in a designation for the time being left indeterminate, his dwelling. Here, in some as yet vague sense, man’s dwelling place emerges as a point of reference distinguished from others, to which all other shorter –or longer– term places of residence refer»²⁷.

El arquitecto Ricardo Bofill construyó con esmero y durante años su casa en una cementera que iba a quedar abandonada. El lugar posee unas cualidades muy particulares que impiden ser habitado de forma convencional, como en un hogar estándar. Y aunque pasa muchos días fuera de su casa, para Bofill, toda su vida parte de este lugar: “Es mi lugar, es mi referente, es aquí donde sé vivir, trabajar, donde empiezo a pensar y a proyectar...”²⁸.

[La celda]

Si el desierto era el paradigma de espacio periférico, el paradigma del retiro como centro es la celda. Si el desierto era un espacio abierto infinito y sin restricciones, la celda es un espacio acotado concebido a partir del cuerpo y al alcance del cuerpo. La celda es un espacio protector de la intimidad que se acopla perfectamente a la persona. La celda custodia un espacio de silencio y de concentración, permitiendo la introspección dentro de un espacio mayor compartido. La importancia de la celda en relación a la interioridad ha sido analizado y descrito en la

27 BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 57.

28 MOYA, ALBERT, In *Residence: Ricardo Bofill*. Disponible en: <<https://www.nowness.com/series/in-residence/ricardo-bofills-house-by-albert-moya>> [consulta: 31 octubre 2016].

Arriba

San Jerónimo en su estudio. Antonello da Messina, 1460-75.

Arriba

Gabinete de Federico de Montefeltro en el palacio ducal de Urbino
 Los estudiosos de los humanistas eran espacios individuales donde se duplicaba el mundo conocido en forma de representación. La concentración de lo infinito en lo ínfimo era de máxima intensidad en estos espacios. Los estudiosos reflejaban el orden interno y secreto del mundo.

Abajo

Celda en la cartuja de Santa María de El Pualar (Rascarfría)
 Las cartujas con su estructura de celdas y huertos individuales, agrupadas en torno a patios con servicios comunes, siguen representando un equilibrio ideal entre concentración del yo y apertura a "lo diverso", entre escala humana y rebosamiento de lo divino, y entre vida individual y colectiva.

tesis de Mercedes Camina "*La intimidad de la mirada. El habitar a través de Las Moradas de Santa Teresa*"²⁹. Según Camina, «el hombre no puede pasar de forma inmediata de una exterioridad bulliciosa a un interior silencioso, puesto que la relación interior-exterior y la disposición de los sentidos necesaria para explorar la interioridad implican una inercia, un tiempo de acomodo, de transición». La celda media entre la exterioridad y el *sí mismo* interior. En la celda, explica Camina, predomina el vacío, un vacío dispuesto, preparado, construido, para ser llenado. Sin embargo, la soledad de la celda "ha de entenderse siempre como soledad abierta al encuentro, a la intimidad". La celda, es "un espacio profundo en su desnudez que se deshace de lo superficial para permitir al morador del espacio vivir en la *soledad sonora*, la *música callada* de la mística castellana". Este vacío y silencio es característico de los espacios que se abren a un encuentro, a lo desconocido, a la conquista del castillo interior, dicho en lenguaje teresiano. Esta cualidad distingue la celda de un mero dormitorio o estancia individual. Lo dicho por Mercedes Camina sobre la celda carmelitana se aplica también a cualquier celda monástica y a cualquier espacio individual que se construya para permitir a la persona recorrer el camino hacia su propia interioridad³⁰. En tradición humanista del Renacimiento emergió la voluntad de poseer un espacio personal en el que la persona queda inscrita en un mundo en perfecto equilibrio de fuerzas interiores y exteriores. Encontramos así las famosas representaciones de las celdas de santos que destacaron por su vigor intelectual, como san Jerónimo o san Agustín. La persona que habita este espacio se alimenta de la Palabra y, al mismo tiempo, está al servicio de una iluminación que abre su entendimiento a las realidades superiores del espíritu. La celda es fundamentalmente el espacio de silencio y de trabajo en el que se producen estas revelaciones. En la medida en que la fuente de iluminación pasa de ser exterior a ser el propio interior, la celda apaga las conexiones con el exterior. Esta transformación arranca ya en el Renacimiento, con la tradición de los studiolo, cosmologías donde la persona y su universo ocupan un lugar central (y, en cualquier caso las relaciones con el mundo exterior están movidas por lazos subjetivos). Se introduce aquí una tensión que desplaza la fuente de la epifanía de Dios al hombre particular y que se prolongará hasta nuestros días. Ejemplo de la celda contemporáneas, abiertas a una intimidad consigo mismo, podría ser la entreplanta que Rem Koolhaas diseña para Vincent Gallo en el interior de su apartamento en la Sierra Towers de Los Ángeles.

²⁹ Disponible en: <<http://oa.upm.es/16772/>>.

³⁰ Otra tesis de sumo interés en cuanto a los espacios individuales de la intimidad es la tesis de Ana Sofía Pereira da Silva "*La intimidad de la casa. El espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*". Disponible en: <<http://oa.upm.es/16773/>>.

El idilio

Alison Smithson, en su definición del “idilio”, proponía la unión de la naturaleza y de la celda. Inspirándose en la representación renacentista del estudio de san Jerónimo junto a la gruta de Belén, su último hábitat, Alison Smithson propone la fusión de ambos esquemas –naturaleza inexplorada y celda– en una nueva síntesis que podría darse en los espacios de retiro contemporáneos. Como arquitecta británica, Alison Smithson estaba más familiarizada con la representación pictórica de san Jerónimo³¹ y con la tradición patristica que con la mística castellana y la tradicional monástica católicas.

La transformación del desierto en un estudio dentro de una gruta no deja de ser razonable [...] Así, la inserción del desierto en el estudio se hizo realidad en el último hábitat de san Jerónimo. Visto de este modo, no parece que exista una división tan radical entre las dos alternativas de san Jerónimo, como nos ha hecho creer la polaridad del arte renacentista. Si en el futuro inmediato empezamos a crear fragmentos de enclaves que protejan nuestro hábitat, quizá podamos llegar a acercarnos al idilio representado en el Renacimiento por los dos hábitats de san Jerónimo³².

La conjunción naturaleza-celda sintetiza bien el contenido del retiro y sus prerrogativas. La celda invita a la contracción, la introspección y concentración en sí mismo; mientras que el desierto o la naturaleza abierta estimulan la expansión, la salida de sí y la apertura a lo diverso, a la realidad circundante y a los demás. Aislamiento y comunión son pues, dos caras del retiro que consecuentemente deben quedar reflejadas en el espacio del retiro.

Formas extra-arquitectónicas del retiro

El espacio del retiro puede presentar, no obstante, múltiples formas. Algunas de ellas presentan una espacialidad extra-arquitectónica como, por ejemplo, la música. Incluso sería posible establecer analogías entre el espacio físico del desierto y de la celda y sus correspondientes formas musicales. Pero resulta complicado pensar que estas formas de retiro puedan tener un efecto comparable al que puede ofrecer la arquitectura. Estas formas de retiro abrirían otros campos de investigación que en esta tesis no podemos abordar. Nos limitamos a dejar constancia de su existencia. La música y las drogas han sido estudiadas en cuanto huida del mundo por Slot-

³¹ Alison Smithson habría contemplado repetidas veces las más de 30 pinturas expuestas en la National Gallery que tienen a san Jerónimo como tema, la mayoría de ellas renacentistas. Entre ellas se cuenta el famoso “San Jerónimo en su estudio” de Antonello de Messina, así como representaciones del santo de Durero, El Greco, Bellini, Reni, Patinir, Masaccio, Fra Filippo Lippi y muchos otros.

³² SMITHSON, ALISON. *op. cit.* p. 304.

Arriba

San Jerónimo bajo el sauce. Albrecht Dürer, 1512.

dijk. Sin embargo, la resistencia íntima que atribuimos al retiro no es una huida sino un modo de penetrar en el mundo con mayor conciencia y profundidad; existe siempre en la resistencia un firme compromiso con este mundo, al que no se renuncia. Drogas y música no están al mismo nivel. El peso específico de las drogas está siempre en la huida, en la evasión del mundo. No obstante, en la música, aunque las fuerzas de desarraigo, devastación y desesperanza puedan ser en ocasiones predominantes, su condición de “creación”, de “expresión” implica ya, aunque escondida, una reacción contra la nada, un mínimo compromiso con el mundo, una confianza en algo y no en nada. Deleuze define la música de Bach como un acto de resistencia. Es música concebida como acto de resistencia. Un párrafo de *Extrañamiento del mundo* de Sloterdijk basta aquí como planteamiento de un tema al que no daremos ahora continuidad:

Desde el antiguo culto de Orfeo hasta la alabanza de Schubert del arte benévolo, se ha descrito el poder de la música de deshacer el encantamiento de la realidad y trasladar a los oyentes a algo que ellos –inconsideradamente o no- llamaron mundo mejor. Por el contrario, en un tiempo en que la conciencia desdichada se pone a trabajar como fuerza productiva para mejorar del mundo, la música consoladora y solícita queda bajo la sospecha de ser opio para el pueblo. De hecho, los autores de músicas sedantes tonales figuran a menudo como cínicos suminsitradores de ficción, como periodistas de BILD con acordes de tres tonos. ¿Qué quiere, entonces, el pueblo? Nada más que un separador musical del mundo: edulcorante, repetición, simplificación, populismo tonal como máquina de consenso. ¿Dónde estamos, entonces, cuando escuchamos música? La especificación de lugar sigue siendo vaga; sólo es seguro que durante la audiencia musical, no se puede estar nunca del todo en el mundo. Porque, en sentido musical, escuchar siempre quiere decir, o bien adelantarse hacia el mundo, o bien, huir de él.

1.1.4 El tiempo del retiro

Como toda historia o historia dentro de la historia, necesita un origen, es decir un comienzo donde se pudiera contemplar un futuro, una necesidad de actuación y un nuevo horizonte final.

JOSÉ ANTONIO RAMOS, Del abismo al infinito

Así como el espacio del retiro tiene características propias. El tiempo del retiro es también un tiempo *otro*, una interrupción del ritmo habitual y del sucederse ordinario de la acción. El tiempo en el retiro se detiene y se expande y se distingue, ante todo, por su resistencia al imperio de la actualidad. Podemos distinguir tres momentos del retiro, tres tiempos propicios para el retiro que comprenden la vida entera de la persona.

El alba

«A menudo coincide que me cambio de sitio cuando he acabado algo o cuando quiero empezar otra cosa. Hay un punto siempre en los talleres en que todo se convierte en demasiado obvio, demasiado fácil... como si pudiera continuar indefinidamente... entonces es siempre el momento en el que sería posible limpiar y encalar, como hacían en mi pueblo, y empezar de nuevo»

MIQUEL BARCELÓ, Entrevista

Retirarse para empezar algo nuevo. He aquí el primer tiempo del retiro. El retiro tiene una de sus principales justificaciones en la generación de las circunstancias favorables para el inicio de algo nuevo. La poética del alba, explorada por autores como María Zambrano, nos enseña que el día es precedido y anticipado por un momento singular de calma y de claridad que contiene de forma seminal la novedad del día. Las aventuras ascéticas tienen su inicio en un retiro que permite tanto despojarse de los estorbos como proveerse de las energías espirituales necesarias para perseverar en el viaje. Este tiempo de retiro permite deshacerse de la vida anterior, de las rutinas, de las inercias y prejuicios adquiridos. Al mismo tiempo, proporciona el aire nuevo en el que se desarrollará lo que está por venir. Hay que advertir que lo nuevo no se construye desde el olvido del pasado sino que necesita de la memoria. Lo nuevo debe nacer de la experiencia vivida y asimilada.

Miquel Barceló manifiesta su necesidad de mudarse de “limpiar y encalar” para “empezar de nuevo”. Así lo hizo el artista cuando notó que sus pinturas en Nueva York estaban perdiendo fuerza y frescura y su pulsión artística le reclamaba revigorizar su vida para empezar de nuevo. Fue entonces cuando se desplazó a Mali por primera vez.

El retiro de Ralph Erskine en The Box marcó el inicio de su carrera como arquitecto. Construir su cabaña con sus propias manos le permitió relativizar la educación clásica recibida en el Regent Street Polytechnic de Londres y refundar su visión de la arquitectura en una nueva relación con la naturaleza y con el clima que le acompañará el resto de su vida.

Ralph Erskine con su mujer y su hijo en The Box.

El inicio de la carrera como arquitecto de Erskine en The Box coincidía con la fundación de su proyecto familiar. Ambos proyectos se iniciaron desde las posibilidades y limitaciones que ofrecía la vida en la cabaña.

Jørn Utzon en Can Feliz, 1994 (Mallorca)

El retiro de Utzon en Mallorca es representativo de este tiempo del reposo, de la pausa. En un momento de gran estrés, tras ser despedido después de nueve años de intenso trabajo en Sydney, el arquitecto danés, de vuelta a Dinamarca, hizo escala en Mallorca (1966). Nada -a parte de la naturaleza primitiva- le unía previamente a esa isla, que se presentaba como el lugar oportuno donde construirse un refugio y reposar un poco. Can Lis se convirtió en el retiro de Utzon. En 1994, la necesidad de reposo y quietud le obligó a construir una casa escondida, dado que Can Lis se había convertido en un centro de peregrinación de arquitectos.

El reposo

They were now waiting for their souls to catch up with their bodies

CHARLES ELMER COWMAN, *Springs in the Valley*

Un cuento popular cuenta que un explorador ansioso por alcanzar el corazón de África, contrató a un grupo de nativos para que le guiaran y acompañaran en la expedición. Al segundo día de avanzar a gran velocidad por la selva, los nativos se sentaron y ante el asombro del explorador, el intérprete del grupo le dijo: “Han andado muy deprisa. Esperan a que les alcancen sus almas”.

El retiro puede sucederse también en el transcurso de la acción. La inmersión en la vida puede provocar una pérdida de perspectiva, así como una erosión de los cimientos que es preciso recuperar. Del mismo modo como en el desarrollo del proyecto arquitectónico es necesario regresar sucesivas veces al origen y rescatar el primer latido del proyecto o su atmósfera vital, también en el transcurso de la vida, en el que los acontecimientos se suceden uno tras otro –y en ocasiones se agolpan-, es necesario alcanzar momentos de reposo en los que la persona recupere su centro, asimile lo vivido y alcance el sentido de sus movimientos. Se trata de recuperar el “centro como reposo” que hemos descrito anteriormente.

En efecto, la enajenación que conlleva a menudo la atención a los quehaceres de la vida exige momentos de una atención más pura, momentos de contemplación y de quietud. La quietud, tal como manifestaron María Zambrano o José Ángel Valente, proporciona un saber luminoso en el que la realidad se presenta no mediada, sino en su silenciosa y genuina presencia. Aunque la contemplación es la tarea principal de algunas existencias o almas contemplativas, se trata de una actividad, o mejor, un cese de toda actividad, necesario en toda vida humana. Pablo d’Ors, en su *Biografía del silencio* lo expresa diciendo: «[...] *ha llegado el momento en que sentarme y no hacer otra cosa que estar en contacto conmigo mismo, presente a mi presente, me parece lo más importante de todo. Porque normalmente vivimos dispersos, es decir, fuera de nosotros. La meditación nos concentra, nos devuelve a casa, nos enseña a convivir con nuestro ser. Sin esa convivencia con uno mismo, sin ese estar centrado en lo que realmente somos, veo muy difícil, por no decir imposible, una vida que pueda calificarse de humana y digna*».

El tiempo del reposo implica, por tanto, una discontinuidad en el tiempo cotidiano. La sociedad de consumo impone un ritmo de acción continuada. En todo momento hay que ser productivo o consumidor para seguir alimentando el mercado. El retiro ofrece resistencia a una concepción

del tiempo al servicio de la lógica del mercado. Para ello es necesario el reposo. Cesar la actividad lucrativa para alimentar y dejar que afloren otras dimensiones de la persona.

Cuando Walter Gropius, Marcel Breuer y otros arquitectos y artistas europeos emigraron a Estados Unidos, se unieron a la comunidad de artistas bohemios que vivían retirados en la región al norte del cabo Cape Cod. Allí ensayaron una arquitectura unida a un modo de vida radical, extremadamente sencillo, donde se concedía la primacía a las relaciones de comunidad y a la relación intensa con la naturaleza³³.

El ocaso

Mas la puerta de la madurez para ser pasada pide una especie de recapitulación de todo lo realizado y dejado de realizar; una liquidación total y el saldo que arroje será el fruto, la sustancia vital y moral de la persona en cuestión.

MARÍA ZAMBRANO, El gran proceso de la madurez

El gran dialéctico se estaba aproximando al recodo de su vida, y hasta ahora, en medio de temporales y esfuerzos, había tenido poca oportunidad para la contemplación creadora.

STEFAN ZWEIG, La cabeza sobre la tribuna. La muerte de Cicerón

María Zambrano habla del paso a la madurez como un dintel difícil de pasar. Dice Zambrano «*la madurez se hace sentir como una morada, como una casa. Es la edad en que la intimidad se logra, la vida familiar se remansa y se adensa sin pesar más por ello, en que las amistades se solidifican y las relaciones con el mundo se hacen al par más firmes y más simples; es el largo, hermoso momento de la certidumbre*». “La casa” que es la madurez, necesita con frecuencia del retiro. Necesita de unas condiciones en las que la vida pueda instalarse en ese estado de intimidad consigo misma, los demás y con el mundo. Así, el retiro es oportuno también como recapitulación de lo vivido, en el momento en que alguien siente que ha llegado un punto de inflexión o que se acerca “al recodo de su vida”. Este es un momento de recapitulación y de síntesis. En la construcción de esta casa de la madurez, Zambrano utiliza la imagen del alquimista que purifica para que asome lo realmente valioso. Las obras de la madurez, dice Zambrano,

Casa Wilkinson, Wellfleet (EUA). Serge Chermayeff, 1954.

En la comunidad de arquitectos y artistas que se fundó en Cape Cod tras la Segunda Guerra Mundial se encontraban algunos arquitectos emigrados de Europa. Entre ellos el arquitecto británico de origen ruso Serge Chermayeff (1900-1996). Arquitectos y artistas colaboraron en la autoconstrucción de sus casas. La experiencia en Cape Cod sirvió a Chermayeff como balance y puesta a prueba de los conocimientos europeos y como germen de nuevas visiones sobre la arquitectura que más tarde difundiría en sus textos y en la universidad.

³³ Sobre la historia de experiencia de habitar puede consultarse McMAHON, PETER; CIPRIANI, CHRISTINE, *Cape Cod Modern: Midcentury architecture and community in the Outer Cape*, Metropolis Books, EUA, 2014.

Petit Cabanon, Cap Martin. Le Corbusier, 1951-1965.

La cabaña que se construyó Le Corbusier y donde pasó los últimos años de su vida podría pertenecer al tiempo de la madurez del ocaso comentado, aunque también podría interpretarse como una declaración de intenciones arquitectónicas relacionadas con el origen y el final de la arquitectura, tal como sugiere Francisco González de Canales. GONZÁLEZ DE CANALES, FRANCISCO, Experimentos con la vida misma. Arquitecturas domésticas radicales entre 1937 y 1959, Actar, Barcelona, 2012, p. 32.

suelen quedar inconclusas, pero tienen una densidad incomparable, como, por ejemplo, en «los últimos años de la actividad de un maestro que ofrece a sus discípulos la totalidad de su mente y de su alma en cada una de sus más sencillas palabras».

Así como el exilio de Cicerón le propició la oportunidad de pasar el dintel de la madurez, así muchos creadores, al tiempo oportuno, han construido su “casa” para la madurez. Allí, libres de falsos espejismos y de la ingenuidad de los tiempos jóvenes, han sabido destilar aquello que realmente han hallado realmente valioso, el saldo de su experiencia. Han sabido también «convertir el mal en bien, lo que significa entre otras cosas hacer toda derrota asimilable y toda victoria duradera». Se alcanza así la madurez sapiencial que según Josep María Esquirol «se revela cuando el gesto es totalmente obediente a la cosa». Puede entreverse ahí esa «resignación», cuando en la persona ha cesado su afán de dominación, y que tal como escribió Cicerón en *De Senectute* «constituye la gloria principal de los años declinantes». Tal vez, en la senectud, en la última edad de la vida humana sea donde la resistencia íntima resulta más intensa y eficaz.

+++++

A pesar de estos tiempos del retiro y de su condición de ‘otro’, el retiro no es necesariamente un tiempo puntual y efímero -en el que rigen unos parámetros distintos a los del tiempo ordinario. No es solamente un instrumento ordenado a operar determinadas transformaciones en la persona, sino que constituye en sí mismo un fin. La aspiración de quien se retira es vivir permanentemente en el retiro. Solo abandonará el retiro cuando por otras razones, no sea factible permanecer en él.

Resistir a la actualidad

El tiempo del retiro es un tiempo que se sustrae al dominio de la actualidad. Josep María Esquirol dedica algunos capítulos de *La resistencia íntima* a analizar las repercusiones filosóficas de la noción de actualidad. Aquí queremos solamente traer algunas nociones que tienen que ver con el tiempo del retiro.

«*Resistir en lo inactual quiere decir situarse al margen, en la lateralidad, y proteger ahí la diferencia*». Proteger la diferencia; es decir, resistir a las fuerzas homogeneizadoras de la sociedad. El retiro protege la propia especificidad, que no tiene porqué acomodarse servilmente al

poder de la mayoría. «*La actualidad es la eclosión de las fuerzas impersonales que dominan el mundo e imponen lo que toca*». «*La actualidad no tiene grosor: es plana*»³⁴.

Para sustraerse al dominio de la actualidad es necesario guardar celosamente la memoria que la actualidad borra. La memoria es un constituyente esencial de la identidad de la persona. Borrar o manipular la memoria es el primer paso para dominar o destruir cualquier tipo de identidad. Así, proteger la diferencia implica proteger la propia historia, lo que nos ha constituido y nos ha traído donde nos encontramos. La memoria es el espesor humano sedimentado que hace que el presente, a diferencia de lo que llamamos *actualidad*, no sea un instante fortuito y, al mismo tiempo, que el futuro pueda cimentarse en algo sólido.

«*La resistencia al imperio de la actualidad viene de la memoria y de la imaginación. Una y otra se resisten a la operación de la actualidad consistente en abandonar el pasado, en borrarlo, y en hacer como si el statu quo –ahora flujo que brota del futuro– lo fuese todo [...] La memoria no es memoria del tiempo pasado, sino ampliación y enriquecimiento del presente. Sólo a causa de la memoria el tiempo pasado no está acabado y el presente no se reduce y pervierte en la actualidad*»³⁵.

³⁴ ESQUIROL, JOSEP MARIA, *op. cit.*, p. 121 y ss.

³⁵ *Ibid.*, p 120.

1.2 El retiro como resistencia íntima

Así, el retiro en el siglo XX será fundamentalmente un acto de *resistencia íntima*³⁶. Un acto dirigido a rescatarse, a captar y custodiar la propia vida, como si *uno mismo* fuera la especie amenazada con mayor urgencia de ser protegida. El término *resistencia íntima* lo tomamos prestado del filósofo Josep María Esquirol, quien recientemente ha publicado un libro con este título donde trata de poner unas bases para una *filosofía de la proximidad*. En su propuesta, las relaciones de proximidad de la persona - consigo misma, con los demás y con las realidades más cercanas y cotidianas- alcanzan un valor constitutivo del ser. Más allá del perfil de resistencia que Esquirol dibuja, en la *resistencia íntima* hallamos un término capaz de sintetizar las fuerzas que se activan en el retiro.

Resistencia porque se trata de un recurso contra las corrientes homogeneizadoras dominantes, contra la desintegración del sujeto, contra la trivialización de la vida cotidiana, contra la evaporación del sentido y de toda dimensión vertical. El retiro constituye así un territorio de excepción que trata de escapar de las inercias impuestas que la sociedad asume de forma casi inevitable.

Íntima porque constituye un auto-reconocimiento de la propia identidad, del propio espesor humano, de la diferencia, con indiferencia ante miradas y juicios ajenos. La correspondencia entre el ser del habitante y la arquitectura es máxima en este caso. Ante formas de vida alienadas y desgastadas, el retiro aparecerá en la vida moderna como una ocasión (tiempo y lugar) privilegiada en la que penetrar el propio ser, reavivar la propia vida, tener experiencia de sí mismo. Resistencia íntima equivale a custodia del propio ser, a concentración del ser. Íntima, también porque propicia la comunicación con el ser de las cosas, más allá de uno mismo. Es, por tanto, concentración del ser que se abre a la realidad.

³⁶ En el siglo XX existieron otros tipos de retiro, que dejamos fuera de nuestro estudio. El retiro como resistencia íntima responde a la verdadera naturaleza del retiro y tronca con la tradición de retiro en la que éste daba sentido a la vida y aspiraba siempre a situarse en la verdad, en la realidad más definitiva y auténtica. Es fundamental reconocer este talante de la noción de refugio. Junto al retiro entendido como resistencia íntima, existe la "huida hacia delante"; traslados de morada para la evasión (irresponsable e ingenua) o simples "multiplicadores de la realidad ordinaria" que no alteran la percepción de la misma. El traslado se produce entonces hacia "lo mismo". Existen también formas de retiro (que Steiner llama tipos de soledad) que son reclusiones involuntarias, como la represión, la censura, el exilio o la enfermedad que tampoco son objeto de nuestro estudio.

Sobre el espacio "otro" concebido como intensificación del consumismo y sus excesos se recomienda la lectura de McLEOD, MARY, "Everyday and «Other» Spaces", en *Feminism and Architecture*, Princeton Architectural Press, New York, 1996, pp. 182-202.

La resistencia íntima no es, por tanto, pasividad. El retiro no es retirada, sino su contrario, resistencia³⁷. Esquirol propone la resistencia como modo de vivir volcado al propio interior y al otro. Para Esquirol, la resistencia se opone, ante todo, al nihilismo, a una vida sin sentido. Entendemos la resistencia como construcción positiva y activa de la propia identidad. La resistencia íntima no es una evasión o una reacción agitada e irresponsable. A menudo la resistencia íntima exige vivir en condiciones que provoquen la vida y la interroguen. El retiro puede convertirse en una necesidad cuando se desea penetrar más íntimamente en el mundo y tener experiencia de dimensiones de la realidad que permanecen ocultas e inaprensibles en el tejido ordinario de la existencia.

El retiro, entendido como resistencia íntima³⁸, se manifiesta a través de dos movimientos complementarios: contracción y expansión, sístole y diástole. Un movimiento concéntrico del sujeto hacia el interior sí mismo, y un movimiento expansivo y excéntrico en el que el sujeto se hace órgano de percepción para experimentar y aprehender el intenso e incontenible palpito de la vida. Sin este movimiento de expansión la resistencia quedaría coja, deshumanizada. Por lo que es importante remarcar la necesaria confluencia de los dos movimientos para que el traslado de morada (retiro) opere de forma beneficiosa en quien se retira.

A continuación definiremos con mayor detenimiento la noción de resistencia y de intimidad que subyacen en el concepto de retiro que estamos analizando, así como el doble movimiento de contracción y expansión que supone.

1.2.1 Resistencia

En las sociedades del bienestar, el esfuerzo por la subsistencia ha dejado paso a otro tipo de esfuerzo: el de la lucha para no disgregarse. [...] La resistencia expresa no un mero hecho circunstancial, sino una manera de ser, un movimiento de la existencia humana.

JOSEP MARIA ESQUIROL, *La resistencia íntima*

Que un hombre resista a toda su época, que la detenga en la puerta para que dé cuenta de sí, es cosa que forzosamente ejercerá influencia.

FRIEDRICH NIETZSCHE, *La Gaya Ciencia*

Josep Maria Esquirol en su casa de Sant Joan de Mediona

³⁷ ESQUIROL, JOSEP MARIA, *op. cit.* pp. 9-12.

³⁸ En adelante, cuando hablemos de retiro, nos referiremos al retiro entendido como resistencia íntima.

Resistir. Resulta evidente que resistir implica una acción que se opone a una acción violenta. Resistir ¿contra qué? Según Josep Maria Esquirol,

“Que nuestro existir sea un resistir es algo que se puede sostener precisamente porque una de las dimensiones de la realidad se deja interpretar como fuerza disgregadora. De hecho, la peor de las pruebas a que debe someterse la condición humana es la constante disgregación del ser. Como si las fuerzas centrífugas de la nada quisieran poner a prueba la capacidad del hombre para resistir a la embestida.”

Existen, por tanto, *fuerzas disgregadoras* que amenazan la unidad e integridad del ser. Más allá –o más acá– de las discusiones filosóficas acerca del ser, la existencia humana aparece frágil y necesitada de amparo. Esquirol ofrece una visión del ser humano como ser-amparo. Amparo que es capaz de desplegar las mejores energías de la persona. Pero ¿cuáles son esas fuerzas entrópicas que amenazan con la disolución del ser? Se trata de la amenaza de la nada, de la pérdida de sentido, del caos que provoca confusión y elimina la diferencia, de la muerte que se manifiesta como pérdida de libertad³⁹. Estas fuerzas disgregadoras toman formas más concretas, como el dominio que ejercen la actualidad el dogmatismo y las concepciones de la vida unidimensionales. La casa y, en especial, el refugio, constituye siempre una oposición a estas fuerzas desde el amparo y lo que Esquirol llama la proximidad. El retiro pone en valor la diferencia, lo específico, resistiendo a la influencia de la opinión de otros, de las propias inercias y prejuicios y del dogmatismo de la actualidad. Roland Barthes, en su indagación sobre la *idiorritmia*, señala la resistencia al poder y la relación negativa con el poder como un motor que está en el origen del movimiento anacoreta⁴⁰. Como veremos, la arquitectura puede convertirse en un aliado del sujeto en este ejercicio de resistencia.

Podemos descubrir la necesidad de resistencia, su expresión más intensa y su poder creativo allí donde la falta de libertad fue más severa. En sus memorias sobre Auschwitz, Primo Levi escribe: *“En este lugar, lavarse todos los días en el agua turbia del inmundo lavabo es prácticamente inútil a fines de limpieza y de salud; pero es importantísimo como síntoma de un resto de vitalidad, y necesario como instrumento de supervivencia moral.”*⁴¹

³⁹ Estas fuerzas fueron desplegadas en el plano intelectual a través del pensamiento nihilista. Josep María Esquirol expone su noción de resistencia como una forma de detener el nihilismo. Según Esquirol, “la nihilización hace verosímil la resistencia”. ESQUIROL, JOSEP MARIA, *op. cit.* p. 22.

⁴⁰ BARTHES, ROLAND, *Cómo vivir juntos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003, p. 70-71.

⁴¹ LEVI, PRIMO, *Si esto es un hombre*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 50-52.

Las condiciones desde las cuales escribe Levi no son las condiciones en las que habitualmente se desarrolla la existencia humana. Es más, difícilmente puede sonar verosímil cualquier comparación de nuestra vida con la experiencia de Auschwitz. No obstante, salvando todas las distancias y conscientes de nuestro error, la vida puede presentar, al menos en algunas ocasiones, la sarcástica cara de la sinrazón. La sinrazón, el sinsentido, pueden asumirse como parte consustancial a la vida⁴², tal como lo propondrían los pensadores nihilistas. En ese caso cualquier resistencia carece de sentido —o su sentido es arbitrario—. Lo recuerda Otto Bollnow en una conferencia sobre “El hombre y su casa”, en la que dice: “*sería temeridad creer que el hombre puede encontrar seguridad definitiva en su casa. «Cada hogar está amenazado» —se dice ya en Saint-Exupéry. Y si tomamos la casa como la encarnación del orden humano, habrá que recordar que todo orden es conquistado penosamente a las fuerzas del caos.*”⁴³ Y a pesar de la ineludible y cruda experiencia de la nada, Bollnow advierte que la experiencia nos demuestra que “*sin embargo, vemos, cómo los hombres continúan construyendo sus casas y fundamentan su vida en ellas*”⁴⁴. Prevalece la confianza en la casa, y su capacidad de resistencia capaz de ofrecer un amparo íntimo de la persona. La casa que se construyó Konstantin Melnikov y en la que se recluyó la mayor parte de su vida puede interpretarse fácilmente como un acto de resistencia, dada la hostilidad que rodeó su vida a partir de determinado momento.

Sin embargo, “*podemos usar la palabra resistencia para referirnos no tanto a dificultades que el mundo pone a nuestras pretensiones como a la fortaleza que podemos tener y levantar ante los procesos de desintegración y de corrosión que provienen del entorno e incluso de nosotros mismos.*”⁴⁵ La resistencia puede expresar un hondo movimiento de la existencia humana. Aunque vivir no siempre es resistir, es cierto que la vida necesita la resistencia. “*La resistencia expresa no un mero hecho circunstancial, sino una manera de ser, un movimiento de la existencia humana*”⁴⁶. La vida puede aparecer como un proyecto por realizar, pero también como un don que

42 La tesis de Ramón Caro Plaza sobre “El orden del ser” concluye que en último término, la persona tiene que optar entre dos posibilidades: el sentido o el absurdo, el logos o la nada. Disponible en: <<http://eprints.sim.ucm.es/27507/1/T35527.pdf>>.

43 BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, “El hombre y su casa”, *La Torre*. Revista General de la Universidad de Puerto Rico, n.º 54, 1966, pp 11-24.

44 Al final del artículo de O. F. Bollnow el autor responde a la pregunta de por qué sigue teniendo sentido el empeño por construirse una casa. “He aquí la respuesta: Si los hombres, a pesar de todas las amargas experiencias, a pesar de todos los horrores del mundo, siguen construyendo su casa, esto significa que en lo más profundo de su corazón están convencidos de que este esfuerzo vale la pena, que en lo más íntimo se sienten protegidos y este sentir les da la fuerza necesaria”. BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, *op. cit.*, p. 24.

45 ESQUIROL, JOSEP MARIA, *op. cit.* p. 10.

46 *Idem.*

no nos puede ser arrebatado. El retiro constituye entonces un movimiento de defensa de este don, que en esencia es libertad interior. La libertad interior debe ser conquistada y exige que la persona resista a su época, que la detenga en el umbral de su casa. Este acto de resistencia, dice Nietzsche con acierto, ejercerá una gran influencia.

La resistencia es siempre creadora. De hecho, hay quienes interpretan toda creación artística como un acto de resistencia⁴⁷. En cada artista la resistencia puede tener un objeto distinto, pero siempre tienen un carácter íntimo, se produce y se comunica con los estratos más profundos de la conciencia.

1.2.2 Intimidad

La rebelde reacción contra la sociedad durante la que Rousseau y los románticos descubrieron la intimidad iba en primer lugar contra las igualadoras exigencias de lo social, contra lo que hoy día llamaríamos conformismo inherente a toda sociedad.

HANNAH ARENDT, La condición humana

El retiro es un recorrido íntimo que no encierra al sujeto sino que lo abre al otro; desemboca en una trascendencia de sí mismo⁴⁸. Se trata de un acontecimiento que tiene lugar en el núcleo íntimo de la persona y desde ese núcleo opera e irradia hacia el mundo.

El vínculo entre el retiro y la intimidad no ha sido siempre el mismo, aunque siempre ha existido de alguna forma u otra. En todas las experiencias de retiro parece resonar la máxima agustiniana-

⁴⁷ Por ejemplo, Gilles Deleuze, para quien el acto de creación es un acto de resistencia, y a la inversa, toda resistencia es creadora.

"Resistencia. Acto de resistencia. Desde Moisés, hasta el último Kafka, hasta Bach. Recuerden que la música de Bach, es su acto de resistencia. ¿Contra qué? No es el acto de resistencia abstracto, es acto de resistencia y de lucha activa contra la repartición de lo sagrado y lo profano". DELEUZE, GILLES, "Qu'est-ce que l'acte de creation?", Conferencia pronunciada en La FEMIS, 1987. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>> [Consulta: 1 noviembre 2016]. Texto traducido al español por Bettina Prezioso disponible en: <<http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.es/2012/03/gilles-deleuze-que-es-el-acto-de.html>>.

⁴⁸ La intimidad implica la comunicación. No existe intimidad sin comunicación, sin comunión. La intimidad, no puede construirse, por tanto, desde el ensimismamiento. Tal como dice el diccionario de Ferrater Mora sobre el vocablo 'intimidad': "[...] aun cuando se admite que la intimidad no es posible sin 'recogimiento', 'regreso a sí mismo', 'conciencia de sí mismo', 'ensimismamiento', etc., se estima que ninguna de las mentadas operaciones es suficiente para construir la intimidad. En efecto, en muchos casos las operaciones en cuestión conducen, o pueden conducir, a ciertas formas de egoísmo –por lo menos del llamado 'egoísmo metafísico' o 'solipsismo'". FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*, vol. I, Sudamericana, Buenos Aires, 1965, pp. 986-987.

na: “no salgas fuera, vuelve a ti mismo. La verdad mora en el interior del hombre”. Resistencia íntima significa que la fortaleza ejercida y levantada contra la disgregación del ser se produce *in interiore homine*. Es decir, no es un acto que se lanza contra las amenazas exteriores –como se lanza una piedra o un explosivo–, sino que es una resistencia que se dirige a sí mismo, es un acto que alimenta el propio ser. Resistencia íntima no es destruir las fuerzas de corrupción y alienación exteriores, sino que consiste en hacerse fuerte a sí mismo, en consolidar el propio espesor humano de modo que los efectos tanto de la dispersión como de la homogeneización sean menos dañinos. En este sentido hablamos de una resistencia íntima. Este valor de la intimidad como resistencia al conformismo es el que Hannah Arendt atribuye a los esfuerzos de Rousseau⁴⁹ y que sigue ejerciendo su papel a pesar de las diferencias entre la sociedad en tiempos de Rousseau y la contemporánea.

Partiendo del desierto o de la naturaleza, en consonancia con el auge del movimiento autoreflexivo, el espacio del retiro se fue configurando también como lugar íntimo⁵⁰. El espacio íntimo fue un descubrimiento paulatino que se gestó sobre todo a partir del siglo XVII. Hasta entonces era difícil la identificación entre la persona y un espacio habitacional particular. Mientras el espacio doméstico consistía en una sala de múltiples funciones carente de privacidad, la naturaleza aparecía como el lugar más apropiado para el retiro. Volveremos sobre este tema más adelante. Por ahora basta señalar que la intimidad es una cualidad que trasciende el espacio privado y que su esencia es la comunión. Comunión de la persona con su propio ser, de la persona con los demás seres y con el Ser. Mercedes Camina, en su tesis “*La intimidad de la mirada. El habitar a través de las Moradas de Santa Teresa*”,⁵¹ advierte –siguiendo la tradición teresiana– que “*intimidad no puede identificarse con soledad, sino que se trata más bien de intersubjetividad: trascenderse a sí mismo significa ligar la propia identidad con otras.*” La resistencia íntima, partirá del rescate de la propia persona para establecer vínculos íntimos –exentos de la veleidad de las relaciones superficiales– entre la propia identidad y el mundo. Resistencia

49 ARENDT, HANNAH, La condición humana. Paidós, Barcelona, 2005, p. 63.

50 Hay que recordar que, como dice Michelle Perrot en *Historia de las alcobas*: “*El recogimiento, en sí mismo, no estaba forzosamente ligado a la celda, sino, más bien, a la naturaleza. En efecto, el pensamiento devoto del siglo XVII exaltaba más los bosques que la propia habitación. “Busco un lugar desierto, desconocido de los demás mortales. Allí quiero, en una cavidad de algún vetusto peñasco, cavar un templo en la penumbra para hacer de él mi morada”[...] La contemplación se hacía por medio del paseo, de la observación del vuelo de los pájaros, de la marcha de una babosa, mientras la luz matinal jugaba con las nubes.*” PERROT, MICHELLE, *Historia de las alcobas*, Siruela, Madrid, 2011. [Traducción de Ernesto Junquera Disponible en: <[http://assets.espadf.com/b/Michelle%20Perrot/Historia%20de%20las%20alcobas%20\(4317\)/Historia%20de%20las%20alcobas%20-%20Michelle%20Perrot.pdf](http://assets.espadf.com/b/Michelle%20Perrot/Historia%20de%20las%20alcobas%20(4317)/Historia%20de%20las%20alcobas%20-%20Michelle%20Perrot.pdf)>].

51 CAMINA, MERCEDES, *La intimidad de la mirada. El habitar a través de las Moradas de Santa Teresa*, UPM. Disponible en: <<http://oa.upm.es/16772/>>.

íntima no quiere decir que permanezca en el interior sin manifestarse, sino que nace en la intimidad del ser y desde allí se expande.

La noción de intimidad merece, no obstante, un análisis más detenido, dada la fuerte implicación que ha tenido en la configuración del espacio habitado. La intimidad a la que aspira el retiro es una relación estrecha entre el ser humano, la arquitectura, el lugar y los demás. Este contacto ha sido con frecuencia confundido (o incluso violado) con aspectos relacionados con la intimidad que, sin embargo, pueden también asfixiarla. La mayor intimidad sigue siendo una búsqueda, una posibilidad del espacio doméstico capaz de manifestaciones siempre más intensas y sinceras. Nos detendremos en esta noción de intimidad en el primer capítulo de la segunda parte, dedicado a “La recuperación de sí mismo”, desde las posibilidades y sugerencias que ofrece La Roiba. El refugio de Molezún consigue un difícil y frágil equilibrio entre las potencias internas que manan del sujeto y la necesaria “apertura a lo diverso” sin la cual se ahoga la verdadera intimidad.

1.2.3 Contracción y expansión

La experiencia del retiro –lo hemos anunciado ya- ha sido configurada desde sus orígenes por un doble movimiento de contracción y de expansión. Este movimiento a dos tiempos, tan presente en el funcionamiento de nuestro organismo, es también un movimiento arquetípico del ser humano: contracción y expansión, expirar e inspirar, sístole y diástole. Se trata de un movimiento con profundas resonancias en el espíritu humano, de modo que podemos pensar que nuestra existencia está siempre batida por este doble movimiento (de un modo parecido a como está profundamente afectada por el sentido de lo horizontal, lo vertical, lo cóncavo, lo convexo, la muerte o la espiral).

¿En qué sentido podemos hablar del retiro como un movimiento de contracción y expansión? De forma intuitiva entendemos que la contracción es un movimiento de intimidad, que tiende a colocar al sujeto en el centro de la obra y de la experiencia de habitar. La expansión es un movimiento que sitúa el sujeto en un segundo plano, como órgano de percepción que se abre al mundo y a una realidad objetiva que le trasciende. Ambos movimientos tienen un carácter opuesto y, sin embargo, se dan de forma concomitante en el retiro. Aparentemente el retiro está más cercano al movimiento de contracción. Retirarse y retraerse tienen un origen común y se podría decir que son casi sinónimos, de modo que en la misma palabra retiro existe ya un palpito de contracción. No obstante, la contracción va indefectiblemente unida a su movimiento opuesto y el retiro no sería completo si no se expresara también como movimiento de expan-

sión. La atención a la propia vida, la inauguración de un orden (mundo) centrado en una vida particular y concreta, aspira a la integración de todas las potencias de la persona. Este proceso no sería completo sin una apertura radical al objeto⁵², a aquello que el sujeto experimenta como ajeno. Así, en el movimiento de expansión el sujeto se abre al mundo y procura una relación de máxima intensidad con éste. La resistencia íntima debe producirse en estos dos niveles. La simultaneidad con que se dan los dos movimientos hace difícil separar las acciones como expresiones de un movimiento o del otro. De modo que casi en cada rasgo del retiro existen las dos caras, la contracción y la expansión.

Ahondemos ahora un poco más en esta doble naturaleza del retiro.

El pensamiento fenomenológico ha ayudado a constatar y a perfilar la imagen de estos dos movimientos que son, en realidad, constitutivos de la casa. Leemos en *La poética del espacio* de Gaston Bachelard:

*¡Qué imagen de concentración de ser la de esta casa que se “estrecha” contra su habitante, que se transforma en la celda de un cuerpo, con sus muros próximos. El refugio se ha contraído. Y siendo más protector se ha hecho exteriormente más fuerte. De refugio se ha convertido en fortaleza.*⁵³

El movimiento que hemos llamado de *contracción* es un movimiento del mundo que se repliega alrededor del sujeto, según la medida del sujeto-habitante, tomando su forma. Tiene, por tanto, forma cóncava. El ser humano, como habitante de la tierra, convoca y concentra, por medio de la casa, el mundo alrededor suyo. El retiro es capaz de producir tal acoplamiento: permitir que una persona concreta, con toda su realidad y su peculiar modo de ser concuerde sin fricciones con un lugar y un espacio determinados⁵⁴. La arquitectura bebe aquí del ser de una persona o familia concreta. La arquitectura trata de conectar con la persona, escogiendo entre sus posibilidades aquellas que mejor empatizan con los criterios morales que constituyen cada personalidad. La contracción del retiro no consiste tanto en proporcionar al habitante un entorno acorde a su ser íntimo, sino en propiciar el encuentro del ser humano consigo mismo en su intimidad, en

⁵² Asimismo, con esta apertura al objeto no podemos ignorar que lo objetivo solo puede incorporarse a la persona desde la experiencia particular del sujeto. En palabras de Josef Pieper: “*hay realidades que podemos llegar a conocer tan solo «escuchando».* Sin embargo, sigue siendo cierto que tan solo a través de la mirada, tan solo viendo efectivamente con nuestros propios ojos, se establecen las bases de nuestra propia autonomía interna.” PIEPER, JOSEPH, *Solo quien ama canta*, Encuentro, 2015, p. 33.

⁵³ BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2008, p. 78.

⁵⁴ Este acoplamiento es muy distinto del estuche aterciopelado para el sujeto que constituye la casa burguesa según Walter Benjamin. La arquitectura hace aquí de mediadora entre la persona y el mundo, pero sin doblegar una el otro ni a la inversa. Este es el reto que asume la arquitectura en el retiro.

resistir a la escisión entre el ser íntimo del hombre y su contexto. Se produce así una profunda simbiosis entre la persona, el lugar y el espacio que habita. Ambos mantienen su esencia que, sin perderla, se ve potenciada por la presencia y acción del otro. La arquitectura no violenta el lugar para adaptarlo a la persona, así como la persona no pierde libertad por asimilar el lugar. Ciertamente, persona y lugar son interpelados mutuamente y podríamos decir que el retiro permite un encuentro empático entre ambos.

Resulta oportuno traer aquí de nuevo la advertencia de Robin Evans:

“Esto puede entenderse como la provisión de un manto que envuelve a los habitantes dentro de un paisaje familiar poblado de recuerdos optimistas; un lugar que concuerde y, por tanto, justifique nuestros prejuicios ideológicos”.

Sin embargo, el grato acomodo de la vida al medio que le es dado y la adopción cómoda de los modelos que la cada sociedad impone no garantizan en absoluto la libertad interior. Es evidente que quien se encuentra en casa con lo dado, quien no tiene nada que objetar a su entorno (status quo), no experimentará la necesidad de resistir, al menos, mientras su contexto y su ser íntimo sigan coincidiendo⁵⁵.

La crítica de Evans no debemos entenderla entonces como una crítica al retiro sino a la construcción de un paisaje “poblado de recuerdos optimistas”, de un ambiente falaz que tenga poco que ver con la vida cotidiana y con la realidad de sus protagonistas. Por medio del retiro, el resistente busca atrapar su propia vida, sentirse vivir, en primera persona. Es importante que el repliegue sobre la persona no colmate o asfixie el espacio del retiro convirtiéndolo en una representación de sí mismo que sustituya la propia vida. Para ello es esencial la importancia que cobra la vida cotidiana. El retiro permite una atención nueva y desprejuiciada a las expresiones más cotidianas de la vida. Se opone a toda forma de representación, cuyo origen no está en la propia vida sino en la mirada de los demás; en la imagen que se quiere dar de sí mismo. La resistencia nace de lo esencial, de lo íntimo de la persona. No busca el aplauso, la admiración ni la exhibición. El movimiento de contracción implica que la finalidad del retiro se encuentra en el habitante.

Así, por medio del retiro la persona se hace a sí misma verdadera. En el retiro la autenticidad no queda garantizada simplemente por la perfecta correspondencia entre el entorno y la vida concreta de la persona, sino que radica, sobre todo, en el proceso de sinceridad que realiza la

⁵⁵ De ahí que desde quienes controlan la homogeneización de la sociedad pretendan siempre calificar el retiro como traición, como abandono, como trinchera de resentidos inadaptados, reaccionarios o insensatos.

persona en el retiro, buscando, a través del habitar, los propios fundamentos morales. Aquí el retiro entronca con la larga tradición de la reflexividad radical que, como hemos dicho anteriormente, tiene en Agustín de Hipona uno de sus primeros y más destacados defensores. Junto con la construcción del retiro debe existir un acto de interiorización y auto-reflexión⁵⁶. Este acto tiene en el silencio una de sus principales prerrogativas⁵⁷. La dificultad que el ser humano experimenta hoy para entrar dentro de sí es tal que pensar en esta actividad nos resulta casi un sueño deseable y atractivo pero imposible. La distancia entre la vida inmersa en la sociedad y el espacio del retiro garantiza la libertad de influencias con la que puede darse este proceso auto-reflexivo. Así es como la huida del mundo se convierte en condición para un enraizamiento más profundo en el mundo. Taylor explica que el movimiento auto-reflexivo se vuelve auto-expresivo en la época moderna. De modo que la experiencia del retiro puede entenderse como una manifestación exterior que acompaña y a la vez construye este proceso auto-reflexivo. Se descubre entonces la importancia de la arquitectura en este proceso. La concentración del sujeto en sí mismo no es posible si no es a través de un movimiento que se expresa de algún modo y que implica la totalidad de la persona.

El límite entre interior y exterior aparece aquí disuelto. Esta disolución se prolonga en el movimiento de expansión. Así, el peligro del narcisismo y del solipsismo que podrían entrañar determinadas formas de retiro queda socorrido por el movimiento complementario de expansión.

De nuevo Gaston Bachelard nos introduce en el movimiento de expansión, como uno de los movimientos arquetípicos que van inextricablemente unidos a la poética del habitar.

⁵⁶ Los caminos para esta autoconciencia son múltiples y han trazado un recorrido histórico que ha sido estudiado con detenimiento por Charles Taylor. Básicamente existen dos recorridos paralelos: uno de raíz objetiva y uno de raíz subjetiva. El retiro está emparentado con la reflexividad que nace de la experiencia del sujeto. Dice Taylor:

"[...] El cartesiano exige una desvinculación radical de la experiencia habitual. Montaigne requiere que nos vinculemos más profundamente a nuestra particularidad. Estos dos aspectos de la individualidad moderna han estado enfrentados hasta la fecha".

La resistencia íntima del retiro tiene muchos puntos de contacto con el camino inaugurado por Montaigne resumido por Taylor en los siguientes términos:

"Buscamos el autoconocimiento, pero éste ya no significa sólo el saber impersonal sobre la naturaleza humana, como fuera para Platón. Cada uno de nosotros debe descubrir su propia forma. No vamos en busca de la naturaleza universal; cada uno busca su propio ser. Montaigne inaugura, por tanto, un nuevo modo de reflexión que es intensamente individual, una autoexplicación cuya meta es alcanzar el autoconocimiento al lograr ver a través de los velos del autoengaño cuál es la pasión o el orgullo espiritual que éstos han erigido. Es un estudio que se lleva a cabo totalmente en primera persona, al que prestan poca ayuda las declaraciones de observaciones de tercera persona, y ninguna la «ciencia»."

⁵⁷ Steiner habla del silencio que precede toda creación de primer orden. Tradicionalmente, el retiro se producía indetectablemente a través del silencio, en un movimiento hacia el interior de la persona. Este medio en el que se produce el traslado parece haber desaparecido en el mundo moderno, empeñado en eliminar toda posibilidad de silencio.

*La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad.*⁵⁸

La *expansión* es un movimiento del mundo que irradia hacia el sujeto y lo atraviesa. El sujeto se convierte entonces en cuenco, en receptáculo, en antena y trampa para el mundo. Su forma es convexa. Lo esencial de la expansión es la apertura del sujeto al objeto, es decir, a aquella realidad que es distinta a sí mismo y que, sin embargo, lo envuelve y lo condiciona. Sin esta apertura y experiencia del mundo en su totalidad –como lo que no es yo, más allá de mi yo– la afirmación de sí mismo a través del retiro quedaría incompleta. Sin la experiencia de lo que Mijaíl Bajtín llama «alteridad», el hombre no solo no llega a conocerse a sí mismo, sino que corre el riesgo de hacerse extraño a la vida, auto-amputándose de la historia, de la naturaleza y del mundo que le rodea⁵⁹. El hombre necesita y depende de las referencias más allá de sí mismo⁶⁰. La “circunstancia” que define el yo según Ortega y Gasset es un todo que empapa el drama de cada existencia concreta.

Aparece aquí la otra cara de la resistencia. Escribe Steiner: “La múltiple vitalidad del contenido, esencialmente inconmensurable, esencialmente ilimitado en su densidad, no desea «servir» al poeta o al artista como mero «vehículo» [...]. Esta *resistencia* es la que anima, la que confiere alma y espíritu a la forma concreta del trabajo y engendra en ella un *Ruhepunkt* imperfecto pero vital (un «fulcro», un «lugar de descanso», como en el pacífico ojo de un huracán)”⁶¹. El motor que aquí se refiere a la creación artística coincide también con el segundo movimiento del retiro: atrapar el mundo en su “densidad ilimitada”, en su “múltiple vitalidad”, en su “contenido inconmensurable”. Steiner utiliza la palabra «resistencia» para referirse a este movimiento que aspira

⁵⁸ BACHELARD, GILES, *op. cit.*, p. 221.

⁵⁹ Marco Ivan Rupnik escribe: “El hombre ha llegado a ser extraño a la vida. Se ha encerrado en sus propios pensamientos, amputándose fuera de la historia, de la memoria y de la naturaleza”. En RUPNIK, MARCO IVAN: “Dire l'uomo”. Lipa srl, Roma 1996. Citado en: CAMINA, MERCEDES, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁰ Según Bajtín, “Yo me conozco y llego a ser yo mismo solo al manifestarme para el otro, a través del otro y con la ayuda del otro”. Para Bajtín, no se puede ser sin el otro. El yo se conoce en la diferencia y en el diálogo con ella. El otro, es por tanto, un factor constitutivo del propio ser. De este modo la radical separación entre *ego* y *alter* se difumina por virtud de una especie de interacción o de co-participación del uno en el otro. El movimiento de expansión que nos ocupa se produce en esta dirección. Sobre la noción de alteridad en el pensamiento de Mijaíl Bajtín se recomienda ALEJOS GARCÍA, JOSÉ, “Identidad y alteridad en Bajtín”, Acta poética, n.º 27, 2006. “El yo no puede comprenderse íntegramente sin la presencia del otro. La identidad pierde así su eje egocéntrico y monológico; se vuelve heteroglósica. Identidad y alteridad se entienden entonces como conceptos interdependientes, complementarios, de una naturaleza relacional y relativa”. Ortega y Gasset incluye también la realidad “ajena” a la identidad del sujeto al afirmar “yo soy yo y mi circunstancia” (Meditaciones del Quijote, 1914). De este modo, la responsabilidad individual de la propia existencia depende también de todo aquello que la envuelve y la hace posible.

⁶¹ STEINER, GEORGE, *op. cit.*, p 129.

a atrapar la realidad completa. En efecto, este movimiento ejerce una verdadera resistencia al anestesiamiento de lo real denunciado por Georges Perec en un sentido y a la “amputación de la realidad” denunciada por Zagajewski en su sentido complementario⁶².

Conjugar la atención a sí mismo y la apertura a la realidad son uno de los retos que debe abordar toda experiencia de retiro. ¿Cómo se logra este movimiento de expansión? ¿Cómo capturar la realidad y hacerla objeto de una experiencia intensa? Existen infinitos caminos para alcanzar este objetivo. De hecho, una de las interpretaciones que se pueden hacer del fenómeno artístico atribuye a este cometido su principal motor. Las palabras que hemos traído de Steiner pertenecen a un contexto de discusión sobre la naturaleza de la creación artística y, sin embargo, expresan también uno de los propósitos del retiro. Entre todos los posibles caminos para recuperar la experiencia de lo vivido, La Roiba señala dos senderos de gran repercusión en la conformación de los espacios de retiro. La insensibilidad por lo real provoca una reacción que tiene que ver con el rescate de lo cotidiano como material vivo capaz de interrogar la vida. Paralelamente a esta experiencia, la pérdida de contacto con el mundo natural genera, su consiguiente acto de resistencia, buscando una relación con la naturaleza de máxima intensidad y vinculando la propia vida a esta experiencia de modo que se restaure la co-participación de lo humano un mundo natural “dado”.

La experiencia del mundo a través del retiro tiene en su horizonte la integración del ser y de la experiencia contingente, su reconciliación. «¿Con qué fines separamos en divorcio un entramado tejido con tan unida y fraterna correspondencia?», dirá Montaigne. De nuevo la resistencia a la escisión, a la constante disgregación del ser, a la división entre razón e intuición, entre exterior e interior, entre conocimiento objetivo y subjetivo, entre la experiencia del yo y la del mundo. Alfonso Pérez Laborda lo expresa de otro modo al decir: “Por la fuerza de cómo las cosas van siendo, centro y horizonte no son formas fijas, sino esencialmente móviles; además, con un movimiento de ensanchamiento”⁶³. Es importante señalar, ante todo, la presencia sincrónica de ambos movimientos. A lo largo de la tesis se recorrerán distintas facetas del retiro que aspiran a recomponer el ser y su relación con el mundo. Todas ellas están batidas por ambos movimientos, de contracción y expansión.

62 Cfr. ZAGAJEWSKI, ADAM, *En defensa del fervor*, Acantilado, Barcelona, 2005.

Cfr. PEREC, GEORGES, *Lo infraordinario*, Impedimenta, Madrid, 2008.

63 PÉREZ DE LABORDA, ALFONSO, “Analogía del ser: ¿cuestión de creatividad o mero pensamiento?”, en PÉREZ DE LABORDA, ALFONSO, (ed.), *Jornada sobre la analogía*, Facultad de Teología San Dámaso, Madrid, 2006.

1.3 Algunas experiencias de retiro en la modernidad

Antes de adentrarnos en el objeto de estudio de esta tesis, que es el refugio de Ramón Vázquez Molezún, conviene recordar otros casos que son ejemplos destacados de retiro en el siglo XX y en la modernidad. En efecto, a lo largo del siglo pasado el retiro fue una fuerza motriz que condujo algunos arquitectos a revisar las mismas bases del habitar humano. El segundo tercio del siglo XX, desde la Gran Depresión hasta el fin de la Guerra Fría (en España desde la Guerra Civil hasta el inicio de la Democracia), fomentó de manera particular la necesidad –a veces impuesta– de retiro. Aunque la experiencia del retiro es un hecho universal, es cierto que en esos años adquirió unos rasgos y una importancia particular. Este periodo coincide con la primera revisión de la modernidad arquitectónica: desde su primera retrospectiva “The International Style” de 1932 hasta la inauguración oficial del posmodernismo al inicio de la década de los 70 (“Aprendiendo de las Vegas” de Robert Venturi y Denise Scott Brown, 1972). Estos años incluyen momentos de profundas crisis económicas y políticas pero también la euforia de los primeros años de crecimiento en la década de los sesenta. Francisco González de Canales sitúa en esos años la aparición de los que denomina “prácticas de auto-experimentación doméstica” y que atribuye a “unos tiempos en los que la ilusión del progreso ha saltado hecha añicos por los campos de exterminio, los genocidios y ocupaciones y ha provocado una regresión histórica”⁶⁴. González de Canales destaca el talante experimental de estos casos, en los que la propia vida es sometida a un proceso de auto-experimentación. Aunque la categoría de la auto-experimentación y la de resistencia íntima (retiro) tienen acentos distintos, comparten un mismo contexto cultural y algunos rasgos comunes. Ambas tienen la propia vida como objeto principal del habitar, se construyen en paralelo con el mismo acto de habitar, se sitúan en las periferias de la ordenación civil-urbana y, lo más importante, ambas pueden entenderse como una reacción a modos de vida que de un modo u otro se experimentan como inauténticos, alienados y faltos de libertad⁶⁵. Estimularon la necesidad de retiro la pérdida de sentido y de libertad que implica la asunción de modelos sociales y de conductas enmascaradas ya sea en las distintas dictaduras totalitarias, comunistas o en la dictadura de los medios de comunicación ejercida tácitamente en las democracias actuales. El retiro aparecía como una reserva para la propia libertad, para

⁶⁴ GONZÁLEZ DE CANALES, FRANCISCO, Experimentos con la vida misma. Arquitecturas domésticas radicales entre 1937 y 1959, Actar, Barcelona, 2012, p. 25.

⁶⁵ Si el acento de la tesis de González de Canales se ponía en el carácter experimental, en esta tesis, el acento se pone en la intimidad de la resistencia –no como experimento sino como correspondencia natural con el propio ser- y en la reconciliación con el mundo a través de una experiencia intensa de la naturaleza y demás potencialidades del retiro.

Apartamento de Yona Friedman en el boulevard Garibaldi, 1968-.
La obra de Friedman tiene su fundamento en una defensa de la libertad individual. Friedman creó su propio mundo en un pequeño apartamento en el boulevard Pasteur. En 1968 decidió trasladarse a un apartamento mayor, en el boulevard Garibaldi, donde ha vivido hasta hoy.

la expansión del propio ser y la recuperación de la experiencia del mundo y de la vida vivida en primera persona.

Realizar un catálogo de las expresiones de retiro en el siglo XX sería un trabajo interesante pero que rebasa los objetivos de esta tesis. No obstante, con la finalidad de ofrecer una visión de conjunto de estas experiencias, hemos escogido algunas de las principales expresiones del retiro para situar en ellas ejemplos conocidos de retiro. Aunque el objetivo de la tesis es mostrar a través de La Roiba los contornos del retiro entendido como resistencia íntima, con la mención de otras experiencias queremos mostrar el alcance de esta forma de habitar.

En las experiencias de retiro que presentaremos a continuación dominan algunos aspectos determinados del retiro. Las hemos clasificado de acuerdo a estos aspectos. La relevancia que en algunos casos toman estas facetas hace que los dos movimientos de la resistencia íntima aparezcan a menudo descompensados, de modo que dominen los movimientos de contracción sobre los de expansión o a la inversa. La posterior profundización en el caso de La Roiba es representativa del equilibrio preciso entre ambos movimientos de la resistencia íntima.

1.3.1 Cosmologías personales

El retiro se manifiesta aquí como creación de un universo propio que abriga la persona. En estos casos la casa se convierte en el universo que da sentido a la propia vida y en la cual la vida queda perfectamente inscrita. La arquitectura se convierte en vehículo de los significados fundamentales de una vida, arrojando a la persona con una constelación de elementos que dan sentido a su vida al tiempo que la construyen. El dibujo de este contorno preciso en el que la vida se inscribe recuerda la metáfora del estuche de terciopelo morado utilizada por Walter Benjamin para definir –y también criticar– el interior burgués del siglo XIX.

La antigüedad ya dio algunos ejemplos formidables de este tipo de retiro, como la Villa en Tívoli construida por el emperador Adriano. Entraría en esta clasificación la tradición de los gabinetes y *studiolos*, cuyo origen se remonta al Renacimiento. Destaca también la controvertida casa-museo de John Soane, construida en los albores de la época moderna. En el siglo XX existen multitud de ejemplos de esta forma de retiro. Aunque de diversa índole, son cosmologías personales la célebre casa de Curzio Malaparte en Capri (1937), la de Salvador Dalí en Portlligat (1930-1982), la casa en El Pedregal de Juan O'Gorman (1948-1956), la de Lina Bo Bardi en Morumbi (1951), el apartamento de Yona Friedman en París (desde 1968), incluso la de Michael Hopkins en Hampstead, Londres (1975) –desde su aparente racionalidad. Llama la atención que muchos de estos personajes vivieron experiencias relacionadas con el exilio

(Curzio Malaparte, Yona Friedman, Lina Bo Bardi). Tal vez esto potencie la necesidad de crear una cosmología propia. Estas cosmologías han tenido a menudo un origen fundamentalmente intelectual o cultural. Es interesante observar la conexión entre el universo recreado y la vida real cotidiana del habitante. Aun cuando esta conexión sea escasa, las cosmologías proporcionan ante todo alimento y abrigo para el propio espíritu. El peligro de esta forma de retiro es que puede llegar a asfixiar la vida real. En efecto, muchas de estas casas eran casa-museo ya durante la vida de sus habitantes.

1.3.2 La comunión con la naturaleza

Esta forma de retiro, aunque existía ya en la antigüedad clásica, toma fuerza con la industrialización de la sociedad, momento en el que se traumatiza la relación del hombre con la naturaleza. La nueva noción de paisaje revela una distancia entre el hombre y la naturaleza que no se había dado hasta entonces. En el siglo XVIII y XIX los románticos encontraban en la naturaleza una fuerza que superaba su capacidad ordenadora del pensamiento racional. El intento de los románticos era restaurar, a través de la vía poética, la unidad entre el interior del sujeto y el mundo exterior natural. Con el contacto con la naturaleza el romántico trata de conciliar el abismo que experimenta entre la naturaleza exterior y su naturaleza concreta de ser humano. Así se adentra en los bosques –como Thoreau– o habita ruinas que en ocasiones él mismo construye –como Piranesi o Monsieur de Monville–. Desde el siglo XIX, el deseo de no perder el contacto con la naturaleza llevó a la invención de las ciudades jardín que proliferaron en el siglo XX y banalizaron hasta el extremo la necesidad de soledad y de contacto con la naturaleza. En el siglo XX la naturaleza desaparece de forma acelerada de la vida de las personas. En la sociedad postindustrial es casi imposible tener acceso a fragmentos de naturaleza no antropizada. No obstante, la búsqueda del contacto con la naturaleza sigue siendo una necesidad irrenunciable para aquellos que no se acomodan a un mundo absolutamente dominado por las leyes del mercado y por relaciones pragmáticas. La necesidad de reconciliarnos con la naturaleza de la que en algún momento formamos parte armoniosa se convierte en una nueva potencia de retiro a menudo ligada a la nueva conciencia ecológica. Se trata de un intento de recuperar algo fundamental y constitutivo de nuestro ser que ha sido arrollado por nuestra acción prepotente y desconsiderada. Así, el retiro en la naturaleza aspira a captar las fuerzas incontenibles que residen en la naturaleza haciéndolas puntuales y experimentables con toda su intensidad. Asimismo, habitar en comunión con la naturaleza implica un regreso a los orígenes del habitar humano. Este ha sido el motor de innumerables retiros a lo largo del siglo XX. Por citar algunos ejemplos, la cabaña de Heidegger en Selva Negra (desde 1922), la casa Stennäs (1936) de

Arriba

Villa Stennäs. Erik G. Asplund, 1937.

Abajo

Casa en Arzachena (Sassari). Marco Zanuso, 1962-64.

Arriba

Casa-estudio de Luis Barragán, 1948.

Abajo

Can Lis, Mallorca. Jørn Utzon, 1971.

Asplund, la casa en Arzachena de Marco Zanuso (1962-64), la casa para Victoria Tusquets en Pantellería diseñada por el Studio Per (1975), o las reformas de la Hexenhäuser (1986-2002) de Axel Bruchhäuser, llevadas a cabo por Alison y por Peter Smithson.

1.3.3 El lugar de la quietud

Este tipo de resistencia se ofrece, ante todo, contra el ruido visual, auditivo y de sensaciones que invade continuamente la vida humana. El silencio ha sido tradicionalmente el medio que permitía el cambio de morada hacia Dios primero y después hacia toda forma de intimidad. Ya hemos comentado la característica pérdida de silencio y de soledad de la sociedad contemporánea. La invasión de ruido (entendido literalmente o como distracción) es tal que parece prácticamente imposible sustraerse a él. Sin embargo, recordémoslo, Steiner considera el silencio la condición esencial que precede todo acto creativo de cierta hondura. También José Ángel Valente y María Zambrano han hablado del “saber de quietud” que brota de la intimidad en la que las cosas se hacen presentes en una especie de “confidencia del ser”. También Carles Martí dedica varios libros a la necesidad de silencio y a la arquitectura del silencio. El silencio sigue siendo una necesidad para quien se decide a “sentirse ser”. El lugar de quietud no tiene otra resonancia con quien lo habita más que la que se produce entre sus vacíos. Difícilmente identificaremos en ese espacio huellas de sus moradores –si las hay, desde luego serán elocuentes-. Aunque en la antigüedad existen innumerables ejemplos de esta forma de retiro –como la torre de Montaigne o las celdas monásticas- resulta más difícil encontrar lugares de quietud en el siglo XX. Podrían serlo las terrazas vacías de la casa de Luis Barragán, el retiro de Utzon en Can Lis primero y en Can Feliz después, huyendo de las peregrinaciones de arquitectos.

Tal vez la quietud sea uno de los bienes más preciados y escasos en nuestro mundo, uno de esos desiertos que se pueden considerar definitivamente extinguidos. Ante la ausencia de silencio en nuestro mundo, resulta interesante reflexionar en el papel de la música como retiro. “La música inventa el silencio”, escribió Octavio Paz. Tal vez sean las salas de conciertos uno de los escasos lugares en los que todavía puede palpase el silencio, aunque de forma momentánea y seguramente contaminada por la acumulación de ruidos en nuestra mente, de los que resulta tan difícil sustraerse.

1.3.4 El límite de lo habitable

Desde las primeras experiencias de retiro, el traslado de morada se dirigía hacia espacios que carecían de lo que hoy llamaríamos ‘condiciones mínimas de habitabilidad’. Eran espacios que

cuestionaban lo que en el mundo se considera habitable. Espacios, por tanto, sin domesticar, donde el habitante se instalaba de forma precaria e inadaptada, convirtiéndose en un apéndice del lugar. Así es como imaginamos los primeros ermitaños que se retiraban al desierto, sin posesiones, con apenas una pequeña cavidad donde refugiarse y protegerse, alimentándose exiguamente de lo que la tierra proveía de manera natural. El desierto era el lugar de retiro por excelencia. La elección de este entorno facilitaba dos objetivos del retiro que iban unidos: por un lado la huida del mundo y, por otro, la ascesis y la penitencia que eran la puerta a otro mundo: la vida sobrenatural. La vía de la huida y de la penitencia encontró formas radicales de emanciparse del mundo como en el caso de los estilistas, donde a la realidad del desierto se sumaba la emancipación que producía la columna. Curiosamente, en vez de desaparecer, los estilistas se convertían en focos de multitudinarias peregrinaciones. La experiencia cenobítica siguió escogiendo emplazamientos similares para los monasterios: desiertos, rocas escarpadas e inaccesibles (quizá el caso más conocido en el mundo occidental sea el de Simónopetras y otros monasterios del Monte Athos, o los monasterios en Meteora). Estas formas de retiro (sin dejar nunca de existir) dieron lugar a otras experiencias que, ubicándose también en el límite de lo habitable no buscaban tanto la purificación por la ascesis y la penitencia, sino que representaban la posibilidad de vivir en contacto con lo salvaje y el alejamiento de todo aquello que constituye una “distracción” de los aspectos esenciales de la vida, del propio acto de habitar la tierra. Así ha ocurrido en muchos de los retiros del siglo XX. Surge así un modo de habitar cercano a la supervivencia, que pretende alejarse de lo acostumbrado, de lo conocido y abrir la propia vida a la experimentación y la aventura que impone vivir en terrenos poco domesticados. En estas condiciones el hecho de vivir toma unas dimensiones distintas a las habituales. El habitante toma conciencia de cada acto de la vida. Se trata de una resistencia contra la comodidad soporífera, contra la vida que otros nos viven o construyen por nosotros. Podemos interpretar desde este punto de vista los retiros de Erisikne en *The Box* (incluso el tiempo que vivió y trabajó en *La Verona* (la barcaza del Támesis que reconvirtió en su casa-estudio-barco), el retiro de Miquel Barceló en Mali –tan alejado de las comodidades de Barcelona, París o Nueva York-. Existen experiencias particulares, como la construcción de la casa que habitó Etgar Keret en Varsovia que, a pesar de su cuestionable autenticidad, constituyen experiencias en la dirección del retiro en el límite de lo habitable.

1.3.5 El rescate de la vida cotidiana

La rutina, el hastío y la pérdida de sentido en la vida cotidiana ha sido uno de los motores de la necesidad de retiro en la sociedad contemporánea. La huida del mundo es ahí especialmente

Cabaña de Ludwig Wittgenstein en Skjolden (Noruega), 1913. Wittgenstein se construyó esta cabaña en 1913 en el extremo más interior del Sognefjord, el mayor fiordo de Noruega. Vivió retirado en ella hasta que estalló la Primera Guerra Mundial en 1914. Durante su vida regresó a ella en distintas ocasiones. Allí concibió algunas de sus obras más importantes, entre ellas el *Tractatus*.

Alison Smithson en Upper Lawn Pavilion. Verano de 1971.

elocuente. Sin embargo, este tipo de retiro ha tomado formas esencialmente opuestas y constituye un tema muy controvertido. El retiro como resistencia íntima ejerce su resistencia al desgaste del sentido de los actos cotidianos. Reconoce en ellos los contenidos más esenciales y valiosos de la vida humana y por tanto, su traslado de morada se dirige a rescatar la presencia y la profundidad de esos actos, su luz oculta. Como diría Deleuze, el hecho artístico (concretamente hablaba del cine) es resistencia a la repartición del mundo en profano y sagrado. En los actos cotidianos, lo sagrado y lo profano esfuman por completo sus fronteras. Son ejemplos de esta forma de retiro el pabellón en Fonthill de Alison y Peter Smithson, la casa Arzachena de Marco Zanuso, la casa de Aris Konstantinidis en Anavysos o la casa en Frigiliana de Bernard Rudofsky. Todas ellas son casas poco pretenciosas, donde lo importante ha sido replantear el modo de habitar, generar unas condiciones que devuelvan a cada actividad humana una intensidad renovada. Imaginamos a los poetas y escritores que han mostrado la novedad e intensidad que existe en lo minúsculo, en cada acto cotidiano –pienso, por ejemplo, en Miguel Delibes, o en Wisława Szymborska-, habitando casas anodinas en las que toda la realidad, de cualquier tamaño o forma, adquiere ante su mirada y su cuerpo un valor digno de la mayor atención. Existen, no obstante, otro tipo de huidas del mundo para superar la incomodidad de lo cotidiano que constituyen evasiones de toda responsabilidad impuesta por la vida social o huidas de lo cotidiano hacia lo extraordinario sin que ello ejerza un cambio de disposición en la apreciación de la realidad cotidiana.

1.3.6 Talleres para la creación

Un tipo característico de retiro es el taller del artista. Constituye un tiempo y espacio muy particulares del cual emergen las obras. Luigi Pareyson decía que “la persona está presente en la obra de arte no tanto como representada, sino como idéntica a ella”⁶⁶. Lo que Pareyson dice de la persona del artista puede decirse también del lugar en el cual se produce la creación artística. Así, podríamos decir que la entera espiritualidad del lugar se trasvasan enteramente a la obra de arte⁶⁷. El retiro del artista a unas condiciones en las cuales nacerá su obra es una de las manifestaciones donde se hace más clarividente la capacidad del retiro para *recrear*. Todos los artistas han prestado un especial cuidado al lugar en el cual han pintado, esculpido, escrito, pensado, etc. Esto se debe a la influencia decisiva que el lugar ejerce en las capacidades creativas y en el mismo proceso de creación en el cual inevitablemente se filtra.

⁶⁶ PAREYSON, LUIGI, *Conversaciones de Estética*, Antonio Machado, Madrid, 1988, p. 129.

⁶⁷ *Idem*.

Resulta imposible sintetizar en pocas palabras la complejidad y diversidad de relaciones que se dan entre el artista y su taller⁶⁸. Sin embargo, la mayoría de artistas tienen en común disponer de un espacio particular que se consagra a la producción artística y donde la substancia del lugar es transferida a las obras. Uno de los casos más elocuentes es el del taller Giacometti. En 1926 joven artista alquiló un espacio anodino de 18 metros cuadrados, con la intención de mudarse cuanto antes a un espacio de condiciones más favorables. No obstante, con el paso de los años, el lugar y el artista fraguan una relación de empatía y de dependencia recíproca. El taller se convertirá en su “refugio vital”, tal como lo describe Michael Peppiatt, “sin electricidad, sin agua corriente más que un grifo junto al lavabo comunitario, con una cama, una mesa y un armario como único mobiliario”. Françoise Gilot, tras visitar el taller acompañando a Pablo Picasso, escribirá: “Viendo a Giacometti en sus dominios, me di cuenta de que al igual que cada objeto de su estudio había tomado una coloración gris no podía él escapar al mismo destino”. Giacometti seguirá trabajando en su primer taller hasta su muerte en el año 1966. Los talleres de los artistas ponen de manifiesto la unidad indisociable que existe entre artista, lugar y creación. Basta observar los talleres de Monet, de Alexander Calder, de Francis Bacon, de Edward Hopper, de Anselm Kieffer por nombrar solo a unos pocos. La especificidad de la creación artística, verdadera protagonista de los talleres, hace de estos espacios una modalidad muy especial de retiro que requeriría un estudio particular. El retiro del artista está condicionado por el material con que el artista trabaja y crea. La materia que une sujeto, lugar y obra en el taller del artista plástico deviene vacío silencioso en el caso de escritores y pensadores. Quien irrumpe en el vacío del taller del escritor es la palabra.

George Steiner, en su obra sobre las gramáticas de la creación, analiza el papel fundamental del silencio en el retiro del artista y la diversidad de manifestaciones con que el silencio constituye la atmósfera necesaria para la creación. En su taller, el creador vive una “vida poética”, una vida “vívida con el más alto riesgo y con un compromiso sin límites con los ideales de su vocación”⁶⁹.

1.3.6 La desaparición

El retiro es aquí el arte de convertirse en nada. Es una forma de retiro radical y controvertida, que puede tener raíces muy diversas pero que, a su vez, posee un historial que podría entrecru-

Giacometti trabajando en una escultura (Ernst Scheidegger)

⁶⁸ Al respecto puede consultarse la publicación de la tesis doctoral de Jorge Tárrago. TÁRRAGO, JORGE, *Habitar la inspiración, Construir el mito*, Ediciones generales de la construcción, Valencia, 2007.

⁶⁹ STEINER, GEORGE, *op. cit.*, p. 130.

Arriba

Ludwig Hohl [1904-1980] en su apartamento de Génova

El escritor suizo vivió entre 1954 y 1974 en un pequeño sótano en Génova. Vivía en una austeridad extrema. Permaneció al margen de todas las corrientes literarias. Hohl colgaba las páginas de sus escritos en unas cuerdas de tender.

Abajo

The Black Box. Sigurd Lewerentz, Lund, 1970

Tras la muerte de su esposa, Lewerentz se desplazó a Lund. Su discípulo Klas Anselm le dejó su casa. Construyeron este barracón al final del jardín, donde Lewerentz vivió los últimos años de su vida.

zarse con múltiples experiencias que van desde la vía mística de la negación al sadomasoquismo⁷⁰. Peter Sloterdijk, para quien el *impulso de negación* es tan propio de la condición humana como la afirmación de la existencia, realiza una especie de genealogía del *instinto de muerte* en la que destacan Sócrates, Jesucristo y Freud. La desaparición puede interpretarse como un acto de renuncia, como claudicación y retirada definitiva. Sin embargo, la desaparición puede constituir, en determinadas circunstancias, un acto de resistencia íntima que no hay que confundir con la evasión, pues está llena de sentido de responsabilidad.

Enrique Vila-Matas, fascinado por los escritores que han escogido desaparecer, ha señalado a Bartleby –*the scrivener*– como el padre de este tipo de los escritores. En *Doctor Pasavento* reconoce en Robert Walser (1878-1956) uno de los principales continuadores de esta tendencia. Robert Walser vive en una continua retirada de la escena del mundo que se produce principalmente a través de sus largos paseos, con frecuencia de noche. El ‘*I would prefer not to*’ de Bartleby toma en Walser la forma de textos escritos con lápiz en un papel minúsculo con una letra casi microscópica. “*La renuncia* –escribe Vila-Matas– *es el acto extremo con el cual algunos raros escritores se aseguran el único modo de captar el destello de la vida plena e inexpressable, no sofocada por el poder*”. De modo que en la desaparición no deja de existir un deseo ineludible de “*captar el destello de la vida plena*”, solo que en este caso en su forma más frágil y volátil. ¿Acaso Walser hubiera escrito sus microgramas si simplemente hubiese querido desaparecer? Podríamos precisar aquí que la desaparición no es el olvido. El olvido es la nada, mientras que la desaparición siempre deja una huella, testimonio frágil que puede provocar un fuerte impacto en la sensibilidad humana. El *ser-casi-no* solo puede ser atrapado a través de una existencia igualmente liviana, de una huella. Ludwig Hohl (1904-1980)⁷¹, también suizo, fue otro de los escritores ‘desaparecidos’. En este caso, es George Steiner quien nos lo descubre. Hohl trabajó durante años en un sótano de Ginebra. Allí, escribía aforismos y notas que colgaba de cuerdas de un tendedero donde las podía examinar y revisar. Según Steiner, Hohl “fue un coleccionista de silencios y soledades”.

A parte de la intensidad que se percibe en estas experiencias de desaparición, lo fundamental aquí es constatar la existencia de una forma de retiro que consiste en desaparecer. Existen casos en los que desaparecer aparece como la única posibilidad de resistencia íntima y de rescatar el valor de la vida –si no la propia, la de toda vida-. La desaparición puede entenderse

⁷⁰ La diferencia entre unas versiones y otras de la desaparición podríamos decir que radica en si la desaparición da lugar al vacío o si, en cambio, es un camino para llenarse de una vida que tiene su origen más allá de sí mismo.

⁷¹ Ludwig Hohl fue un escritor de una personalidad excéntrica, rara y exigente. Su obra es todavía muy poco conocida aunque hay testigos como George Steiner que aseguran que se trata de una escritura de muy alta calidad.

como un exilio sin regreso. En algunas desapariciones descubrimos la sabiduría de quien opta por la fecundidad de la raíz enterrada y hollada.

Podemos interpretar de este modo el retiro-desaparición de Melnikov en su casa de Moscú⁷². En otros casos, la desaparición viene motivada por otras causas, como la conciencia de la cercanía de la muerte o la retirada a la que obliga la enfermedad. Lewerentz construyó al final de su vida la Black Box al fondo del jardín de la casa de Anselm Klas –uno de sus discípulos-. En esa caja sin ventanas, con las paredes recubiertas de aluminio, Lewerentz continuó proyectando hasta su muerte, al margen ya de la vida social y de la fama alcanzada como arquitecto (documentar). En España, Fernando Higuera fue un arquitecto genial y controvertido. Su fuerte personalidad no pasaba desapercibido a nadie que tratase con él. En un momento determinado de su vida, cuando contaba 46 años de edad, comenzó a excavar un hueco en su jardín, de 9x9x7m, la famosa *Cueva* en la que viviría el resto de su vida, durante más de treinta años. En el caso de Higuera, desaparecer bajo tierra, era una opción que encajaba bien con su personalidad de *rara avis*. A pesar de su carácter arrojado y polemizador, escogió el subsuelo para ejercer desde allí su resistencia íntima, que en su caso poseía fuertes dosis de erotismo. Como diría Marcel Duchamp de sus estancias en Cadaqués: “[en Cadaqués] permanezco en la sombra. Es maravilloso”⁷³.

Arriba

La Cueva. Fernando Higuera, Madrid, 1977.

Abajo

La Cueva. Sección

⁷² Sloterdijk señala cómo el “soy yo” de Jesús en el huerto de los olivos fue el prototipo de sucesivas entregas a la muerte por parte de sus discípulos, en las que “no se podía siempre distinguir con nitidez valor de confesión y lascivia de muerte” [p. 183]. El rótulo “Konstantin Melnikov” como frontispicio de su casa, puede interpretarse como ese “soy yo” que produjo su paulatina desaparición como arquitecto en el contexto de la dictadura soviética.

⁷³ Entrevista de Pierre Cabanne a Marcel Duchamp en 1966. CABANNE, PIERRE, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, 2ª, Anagrama, Barcelona, 1984 (2ª ed).

LA ROIBA. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

2

Existe una casa que aporta una singular clarividencia a la noción de retiro que estamos investigando. Se trata de La Roiba, el refugio que Ramón Vázquez Molezún construyó para los periodos vacacionales de su familia en Bueu (Pontevedra) en 1969. El conocimiento de esta casa ha funcionado como catalizador de conceptos en torno al retiro. Mi encuentro con La Roiba en el origen de mi investigación es lo que me ha permitido descubrir la singularidad de la resistencia íntima como forma de retiro y la importancia de esta forma de habitar. La intuición inicial de la tesis apuntaba a que La Roiba revelaba la peculiaridad del retiro y todo su alcance. La profundización en esta obra ha corroborado esta intuición. En esta tesis no se pretende atribuir a La Roiba un estatus de paradigma, sino que más bien la casa actúa como una mirilla, un pequeño orificio a través del cual se pueden contemplar amplios paisajes que superan la realidad de la obra pero que la obra señala. Así, La Roiba aparece como un sensor que señala los distintos ingredientes del retiro. No obstante, el estudio de La Roiba tiene interés en sí mismo, pues al concentrar la mayoría de aspectos de la resistencia íntima, ofrece una imagen sintética y muy

completa del retiro, haciendo innecesario tener que acudir a distintas obras para señalar aspectos distintos (precisamente, una de las capacidades del retiro es la de restaurar la unidad de la existencia). Aunque existen muchos otros ejemplos de retiro, La Roiba integra, con paridad, los dos movimientos constitutivos del retiro que hemos comentado en el apartado 1.2.3: un movimiento de contracción, en el que el sujeto convoca el mundo a su alrededor, que se repliega para tomar su forma, y un segundo movimiento, de expansión, donde el centro lo ocupan las realidades exteriores al sujeto. El sujeto se convierte en el ente de percepción y concentración de esta actividad exterior a él mismo –que se esfuerza por atrapar- y de la propia actividad que le trasciende. Ambos movimientos son patentes en La Roiba de una forma especialmente clara.

Más allá del objeto de esta investigación, la atención prestada a La Roiba ha sido una ocasión para recuperar una porción –la más personal– del riquísimo legado de un maestro como Ramón Vázquez Molezún, que sigue esperando nuevas exploraciones¹. La Roiba se nos presenta como un ejemplo de arquitectura que comparte muchas de las inquietudes arquitectónicas que se han despertado recientemente en el contexto de crisis que estamos viviendo desde hace varios años. La predilección de La Roiba por lo particular, lo cotidiano y lo espontáneo resulta especialmente elocuente en el tiempo actual. Antes de entrar en los aspectos propios del retiro, queremos presentar La Roiba de modo descriptivo y situándola en su contexto particular.

¹ Pablo Olalquiaga, en su tesis doctoral sobre la casa Huarte afirma que “La Roiba es, con permiso de la casa Pastor Botí, la vivienda más brillante en la obra individual de Molezún”. OLALGUIAGA, PABLO, “Casa Huarte: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. El concepto de lo experimental en el ámbito doméstico” (Tesis doctoral), ET-SAM-UPM, Madrid, 2014, p. 423.

2.1 Ramón Vázquez Molezún

Para poder demostrar la profunda simbiosis que existe entre la persona de Ramón Vázquez Molezún y su refugio en Bueu, conviene conocer antes los rasgos de su personalidad, tanto en el terreno profesional como –quizás sobre todo- humano. El conocimiento de las obras construidas por Molezún antes de proyectar su refugio nos permitirá detectar la especificidad de La Roiba. Los datos que aportamos a continuación sobre Molezún y su obra arquitectónica, además de situar a Molezún y La Roiba en su contexto, permiten definir el tipo de relación que existe entre el arquitecto y su refugio, y atribuir a éste las cualidades propias del retiro entendido como resistencia íntima.

2.1.1 Profesión y personalidad

La formación en el extranjero

Ramón Vázquez Molezún (1922-1993) fue uno de los arquitectos que lideraron la escena arquitectónica en la España de posguerra. Junto con su socio José Antonio Corrales, fue una pieza clave en la consolidación y maduración de la modernidad arquitectónica española tras su declive, propiciado por la sensibilidad del régimen dictatorial. A pesar del impacto decisivo de su obra en el panorama arquitectónico del país y de ser considerado por sus coetáneos y sucesores como un arquitecto extraordinariamente capacitado y audaz, la obra de Ramón Vázquez Molezún no ha sido estudiada aun con la misma profusión que la de otros de sus compañeros arquitectos, como Alejandro de la Sota o Francisco Javier Sáenz de Oíza. Su misma personalidad, reacia a pregonarse a sí mismo, justifica la difusión más bien escasa que ha tenido su obra y su persona. Para llevar a cabo nuestra investigación será de utilidad señalar alguna de sus principales facetas como profesional, así como alguno de los rasgos de su personalidad (en el retiro confluyen ambas facetas de la persona).

Ramón Vázquez Molezún se graduó en la Escuela de Madrid en 1948 y al año siguiente obtuvo la beca de Roma (1949-1952). Durante los primeros años como arquitecto, Molezún viajó por toda Europa en moto, entrando en contacto con el ambiente cultural que solo se podía respirar rebasando las fronteras de la España de la autarquía. Visitó las grandes obras de maestros como Le Corbusier, Aalto y Jacobsen, convirtiéndose en un puente entre el panorama arquitectónico europeo y el español. Estos años de formación fueron determinantes en la configuración de la personalidad de Molezún como arquitecto.

Ramón Vázquez Molezún (1922-1993)

Catedral de San Pablo. Londres, 1952. (Ramón Vázquez Molezún)
Mixta sobre táblex

Paralelamente a la profesión de arquitecto, Molezún desarrolló una gran habilidad por el dibujo y la pintura. Pintaba acuarelas, guaches y óleos. Su talento artístico y arquitectónico nunca fueron aspectos separados, sino que se nutrían mutuamente. De hecho, se podría decir que Molezún empleó su sensibilidad artística y su capacidad para la pintura en el ejercicio de la arquitectura. Muchas de sus pinturas las realizó durante los mencionados viajes por Europa. Por medio del dibujo y la pintura, Molezún desarrolló una fuerte sensibilidad por los valores específicos de cada lugar, de cada paisaje urbano o natural². Al mismo tiempo, despertó un gran interés por la cultura arquitectónica y artística. Manifestó igual entusiasmo por las obras del pasado como por los últimos experimentos de la modernidad. A pesar de haber recibido una formación académica, Molezún, igual que otros compañeros de su generación, apoyaron decididamente el camino de la modernidad, iniciado en España en los años treinta. De hecho, podemos decir que Molezún fue un apasionado de la modernidad. Compartió amistad e inquietudes con muchos artistas de vanguardia españoles, así como con algunos de los principales mecenas del arte y la arquitectura contemporáneos. En el legado moderno halló criterios para una arquitectura liberada de retóricas vacías, basada en una construcción honesta y en los requerimientos más básicos del habitar humano³. No obstante, desarrolló un espíritu independiente y libre, capaz de buscar huellas de autenticidad en todo lo que se encontraba y de disfrutar con cada nuevo encuentro, manteniéndose libre de toda atadura a estilos o normas⁴. Ya desde su Proyecto de Teatro al aire libre en homenaje a Gaudí (1950)⁵, Molezún se mostró rebelde a la Academia,

² Es interesante comprobar la calidad de las pinturas de Molezún y su capacidad para atrapar, con gran economía de medios la esencia de cada lugar. Al mismo tiempo que destacan cualidades arquitectónicas y paisajísticas, constituyen documentos artísticos autónomos, valiosos en sí mismos.

³ Refiriéndose al poblado de Almendrales: "En aquel momento considerábamos fundamental la orientación, el cerramiento al norte a rajatabla, el soleamiento de los cuartos de estar..." ISASI, JUSTO (ed.), *Ramón Vázquez Molezún. Legado 01*, Fundación COAM, Madrid, 2006, p. 106.

⁴ Juan Daniel Fullaondo, ferviente admirador y divulgador de la obra de Corrales y Molezún que consideraba que la obra de Corrales y Molezún prevalecía sobre la de cualquiera de los arquitectos de su misma época [*Íbid.* p. 66], describió su actitud arquitectónica como "la de una magistral ambigüedad cultural, sutilmente agnóstica en relación con las corrientes del momento. A caballo entre los ismos, sus resultados han discurrido por una peligrosa zona de nadie, participado sutilmente de los contradictorios componentes de muy diversas poéticas" [*Ídem.*]. En el mismo texto: "Su forma de afrontarlo es de una gran naturalidad psicológica, desprovista de "pose", serena, humilde, muy próxima a la que encontramos reflejada en el célebre discurso "el huevo y el salmón" de Alvar Aalto. Si hay algo que caracteriza a Corrales y Molezún es la ausencia de una actitud fanática, de una fe concreta y definible".

⁵ Proyecto realizado durante el pensionado en Roma. Resulta interesante compararlo con el otro proyecto realizado durante su estancia en Roma: el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo en la Castellana (ver imagen en página 94). Ambos proyectos recogen sensibilidades muy distintas –una muy plástica y expresionista y la otra rigurosamente funcionalista– ambas muy bien integradas en Molezún. Puede consultarse:

GARCÍA ALONSO, MARTA, "Aquellos maravillosos años. Experiencias de Vázquez Molezún en Roma", en *Actas preliminares del Congreso Modelos alemanes e italianos para España en los años de la posguerra*, T6) Ediciones, Pamplona, 2004, p. 191-192.

integrando en su formación tradiciones de gran libertad formal (como las del genial Gaudí, en las antípodas tanto de la formación academicista recibida en la Escuela de Madrid como de la ortodoxia moderna)⁶.

Estudio con José Antonio Corrales

A su regreso de Italia en 1955 formó estudio con José Antonio Corrales. Corrales-Molezún fue un estudio de referencia a lo largo de las cuatro décadas que estuvo activo. Con el pabellón para la Exposición Internacional de Bruselas (1958), Corrales y Molezún consiguieron el reconocimiento de la arquitectura española dentro del panorama arquitectónico internacional. Esta obra ha sido señalada por muchos críticos como símbolo de la madurez de la modernidad arquitectónica en España, tras el arranque que tuvo en los años treinta, prematuramente sofocado. Después del pabellón de Bruselas, Corrales y Molezún realizaron un número importante de obras arquitectónicas de gran valor de diversa índole. Realizaron edificios públicos como la Residencia para Cristalería Española en Miraflores (1957), junto con Alejandro de la Sota; el Edificio Profidén (1960), el Edificio para Selecciones de Reader's Digest (1962-65), el Banco Pastor (1973) y el Bankunión (1970-73). También realizaron algunas viviendas unifamiliares épicas, como la Casa Camilo José Cela en Mallorca (1961-62) y la Casa Huarte en Madrid (1966).

A pesar de la solidez del equipo y la enorme sintonía entre Corrales y Molezún, ambos se concedieron la libertad de realizar proyectos independientemente o con otros colaboradores.

En 1967 Ramón Vázquez Molezún se convirtió en cliente de sí mismo y comenzó a dibujar "La Roiba", un proyecto singular con el que podrá identificarse de forma radical.

"Nos sentíamos modernos..."⁷

Molezún pertenece a una generación de arquitectos que se sentían orgullosos de ser modernos: Alejandro de la Sota, Miguel Fisac, Javier Carvajal, Francisco Javier Sáenz de Oíza, García

LAYUNO ROSAS, M. ÁNGELES, "1933 García Mercadal / 1953 Vázquez Molezún. Concurso Nacional de Arquitectura: Anteproyecto de Museo de Arte Moderno para Madrid", en *Los concursos de arquitectura. XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2012, p. 529.

⁶ Cfr. URRUTIA NÚÑEZ, ÁNGEL, "Ramón Vázquez Molezún: De pensionado en Roma a gran arquitecto", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del arte (U.A.M.)*, vol. IV, 1994, p. 266.

⁷ ISASI, JUSTO (ed.), *op. cit.* p. 106.

Arriba

Teatro al aire libre. Homenaje a Gaudí. RVM, 1950.

Proyecto premiado en la I Bienal Hispanoamericana. Proyecto realizado durante el pensionado en Roma.

Abajo

José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún

Diapositivas de la Tourette tomadas por Ramón Vázquez Molezún

de Paredes, por citar a unos pocos. La modernidad fue en todos ellos una conquista personal⁸, alcanzada en una lucha a contracorriente de las directrices impuestas por el Régimen. Molezún penetró en la esencia de la modernidad a través de sus viajes⁹. En 1951 visitó el Festival of Britain de Londres¹⁰ y, el mismo año, quedó cautivado por Frank Lloyd Wright al visitar en el palacio Strozzi de Venecia su segunda retrospectiva en Europa. Molezún reconocerá en Wright al fundador de la arquitectura moderna y lo asimilará como uno de sus principales maestros. Molezún realizó una importantísima labor de difusión de la arquitectura moderna en España, donde las publicaciones con arquitectura moderna extranjera eran muy escasas. Durante los años que Molezún dedicó a viajar, visitó obras de Le Corbusier, Aalto, Jacobsen, Oud, Mendelsohn y otros maestros de la arquitectura moderna. No es difícil imaginar el entusiasmo que experimentaban los jóvenes arquitectos españoles al descubrir las obras maestras de la arquitectura moderna. Estas obras abrieron a arquitectos como Molezún un panorama casi totalmente desconocido, completamente distinto a la arquitectura académica aprendida en la Escuela. En Molezún y sus compañeros se producirá una fructífera síntesis entre la formación académica –con su profundo conocimiento de la proporción, la articulación, el tipo y demás temas académicos- y el autoaprendizaje de la modernidad. Molezún y Corrales eran conscientes de esta labor difusora y “formadora” de la modernidad en la cultura arquitectónica española. Se sentían responsables y comprometidos con los principios de la modernidad, incluso, “orgullosos de ser modernos”.

Una modernidad revisada

Para Molezún, la aplicación de los principios de la arquitectura moderna no consistía en el uso de un lenguaje aprendido o en la reproducción de ejemplos de arquitectura de vanguardia. Molezún penetró en el sentido de los postulados modernos y, al mismo tiempo que los utilizaba como criterios para las propias obras, los nutría con aspectos procedentes de una adaptación al medio. Por ‘medio’ entendemos la realidad social, económica y cultural española, así como el paisaje concreto y la tradición constructiva de cada lugar. La asimilación de la veracidad como

⁸ “La arquitectura de una modernidad que no era una ideología sino un seductor hallazgo”. ISASI, Justo (ed.), *op. cit.* p. 9.

⁹ GARCÍA ALONSO, MARTA, “Los viajes des-velados de Ramón Vázquez Molezún”, en *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, T6 Ediciones, Pamplona, 2010, pp. 165-176.

¹⁰ Todavía en plena posguerra, el Festival of Britain pretendía mostrar la rápida recuperación del país mediante una exposición de pabellones que exhibían una arquitectura jovial que había asumido la modernidad arquitectónica como lenguaje ahora al servicio de la imagen del Estado. Aunque había construcciones arquitectónicas de enorme interés, como la *Dome of Discovery*, la mayoría de edificios del South Bank eran interpretaciones edulcoradas de edificios típicamente modernos.

criterio moderno fundamental, impedía una traslación directa de las arquitecturas nórdicas y obligaba a replantearse las cuestiones para el caso particular del territorio español. De este modo, Ramón Vázquez Molezún incorporó a la arquitectura moderna, elementos de la tradición como el tejado inclinado o la mampostería que, desde una mirada desprejuiciada y menos coercitiva, no era necesario desechar¹¹ y podían ser reinterpretados.

“Éramos muy pragmáticos y eclécticos”¹²

José Antonio Corrales admitió que era cierto el calificativo que alguien les dio al considerarlos muy pragmáticos y eclécticos. Molezún y Corrales destacaban ambos por su pragmatismo. En una de sus primeras obras juntos, la Residencia Infantil para Cristalería Española en Miraflores, formaron equipo con Alejandro de la Sota, quien puede considerarse uno de los mejores exponentes del pragmatismo español de posguerra. El pragmatismo implica una concentración de los esfuerzos en la práctica arquitectónica, en el proyecto, que a menudo se traduce en cierto desinterés por la especulación teórica y los discursos ideológicos¹³. Implica también un interés predominante por las cuestiones prácticas, ligadas a la funcionalidad, la utilidad, la buena construcción, etc. Se podría pensar que esta prioridad podría ir en detrimento de otros criterios e intereses, como puedan ser los estéticos, culturales, paisajísticos, etc. Sin embargo,

¹¹ Durante los años de posguerra el ambiente cultural arquitectónico en Europa se caracterizaba por una revisión crítica del legado moderno. Los integrantes del Team X fueron algunas de las principales cabezas visibles de este movimiento de revisión de la modernidad. En continuidad con la herencia de los maestros modernos, la generación del Team X criticó algunas de sus flaquezas y promovieron la revalorización de aspectos de la ciudad tradicional, la atención al contexto y a otros aspectos que habían sido descartados en el rechazo radical de la tradición que se hizo en los inicios de la arquitectura moderna. Molezún no participó en el Team X, sin embargo, sus obras de arquitectura encajaban con esta reconsideración de los dogmas modernos. También arquitectos como Jørn Utzon eran cercanos al modo de operar de Molezún. La revisión de la modernidad de los italianos, más rupturista, era, seguramente, ajena al fervor con que los jóvenes arquitectos españoles miraban los maestros modernos. José Antonio Corrales, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dijo: “Nuestro trabajo ha estado iluminado por una confianza en nuestras posibilidades, pero intentando siempre estar abiertos a los signos de los tiempos”.

¹² ISASI, Justo (ed.), *op. cit.* p. 106.

¹³ Es conocida la frecuente carga irónica con que Corrales y Molezún hablaban de las teorías y etiquetas que los teóricos manejaban con tanta naturalidad. Alejandro de la Sota refiere una anécdota que ilustra bien esta actitud desprejuiciada y pragmática de Corrales y Molezún: “ellos ganaron el Pabellón de España en Bruselas, un proyecto que no se superó nunca ni se alcanzó en España ni, ¿por qué no?, en el mundo entero su categoría. (...) Decían Ramón y José Antonio, ¡la arquitectura orgánica! La arquí... ¿qué?” Alejandro de la Sota da testimonio de la alegría que desprendía Molezún cuando trabajaban juntos y que camuflaba el serio y profundo conocimiento de la arquitectura en cada obra que ellos hacían. DE LA SOTA, ALEJANDRO, en AA.VV., *Corrales y Molezún, Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1992, p. 86.

El pragmatismo, en cuanto rechazo de la ideología, puede relacionarse con la fuerte intuición plástica de Molezún que, según Justo Isasi, le permitía captar la modernidad “sin pasar por la ideología”.

Residencia infantil de verano para Cristalería Española. Miraflores de la Sierra, 1955.

Alejandro de la Sota, José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún

Pabellón de España en Bruselas, 1958 (con J.A. Corrales).

en el caso de Molezún –y de otros compañeros de su generación-, el talante pragmático no implica un desprecio de los aspectos plásticos o metafísicos de la arquitectura, sino que éstos se supeditan y, de algún modo, surgen como consecuencia de la atención a los requerimientos más pragmáticos¹⁴. En efecto, la intuición plástica de Molezún trabajaba al mismo tiempo que la organización del programa, la articulación de la planta y la búsqueda de soluciones constructivas adecuadas. El pragmatismo de Molezún tiene que ver con la precisión de la solución a un problema. Tiene que ver también con la conciencia de la especificidad de la profesión de arquitecto (claramente diversa de la de las artes plásticas, de las que Molezún participaba con entusiasmo). Molezún era consciente de la belleza y del potencial seductor que reside en las soluciones certeras y sintéticas a las múltiples solicitudes de un proyecto¹⁵.

El pabellón de Bruselas (1957-58) es un claro ejemplo de esta capacidad. El pragmatismo de Molezún tenía una raíz doble. Por un lado, en muchas obras el pragmatismo venía impuesto por la escasez de recursos económicos y materiales en esos años. Obras como la Escuela de Formación Profesional en Herrera de Pisuerga (1954-56) o el Poblado Dirigido de Almendrales (1960-62) disponían de un presupuesto muy exiguo. Este primer motivo para ser pragmáticos operó, sobre todo, durante la década de 1950, cuando España vivía sumida en la precariedad de la autarquía. La extrema necesidad y la precariedad de los recursos imprimían un sentido de realidad a la actividad arquitectónica que no daba cabida a argumentos superfluos o desconectados de la problemática concreta que se debía solucionar¹⁶. Así, la austeridad impuesta por el contexto socioeconómico de posguerra entroncó con algunos de los principales postulados de la arquitectura moderna: la primacía de la función y la honestidad constructiva¹⁷. Al mismo

¹⁴ La tesis de José Ángel Hidalgo Arellano tiene un capítulo dedicado al gimnasio Maravillas de Alejandro de la Sota, donde se demuestra la capacidad de manifestación que tiene una obra concebida desde la más pura racionalidad. Igual que ocurre en el terreno de las matemáticas, las mejores resoluciones son sintéticas y bellas. HIDALGO, JOSÉ ÁNGEL, “Arquifanía. La arquitectura como manifestación” (Tesis doctoral), 2016, ETSAM-UPM, Madrid.

¹⁵ Aunque no se trate de una belleza retiniana, los arquitectos que relegaron la belleza plástica como un problema menor eran plenamente conscientes del atractivo y belleza escondida en lo verdadero. Alejandro de la Sota escribe: “El arquitecto resuelve problemas. El sentido de la belleza puede ser un valor añadido”. AA.VV., *Alejandro de la Sota*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, p. 434. Y en otro lugar escribe: “mirando así, con los ojos cerrados, encontraremos la belleza profunda de esas formas despreciadas por quienes las miran con las gafas puestas”. *Ibid*, p. 25

¹⁶ Resulta sorprendente comprobar cómo incluso edificios a los que se les suponía una función representativa y emotiva (por ejemplo, una iglesia), se ceñían a la más estricta construcción y carecían de la más mínima señal de gratuidad (podemos pensar en la iglesia de García de Paredes en Almendrales, la de Vitoria de García de Paredes y Javier Carvajal o la capilla de Corrales y Molezún en el Centro de Enseñanza de Pisuerga). Una virtud encomiable de estas obras es su capacidad e ingenio para alcanzar la requerida dignidad con una construcción tan elemental.

¹⁷ No se pudo aplicar, sin embargo, la utilización de los materiales y técnicas constructivas modernas, en sustitución de las tradicionales.

tiempo, la escasez forzaba el ingenio y la invención¹⁸. La escasez obligaba a exprimir las posibilidades de cada decisión arquitectónica. Corrales explica que el sentido de la escasez es que las cosas tenían que dar un servicio máximo¹⁹.

La segunda raíz del pragmatismo de Molezún es, por lo tanto, un sentido ético ligado a las ideas de honestidad, de autenticidad y de presencia. Funciona como criterio arquitectónico y sustituye cualquier ideología, “en contraposición -diría Sota- al funcionalismo y el organicismo apriorísticos, falsos y fatuos”²⁰. La realidad constructiva de la arquitectura es un hecho que debe asumirse sin ningún pudor. La aceptación de la realidad constructiva de la arquitectura llevaba a considerar la construcción como el medio para alcanzar los propósitos arquitectónicos, incluida la belleza. De este modo, el pragmatismo ofrecía resistencia contra la imposición de los modelos arquitectónicos tradicionales, en particular contra la noción de “decoro” tan del momento cultural que se vivía en España, y contra los prejuicios del academicismo.

La libertad ideológica que acompañaba al pragmatismo de Molezún producía también como resultado una arquitectura ecléctica. Escribe Fullaondo: “Si hay algo que caracteriza a Corrales y Molezún es la ausencia de una actitud fanática, de una fe concreta y definible”²¹. Eclécticos²², por tanto en el sentido de que buscaron en cada proyecto lo que pedía cada lugar y cada situación concreta, sin temor a la crítica o a salirse del cauce de un estilo determinado. El eclecticismo de Molezún y Corrales tenía su origen en la carencia de una ideología fuerte que actuara como un prejuicio constante y en el afán por responder positivamente a la esencia de cada lugar. Molezún no tenía ningún inconveniente en usar técnicas y materiales del lugar, así como elementos de la arquitectura vernácula utilizados de forma moderna. Así ocurre, por ejemplo, en el uso que hacen del patio, del ladrillo y de la cubierta inclinada en la casa Huarte (1966), por otra parte ejemplo soberbio de modernidad en la vivienda unifamiliar española. Al mismo tiempo que construía con materiales tradicionales, Molezún levantaba edificios de corte racionalista, como la casa Pastor Botí (1955), cuya propuesta estructural está lejos de ser rutinaria, o el Hotel

¹⁸ “La escasez hacía que estuviéramos inventando, Ramón siempre estaba todo el día inventando cosas”. CORRALES, JOSÉ ANTONIO, *José Antonio Corrales. Premio Nacional de Arquitectura 2001*, Lampreave, Madrid, 2007, p. 33.

¹⁹ *Ibid*, p. 38.

²⁰ SOTA, ALEJANDRO DE LA, *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 14.

²¹ ISASI, JUSTO (ed.), *op. cit.*, p. 66.

²² Antonio Miranda, en un artículo sobre Corrales y Molezún les atribuye el calificativo de eclécticos y da varias definiciones de este término, precisando acertadamente cuáles se corresponden con el trabajo de Corrales y Molezún. MIRANDA, ANTONIO, “Lejos del vicioso virtuosismo”, en AA.VV., *Corrales y Molezún, Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, *op. cit.*, p. 252-256.

Arriba

Proyecto de Museo de Arte Contemporáneo para la Castellana, 1953.
Molezún realizó este proyecto durante su estancia en la Academia de Roma.

Abajo

Laboratorios Profidén, 1960 (con J.A. Corrales)

Galúa (1965-71), siguiendo los principios corbuserianos. Utilizó también estructuras de acero extraordinariamente esbeltas que daban lugar a conjuntos volumétricos de gran plasticidad, y que en ocasiones acaba revistiendo con materiales tan diversos como ladrillos blancos (Laboratorios Profidén, 1960) o baldosa cerámica tornasolada (Edificio para Selecciones, 1962-65). El eclecticismo de Molezún y Corrales hay que entenderlo en el marco de un honrado compromiso con la modernidad²³.

Expresividad e intuición plástica

A pesar de hablar de pragmatismo, no hay que olvidar que Molezún tenía una gran capacidad plástica y expresiva. Parece ser esta una cualidad antagónica al pragmatismo que hemos mencionado. ¿Qué uso hizo Molezún de su talento para la creación plástica? ¿Cómo gestionaba esta capacidad? El dibujo era la herramienta proyectual que utilizaba Molezún –y todos los arquitectos de su época, la cual permitía trabajar simultáneamente a un nivel funcional y a un nivel plástico. El dibujo tiene esta capacidad de síntesis. En Molezún, la intuición plástica opera al mismo tiempo que la resolución pragmática de los problemas. Esta sincronización de plasticidad y funcionalidad puede observarse ya en el proyecto de Museo de Arte Contemporáneo en la Castellana. La composición geométrica de volúmenes gigantescos que se apilan y retranquean es, al mismo tiempo, la mejor solución para superar la rigidez del modelo de museo de pasillo y salas anexas, ofreciendo continuidad espacial, una gran flexibilidad, posibilidad de alturas dobles y luz cenital. Aunque en algunos proyectos la plasticidad volumétrica llega a ser predominante y casi en el límite de lo razonable –como en Herrera de Pisuerga–, Molezún nunca utilizó su sensibilidad plástica de forma totalmente gratuita²⁴, aunque sí –según Corrales– dotaba algunas obras de cierto barroquismo²⁵.

“Sin mentores. Al margen de la gran crítica”

Conocida es la escasa atención que los arquitectos de posguerra españoles prestaron a la crítica arquitectónica institucionalizada. El interés de Molezún por lo que la crítica nacional o

²³ Fullaondo: “Han hecho de todo, de todas las maneras posibles, y casi siempre bien”. FULLAONDO, JUAN DANIEL; MUÑOZ, MARÍA TERESA, “Sir José Antonio y Sir Ramón”, en AA.VV., *Corrales y Molezún, Medalla de Oro de la Arquitectura 1992, op. cit.*, p. 18.

²⁴ Fullaondo: “No hay (...) una decidida vocación expresionista en su obra. *Ibid.*, p. 19.

²⁵ Este barroquismo, referido sobre todo a cierta ampulosidad volumétrica y al repliegue y que se puede detectar incluso en obras severas como la casa Huarte, desaparece por completo en la casa Corrales, en la que Molezún no participó en nada.

internacional opinaba de sus obras era prácticamente nulo; según Fullaondo, “pasaban”. Esta faceta de la personalidad de Molezún –y también de su socio Corrales- es sintomática del carácter íntimo de Molezún, atento al propio trabajo y ajeno a lo que la crítica pudiera pensar del mismo. Asimismo, Molezún estaba convencido de la validez y honestidad de su arquitectura, con quien se sentía verdaderamente comprometido. Esta actitud desentendida con la crítica contrasta con la importancia que ésta había cobrado después de la Segunda Guerra Mundial. En el debate arquitectónico del momento el discurso de los críticos tenían igual importancia, si no mayor, que las obras de los arquitectos. Así, arquitectos como Alison y Peter Smithson, cercanos, en la praxis, a Corrales y Molezún, eran abanderados por el crítico Reyner Banham y difundían su pensamiento y obras a través de *Architectural Review*. Por su lado, los italianos proponían un retorno a la tradición vernácula auspiciados por Ernesto Nathan Rogers y la revista *Casabella-continuità*. La arquitectura española de posguerra no tuvo difusión por parte de críticos de fama internacional²⁶. Tampoco los propios arquitectos –como afirmaba María Teresa Muñoz en su conversación sobre Corrales y Molezún con Juan Daniel Fullaondo- “nunca se han interesado por dar un sustento teórico a sus obras”²⁷. La ausencia de mentores proporcionaba, no obstante, mayor libertad para seguir las propias convicciones. De hecho, Corrales y Molezún eran reacios a las interpretaciones que los teóricos hacían de sus obras mediante la aplicación de etiquetas. Así, a arquitectos como Molezún les bastaba con poder realizar sin demasiados estorbos su labor de arquitecto. Su propio trabajo era su recompensa²⁸. Hacer arquitectura era, para Molezún, su vocación, su modo de ser y de conocer el mundo. La seriedad e intimidad de su compromiso con la arquitectura se ponía de relieve en la despreocupación por los reconocimientos y la difusión de su obra. A pesar del conocimiento profundo que Molezún alcanzó de la arquitectura, son muchos quienes dan testimonio de su sincera modestia y humildad²⁹. Esta

26 María Teresa Muñoz: “una situación bastante repetida en la arquitectura española: la falta de proyección internacional de arquitectos de talento, a causa de la ausencia de teoría. (...) La ausencia de teoría en ellos mismos o en otros críticos capaces de clarificar y promocionar el camino emprendido”. FULLAONDO, JUAN DANIEL; MUÑOZ, MARÍA TERESA, *op. cit.*, p. 19.

27 *Idem*.

28 Este mismo talante sigue vivo en algunos buenos arquitectos españoles, como Francisco Alonso quien, recientemente, tras haber perdido el concurso para el Museo Guggenheim de Helsinki, ha seguido trabajando en el proyecto con un entusiasmo y fervor inalterables.

29 Fullaondo: “Pero Ramón sabe muchas más cosas de las que dice. Prácticamente lo sabe todo”. FULLAONDO, JUAN DANIEL; MUÑOZ, MARÍA TERESA, *op. cit.*, p. 12.

Ricardo Aroca: “[Ramón Vázquez Molezún] hacía gala de una modestia nada fingida con la que trataba siempre de quitar importancia a la altísima valoración que muchos dábamos a su obra y su persona; procuraba desviar siempre el mérito a quienes habían trabajado con él, especialmente en el caso de José Antonio Corrales (...) Era un agudo y tranquilo observador con grandes conocimientos técnicos, que muy en su papel negaba, declarándose de manera muy gallega ignorante universal (...)”. AROCA, RICARDO, “Presentación”, en ISASI, JUSTO (ed.), *Ramón Vázquez Molezún*.

José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún

actitud silenciosa³⁰, hace que la mayor parte de la literatura que existe hoy sobre Molezún y Corrales consista en elogios a su persona y su obra realizados tras su fallecimiento, levantados por sus mismos compañeros de generación y por quienes los han tenido por verdaderos maestros.

Naturalidad sin pose

La naturalidad es un rasgo de la personalidad que no todos poseemos en el mismo grado. Todos los testimonios coinciden en que Ramón Vázquez Molezún destacaba en esta virtud. Su colaborador José Antonio Corrales señala este aspecto como uno de los que más le impactaron de Molezún.

“Mi unión libre, especial, con Ramón Vázquez Molezún, en 1952, reconozco que supuso para mí una renovación ante una personalidad tan nueva y tan natural. Desde entonces esta colaboración ha funcionado muy bien, con una idea común, la del cuestionamiento de lo convencional en arquitectura”³¹.

En efecto, Molezún detestaba las posturas artificiosas, las poses, la simulación, los alardes. Junto a su naturalidad poseía una gran discreción³². Estas cualidades de Molezún como persona, tenían su correspondiente resonancia en su trabajo como arquitecto. En sus obras buscó siempre la calidad arquitectónica y evitó la ostentación. No buscaba el aplauso, aunque sabía tratar bien a sus clientes, con quienes creó lazos de amistad duraderos. Por lo que podemos deducir de sus casas, Molezún y Corrales convencían a sus clientes del valor y la elegancia de lo austero y de lo auténtico. Parece lógico que Molezún deseara un refugio donde poder vivir con esta amplitud y naturalidad que su propio carácter poseía, libre de cualquier imposición social o estética. La naturalidad de Molezún iba ligada al cuestionamiento de lo convencional en arquitectura. Este cuestionamiento no era una actitud efectista, que buscase forzar el dise-

Legado 01, op. cit., p. 5.

³⁰ “Han pasado por la arquitectura sin un grito ni un mal gesto, como de puntillas, casi en silencio. Sus obras declaman, recitan, lo que ellos no quieren expresar en palabras”. SÁENZ DE OIZA, FRANCISCO JAVIER, “Una medalla para dos arquitectos”, en AA.VV., *Corrales y Molezún, Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, op. cit., p. 64.

³¹ Entrevista de Elías Torres a José Antonio Corrales. CORRALES, JOSÉ ANTONIO, *José Antonio Corrales. Premio Nacional de Arquitectura 2001*, Lampreave, Madrid, 2007.

³² Es de todos conocido que Molezún era un apasionado de las motos –pasión que compartió con su mujer y sus hijos-. Después de comprarse una moto nueva, inmediatamente la cubría con alforjas de cuero –cuenta su mujer- camuflando así el llamativo aparato. Llegó incluso a rayarla deliberadamente porque le daba reparo que su moto flamante llamase la atención. En la Escuela de Arquitectura de Madrid lo recuerdan llegando siempre en su moto. En ocasiones, a pesar de su conocida discreción, su naturalidad hacía que no pasase inadvertido. Molezún no tenía ningún reparo en llegar a la escuela vistiendo pantalones de cuero y un gorro de borla rojo.

ño o sorprender. Más bien, se trataba de cuestionar aquellos hábitos convencionales que no estaban fundados en un modo de hacer y de proyectar natural y directo, a favor de la vida. Corrales y Molezún empezaban de cero en cada proyecto, pensando cual sería la mejor solución a las condiciones y requisitos del encargo. En este proceso procuraban huir de las soluciones conocidas inaugurando una investigación con cada proyecto nuevo. Podemos percibir este modo de actuar ya en el proyecto para Museo de Arte Contemporáneo en la Castellana –en el que Molezún se plantea cómo debe responder la arquitectura contemporánea al programa de museo-, en el Pabellón de España para la Exposición Universal de Bruselas, en el Centro de Enseñanza de Pisuegra o en la Residencia de Miraflores. En la casa Huarte investigarían las posibilidades de la casa burguesa desde una mentalidad contemporánea. Así, con cada uno de sus proyectos aportaban una solución que cuestionaba muchos de los estereotipos de la época y, al mismo tiempo, aparecía como una solución sumamente lógica y natural del encargo.

Naturalidad no significa actuar siguiendo el primer impulso, de forma irreflexiva. Conseguir que las cosas sean naturales implica un trabajo arduo realizado con la cabeza y con las manos. En algunas ocasiones, la naturalidad se obtiene gracias a hallazgos o inspiraciones, difíciles de justificar, que se producen en el proceso del proyecto como un don que recibe el arquitecto a través de su sensibilidad. Molezún, consciente de estos dones, solía decir “sólo es un calambrito”³³, y así quitaba importancia a su creatividad, a su capacidad para dar con soluciones impredecibles y para permitir la aparición conmovedora de la belleza. Junto a su genialidad, Molezún poseía una fuerte dosis de humildad.

2.1.2 La obra construida con anterioridad a su refugio

Para una mejor comprensión del refugio de Molezún, a parte de describir la personalidad de su autor, puede ayudarnos conocer algunas de las obras construidas con anterioridad al refugio y que ya reflejan actitudes y preferencias que se pondrán de manifiesto a la hora de construir el propio refugio.

Museo de Arte Contemporáneo (1953)

En el museo de Arte Contemporáneo para la Castellana, Molezún elimina el antiguo Palacio Nacional de las Artes y las Industrias (1887), hoy Museo de Ciencias Naturales. Llama la atención

³³ CORRALES, JOSÉ ANTONIO, *José Antonio Corrales. Premio Nacional de Arquitectura 2001*, Lampreave, Madrid, 2007, p. 33.

Arriba

Proyecto de Museo de Arte Contemporáneo para la Castellana, 1953.
Planta y maqueta

Abajo

Centro de Segunda Enseñanza y de Formación Profesional. Herrera de Pisuerga, 1954-1956 (con J.A. Corrales).
Axonometría

esta actitud con el patrimonio arquitectónico que hoy consideraríamos inadmisibles. En aquellos años la Castellana se estaba construyendo como el gran eje moderno de Madrid y muchos edificios históricos fueron demolidos con este propósito. Destaca el firme compromiso de Molezún con la arquitectura moderna. Molezún fue uno de los pioneros de la modernidad en España. No entendió la modernidad como algo rígido sino como un legado de altísimo valor que le permitía construir de forma más auténtica y acorde con el hombre contemporáneo. El arquitecto Molezún nunca proyectó bajo los postulados academicistas. Su arquitectura se nutría del universo formal inaugurado por las vanguardias artísticas del siglo XX, con una especial predilección por el neoplasticismo. En ese mismo proyecto encontramos ya el talante fuertemente constructivo y la introducción de inventos. Luis Moya, narrando la decisión que tomó el jurado al dar el premio a Molezún por este proyecto, escribió: *“Poco tardamos en comprobar esta primera impresión de que era un auténtico invento, además de nuevo, bueno...”*. La dinámica de la razón funcional y constructiva se compagina con una búsqueda plástica de volúmenes y luces. Molezún explica este proyecto de forma muy racional, ligando siempre las decisiones a la necesidad, pero señala también los momentos en los que la necesidad es superada por otras intenciones de orden plástico. *“La ‘picorrea’ que surgió como una necesidad en la parte central la he continuado, quizá por manía, en los extremos”*. Esta combinación de racionalidad y expresión plástica es una constante del trabajo de Molezún. Los hallazgos plásticos de las vanguardias artísticas eran celebrados por los arquitectos pioneros de la modernidad en España. Pero, a pesar de inspirarse en ellos continuamente, nunca confundirán la especificidad arquitectónica. Sus obras no dejarán de ser nunca, ante todo, construcción.

Pisuerga (1954) y Mirasierra (1957-1958)

El Centro de segunda enseñanza y formación profesional en Herrera de Pisuerga (1954) fue el primer proyecto que realizaron juntos Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales. En la Residencia infantil en Mirasierra (1957-1958) sumaron a Alejandro de la Sota. Con estos dos proyectos Corrales y Molezún inauguraron una de las que iban a ser señales distintivas de su arquitectura: la cubierta inclinada. Más adelante, en la casa Huarte (1966), la cubierta inclinada se convierte en la imagen que sintetiza el proyecto. Molezún incorporará la cubierta inclinada en su refugio, inicialmente un pabellón de cubierta plana. Esta puesta en valor de la cubierta inclinada pone de manifiesto que la modernidad a la que se acoge Molezún es ya una modernidad revisada. O, dicho de otro modo, Molezún, al tiempo que hacía difusión de la arquitectura moderna en España, ampliaba los horizontes de ésta, introduciendo en ella elementos proscritos por los postulados de la modernidad. Nada más proscrito que una cubierta inclinada de teja.

Al incorporar este elemento, Corrales y Molezún demuestran que la modernidad es compatible con los elementos arquitectónicos tradicionales. Evidentemente, la mirada moderna de Molezún transformaba la visión de una cubierta inclinada, convirtiéndola en un objeto plástico, con el aliciente de permitir introducir geometrías diagonales. Así, en Herrera de Pisuerga, la disposición de cubiertas inclinadas se utiliza para generar un juego abstracto de luces y sombras. En la capilla se reinterpreta el juego de cubiertas mediante la invención de unas ingeniosas cerchas de madera laminada que, a pesar de seguir con el juego de las diagonales, no tiene nada de tradicional. En la Residencia de Mirasierra, realizada junto a Corrales y Alejandro de la Sota, se abandona el juego de cubiertas quebradas un tanto voluntarista para amparar todo el proyecto bajo una única cubierta inclinada sobre la ladera, de gran claridad y contención.

Casa Pastor Botí (1955)

Los proyectos de los años 50 tenían presupuestos muy exigüos e imponían unas condiciones de austeridad severas que obligaba a los arquitectos a estrujar sus propuestas para aportar una arquitectura de calidad sin derrochar en más medios que los imprescindibles. Sin embargo, este talante encajaba perfectamente con la conciencia moral de Molezún, para quien la austeridad fue siempre una cualidad. Para Molezún, toda arquitectura –y en particular la arquitectura doméstica– debía ser íntima, esencial, un tanto despreocupada de su imagen, ajena a las convenciones de la representatividad. Así, sorprende la austeridad alcanzada en la casa para el empresario José Pastor Botí. Esta casa, proyectada por Ramón Vázquez Molezún en 1955, es un claro precedente de La Roiba. Se trata de una casa en una extensa parcela de la Moraleja. En el año 1955, cuando se construyó la casa Pastor Botí, La Moraleja todavía no tenía diez años de existencia desde que se puso en marcha su reparcelación en 1946. Molezún concibe la casa Pastor Botí con una gran economía de medios. La casa, tendida sobre el terreno natural y bastante compacta, será ante todo, agradable para vivir, rodeada de porches y terrazas, pero no se esforzará por lograr el carácter “distinguido” que caracterizaba las mansiones que levantaban otros potentados que escogieron La Moraleja como lugar para su residencia en Madrid. Su señal de exclusividad es ser moderna sin ningún complejo en un entorno cultural completamente trasnochado y recalcitrante. La casa es una composición abstracta de planos blancos de hormigón y de cristal. También se usará el ladrillo y la mampostería de piedra en algunos paramentos. De nuevo la arquitectura moderna de Molezún no hace discriminaciones y acepta los materiales tradicionales, que entran a formar parte de composiciones abstractas aportando su realidad propia.

Arriba

Residencia infantil de verano para Cristalería Española. Miraflores de la Sierra, 1955.

Alejandro de la Sota, José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún

Abajo

Casa Pastor-Botí. Madrid, 1955.

Arriba

Casa Pastor-Botí. Madrid, 1955. Planta.

Abajo

Casa Pastor-Botí. Madrid, 1955. Alzados.

La gran abstracción lograda con la composición de planos tiene un profundo sentido constructivo. Los planos blancos son grandes y delgadas vigas de hormigón, apoyadas sobre muros de mampostería, pilares o sobre otras vigas, y con las que se formaba un entramado. En los planos perpendiculares, aparecen los cantos de estas vigas, en las que apoya o cuelga el forjado. Este sistema permitía grandes vuelos que dejaban en sombra la fachada acentuando la horizontalidad de la construcción. A pesar de la plasticidad del conjunto, Molezún nunca traicionará la veracidad de la construcción para atender los principios neoplásticos. Este esquema derivó hacia propuestas donde los planos de hormigón se convirtieron en volúmenes opacos que flotaban sobre largas franjas acristaladas. Así ocurre en la casa para Camilo José Cela en Palma de Mallorca (1961-1962) o en los laboratorios Profidén en Fuencarral (1960). La Roiba nacerá como un pabellón de hormigón con la misma pureza neoplástica que estas grandes obras que acabamos de citar, con su ventana corrida que rasga la fachada con una franja oscura que va cambiando de grosor.

En el interior, la casa será muy luminosa y establecerá una relación franca con la naturaleza de alrededor. Sin embargo, su intensidad se fundamenta en la impecable distribución de los espacios. Tal vez desde nuestros tiempos sorprenda todavía más el oficio tan desarrollado de Molezún y de los arquitectos de su generación. En la planta de la casa Pastor Botí quedan encajadas y perfectamente dimensionadas todas las necesidades de la vida doméstica que podamos presuponer sin perder con ello un asomo de claridad y sencillez formal, sin cuestionar la lógica constructiva en ningún momento y logrando una cierta compacidad que proporciona escala humana y facilita la interacción y la vida común entre los miembros de la familia. Todos estos aspectos que se enhebran en el diseño de la planta fueron utilizados de forma magistral para conseguir la intensidad de vida que se hace posible en la escasa superficie de La Roiba.

La casa Pastor Botí es ajena a toda noción de lujo. Sorprende la capacidad de Molezún para convencer a sus clientes adinerados del sentido de vitalidad latente en una construcción auster. Con ello Molezún demuestra la empatía lograda con sus clientes durante el diseño de sus casas. En su refugio este sentido de austeridad se llevará a cabo de manera radical.

Casa Huarte (1966)

Finalmente, entre las obras que constituyen el bagaje profesional de Molezún en el momento de proyectar su refugio, debemos hablar de la casa Huarte, cuya construcción termina un año antes de los primeros dibujos para La Roiba. La casa Huarte, que se convirtió en un referente de la arquitectura doméstica española, reúne todas las características que hemos mencionado hasta

ahora. A pesar del opulento programa doméstico requerido por los Huarte-Giménez, Corrales y Molezún proyectan una casa caracterizada por una sobriedad extrema en su aspecto exterior y en los interiores, casi monacales³⁴. Igual que otros proyectos anteriores, los arquitectos se inspiran en la arquitectura tradicional, convirtiendo la cubierta inclinada en la imagen exterior de la casa. Se construye enteramente con ladrillo de gres y pavimentos también de gres. Se organiza en torno a tres patios para lograr recoger en la intimidad en el interior del hogar, alejándolo de la calle mediante una modificación de la topografía del borde de la parcela. Así, los patios no son cercados por muros sino por una topografía escalonada donde crece la vegetación y bajo la cual se ocultan las estancias del servicio de la casa. El interior utiliza magistralmente la fluidez espacial donde los espacios se enlazan unos con otros y atrapan visiones lejanas a través de los patios.

³⁴ Cfr. OLALQUIAGA, PABLO, "Casa Huarte: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. El concepto de lo experimental en el ámbito doméstico" (Tesis doctoral), 2014, ETSAM-UPM, Madrid, pp.295-307.

Casa Huarte. Madrid, 1966 (con J.A. Corrales).
Imagen del acceso publicada en "Hogar y Arquitectura", nº 69, 1967.
 Casa Huarte. Madrid, 1966 (con J.A. Corrales).
Foto de Baltanás/Sánchez.

2.2 LA ROIBA

Iniciada su actividad profesional como arquitecto, Ramón Vázquez Molezún se casó con Helena Martínez-Anido (Janine) el 1 de junio de 1957. Comienza así el proyecto al que dedicará mayor ilusión, esfuerzo y tiempo: su familia. Las primeras vacaciones familiares las pasaron en Pollença (Mallorca), cerca de su gran amigo y mecenas Jesús Huarte³⁵ y de otros amigos y compañeros de profesión como Alejandro de la Sota y Francisco Javier Sáenz de Oíza –quien reformó la casa de Juan Huarte-. A mediados de los años sesenta, los Molezún cambiaron de mar y pasaron su primer verano en Bueu, un pueblecito pescador en la ría de Pontevedra³⁶. En las estribaciones de esta población, Molezún encontró el lugar donde construiría su pequeño refugio. Molezún adquirió los restos en ruinas de una construcción aneja a la fábrica de salazón “La Roiba”, que daría nombre al refugio. En 1967 comenzó a dibujar los planos. La construcción empezó dos años después y se fue completando con el paso de los años.

³⁵ En 1966, Molezún realizó, junto con José Antonio Corrales, la casa de Jesús Huarte en Madrid. Más tarde, realizó también varias reformas en su casa de verano en Pollença.

³⁶ OLALQUIAGA, Pablo; VÁZQUEZ, María; GALLO, Jesús, “Reconstruyendo La Roiba”, en *Aprender de una obra. II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española*, Fundación Alejandro de la Sota, Madrid, 2015, p. 439.

Arriba

Playa del Beluso y fábrica La Roiba, ca 1940.

Abajo

Arquitectura tradicional gallega en el Pazo de Santa Cruz. El primer contacto de la familia Molezún con Bueu fue en una visita a unos parientes que poseían este pazo, uno de los principales edificios del patrimonio arquitectónico de Bueu.

2.2.1 Memoria del proyecto

Sirva como primera introducción al edificio la memoria que el mismo Molezún escribió para la obtención del permiso de obra:

Aprovechando unas construcciones de la antigua fábrica de salazón de “La Roiba” se proyecta hacer un refugio de verano con almacén para embarcaciones y útiles de pesca.

La construcción, de unos 110 metros cuadrados de planta, tiene como programa el siguiente:

- Un cuarto de estar con terraza.*
- Un dormitorio de padres.*
- Dos dormitorios, para hijos e hijas.*
- Una cocina comedor.*
- Un cuarto dormitorio, posiblemente de servicio.*
- Unos aseos generales.*
- Un aseo de servicio.*
- Un gran almacén accesible desde el interior y exterior.*
- Fosa séptica.*
- Aljibe para almacenamiento de agua de lluvia.*
- Unos depósitos elevados para el servicio.*
- Espacio para aparcamiento.*
- Patio de servicio.*

Los dormitorios, dado el destino de la construcción, tienen una superficie mínima para darle un carácter marinero, que se ha de cuidar en todo momento.

La estructura así como los forjados y muros, será de hormigón armado.

Se conserva todo lo posible los muros de mampostería existente, diferenciando así la antigua construcción de la actual.

La cubierta es plana para poder recoger fácilmente el agua de lluvia.

Las ventanas serán de madera vista, con lunas correderas tipo Pearson.

Existen chimeneas hogar en el estar y dormitorio principal, existiendo posibilidad de situar otras en el almacén inferior, y en la terraza exterior.

Toda la construcción es muy cerrada al norte, abierta discretamente al este y oeste, y muy abierta al sur, donde se sitúa la terraza.

Los aseos y, por tanto, toda la distribución de aguas, está reunida en un solo bloque, debajo del cual está la fosa séptica y encima del mismo se sitúan los depósitos elevados.

Toda la construcción se eleva sobre el nivel del camino solamente unos dos metros, exceptuando el torreón que forman los depósitos de agua.

El pavimento interior será de linóleoum y la construcción de primera calidad.

Las obras se ejecutarán bajo mi dirección facultativa.

Bueu, 1 de julio de 1967³⁷

La escueta descripción que Molezún hace del proyecto nos presenta sus decisiones fundamentales y sus principales elementos: la noción de refugio, la importancia del almacén, el carácter mariner, las dimensiones reducidas, el hormigón y la conservación de los muros existentes.

2.2.2 Desarrollo del proyecto y cronología de las transformaciones

Molezún dibujó un anteproyecto del refugio con fecha de julio de 1967. Los planos de estructura también tienen están fechados en julio de 1967. Probablemente se realizaron una vez dibujado el anteproyecto³⁸, puesto que introducen ya algún elemento nuevo, como el pilar que sostiene la viga de borde de la terraza. Podemos suponer se obtuvo licencia municipal (previa autorización por parte de la Jefatura de Costas y Puertos de Galicia) con la documentación del anteproyecto, la estructura y la memoria del proyecto, que tiene fecha 1 de julio de 1967. El proyecto de ejecución tiene fecha de diciembre de 1967 e incorpora diversas modificaciones al anteproyecto, como el rebaje de la altura del refugio sobre de la rasante del camino³⁹, la prolongación del alero de la cubierta plana volando sobre la terraza o la reconfiguración del patio de acceso situado al oeste. La construcción del refugio comenzó en 1968. Primero se construyó la estructura básica del refugio y se fue completando paulatinamente, añadiendo muretes, pérgolas, carpinterías, y mobiliario. En los mismos planos del proyecto de ejecución existen copias y croquis que testimonian diversos tanteos que Molezún fue haciendo. En muchos casos, no fue hasta la puesta en obra cuando Molezún dio la versión definitiva. Molezún fue dibujando planos de detalles y de mobiliario a medida que iba completando la construcción del refugio. Así, Molezún dibujó diversas configuraciones de los aseos, tanteó la posibilidad de una estufa en el almacén, diversas

Arriba

Sección transversal del anteproyecto, julio de 1967 [AP 10].

Abajo

Sección transversal del proyecto de ejecución, diciembre de 1967 [PE 08].

Puede observarse la variación en las cotas iniciales del proyecto. Molezún realizó muchos tanteos para rebajar la cota del refugio hasta llegar a la solución definitiva. La altura libre definitiva en el interior del habitáculo es de 2,25 m.

³⁷ Una copia de la memoria del proyecto se encuentra en el Legado Ramón Vázquez Molezún (COAM).

³⁸ En el Ayuntamiento de Bueu existe un plano de replanteo de los forjados [PE 50] con fecha de septiembre de 1968.

³⁹ En la autorización de obras de la Jefatura de Costas y Puertos consta que “la zona de vigilancia se efectuará por la terraza, sobre el refugio”. Cfr. OLALQUIAGA, PABLO *et al.*, *op. cit.*, p. 439. El rebaje de la altura del refugio puede observarse en la diferencia entre el alzado oeste AP 14 y el PE 06.

opciones para todas las escaleras del refugio. También modificó la ventana de los aseos que abre al patio de entrada, así como el almacén contiguo a estos baños, cuyo acceso se produce desde el mencionado patio. Molezún iba ajustando cada elemento para que funcionara con precisión dentro del engranaje del refugio. El proceso de configuración del refugio empezó con los primeros bocetos y ha seguido siempre activo, unido al devenir de la vida de sus habitantes, hasta el momento presente. Existe una absoluta continuidad entre los momentos de dibujo del proyecto y las sucesivas modificaciones que fue experimentando a lo largo de su vida. De hecho, se puede decir que no existe una imagen clara del refugio que se identifique con una de sus fases de dibujo y que se distinga sustancialmente de la siguiente fase. La Roiba incorpora desde el primer momento la dinámica del cambio, de su propia transformación. No existe, por tanto, una idea a la que el proyecto tienda o deba acomodarse. Quien dirige el proyecto es el carácter del lugar y la propia vida de sus habitantes, con todas sus necesidades y vicisitudes⁴⁰. En cualquier caso, en la descripción de la obra daremos cuenta del proceso y de las modificaciones que hizo Molezún.

A pesar de que el refugio se ha ido adaptando de forma continuada a las necesidades de la vida hasta el día de hoy, podemos distinguir tres fases principales en su configuración. Una primera fase, tras su construcción en 1968, que se corresponde con la documentación del proyecto de ejecución de diciembre de 1967. El refugio era un pabellón de hormigón armado de una planta, empotrado sobre los muros de las ruinas existentes y unido a una suerte de torreón que asoma sobre el habitáculo principal con una estancia que alberga los depósitos de agua. En 1977 da comienzo una segunda fase, mediante la ampliación del refugio con una segunda estancia en planta primera, que se une al cuarto de los depósitos de agua. Esta ampliación se cubre con un tejado de una vertiente. Tres años más tarde el refugio se transforma mediante una pequeña operación que consiste en la prolongación del hastial de la cubierta inclinada hasta el peto de la azotea y mediante el pintado de color blanco de las superficies de hormigón y enfoscado de cemento. El aspecto exterior del refugio ha permanecido así hasta el presente. En el interior se produjeron también algunos cambios. El principal es la demolición del tabique que cerraba el

⁴⁰ La atribución del motor de las transformaciones del refugio a la vida puede entenderse unida a la capacidad de autogeneración intrínseca a la propia forma tal como lo considera la teoría de la formatividad de Luigi Pareyson. "Esta teoría es la de la distinción-unidad de forma formante y de forma formada, por la que la obra misma, aun antes de existir como formada, actúa como formante, guiando el proceso de su formación, sin que por ello se pueda decir que la forma formante sea algo distinto de la forma formada, sin o que, por el contrario, son absolutamente la misma cosa". PAREYSON, LUIGI, *Conversaciones de Estética*, Antonio Machado, Madrid, 1988, pp. 130-131. En el mismo sentido, José María de Lapuerta se refiere al proceso de desarrollo de La Roiba diciendo: "Se considera que cada intervención mejoró la anterior, que el mejor edificio es el último, que, de alguna forma, estaba predestinado". DE LAPUERTA, JOSÉ MARÍA, *Inventando en sus casas. Casas de maestros*, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, 2012, p. 59.

dormitorio frente a la puerta de acceso desde el patio para ampliar la cocina hasta la fachada de levante. Obviamente, el habitar de los Molezún ha ido dejando sus huellas en el espacio a lo largo de los años. Tras la muerte de Ramón Vázquez Molezún en 1992, su esposa se trasladó a Bueu para vivir permanentemente en el refugio. Desde entonces es Janine quien habita-construye el espacio interior. En el refugio viven también dos de sus hijos: David y Cedric.

Para conocer mejor el refugio, tenemos a nuestra disposición los planos que elaboró el arquitecto y que se conservan en el Legado Ramón Vázquez Molezún (Legado RMV) del Servicio Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (SH COAM). En el SH COAM existen unos ochenta planos del refugio que pertenecen al Anteproyecto (julio de 1967), al Proyecto de ejecución (diciembre de 1967), a la ampliación de la planta segunda (1977) y a un redibujado a mano alzada del estado actual de 1985. Setenta planos corresponden al Anteproyecto y al Proyecto de ejecución. Tal abundancia de planos pone de relieve la importancia y el cuidado que Molezún dedicó a pensar su refugio. A parte de los planos existe una valiosa colección de fotografías negativos del refugio tomadas por el arquitecto antes de la construcción, durante la obra y en la posterior habitación del refugio. Además de la documentación que se conserva en el SI COAM, en el Archivo de la Fundación Alejandro de La Sota pueden consultarse algunos planos y fotografías de La Roiba pertenecientes al archivo de la familia Molezún⁴¹. Muchos de estos planos son copias de los planos del proyecto donde Molezún realizó anotaciones que testifican algunas decisiones tomadas en la evolución del proyecto. En un anexo a la tesis hemos relacionado y adjuntado todos los planos del refugio a los que hemos tenido acceso, clasificados según si pertenecen al Anteproyecto [AP], al Proyecto de Ejecución [EP], a la ampliación de la planta primera [AMP] o a los dibujos del estado del refugio de 1985 [EA].

A continuación describiremos el refugio siguiendo una lógica proyectual que va del exterior al interior y de la obra gruesa al pequeño detalle: la implantación en el lugar, la organización de los distintos cuerpos y niveles del refugio, el interior del pabellón, sus espacios y, finalmente, su mobiliario, dispositivos y artilugios.

2.2.3 Implantación en el lugar

Las construcciones en ruinas que adquirió Molezún consistían en una edificación hecha con mampostería de granito cuya cota superior estaba a ras del camino y un pequeño habitáculo

Preexistencias en el emplazamiento de La Roiba (RVM).

⁴¹ Este archivo es digital y puede consultarse en: < <http://molezun.archivosarquitectos.com/es/original/project/10> >.

Arriba

Preexistencias en el emplazamiento de La Roiba (RVM).

Abajo

La Roiba, ca 1970.

que asomaba sobre el camino y que contenía unas letrinas de la fábrica La Roiba⁴². Los muros de la edificación mayor salvaban un desnivel de más de cuatro metros entre la arena de la playa y el camino que salía de la población y que discurría elevado. Los muros se levantaban sobre una plataforma de granito de aproximadamente 1,50 m de canto, que servía como cimentación. Molezún construyó sobre estos muros un pabellón de hormigón armado de unos 110m², de planta sensiblemente rectangular. Situó este pabellón a un metro y medio por debajo de la cota media del camino (cota 2,75 m). El recinto que encerraban los muros de mampostería debajo del pabellón se utilizaría como “almacén de embarcaciones y útiles de pesca”; la vida de la familia transcurriría principalmente en el nuevo habitáculo de hormigón, donde hallamos la cocina, cuatro dormitorios y un estar abierto a una terraza que da a mediodía. Junto a esta ruina, en una posición retranqueada, se encontraban los restos de otra pequeña construcción, de unos 13 m², que tenía una porción cubierta con un techo de fibrocemento y se utilizaba como letrinas de la fábrica. Este volumen, también de granito, sobresalía un par de metros por encima de la cota del camino, y tenía el forjado tres peldaños por debajo (cota 2,60 m). En este cuerpo, Molezún situó los aseos del refugio; debajo de los aseos, una fosa séptica y un depósito filtrante y, sobre los aseos, un cuarto para depósitos de agua y almacén. Este era el único volumen de tres plantas⁴³. Molezún lo levantó hasta alcanzar la altura necesaria. Completó la mampostería existente con un revestimiento de piedra de aparejo más irregular que el original. Así, este cuerpo adquirió un aspecto de torreón que sobresalía una planta por encima de la azotea del pabellón de hormigón. Debajo del acceso desde el camino se construyó un aljibe para almacenar el agua de lluvia. Cuando Molezún construyó el refugio no llegaba la red pública de agua, de modo que tenía que ser autosuficiente. El agua de lluvia se almacenaba en el aljibe y desde allí se bombeaba hasta los depósitos situados sobre los aseos. Cuando el servicio de suministro de agua potable municipal alcanzó el refugio, el aljibe bajo la plataforma de acceso pasó a utilizarse como almacén y con el tiempo, el cuarto de los depósitos se reconvirtió en un dormitorio.

Así, el refugio quedó configurado en cuatro niveles: el podio de granito sobre el que se asienta la construcción (cota 0,00), con el almacén de botes y un porche sobre la playa que conecta con el camino a través de una rampa en L también preexistente; el nivel intermedio –el pabellón de hormigón- (cota 2,75), con la zona vividera, una terraza, los aseos y el un patio de servicio; la zona de acceso, ligeramente por encima de la rasante de camino, con el porche para dejar el coche, la plataforma de acceso (cota 4,20 m), unas escaleras que descienden al patio de servicio y una terraza exterior desde la que se desciende a la terraza del estar; y, finalmente, la

⁴² La Roiba fue originalmente una fábrica de salazón y posteriormente funcionó también como cetárea.

⁴³ En realidad, la fosa séptica y el pozo filtrante debajo de los aseos no tenían la altura de una planta completa. Se podía acceder a ellos solo desde un registro en suelo de los aseos.

Arriba Derecha

La Roiba. Sección por la terraza sur [JRCD].

Arriba Izquierda

La Roiba. Anteproyecto. Plano de preexistencias [AP 03].

Abajo

La Roiba. Proyecto de ejecución. Planta baja [PE 09].

azotea del refugio, a un metro sobre la plataforma de acceso (cota 5,18) y de donde sobresale el “torreón” que contiene el depósito de agua. Más tarde –en 1977-, en este nivel se levantó un estar para los hijos, unido al “torreón”.

Este basamento (cota 0,00) llega a tener un metro y medio en la zona más alta, aunque su altura varía en función de los movimientos de la arena de la ensenada. Su perfil tiene una geometría oblicua y en sección también es inclinado. Molezún no realizó ninguna modificación en ese podio, ni tampoco en la rampa de granito adyacente.

2.2.4 Comunicaciones y acceso al refugio

Las comunicaciones entre cada nivel se producen siempre por el exterior –a excepción de la escalera oculta en un cajón de madera que desciende al almacén desde el estar-, ahorrando así espacio en el interior. Desde el camino la casa aparece semienterrada. No permite la visión de la ría, pues el horizonte queda justo a la altura del peto de la azotea. Una plataforma horizontal de hormigón pulido recibe al visitante⁴⁴. En la plataforma existen dos puertas iguales, de madera, una a la derecha, más cerca del camino, y otra a la izquierda, junto a la fachada trasera del refugio. Cuando la casa está habitada estas puertas están abiertas y conducen al interior de la misma por dos caminos distintos, a través de dos recintos que ocultan su visión desde la calle mediante gruesos muros de mampostería habitualmente recubiertos de vegetación. Un recinto es una terraza y el otro un patio.

A través de la puerta de la derecha se pasa a una terraza recoleta, un espacio de transición, cubierto por una pérgola de madera y cerrada al camino por un alto muro de mampostería. Molezún fue configurando este recinto paulatinamente, en un proceso que empezó con el proyecto básico y se completó después de la construcción del refugio. En el proyecto básico este espacio no está delimitado, sino que se dibuja abierto al camino y sugiere su uso como aparcamiento. Se dibuja solamente un murete de mampostería de 50 cm que remata el muro preexistente en el límite a sur, dando a la rampa, y un muro más alto que impide las vistas hacia el este, sobre la terraza principal de la vivienda [AP 14]. En el proyecto de ejecución Molezún retrasa el elemento que impide las vistas sobre la vivienda hacia el borde del camino. Elimina, pues, el muro sobre la terraza, levanta el murete a 1,80 m y lo completa con otro muro de la misma altura, achaflando en la esquina [alzado PE 43 y planta PE 25], dando así la forma definitiva a este espacio. En otra vuelta de tuerca, Molezún modifica el carácter de este espacio apoyando sobre este muro

⁴⁴ Aunque el refugio no está concebido para visitantes, no podemos evitar situarnos en la posición de un visitante si tratamos de ofrecer una visión objetiva de la casa.

Arriba

La Roiba, ca 1969

Se observa la altura original del muro de mampostería en la plataforma de acceso al refugio. El muro blanco del fondo es el torreón ampliado sobre los aseos.

Abajo

La Roiba, ca 1970

Prolongación del muro, encerrando una terraza a modo de antesala a la terraza principal del refugio. Pérgola de vigas de madera.

Arriba y Centro

La Roiba. Visiones opuestas de la pérgola sobre muro de mampostería.

Abajo

Frank Lloyd Wright. Taliesin West. 1940.

La arquitectura wrightiana a base de costillas de madera sobre ciclópeos muros de mampostería resuena en la resolución del muro achafanado y la pérgola en el acceso a La Roiba.

una gran pérgola de madera que vuela hacia ambos lados del muro [PE 27]. Curiosamente, este proceso de definición en la fase de proyecto lo refleja también en la construcción. Molezún construyó primero el pequeño murete original, y al cabo de un tiempo lo levantó para construir la versión del proyecto definitivo con la pérgola. El nuevo muro definía dos ámbitos de distinta privacidad. Hacia el camino, la pérgola genera un lugar donde dejar el coche; al otro lado del muro existe una terraza con sombra, un umbráculo resguardado de todas las vistas. Este espacio se abre a las vistas de la ría y, por unas escaleras de madera, se desciende a la terraza principal del habitáculo, que conecta con el estar. Junto al tramo de escaleras que desciende a la terraza existe un tramo de escaleras 50 cm de ancho que sube a la azotea del refugio. Desde la azotea se puede acceder a la habitación del depósito, en el torreón.

Regresando a la plataforma de acceso, la puerta que se abre a la izquierda conduce, a través de una escalera, al patio que en la memoria del proyecto se denomina “de servicio”. Este patio figura en los planos desde los primeros encajes del proyecto. Se encuentra a cota 2,45 m, dos escalones por debajo del interior de la vivienda, protegiendo a éste del agua de lluvia. Este patio, igual que la terraza que acabamos de comentar, constituye un espacio aislado del exterior y es la única excavación del terreno que realiza Molezún. La altura de los muros que rodean el patio también cambió del proyecto básico al de ejecución. Mientras que en el básico los muros sobresalían 80 cm sobre la cota del camino, en el de ejecución y en la versión construida sobresalen 1,80 m, impidiendo toda visión al interior del patio⁴⁵. Al final de la escalera, una puerta de madera y vidrio da paso al interior de la vivienda.

2.2.5 La planta

Es conveniente realizar un análisis de la planta del habitáculo de hormigón que Molezún construyó sobre las ruinas. Descontando la terraza y el torreón donde se encuentran los baños, se trata de 75 m² perfectamente encajados para dar lugar a una cocina, un estar y cuatro dormitorios con capacidad para alojar a 11 personas sin sensación de agobio.

Hemos descrito el camino para acceder al interior de la vivienda desde el camino a través del patio de servicio o, alternativamente, descendiendo a la terraza del estar a través de otro

⁴⁵ La mayor profundidad de este patio se debe a que Molezún tenía mal referenciada la altura del camino y de los muros originales con respecto a la cota (0,00) del podio. En el proyecto de ejecución la altura del forjado de la planta habitable pasó de 2,40 a 2,75 m; el patio de servicio de 2,30 a 2,45 m; la cota de la plataforma de acceso de 3,50 a 4,20 m, y la cota del camino, que originalmente era de 3,50 resultó ser variable entre 4,00 y 4,20 m. Así, el patio de servicio pasaba de tener una profundidad de 1,20 m a una de 1,75 m. A esta profundidad hay que añadir la altura de los muros que bordean el patio, que Molezún prolongó hasta la cota +6,00.

Planta principal del refugio. Proyecto de ejecución. Diciembre 1967.

infinita en la percepción del reducido espacio habitable. La configuración de los dormitorios permite también la visión del mar desde la calle, atravesando todo el espacio interior del refugio.

Las literas del dormitorio dejan un espacio de paso entre literas menor que la apertura de las puertas. La misma configuración del dormitorio había sido utilizada por Alejandro de la Sota en la casa Varela (1964). Dada la amistad entre ambos arquitectos, Ramón podría ser conocedor de la solución ensayada previamente por Alejandro de la Sota. La pequeña ventana vertical que preside el dormitorio en la casa Varela pasa a ser una ventana alta horizontal en La Roiba. En ambos casos, debajo de las literas hay cajones de madera para almacenamiento. Molezún ideó unas bisagras y unos pestillos que permitían abatir la tabla de la litera en caso de no necesitarse, aliviando así la compacidad del dormitorio. Existen diversas analogías entre la casa Varela y La Roiba: su distribución compacta, la disposición en forma de pabellón sobre un cuerpo cerrado de mampostería, el protagonismo del contrachapado de madera en el interior, la existencia de muchas camas (14 en la casa Varela y 12 en La Roiba) en un espacio reducido, la relación entre dormitorios y espacios comunes, etc. A pesar de las similitudes, existe un abismo entre el motor que impulsa la construcción de una vivienda y la otra. Lo que en Villalba era estandarización, prefabricación e interés por la noción de prototipo, en Bueu es solución particular obtenida y construida *in situ*, desde la vida y la respuesta a unas preexistencias.

Arriba

Visión de los dormitorios desde el estar. El sistema de doble puerta abatible permite distintos grados de apertura y privacidad entre dormitorio y estar.

Abajo izquierda

Planta de La Roiba (1967) y de la Casa Varela (1964).

En la casa Varela las puertas dobles de los dormitorios sirven como cierre de los armarios laterales y abren el dormitorio a un espacio compartido de mayor dimensión.

Ramón Vázquez Molezún utiliza la misma configuración para los dormitorios de su refugio.

Arriba

La Roiba, ca 1970.

Se observa el color natural de la madera, sin barnizar.

Centro

La Roiba. Anteproyecto. Alzado este.

Abajo

La Roiba. Proyecto de ejecución. Alzado este.

2.2.7 Ventanas y carpinterías

La fachada este del refugio está rasgada por una ventana horizontal que discurre a través de los dos dormitorios y el estar. Al llegar a la fachada sur, dobla la esquina y se conecta a los ventanales que abren el estar a la terraza. Esta ventana es un elemento de gran complejidad y que acomete diversas funciones –se comentarán en otro momento en relación al retiro-. La ventana horizontal comunica permanentemente el refugio con el mar e introduce en el refugio un elemento típicamente “moderno”, dotándole con la plasticidad característica de este tipo de recortes. La ventana horizontal de La Roiba es otra constante desde el inicio del proyecto. El hecho de que rompa una de las esquinas del paralelepípedo, otorga al volumen un carácter plástico, de masa excavada o conformada, que no tendría si apareciese como un recorte plano en una de las caras del prisma (como ocurre en las fachadas corbuserianas de los años 1920). La ventana no es de sección uniforme, sino que es más ancha en la zona del estar y se estrecha en los dormitorios. El efecto plástico de la ventana horizontal se multiplica por efecto del dintel y de la materialidad homogénea del hormigón. Molezún había utilizado efectos plásticos similares en edificios como los Laboratorios Profidén⁴⁸. En La Roiba se desplaza el dintel de la ventana hacia el exterior para proteger la carpintería de madera. Unos galces previstos en el encofrado del dintel y del antepecho colaboran a esta finalidad protectora. Este detalle se realizó también en las demás ventanas que dan al exterior y han mantenido la carpintería en muy buen estado. La carpintería es tipo “Pearson”, una patente Canadiense de hojas de vidrio sin marco que se desplazan directamente sobre un cerco de madera de cedro. Molezún había utilizado ya esta carpintería en la casa Huarte. Es una carpintería muy particular, que resuelve los requerimientos de una ventana de la forma más simple posible. Tiene un sistema ingenioso de desagüe y de fijación de la luna a la posición deseada. No garantiza la estanqueidad, pero, dado el uso vacacional del refugio, no es absolutamente necesario y, además, se evita así la condensación. El hecho de ser una ventana corredera tiene la ventaja de no invadir el reducido espacio del refugio. Las lunas sin marco permiten una mayor superficie de vidrio libre, que no disminuye al correr las lunas. El despiece de los cercos en el estar divide en dos franjas horizontales la ventana. Se consiguen paños de vidrio ininterrumpidos de 2,5 m. Cada franja horizontal está dividida con algún montante vertical cuidadosamente dispuesto para evitar una composición simétrica en la relación con el exterior. Las lunas correderas están en la franja superior, de modo que la corriente de aire no molesta a quienes estén sentados. La ventana “Pearson” es un elemento constructivo exquisito que da a la ventana una calidad en el acabado que éste no hubiese tenido de haberse utilizado una carpintería más estándar o tradicional. Sin embargo, la sencillez

⁴⁸ Ver imagen en página 90.

del artillugio está en perfecta sintonía con el tipo de intervenciones que Molezún realizaba en el refugio. A parte de la ventana horizontal, existen otras ventanas en las que se utilizó también el sistema “Pearson”, como en la ventana del muro norte de la cocina o en la ventana vertical en la esquina de la habitación de la primera planta. En este caso se dividió la altura de la ventana en dos estratos y las lunas se unen en la esquina sin necesidad de ningún montante vertical, permitiendo así una visión libre de la ría hacia el norte. El formato vertical de esta ventana hace compatible la visión del horizonte lejano con la de la playa y Piedra Branca. La ventana “Pearson” se utilizó, finalmente, en las ventanas altas horizontales en el cierre a poniente de los dormitorios y de la cocina. Estas ventanas altas son fundamentales en la configuración del alzado oeste del refugio.

El resto de carpinterías fueron diseñadas por Ramón Vázquez Molezún, dibujando todos sus detalles a escala 1:1. Todas ellas son carpinterías de madera, resueltas de la forma más sencilla posible pero atendiendo a todos los requerimientos. Para las ventanas exteriores, fácilmente accesibles, Molezún proyectó contraventanas correderas de contrachapado marino. El trabajo de carpintería no se limitó a las ventanas, sino que abarca muchos elementos que completan la ruda estructura de hormigón. Las carpinterías se unen a otros elementos constructivos permitiendo la creación de baldas, armarios, cajones, escotillas, que permitían aprovechar cada rincón del refugio. En la puerta de acceso a la cocina coinciden tres puertas casi en el mismo

Feb. 1, 1955

E. PIERSON

2,700,801

SASHLESS WINDOW STRUCTURE AND LOCK

Filed Feb. 13, 1951

Arriba

Ventana en esquina en planta primera

Carpintería Pearson. Encuentro en esquina de las hojas de vidrio sin marco.

Abajo izquierda

Detalles de carpinterías

Puerta de la terraza con marcos de madera y vidrio y contraventana corredera opaca.

Abajo derecha

Detalles de la carpintería Pearson

Se observa la palomilla para la fijación de la luna y el galce que permite el desagüe.

eje. El alzado del cuerpo de aseos desde el patio de servicio fue revestido con contrachapado marino pintado de marrón. Junto a los aseos, Molezún ganó un espacio de almacenamiento que no estaba previsto en el proyecto de ejecución. Este espacio se cerraba con contrachapado marino. Molezún dibujó varias veces este alzado [PE 14, PE 15]. Pensaba cada rincón del refugio, aunque no tuviese visibilidad y no dejaba nada al azar. En este alzado utilizó una plancha de contrachapado de madera como revestimiento, con una finalidad principalmente compositiva, que le permitía integrar las diversas puertas y ventanas que se sucedían en un reducido espacio. Molezún trabajó mano a mano con el carpintero, el señor Paco Lucas, que llegó a ser casi uno más de la familia. Algunos elementos de carpintería, como los cajones-sillón del estar, los construiría el propio Molezún en los largos ratos que dedicaba a completar el refugio. Se conservan una decena de planos de carpinterías y detalles de elementos de madera, aunque

muchos de estos elementos están diseminados por todos los planos en forma de pequeños bocetos que surgían espontáneamente mientras se dibujaban los planos canónicos.

2.2.8 Envoltente y estructura

El hormigón es un material impermeable que, además de resistir bien a la agresión del ambiente marino, necesita poco mantenimiento. Molezún proyecta su refugio como una construcción monolítica de hormigón armado in situ, a excepción de la ampliación del torreón, que se proyecta en bloque de hormigón⁴⁹. En el anteproyecto, la envoltente de hormigón constituye una lámina continua con un espesor de 20 cm, que en algunos puntos se reduce a 13 y en otros alcanza los 30 cm. El monolitismo del hormigón permitía eludir muchas juntas entre elementos constructivos, sustituidas por la continuidad del material plástico.

La estructura portante consistía en una construcción monolítica de pilares y losas armadas que se volaban un metro fuera del pilar y que en el extremo se remataba con una viga de canto que hacía de antepecho. Esta solución requería de una puesta en obra complicada difícil de llevar a cabo con la mano de obra de que se disponía. En el proyecto de ejecución Molezún sustituyó la versión original por un sistema de tres pórticos paralelos formados por vigas de canto y pilares de hormigón in situ apoyados sobre los muros de mampostería. Sustituyó las losas in situ por forjados de semiviguetas de hormigón pretensado y entrevigado de casetón de hormigón prefabricado. Uno de los tres pórticos desaparecía al quedar embebido en el muro de hormigón que hacía de cerramiento en la fachada norte. Este muro se inclinaba levemente siguiendo la directriz de los muros de mampostería. Cada viga volaba un metro fuera del pilar. Con este sistema se hacía compatible la luz entre los muros existentes que servían de apoyo con la dimensión del espacio interior, convenientemente superior. En el extremo del forjado inferior se apoya el antepecho de la ventana corrida (de hormigón in situ) y el muro de los dormitorios a poniente (construido en bloque de hormigón). Del extremo del forjado superior cuelga el dintel de la ventana corrida (ver plano de estructura PE 09). La sección transversal resulta muy explicativa de este sistema en el que la estructura muraria, la porticada y la envoltente de fachada quedan integradas a través del uso del hormigón⁵⁰. Se trata de una estructura con cierta potencia y

⁴⁹ Aunque la vocación del refugio era a ser entero de hormigón in situ, en pos de la sensatez constructiva y de la buena administración, construyó un paramento en la fachada sur con bloque de hormigón —el cual se construyó de manera provisional y más tarde se derribó parte del mismo para completar el ventanal de la terraza— y también la ampliación del torreón en la segunda planta —para no sobrecargar la obra de mampostería—, que revistió con granito en la cara norte.

⁵⁰ Este esquema estructural y constructivo recuerda, salvando las distancias, obras como la casa en Butantã (1964) de Paulo Mendes da Rocha está construida con cuatro pilares que soportan vigas principales en voladizo (en este caso

Arriba

La Roiba. Proyecto de ejecución. Sección transversal.

Centro

La Roiba. Proyecto de ejecución. Detalle de la estructura.

Abajo

La Roiba. Apoyo de los pilares sobre los muros de la planta sótano (JRCD).

Arriba

La Roiba en construcción, ca 1968.

Se distinguen los elementos contruidos en hormigón in situ y los muros que se completaron con bloque de hormigón. Por lo que se deduce de la fotografía, los medios constructivos utilizados eran muy elementales.

Abajo

La Roiba. Interior (RVM)

El interior del refugio se organiza a base de piezas de mobiliario contruidos por Molezún. Se observa el tambucho abiWerto junto a la chimenea, los asientos de madera con cajones para almacenar cosas, las literas, con más cajones que se ocultan debajo.

complejidad en las ménsulas. Sin embargo, la estructura, aunque se deja vista, no adquiere un papel protagonista ni se exhibe de forma demagógica. Simplemente cumple bien con su función resistente. Aunque idealmente La Roiba era enteramente de hormigón in situ, por razones prácticas, el muro a poniente que salva el desnivel con el camino y el muro sur (fachada de la terraza) se contruyeron con bloque de hormigón. Estos muros no iban a quedar vistos, por lo que tenían unas necesidades de resistencia a la abrasión inferiores. No obstante, durante los primeros años, los muros de bloque de hormigón quedaron al descubierto, contribuyendo a la rudeza y monocromía del refugio. Los forjados también se dejaron sin enlucir, dejando visto el entrevigado tanto en el almacén como en la planta principal del refugio. Molezún independizó la estructura del algibe, excavado en el camino, de la estructura del pabellón apoyado sobre los muros antiguos, evitando así problemas de asientos diferenciales.

En el proyecto de ejecución Molezún proyecto unas cuñas de hormigón armado que protegerían el rompiente en el vuelo de la fachada sur sobre el muro de mampostería y en la ventana de la cocina a norte.

El pilar la esquina de la terraza no aparece en los planos del anteproyecto. En los planos de estructura, realizados posteriormente, aparece un pilar metálico hecho con dos perfiles PN10 y revestido de hormigón. Finalmente se contruyó de hormigón armado.

Acabada la construcción de la estructura, en 1969, Molezún dejó el hormigón visto. Era un hormigón encofrado con tablilla, muy áspero, cuyo aspecto parecía desde el primer momento tan antiguo como las mismas rocas donde se apoya el refugio. Hacia 1980 Molezún, tras haber realizado una ampliación (1977) y varias intervenciones, Molezún decidió pintar el hormigón de blanco, protegiendo el material y modificando el aspecto con que el refugio se presentaba.

2.2.9 Artilugios

Contruido el caparazón exterior y los pocos tabiques interiores, el refugio se completa con elementos de carpintería. Molezún se sentía muy identificado con estos elementos que él mismo diseñaba y construía, con la ayuda de un carpintero local, hasta el punto que cuando le preguntaban si era él el arquitecto de la casa, solía responder: “Yo solo fui el carpintero”.

Junto a la chimenea del salón existe un cajón de madera. La tabla horizontal está atada con una cuerda a una polea y a un contrapeso que es un saco de arena. Esta polea permite levantar la

son postesadas) y donde pilares, vigas, forjados y fachada forman un todo monolítico de hormigón in situ. El caso de La Roiba es menos radical. La Roiba no solo tenía que adaptarse a la geometría de las preexistencias, sino que también debía realizarse con los medios sencillos de que disponían los albañiles de Bueu.

pesada madera sin esfuerzo y sin riesgo de que se cierre inesperadamente. Dentro del cajón hay una escalera de barco, muy empinada, con dos zancas de madera y sin contrahuellas. Levantadas la tabla horizontal y la tabla vertical –que sirve de puerta-, se puede acceder dentro del cajón y descender por la escalera al pañol. Tal como habíamos advertido anteriormente, esta es la única escalera interior del refugio. El pañol es el compartimento donde se almacenan víveres, herramientas y otros enseres en los barcos. Molezún rotuló con esta palabra el almacén de botes de su refugio. Ideó un raíl para sacar las embarcaciones del almacén al mar y para volver a guardarlas luego. Se trata de una viga de acero anclada a la cara inferior del forjado. Molezún pensó en este ingenio desde el primer momento. En los planos del proyecto básico ya aparece indicada la sobrecarga puntual de 1000 kg que suponía. Sobre esta viga deslizan una serie de rodamientos de los que pueden colgarse los botes, las redes, los cabos y las nasas y sacarlos hasta la plataforma del porche. Cuando la marea está alta, el agua llega a inundar el almacén. Esto hace que, con los pequeños botes, casi se pudiese salir navegando desde el mismo almacén. En pocos lugares la continuidad y trabazón entre casa y mar es tan intensa –a excepción, quizás, del singular caso de Venecia–.

La casa tiene muchos otros artilugios hechos, fundamentalmente, a base de poleas y de cabos. Las puertas tienen un sistema para que queden cerradas o abiertas según se desee. Es un sistema sencillo, hecho con un cordel, una polea y un contrapeso. Las poleas están muy presentes en la casa. Molezún construyó una especie de pérgola con tubo de acero, muy liviana, sobre la terraza meridional. Esta pérgola aparece ya esbozada en algún plano del proyecto de ejecución. Era una estructura elemental que permitía tender una tela a modo de toldo en verano, para protegerla de la incidencia del sol. Sobre esta pérgola Molezún llegó a colocar un torno con unos pescantes que permitían levantar embarcaciones hasta la terraza.

Los cuartos de baño forman en sí mismos un artilugio. En 7 m² escasos, Molezún encajó tres aseos con distintas piezas de sanitario: un aseo con lavabo, inodoro y bidé; otro con lavabo, ducha e inodoro; y, finalmente, otro con ducha y lavabo. Las puertas están dispuestas de modo que no entren en conflicto unas con otras y que permitan la iluminación del vestíbulo de los baños a través de ellos.

Diversos artilugios del refugio ideados y contruidos por Molezún.

SEGUNDA PARTE

Delimitado el concepto de resistencia íntima y habiendo presentado el caso que lo ejemplifica, en esta segunda parte de la tesis trataremos algunos rasgos del retiro que se descubren desde La Roiba. La Roiba integra todas las dimensiones del retiro, tensándolas hasta un punto de máxima intensidad cuyo rebasamiento implicaría el colapso. Como acabamos de ver, existen ejemplos de retiro dominados por alguna de sus dimensiones, las cuales predominan notablemente sobre las demás. En La Roiba hallamos un caso de retiro en el que están perfectamente integradas la recuperación del sí mismo, de la presencia de las cosas, de la experiencia de la naturaleza y de la propia vida cotidiana en sus dimensiones física y social. La Roiba actúa como un mirador privilegiado desde el cual se contempla el amplio alcance de la resistencia íntima.

RECUPERARSE A SÍ MISMO

3

3.1 Identidad: lugar, memoria y comunidad

Para obtener un punto de apoyo existencial el hombre ha de ser capaz de orientarse [...] pero también tiene que identificarse con el medio ambiente.

CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci*

El hombre es quien es, gracias en gran parte al lugar que habita [...] La identidad, tanto de un individuo como de una comunidad, no se construye solo a partir de los lazos sociales existentes, sino que también emerge y se sostiene a partir de los elementos físicos que conforman el entorno próximo.

CARLOS TOSTADO, *Proyecto e historia. Dialogías encontradas*

Recuperarse a sí mismo no implica necesariamente que alguien se haya extraviado. Más bien, que la rutina, el trabajo especializado, la falta de interioridad, el materialismo y el consumismo, actúan como fuerzas de dispersión o de homogeneización, alejando a la persona de su propio centro y de los demás, y erosionando así la propia identidad.

El retiro resiste a estas fuerzas a través del fortalecimiento del sí mismo, que no implica construir una personalidad fuerte, sino cuidar la propia fragilidad, donde se concentran las propias energías humanas. Así, el cuidado de sí mismo implica tanto el reconocimiento de algo específico en sí mismo como el reconocimiento y la apertura a la alteridad: a los demás y a toda la realidad que rodea la persona¹. Recuperarse a sí mismo implica acceder a un modo de habitar íntimo que será capaz de conectar y concentrar ambas realidades: toda la realidad interior que emerge del sujeto y toda la realidad exterior que se filtra y sedimenta en su intimidad a través de su experiencia. La orientación y la identificación con el medio ambiente que reclama Norberg-Schulz pueden entenderse como una relación íntima consigo mismo y con las realidades sociales y materiales que se depositan en un lugar concreto.

¹ Josep María Esquirol escribe que "la experiencia del sí mismo no se aviene ni con la impersonalidad ni con el egoísmo y es, a la vez, soledad e inquietud por el otro; experiencia de la intemperie propia y solicitud por la vulnerabilidad del prójimo". ESQUIROL, Josep María, "¿El océano o el desierto?", en *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de proximidad*, Acantilado, Barcelona, 2015, p. 91.

Autorretrato, ca 1946. Ramón Vázquez Molezún.
Aguada y tinta

3.1.1 Lugar y memoria

La recuperación de sí mismo a través del retiro arraiga en la convicción de que el lugar configura al ser humano tanto como el ser humano configura el lugar. Si los lugares donde habitamos afectan profundamente a nuestra personalidad, el espacio-tiempo del retiro tiene una capacidad especial para dar forma a la identidad y al espesor humano de quien se retira. No se trata solamente de que el lugar tenga una incidencia en la identidad y las actitudes humanas², sino que la identidad de cada ser humano se teje en simbiosis con los lugares que habita; es más, necesita del lugar –entendido en toda su amplitud– para configurarse correctamente. A su vez, el lugar custodia la identidad y la memoria, tanto de una persona concreta como de una sociedad. La noción de lugar que introducimos aquí no es nueva. Hemos hablado ya del tiempo y del espacio del retiro, como un espacio-tiempo singular. La noción de *lugar* hace referencia a un espacio y un tiempo concretos e incorpora también otras significaciones de índole social, psicológica y espiritual que no posee el espacio en sentido abstracto, físico-geométrico³. Es por eso que el espacio-tiempo del retiro debemos entenderlo como un *lugar* con todas sus dimensiones⁴. Es precisamente la capacidad de la casa-lugar para interactuar profundamente con la vida aquello que permite la recuperación de sí mismo; es decir, su capacidad para acoger y conservar la memoria de lo vivido, para poner en contacto el espíritu humano con la realidad del mundo y a su vez protegerlo, para reconocer a su habitante e incrustarse en las mismas fibras de su vida humana.

2 Juhanni Pallasmaa afirma: "La interdependencia de identidad y contexto es tan fuerte que los psicólogos hablan de una 'personalidad situacional'. El concepto se basa en la observación de que el comportamiento de un individuo particular varía más bajo distintas condiciones que el de distintos individuos en las mismas condiciones". PALLASMAA, JUHANNI, *Habitar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016, p. 25.

3 El filósofo alemán Otto Friederich Bollnow pone de manifiesto la transformación del espacio geométrico que se da en el habitar, donde el espacio deviene vital y queda vinculado a la persona humana. BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, *Human space*, Hyphen Press, Londres, 2011.

4 El lugar incorpora los siguientes sentidos:

Siguiendo la tradición fenomenológica, Carlos Tostado en su tesis distingue el Topos, sustrato físico y objetivable del lugar, "tiempo-espacio abstracto y sin vida", y el lugar como Kora, espacio vivido, habitado, que "responde al aspecto sensible e incommensurable en el cual se manifiestan todos los significados, sentimientos, experiencias e historias acumuladas a través del tiempo que resultan del acto de habitar". Kora es lo que Christian Norberg-Schulz llama "espacio existencial". Ver: TOSTADO, Carlos, "Χώρα: la esencia del lugar" en: Proyecto e historia. Dialogías encontradas, Tesis doctoral, Barcelona, 2015, p. 157-162. Disponible en: <<https://upcommons.upc.edu/handle/2117/96143>>.

El lugar es siempre un "cronotopos", término acuñado por Mijail Bajtín con el que se refiere al espacio-tiempo que el escritor crea en cada novela y que acompaña a cada personaje. El tiempo del lugar es un "ahora" en el que se hacen presentes el pasado y las posibilidades del futuro. El lugar es un intercambio constante entre proyecto e historia, donde confluye una tradición y se generan nuevas posibilidades de futuro.

Ramón Vázquez Molezún, coruñés de nacimiento, recurre a su tierra natal al escoger la ensenada de La Roiba para su refugio. El fragmento de mundo que Molezún escoge para su retiro colaborará con su peculiaridad en la identidad del arquitecto. El contacto con el universo marino de las rías gallegas impregnará a partir de entonces la persona de Molezún. No se trata de un añadido a su personalidad, sino de rescatar un modo de ser y un carácter que ya existía en él.

3.1.2 Identidad y comunidad

Se podría decir que Molezún, a pesar de su gran amor por la arquitectura, en su retiro desplaza su identidad como arquitecto –el celebrado arquitecto Molezún– para identificarse con los oficios manuales, con un universo de artesanos que trabajan con las redes, con la madera y con el mar. Cuando Molezún respondía “yo fui solo el carpintero” a la pregunta de si era él el arquitecto de su refugio, manifestaba esta identificación con estos oficios “menores”, con un modo de actuar donde las manos se anticipan al pensamiento⁵. La Roiba, con su pañol colgando de la vivienda recreaba *el taller* del artesano en el que “el trabajo y la vida se entremezclaban”⁶. Este universo de pescadores, calafateadores, de comunidad vecinal, forma parte del aspecto social del lugar, inseparable de su realidad física concreta. En estos oficios es tan frecuente y necesaria la ayuda mutua entre colegas como el trabajo silencioso en solitario. Así, el lugar del retiro propiciaba la construcción de una identidad en la que resonaba este tipo de realidad social. La Roiba intensificaba, además, otra faceta de la identidad de Molezún, a saber: la pertenencia a su familia. Tal vez sea este el principal rasgo de su identidad. La Roiba potenciaba enormemente la experiencia de co-pertenencia entre los miembros de la familia Molezún-Martínez-Anido. Si bien el espacio doméstico tradicional ha subrayado los roles y la jerarquía de la estructura familiar, en el refugio de los Molezún destaca el sentido de comunidad. Molezún no hace distinciones de tipo representativo en los roles familiares. La habitación de los padres es un “camarote” de dimensiones similares a las demás habitaciones y los baños son compartidos entre todos los habitantes. Las reducidas dimensiones del refugio provocan este contacto continuo entre los habitantes. Sin embargo, esto no se concibe como una limitación insalvable sino que se entiende de forma positiva, como celebración de la comunidad familiar que se apretuja sin protocolos en torno a la mesa de la cocina o en los bancos de madera del estar. El refugio no renuncia a la posibilidad de soledad, ya sea en el pañol, donde Molezún trabajaba, o en el estar que construyó posteriormente en la azotea, físicamente desconectado del resto de

Ramón Vázquez Molezún y su mujer, Elena Martínez-Anido (Janine) navegando en su barco de vela

5 Richard Sennett describió la especificidad del trabajo artesanal en su conocida obra “El artesano”. SENNETT, RICHARD, *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009.

6 *Ibid.* p. 39.

Preexistencias de La Roiba. Primera visita al emplazamiento (RVM)

Desde el principio, La Roiba fue un refugio para toda la familia. A pesar de la profunda identificación de Molezún con su refugio, no lo concebía como algo propio, al margen de los demás miembros de su familia.

la vivienda. La resistencia íntima incluye, por tanto, la construcción de la identidad social de la persona, su pertenencia a una determinada comunidad y el reconocimiento de la necesaria interdependencia entre personas que habitan un lugar y lo construyen⁷. Es importante reconocer la dimensión social que tiene la propia identidad. Es decir, el papel constitutivo que tiene el otro en la configuración del sí mismo. Mijaíl Bajtín ha teorizado esta idea en su noción de alteridad. “Yo me conozco y llego a ser yo mismo sólo al manifestarme para el otro, a través del otro y con la ayuda del otro. Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación con la otra conciencia”⁸. Molezún, en su búsqueda de intimidad no rehuye la compañía, no se aleja en una soledad absoluta⁹. Es consciente de la necesidad que tiene de los demás, de que forman parte de su identidad y lejos de ser un obstáculo -mucho menos el infierno- suponen un enriquecimiento del sí mismo y le dan un sentido y una dirección. La vocación del retiro no puede realizarse plenamente si no es en el establecimiento de una comunidad humana en búsqueda de la mayor autenticidad en sus relaciones.¹⁰

No obstante, el aspecto social es solamente una de las facetas de la identidad. Así, todos los ámbitos de la realidad contribuyen a la constitución de la identidad. También el aspecto más físico de la realidad construye el sí mismo. La materia del lugar y todos sus fenómenos llegan a formar parte de la identidad de la persona, de su memoria, de su ser. En los capítulos que siguen nos detendremos ante la recuperación de las cosas mismas, de la materia, como parte de la realidad que constituye el sí mismo y que el retiro aspira a asimilar. Nos detendremos en la recuperación de la experiencia de la naturaleza, cuyo palpito debe ser vivido en continuidad con la propia existencia. Finalmente nos detendremos a reflexionar en el rescate de la vida cotidiana. También esa materia prima y anodina de la existencia humana es fundamento de la vida que en el retiro se pretende atrapar, traer a la conciencia y asimilar. La vida cotidiana incluye, a su vez, los aspectos anteriores, la realidad tal como se ofrece a la experiencia y las vivencias compartidas junto a otros.

⁷ Es significativo que en mi estancia en el refugio constaté que la memoria de Molezún sigue muy viva no solo entre sus familiares sino también en los vecinos a los que se extendió la red de relaciones humanas que brotaba de La Roiba. Algunos de ellos siguen hoy formando parte de la vida familiar de los Molezún en el refugio.

⁸ BAJTÍN, MIJAÍL, citado en ALEJOS GARCÍA, JOSÉ, *Identidad y alteridad en Bajtín*, Acta Poética, nº 27 (1), 2006.

⁹ La soledad de la resistencia íntima es cercana a la *soledad acogedora* o a la *soledad-en-diálogo* que describe Massimo Cacciari de la mano de Leopardi, cuya soledad “se pliega acogedoramente a cada otro”. “La soledad que mira y que recuerda, que imagina y medita, es soledad que se abre acogedora; la soledad que es propia del amigo”. CACCIARI, MASSIMO, *Soledad acogedora. De Leopardi a Celan*, Abada Editores, Madrid, 2007, pp. 38-39.

¹⁰ El “fantasma” de la *idiorritmia* de Roland Barthes refleja esta búsqueda de comunión en la diferencia, libre de relaciones de poder. En “Cómo vivir juntos” Barthes ofrece apuntes interesantes sobre este deseo humano. Las comunidades cenobíticas vinieron a corregir el peligroso solipsismo que amenaza la excesiva soledad del anacoreta. BARTHES, ROLAND, *Cómo vivir juntos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

3.2 El habitar íntimo

La noción de resistencia íntima es muy cercana a lo que podríamos llamar habitar íntimo. El retiro propone un modo íntimo de habitar en el mundo. En el primer capítulo hemos comentado ya algunos rasgos de la noción de intimidad que estamos considerando¹¹. Fundamentalmente, la intimidad implica comunión –con el sí mismo y con la alteridad-. Así, la noción de intimidad trasciende la privacidad y el aspecto espacial del término. No obstante, dada la importancia que tiene el espacio como soporte del habitar, nos detendremos en este apartado a considerar brevemente algunos aspectos relacionados con el anhelo de un habitar íntimo. Concretamente nos centraremos en la crisis de la intimidad burguesa como precedente y motor de la intimidad radical que se ha perseguido en muchos de los retiros del siglo XX.

3.2.1 Crisis de la intimidad burguesa

*Tendremos camas de olores suaves,
y divanes tan profundos como tumbas*

CHARLES BAUDELAIRE, La muerte de los amantes

En la construcción del espacio íntimo tuvo un papel destacado la sensibilidad burguesa del siglo XIX, la cual a menudo es considerada la inventora de nuestra noción de intimidad, de privacidad y de confort. Ciertamente, incluso en la actualidad, nuestras formas de habitar siguen siendo deudoras de las bases dispuestas por la sociedad del siglo diecinueve y reinstauradas en sucesivos momentos de nuestra historia. La intimidad a la que aspira el retiro es, no obstante, de un orden completamente distinto. De hecho, se fragua en oposición a la falsedad que se descubre en la noción de intimidad desplegada por la sociedad burguesa. El retiro, durante el siglo XX, fue en diversas ocasiones una resistencia íntima contra la falsa intimidad. En España, en los años de crecimiento económico que siguieron la posguerra, la modernización de la sociedad estuvo acompañada de un afianzamiento de los valores familiares burgueses, los cuales tuvieron su representación en el espacio doméstico. Es precisamente durante estos años cuando se realizan muchas de las huidas a lugares donde el habitar se pudiese desarrollar libre de estas imposiciones. Una de estas huidas fue la de Ramón Vázquez Molezún a Bueu.

Interior burgués. Fotograma de “A daughter of the poor”, 1917.

¹¹ Ver apartado 1.2.2 Intimidad.

Con el fin de obtener una mayor conciencia de la importancia de las alternativas que planteaban las experiencias de retiro y del distanciamiento que estas representaban respecto a la intimidad tradicional, nos detendremos a contemplar algunos aspectos de la intimidad burguesa y el momento en el que esa tradición entra en crisis y reclama un nuevo modo de vida íntimo.

+++++

Lo íntimo y lo privado han sido descritos por muchos historiadores como dos grandes descubrimientos de la sociedad burguesa¹². La sociedad burguesa concibió un universo cerrado del que nada podía escapar. Aunque es difícil establecer con claridad cuál era el centro de esa sociedad (puesto que varía dependiendo del punto de vista desde el que miremos), podríamos decir, sin demasiado riesgo a equivocarnos, que la sociedad burguesa tenía en la propiedad privada uno de sus pilares fundamentales. Para la sociedad burguesa lo privado deja de tener el sentido limitado y mezquino que tenía en las culturas clásicas de Grecia y Roma, y que perduró incluso durante la Edad Media¹³. En el mundo holístico pre-moderno, donde cada ente ocupa un lugar determinado del conjunto, la vida privada tiene interés en cuanto se integra en un orden superior y participa de él. En la sociedad moderna, donde se cuestiona ese orden superior previo y se parte del fragmento –el sujeto– para llegar a construir la relación entre las distintas realidades, la vida privada adquiere una luz y una importancia distinta, pasando a ocupar la posición principal en la nueva escala de valores.

La autonomía e importancia del sujeto moderno se manifiesta en la puesta en valor de todo lo que le corresponde, todo lo que es suyo y construye su especificidad: su propiedad, sus bienes materiales, pero también sus sentimientos y afectos, su familia. La casa se convierte en el baluarte inexpugnable del sujeto moderno, puesto que custodia y representa al mismo tiempo las propiedades materiales del sujeto y las propiedades espirituales, afectivas y psicológicas.

La sociedad burguesa se volcó hacia el interior de un modo inusitado. La arquitectura experimentó una serie de transformaciones que permitían al habitante burgués gozar de mayor

¹² Sobre la invención burguesa de la intimidad y de lo privado se puede consultar el clásico sobre cultura material ARIÈS, PHILIPPE; DUBY, GEORGES (eds.), *Historia de la vida privada*, vol. 4. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial, Taurus, Barcelona, 2001. Hay que tener en cuenta que su narración se funda en un modelo interpretativo de historia progresista. Witold Rybczynski expone en su libro “La casa. Historia de una idea” cómo la domesticidad, lo íntimo y lo privado son inventos de la burguesía que comenzaron en el siglo XVII y alcanzaron su máximo desarrollo en el siglo XIX. El tono nostálgico y crítico con la modernidad, aunque tiene la virtud de rescatar aspectos de la domesticidad marginados por la corriente dominante, pasa inadvertidos algunos aspectos positivos que la modernidad introdujo en relación a la superación de algunos peligros que entraña la comodidad. RYBCZYNSKI, WITOLD, *La casa. Historia de una idea*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 1989.

¹³ cfr. ARENDT, HANNAH, *The human condition*, University of Chicago Press, Second Edition, p. 58 y ss.

privacidad y disfrutar de sus posesiones. Así, la sociedad burguesa extendió la necesidad y la importancia de los arquitectos, concediendo a la vivienda particular un estatus que hasta entonces solamente poseían las viviendas de la nobleza y aristocracia; es decir, los palacios. También hubo transformaciones muy importantes en el interior de la vivienda, como, por ejemplo, la segregación de la circulación del personal de servicio de las estancias donde habitaban los propietarios. Así se establecía una jerarquía de clases que quedaba reflejada en el espacio arquitectónico y que permitía una mayor privacidad en cuanto se reducían las posibilidades de intromisiones indeseadas en los espacios más privados de la casa, como son los dormitorios¹⁴. La búsqueda de comodidad, reclamada por Rybczynski como una de las conquistas burguesas en espacio doméstico, era ciertamente un atributo de la casa que, sumado al de la privacidad, constituía lo que la era burguesa nos legó como intimidad de la casa y que Walter Benjamin describió muy acertadamente como una obsesión por crear fundas acolchadas. Según Benjamin, la casa burguesa es un estuche, un envoltorio mullido y perfectamente adaptado a la forma del habitante burgués. Este reconocimiento que la casa burguesa concede al habitante, a su intimidad y a su vida cómoda con su familia es un paso nada desdeñable hacia la identificación de la casa con el habitante. Sobre todo si pensamos en la mezcla indisociable de vida familiar y laboral que se daba en la Edad Media, en la inexistencia del concepto de confort doméstico¹⁵ o en la carencia absoluta de privacidad.

Pero el lugar preeminente que adquiere la vida privada y familiar del habitante burgués en su hogar contiene en sí misma una grave contradicción: esta protección de la vida privada se superpone con una voluntad de representación sin precedentes. El espacio doméstico se construye por entero en función de la mirada ajena, para complacer la mirada de los visitantes. En realidad, la identificación entre el habitante y su casa quedaba asfixiada o reemplazada por la identificación del habitante con el estatus burgués a través de la casa y del cumplimiento de todos los códigos y corsés en que la sociedad burguesa se ceñía a sí misma. Así, cerraba su

¹⁴ El artículo de Robin Evans "Figures, Doors and Passages" [1978] explica la invención del pasillo en la vivienda. Evans compara el esquema burgués de vivienda con pasillo con el de estancias concatenadas de los palacios aristocráticos y concluye que el invento del pasillo supone una pérdida de "contacto" en las relaciones humanas y del papel "neutro" de la arquitectura al adquirir ésta un papel moralizador y regulador de lo "conveniente". No hay dudas de que la introducción del pasillo en la casa burguesa concede al habitante una mayor intimidad, que existe con independencia del supuesto "control social" que se ejerce a través de la vivienda. También introduce mayor distancia entre los propietarios y los miembros del servicio. El contenido moral de estas estrategias es un tema a parte, cuya discusión no afecta a la naturaleza de la privacidad conseguida. EVANS, ROBIN, "Derecho al retiro y ritos de exclusión", en *Traducciones*, Pre-Textos, Valencia, 2005.

¹⁵ Witold Rybczynski justifica este "desinterés" explicando que en la sociedad medieval, donde toda la realidad tenía significado en relación a un orden divino, había realidades, como los objetos utilitarios o el mobiliario, a los que "prácticamente no se les prestaba atención, porque carecían de significado". RYBCZYNSKI, WITOLD, *op. cit.*, p. 46.

Familia española viendo el televisor en los años 60.

Las cualidades que se conferían al espacio doméstico en los años sesenta eran una herencia del modelo burgués, a pesar de que se había reducido las dimensiones del espacio habitable, se simplificaron algunas cuestiones formales y se introdujeron los electrodomésticos.

propio universo artificial excluyendo cualquier intromisión ajena a su naturaleza burguesa. De modo que el legado de intimidad y privacidad que la sociedad burguesa legó a la humanidad nace, en realidad, de una necesidad de representación y de autocontrol absolutas. El legado doméstico que Witold Rybczynski en su libro “La casa: historia de una idea” describe con añoranza y melancolía y reclama para la casa actual es criticado duramente por otros autores, como Walter Benjamin que, desde otra perspectiva, descubrieron enseguida la falsedad y la podredumbre inaceptable que exhalaba ese interior burgués. Georges Teyssot en su artículo “Lo social contra lo doméstico” [1988] denuncia esta componente *de control* que reside en lo que denomina el “proyecto doméstico”, iniciado en el siglo XVIII. Según Teyssot, este proyecto tiene por objetivo someter el terreno de lo privado a la autoridad del poder civil de modo que “el hombre vive prisionero en su casa y está condenado a decorar lo mejor posible su celda”¹⁶.

Podemos descubrir en este punto la constatación del fracaso de la intimidad burguesa. El retiro aparecerá entonces como alternativa donde buscar una relación más íntima entre la arquitectura y la vida de una persona. Es decir, una arquitectura que sea presencia de la vida, en oposición a toda intención de representación, simulación o manipulación de la vida, incluso en oposición a todo aquello que sea un reflejo de la vida pero no su presencia real y espontánea. De algún modo, el concepto que hoy tenemos de intimidad es todavía una herencia burguesa que está lejos de una auténtica identificación entre la vida de una persona y el espacio que habita. El desmoronamiento de la intimidad burguesa abre las puertas a la posibilidad de una nueva intimidad entre vida humana y la arquitectura mucho más sincera e intensa.

En esta crítica del interior burgués sobresale Walter Benjamin. Nadie como él ha captado y descrito el alto grado de sofisticación y de falsedad que alcanza el espíritu de representación y agrado burgués. En sus comentarios podemos detectar aquellos elementos que constituyen la intimidad y la domesticidad burguesa y que fueron caminos errados –o por lo menos prematuros– hacia la intimidad.

*«El interior burgués [...] del siglo XIX, con sus aparadores gigantescos y repletos de tallas, los rincones oscuros donde hay una palmera, el mirador cerrado, atrincherado, por detrás de la balaustrada y los largos pasillos con la llama de gas siempre cantando, es una vivienda solamente adecuada a un cadáver».*¹⁷

¹⁶ El artículo de Robin Evans antes mencionado explica la aparición del pasillo en la arquitectura doméstica como un agente controlador y moralizador. La casa, ciertamente, debía inscribirse dentro de la doble moral burguesa y propiciaba unos usos y rituales determinados. No obstante, no hay que pensar que la casa coartaba los amplios movimientos de la libertad humana.

¹⁷ BENJAMIN, WALTER, “Calle de dirección única”, en *OBRAS IV*, vol. 1, Abada, Madrid, 2010, p. 29.

Esta breve descripción consigue convocar la atmósfera que desprende la casa burguesa. Su aparente comodidad es destruida por las connotaciones negativas de los adjetivos que califican este interior. Benjamin asocia la domesticidad burguesa a un cadáver. Es decir, para Benjamin, la vida ha desaparecido completamente de este interior y ha sido sustituida, no por su representación, sino por un escenario construido con absoluta fidelidad al código de la casa burguesa. Cierta distancia, sobretudo intelectual en el caso de Benjamin, permite descubrir la ausencia de contenido de este escenario. Si la vida humana es aquello que otorga espesor al hábitat doméstico, los códigos de clase y las convenciones asumidas irreflexivamente en el espacio doméstico esterilizaban la vivienda burguesa e impedían una relación auténtica y sincera entre la casa y sus habitantes.

3.2.2 Intimidad radical

Íntimo indica, ante todo, proximidad, familiaridad

JOSEP MARÍA ESQUIROL, *La resistencia íntima*

¿Cuáles deberían ser, entonces, las cualidades de un habitar íntimo? Ya hemos comentado en el primer capítulo que la esencia del espacio íntimo es la comunión. Lo fundamental del retiro es la cercanía del sujeto con su propia vida. Provocar esta cercanía. Este contacto íntimo con la propia vida podría darse sin necesidad de un entorno particular, mediante, por ejemplo, la meditación –lo que hoy llaman ‘mindfulness’–, sin embargo, muchos aspectos de la vida quedarían por integrar en este acto de auto-conciencia. La proximidad que busca el retiro se produce entre la persona y “sus circunstancias”, es decir, entre la persona y todas las realidades que le rodean y le envuelven. Tal síntesis, como hemos advertido ya en el capítulo 3.1, requiere de un lugar y de su capacidad integradora.

La forma de habitar más íntima sería aquella en la que la vida del sujeto y su entorno (incluida la arquitectura como realidad fundante del mismo) se aproximan tanto que devienen una sola cosa. Igual que sucede en las relaciones interpersonales, la comunión entre el espacio arquitectónico y la vida aspiraría a una comunicación directa de ser a ser. En la intimidad burguesa, un código rígido se interponía entre la vida y su manifestación en el espacio. La superación de la intimidad burguesa implica, por tanto, una relación entre la persona y el espacio no mediada. Este contacto rechaza todo aquello que se interponga entre los dos entes que se comunican. Para comprender mejor el fundamento y las posibilidades de este habitar íntimo analizaremos en el siguiente capítulo la noción de empatía. Consideramos que la empatía desempeña un

Villa Müller, Praga. Adolf Loos, 1930.

En la transición entre la intimidad decimonónica y los nuevos paradigmas de la modernidad, los interiores de Loos estaban todavía lejos de facilitar una identificación profunda entre el espacio y la persona que lo habita.

papel imprescindible en el retiro y en el modelo de intimidad que nos ocupa. Gracias a la empatía, la identificación entre habitante y espacio se producirá en un plano más profundo y más directo¹⁸. Esta identificación profunda es la podemos llamar intimidad radical.

El retiro capaz de realizarse como resistencia íntima requiere de una casa íntima, construida como custodia de una vida humana concreta. Su aspiración es la especificidad de su habitante; su ser, con todo lo que tenga de particular y de universal. La casa íntima se construye sin atender a las miradas y juicios ajenos (este dato funciona a menudo como prueba de autenticidad de muchos retiros conocidos). La casa íntima es, como hemos comentado ya, centro y horizonte. Es concentración del ser y, al mismo tiempo, la casa asume la misión de liberar la vida de ataduras inconsistentes, de dejarla siempre fresca y abierta a todos sus hallazgos y posibilidades, a los horizontes que trascienden el sujeto. Esta doble condición del espacio de retiro requiere un equilibrio que es muy difícil de alcanzar. Es habitual que las dosis elevadas de empatía produzcan arquitecturas dominadas por completo por el carácter y los deseos de los habitantes, hasta el punto de asfixiar posibilidades y potencialidades no previstas que, de darles cabida, podrían enriquecer la vida del habitante. En cualquier caso, las formas de acogida entre la casa y el habitante no pueden delimitarse, pues pueden ser tan variadas como lo son las personas entre sí.

¹⁸ Como veremos, a principios del siglo XX, la noción de empatía se descubrió como una nueva posibilidad que revolucionó los criterios que guiaban la experiencia artística.

3.3 Teoría de la empatía

Al introducir nuestra ansia de actividad en otro objeto, nos hallamos dentro de éste; al quedar absorbido nuestro afán de vivencia interna por un objeto exterior, por una forma exterior, estamos redimidos de nuestro ser individual. Sentimos que nuestra individualidad se vierte, por así decirlo, en un recinto firmemente delimitado, frente a la infinita diferenciación de la conciencia individual.

WILHELM WORRINGER, *Abstracción y naturaleza*

Desde el Idealismo alemán hasta Husserl, con modelos en el fondo platónicos, los filósofos han sostenido la abolición de la total separación ingenua e intuitiva entre sujeto y objeto, entre los procesos del yo perceptivo e interpretativo y el mundo «exterior».

GEORGE STEINER, *Gramáticas de la creación*

3.3.1 Definición y origen de la teoría de la *Einfühlung*

La empatía (en alemán, *Einfühlung*), desde principios del siglo XX, ha sido una teoría con fuertes resonancias en el campo de la estética y también en el campo específico de la arquitectura.

En realidad, existen muchas definiciones de empatía y muchos campos en los que la empatía encuentra sentido y aplicación. En sentido estricto, *Einfühlung* es un concepto que forma parte del ámbito de la psicología. Su significado literal es ‘sentir en’. Según el Diccionario de Filosofía de José Ferrater Mora, la definición más general de empatía es la “*participación afectiva y, por lo común, emotiva, de un sujeto humano en una realidad ajena al sujeto*”. En la relación interpersonal, la empatía sería la capacidad para participar en los sentimientos o pensamientos de otra persona. No obstante, la realidad ajena de la que uno participa afectivamente puede ser también “*objetos del contorno familiar; de procesos o fenómenos naturales; de bienes culturales y en particular de obras artísticas; de ideas; de ideales; de otros sujetos humanos; de una comunidad; de una forma de vida; de un período histórico*”. Esta participación en la realidad ajena permite una comprensión distinta a la que proporcionaría el análisis científico de sus características objetivas. La comunión empática proporciona un conocimiento de la realidad a un nivel distinto que aquel que evita implicarse afectivamente con ella. Precisamente Worringer señala el polo opuesto a la empatía como el afán de abstracción, que busca “*unidades indisolubles*”,

“arrancar [la cosa individual] de la corriente del acaecer (...) de su temporalidad y vaguedad”. Dicho de manera muy sintética la empatía es un impulso del espíritu humano hacia la comunión inmediata con las personas, con el mundo y las cosas.

A menudo, advierte Ferrater Mora, el alcance de la noción de empatía se ha restringido a realidades anímicas o relacionadas con lo anímico. Lo que sí es cierto es que el acto de empatía presupone una capacidad emocional.

En 1907 Wilhelm Worringer publicó su tesis doctoral “Abstracción y Empatía” (*Abstraktion und Einfühlung*). En esos mismos años, las vanguardias artísticas descubrieron el arte abstracto con una radicalidad que no conocía precedentes. El 1915, en la exposición 0.10 Kazimir Malevich mostró por primera vez su famoso *Cuadrado Negro* suprematista. Se podría decir que la abstracción era un constitutivo de la modernidad. La abstracción era una herramienta –o, como diría Worringer, un modo de relacionarse el espíritu humano con el mundo– que combatía tanto el naturalismo de los modernismos como el carácter ornamental de los estilos. No obstante, el concepto de *Einfühlung*, como polo apuesto a la abstracción, abría nuevos campos que no fueron nunca del todo descartados del camino de la modernidad. Para el tema que nos ocupa, lo importante del concepto de *Einfühlung* es que sitúa la comunión entre el sujeto y la obra en el núcleo de la experiencia artística.

La teoría de la *Einfühlung*¹⁹ nace en el caldo de cultivo de las teorías formalistas, cuyo principal impulsor fue Alois Riegl. Fue desarrollada y difundida, principalmente, por Theodor Lipps a finales del siglo XIX en su libro *Ästhetik*. Worringer se apoyó en el concepto riegliano de voluntad artística (*Kunstwollen*) y en la formulación del concepto de *Einfühlung* que hizo Lipps para mostrar que la voluntad artística se mueve siempre entre dos polos: la abstracción y la empatía²⁰. Demostró esta hipótesis clasificando los principales estilos artísticos históricos según su voluntad artística predominante. Aunque su demostración se basó en el arte ornamental, introdujo también el hecho arquitectónico en sus valoraciones.

¹⁹ Harry Francis Mallgrave y Eleftherios Ikononou publicaron en 1994 “Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893” donde investigaron la genealogía del concepto de la *Einfühlung*. Un buen compendio de este trabajo se encuentra en la tesis de Raúl Martínez Martínez Espacio y empatía en I Tatti, especialmente en el capítulo 2.1 Origen y evolución del concepto de la *Einfühlung* en el contexto centroeuropeo (p. 61-65). MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Raúl, “Espacio y empatía en I Tatti” (Tesis doctoral), 2014, UPC-ETSAV, Barcelona.

²⁰ El término *Einfühlung* fue acuñado por el alemán Robert Vischer en 1878 en su disertación de tesis titulada *Über das optische Formgefühl* (Sobre el sentido de la forma óptica). Posteriormente, el psicólogo británico E.B. Titchener (1867-1927), en su obra *Experimental Psychology of the Thought Processes* (1909) tradujo el término alemán *Einfühlung* por el término inglés *Empathy*, de etimología griega. En adelante utilizaremos el término español ‘empatía’ para referirnos a este concepto.

Esta teoría tuvo distintos alcances y múltiples revisiones. Fue adoptada por artistas diversos que la interpretaban de forma distinta en cada caso. Es conocida la influencia que la teoría de la empatía ejerció en Henry van de Velde, que consideraba su arte como una síntesis de las dos tendencias descritas por Worringer. La definición de empatía de Lipps es difusa en algunos aspectos y, consiguientemente, también algunas de las interpretaciones que se hicieron del texto de Worringer planteaban graves objeciones. A pesar de todo, la voluntad de empatía recogía una aspiración latente en muchas obras de arquitectura y ayudó a tomar conciencia de su importancia.

3.3.2 La empatía en el campo de la psicología

Aunque no es esa la definición de empatía que nos interesa, queremos hacer brevemente algunas observaciones sobre la empatía en el campo de la psicología para tomar conciencia de algunos aspectos importantes trasladables al campo de la arquitectura.

En las relaciones interpersonales, la empatía permite a un sujeto sentir en sí mismo lo mismo que otro está sintiendo gracias a una especie de proyección y de ósmosis de un estado anímico.

Edith Stein, en su tesis doctoral, da una visión profunda y exhaustiva sobre el concepto de *Einfühlung* como proceso de conocimiento intersubjetivo. Stein, discípula de Husserl, utiliza el método fenomenológico. Según Stein, el acto empático tiende a percibir la totalidad de la persona, su centro dinámico que configura todas sus experiencias, acciones y disposiciones bajo el signo de único. Stein fundamenta la actividad de la empatía en la *vivencia en primera persona de vivencias no originales* (cuyo origen está en un sujeto otro). La tesis de Stein hace especial hincapié en la distinción entre vivencias originales y no originales que confluyen en la empatía. Para algunos fenomenólogos, el proceso empático llevaría a la fusión de ambas vivencias, a la supresión de la distancia entre la vivencia original y la empática. Así, según Theodor Lipps, entre el yo original y el yo aferrado en empatía podría presentarse una perfecta coincidencia. Stein señala que una identificación tan radical es imposible²¹. En la empatía siempre será necesaria la distinción entre el yo y lo otro. Esta apreciación es útil también para el campo de la experiencia espacial, donde el sujeto puede sentir que se funde y queda absorbido en el espacio que lo envuelve. Sin embargo, tal identificación señala el extremo de un polo al que podemos tender sin llegar nunca a una perfecta identidad. Siempre existirá una distancia entre el sujeto y el espacio del que se siente parte, o la naturaleza con la cual comulga.

Wilhelm Worringer (1881-1965)

²¹ STEIN, EDITH, *Sobre el problema de la empatía*, Trotta, Madrid, 2004, p. 32.

3.3.3 La empatía en las teorías estéticas

El concepto de empatía fue trasladado del campo de la psicología al de la estética, interpretando así la capacidad del sujeto para captar el centro dinámico de una obra de arquitectura, de un lugar o de una ciudad. Aunque Heinrich Wölfflin en su tesis *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886) ya había tratado de explicar a través de la *Einfühlung* los efectos psicológicos que la arquitectura era capaz de provocar a través de sus formas, fue a través del texto de Worringer donde la noción de *Einfühlung* tuvo una mayor difusión e impacto en el campo de la arquitectura²².

*“Mientras que el afán de proyección sentimental está condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante, el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante esos fenómenos y corresponde, en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones”*²³.

Worringer define la *Einfühlung* como un motor interno de la creación artística y arquitectónica, que representa el polo opuesto al motor de la abstracción. La *Einfühlung* es una aspiración natural de la persona a identificarse con su obra, así como con los fenómenos que la rodean. La *Einfühlung* concede a la persona la capacidad de conocer íntimamente su obra, su naturaleza más íntima. De algún modo, la *Einfühlung* opera también en el sentido inverso. Se daría entonces una participación del objeto en el sujeto. La obra se descubre poseedora del mismo espíritu de su creador. Luigi Pareyson explora también esta posibilidad. Para Pareyson “la obra de arte es ciertamente una cosa, y un objeto producido, pero, al mismo tiempo, es un mundo, un sentido personal de las cosas. (...) Nos topamos al mismo tiempo con la evidencia de un objeto físico y con su inseparable mundo espiritual”²⁴.

La concreción que hace Worringer de la influencia de la *Einfühlung* y de la abstracción en la arquitectura creemos que está todavía lejos de vehicular todo el alcance de estos motores de la creación arquitectónica. Worringer atribuye al afán de *Einfühlung* la voluntad de representación naturalista del arte griego o del estilo modernista mientras que los estilos egipcio, bizantino, románico se consideran fruto del afán de abstracción. Según Worringer el arte gótico es un arte abstracto que se deja influir por el deseo de empatía, produciendo así una síntesis singular

²² MARTÍNEZ, RAÚL, *op. cit.*, p. 94.

²³ *Ibid.*, p. 30.

²⁴ PAREYSON, LUIGI, *Conversaciones de Estética*, Visor Distribuciones, Madrid, 1987, p. 130.

entre ambos impulsos²⁵. Para lo que a aquí nos ocupa, resulta de gran interés poner en paralelo los motores de la abstracción y la empatía con las necesidades psicológicas del retiro.

Más allá de la aplicación que el propio Worringer hizo de estos dos polos a los estilos artísticos del pasado y del presente, la teoría de la *Einfühlung* sugiere la posibilidad de una arquitectura donde exista una comunión profunda entre casa y habitante; no como proyección del habitante en la casa, sino como participación en una realidad cuyo sustrato es compartido. La teoría de la *Einfühlung* se aplica tanto a la experiencia de la arquitectura como a la intención que la motiva y a su gestación en el momento del proyecto. Luigi Pareyson supo recoger y expresar bien el núcleo más profundo de la relación entre sujeto y obra, sugerido solamente en Worringer.

*“En el arte lo físico y lo espiritual coinciden, porque el arte no es la modelación de un contenido sino de una materia: el contenido es la persona misma del artista dispuesta de tal modo que conforma la materia. La persona está presente en la obra de arte no tanto como representada, sino como idéntica a ella. La persona del artista y, por tanto, toda su entera espiritualidad, y la espiritualidad de su tiempo tal como se ha filtrado en esa irreplicable personalidad, se trasvasan enteramente a la obra de arte, hasta el punto de que la obra de arte no sólo la manifiesta, sino que es su personalidad tanto en su vertiente social como en su vertiente subjetiva”*²⁶.

La relación de co-pertenencia entre autor y obra expresada por Pareyson puede aplicarse bien a lo que acontece en la resistencia íntima. Se entiende así que construir, disponer un lugar acorde al propio ser sea una forma de captarse a sí mismo y que la energía formante, en este caso, sea el sí mismo y no se diferencie de la obra formada, por utilizar la terminología de Pareyson.

²⁵ “En la catedral gótica se expresan relaciones de fuerzas puramente mecánicas, pero una capacidad de proyección sentimental extendida a lo abstracto intensifica hasta un extremo la tendencia dinámica y el contenido de estas relaciones de fuerza”. WORRINGER, WILHELM, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1953, p. 118. “El hombre aplica su facultad de proyección sentimental a valores mecánicos; éstos ya no son para él abstracción muerta, sino un viviente movimiento de fuerzas”. *Ibid.*, p. 117.

²⁶ PAREYSON, LUIGI, *op. cit.*, p. 129.

Casa Malaparte, Capri. Invierno 2013.

3.4 Tríada empática

Hemos dicho en el primer capítulo que en el retiro confluyen un movimiento de contracción y uno de expansión. Ambos movimientos están motivados principalmente por un afán de empatía entre el sujeto y la arquitectura en el primer caso y entre el sujeto y el mundo exterior en el caso de la expansión. Habitante, arquitectura y naturaleza forman una tríada inseparable en la que cada uno de los elementos es mediador de la relación de empatía que se establece entre los otros dos. Así, en la empatía entre el habitante y la arquitectura la naturaleza hace de mediadora, mientras que en la relación de empatía entre el habitante y el mundo, es la arquitectura quien media. La tercera relación de empatía se produce entre la arquitectura y el mundo donde se instala. La arquitectura y la naturaleza pueden entrar en una profunda resonancia en virtud de una suerte de espíritu que las hace capaces de comunicarse. Es el ser humano quien media en esta tercera relación de empatía.

La resistencia íntima se expresa como resistencia a la disolución de estas relaciones de empatía. En el siglo XX, el ideal de una arquitectura estándar y universal y la abstracción del habitante de la arquitectura social en una suerte de individuo tipo propiciaron un fuerte debilitamiento de las posibilidades de empatía entre la arquitectura y quien la habita, así como entre el contexto y la arquitectura. Disminuía, por tanto, la relación entre el ser humano y el lugar donde habita. El retiro aspira a conquistar el centro dinámico de la persona. Aspira, por tanto a restituir el entendimiento entre el habitante, la arquitectura y el lugar. Muchas de las experiencias de retiro empiezan en un acto de empatía entre una persona y un lugar concreto. Este fue el inicio también del refugio de Molezún, donde habitante, arquitectura y lugar logran un equilibrio de empatías difícil de alcanzar.

3.4.1 Molezún y el mar

“Decía siempre la mar. Así es como le dicen en español cuando la quieren. [...] Pero el viejo lo concebía siempre como perteneciente al género femenino y como algo que concedía o negaba grandes favores, y si hacía cosas perversas y terribles era porque no podía remediarlo. La luna, pensaba, le afectaba lo mismo que a una mujer”

ERNEST HEMINGWAY, *El viejo y el mar*

“El mar me miraba fijamente con sus enormes ojos suplicantes, jadeando como un animal herido, y yo me estremecí”

CURZIO MALAPARTE, *La piel*

La personificación del mar como mujer en Hemingway o como un animal herido en Malaparte ponen de manifiesto la singular capacidad de empatía que existe entre el ser humano y el mar. En La Roiba la arquitectura *encarna* esta relación de amor²⁷.

El primer par de elementos en relación empática son el ser humano y el mundo que le rodea. Si bien según la visión existencialista de Heidegger el hombre es un ser *arrojado* al mundo, existe también la opción de experimentar la propia existencia desde una relación empática con el mundo. La empatía entre el hombre y el entorno le lleva a experimentar su pertenencia al mundo. Se trata de una pertenencia afectiva, en la que el ser humano se deja “tocar” por el mundo y comparte sus sentimientos, su efusividad y su dolor, su luz y su oscuridad. Mundo es tanto la ciudad como la naturaleza. La posibilidad de empatía existe en ambos escenarios. Los románticos, en el siglo XIX, celebraron la fusión con la naturaleza que trasladaron, a final de siglo, a una fuerte sintonía con la ciudad²⁸.

El refugio de Molezún tiene su origen en la empatía con un lugar concreto en la ría de Pontevedra. El mar es protagonista de este lugar y la necesidad de construir un refugio puede entenderse como mediación necesaria para hacer habitable esa relación de empatía entre Molezún y el mar. A continuación queremos describir esta relación de empatía. Dejaremos para el capítulo 5

Playa de La Roiba antes de la construcción del refugio (RMV)

²⁷ Según María Zambrano, “Es el amor el que descubre la realidad y la inanidad de las cosas”. En relación al papel fundamental del amor como base para el conocimiento de la realidad puede leerse “El amor en la vida humana” en ZAMBRANO, María, *Lo humano y lo divino*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2007, p. 252-255.

²⁸ Charles Baudelaire representa el punto de inflexión entre la fusión de los románticos con la naturaleza y la fascinación por la ciudad condensada en la figura del *flâneur*.

los aspectos relativos a la experiencia de la naturaleza y cómo ésta se atrapa e interfiere en lo doméstico. Ahora queremos señalar solamente la capacidad de empatía, ligada a la intimidad que existe entre el habitante y el entorno en el retiro.

El origen del refugio

Tal como hemos comentado en el capítulo 2.2, el origen de La Roiba hay que situarlo en el primer verano en que Ramón Vázquez Molezún pasó junto a su mujer Janine y sus hijos en Bueu, hacia 1955. Hasta entonces habían pasado sus veranos en Formentor, disfrutando de la belleza incontestable del Mediterráneo, de su luz cegadora, sus azules pictóricos. En Formentor se reunían con un grupo de arquitectos y mecenas amigos. En una visita a unos parientes, tuvieron ocasión de pasar un tiempo en Bueu, en la ría de Pontevedra. “En Bueu, -cuenta Janine– descubrí el mar”²⁹. Siendo Ramón Vázquez Molezún natural de A Coruña, no podemos pensar que descubriera el mar en Bueu. Sin embargo, después de viajar por toda Europa y de pasar varios veranos seguidos en Mallorca, el regreso a las rías gallegas le ofrecería un encuentro nuevo con la tierra de sus orígenes. Bueu permitió a Molezún recuperar su memoria del mar gallego, con la intensidad de sus *marusías*, sus cielos plomizos, sus pescadores, sus gentes.

Volver al origen es un indicio de madurez, de recapitulación. La Roiba se situará en el tiempo del ocaso, aunque un ocaso temprano. Molezún, como arquitecto, recogerá a sus 45 años todo aquello que se podía haber quedado por el camino en sus años de formación y sus tempranos éxitos profesionales. La oportunidad de vivir en el mar, con todas las posibilidades que conlleva esta decisión. Así, la decisión de construirse un refugio en Bueu nace desde la empatía con las rías y el mar gallego. Molezún encontró el lugar donde construir su refugio a finales del verano de 1956, paseando con su familia por el Beluso, la última playa de Bueu. La palabra *encuentro* es especialmente pertinente para describir una elección del lugar donde es difícil decir si el habitante escogió el lugar o si fue el lugar quien escogió su habitante. La reciprocidad es una cualidad de la empatía. Saliendo de la ensenada de Bueu existe un camino que discurre hacia el Morrazo. Ya fuera de la población, tras las últimas casas de pescadores, se llegaba a la fábrica de salazón llamada La Roiba. En ese punto desaparecía la visión de Bueu y el camino se perdía en los bosques de pinos y eucaliptos. Frente a la fábrica había una pequeña construcción de granito abandonada, cimentada directamente sobre las rocas de la ensenada. Ahí se dio el encuentro. Molezún apoyará su casa sobre esas ruinas y atrapará en su nuevo refugio toda la

²⁹ El entusiasmo de Janine al recordar su primera estancia en Bueu muestra hasta qué punto el origen del refugio estuvo tanto en Molezún como en su mujer.

densidad latente en ese rincón del mundo. El capítulo 5 se dedica a analizar esta apertura del habitante al mundo que le rodea, en especial al mar.

Visiones del mar

*¡Hombre, tú siempre gustarás de la mar!
Es tu espejo la mar; te contemplas el alma
en el mismo despliegue inmenso de su lámina,
y no es abismo menos amargo el de tu espíritu.*

BAUDELAIRE, *Las flores del mal*

¡Hombre, tú siempre gustarás de la mar! Así declara Baudelaire la profunda resonancia (amarga, para Baudelaire) que el mar ha despertado desde siempre en el alma humana. La concepción que el hombre ha tenido del mar ha ido cambiando con la mentalidad de cada época. El Romanticismo aportó una visión sobre el mar –y, en general, sobre la naturaleza– de la que todavía hoy somos deudores. El mar es, para el romántico, una de las realidades con mayor capacidad para suscitar la experiencia de lo sublime. La pintura épica de Caspar David Friedrich “El monje a la orilla del mar” (1808-18010) expresa y sintetiza la comunión de infinitos que el sujeto romántico experimenta ante el mar. Friedrich pone de manifiesto el poder evocador y simbólico del mar, sea este de agua (El monje a la orilla del mar), de nubes (El caminante sobre un mar de niebla, 1818), de hielo (Mar de hielo, 1823- 1824) o de hierba (La gran reserva, 1832). El romántico descubre en la naturaleza una inmensidad que entra en resonancia con la infinitud que descubre en su propio interior. Siguiendo con Baudelaire, el despliegue inmenso de su lámina no es abismo menos amargo que el del espíritu humano³⁰. En ambas dimensiones el romántico descubre un sentimiento humano no corrompido, lejos del degradado mundo mecanicista³¹.

Esta visión de la naturaleza inviolada fue rechazada por los modernos y considerada como una idealización. Los modernos postrománticos eran conscientes de la corrupción inherente a la naturaleza o, cuanto menos, la consideraban como un “gran depósito de energía amorale”, dando crédito a la cosmovisión científica. La visión romántica se consideraba inauténtica e insensible a las contradicciones internas de la realidad. Ambas visiones, romántica y científica, dejaban fue-

³⁰ Baudelaire atribuye a la inmensidad del mar y a la del alma humana la condición de “amarga”. Se refleja así su distanciamiento respecto a la visión más estrictamente romántica de la naturaleza –también la humana–, que en Baudelaire se traumatiza.

³¹ Sobre este tema ver “Epifanías del modernismo” en TAYLOR, CHARLES, *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006.

Arriba

Monje a la orilla del mar, 1809 (Caspar David Friedrich)

Abajo

El caminante sobre un mar de niebla 1818 (Caspar David Friedrich)

Arriba

El puerto de Bueu ca. 1940.

Abajo

Ramón Vázquez Molezún al timón de su barco

ra de su ámbito estratos de la realidad que un impulso realista pretendía recuperar, rescatando la experiencia vivida completa.

Molezún, al escoger el mar gallego como lugar para su retiro, favorecía una visión del mar en la que este se mostraba a la vez su cara humana y terrible, pragmática y formidable. Si el abismo desconcertante de la oscura masa líquida suscita la proyección del espíritu humano en el mar, las fibras sensibles de Molezún vibran lo mismo por la fatigosa lucha que los pescadores gallegos reinician cada madrugada con el mar. Su justo premio no será la contemplación o el éxtasis sino las monedas que permitirán la supervivencia de la familia. El mar gallego contiene la historia de trabajo y esfuerzos de su pueblo³².

Molezún se siente cercano a este mar de pescadores. Cercano al trabajo que va unido a la vida en el mar. Cercano a las redes, las gamelas, los palangreiros oxidados, los cabos, las nasas. El amor al mar incluía toda una cultura de trabajo manual basado en conocimientos técnicos, físicos, meteorológicos, que activaban su destreza, su imaginación y lo invitaban a constituirse en marinero de adopción. Esta adopción era una exigencia de la empatía con el mar. No se trata de una mera proyección sino que en esta relación, Molezún recibe del mar ingredientes esenciales que configuran su personalidad o que encontrarán en su personalidad, una buena acogida: su sensibilidad aguda y bárbara al mismo tiempo, su modo de actuar espontáneo, directo, su tenacidad, su habilidad manual. Existen testimonios que hablan de la condición de “hijo adoptivo” que ostentaba Molezún en el mar. Escribe Salvador Rodríguez, periodista y vecino de los Molezún en Bueu: *“recuerdo aquel yate que, más de una vez, mi padre tuvo que salir a rescatar con su pesquero porque, pese a su buena voluntad, Ramón, Elena y sus primos, eran tan nefastos cual temerarios marineros a los que solía sorprender el peligroso oleaje del viento del Norte”*³³.

³² Es interesante la comparación entre el pueblo que escogió Molezún para su retiro y otros pueblos, como Cadaqués que, en los mismos años en los que Molezún construía su refugio, atraían a arquitectos y a artistas de vanguardia que huían de las ciudades buscando recobrar energías espirituales y creativas en la belleza luminosa de los pueblecitos recónditos del Mediterráneo. El ambiente intelectual y la oportunidad de relacionarse con personalidades se convirtió en Cadaqués en un atractivo que competía con las propias cualidades paisajísticas y su cultura material popular. Algo similar ocurrió con Ibiza, que entre 1959 y 1964 congregó al grupo de artistas Ibiza '59. Molezún prefería nutrirse lo más directamente posible de la realidad. Janine nos comentó: “Ramón era poco dado a leer. Aprendía directamente de la vida, de lo que se le presentaba... le interesaba todo. Podía pasarse horas con un tornillo, intentando comprender el funcionamiento de algún mecanismo”. También la relación de Molezún con la arquitectura nacía desde dentro de la disciplina, desde las horas dibujando en el tablero. Su pensamiento estaba más unido a la materia que a las ideas. El mar estimulaba su ingenio. Cabe tener la sospecha de que tal vez fuese este el principal poder de atracción que el mar ejercía en Ramón: un pretexto para inventar. Así se comprende bien que Molezún prefiriese retirarse en una ría gallega con una actividad pesquera viva en vez de en un pueblo pintoresco mediterráneo donde poder tener tertulias con intelectuales.

³³ En: <http://www.farodevigo.es/opinion/2013/09/20/ramon-roiba/881040.html>

Es esta relación de empatía con el mar el lugar donde Molezún de algún modo “habitaba”³⁴. La empatía con el mar se produce en sus distintos modos de presentarse: en la agresividad de las marejadas, en las acciones rutinarias del pescador, en la calma de los días soleados. La vivencia del mar gallego y su carácter más bien pragmático no impedían, en determinados momentos, el acceso a la contemplación. Es ahí donde el mar familiar y acostumbrado se descubre en su dimensión trascendente, donde la comunión con el mar es capaz de rebasar todos los sentidos y envolver la persona en una experiencia de unidad.

La arquitectura como mediación entre la persona y el mar

La Roiba hacía posible este “habitar” en el mar de forma profunda. La arquitectura se convierte en la posibilidad de una empatía más intensa entre la persona y el mar. La Roiba pone en contacto las personas y el mar de forma radical. Su posición en el límite entre la tierra y el mar, batida por el oleaje, permite al hombre habitar en el mar. Su organización funcional y espacial, sus ventanales, la atmósfera que genera, los materiales de que está hecha, las posibilidades de vida que ofrece, todo colabora a la experiencia de empatía con el mar. Es posible hacer una lectura de La Roiba como un artilugio para la empatía entre el habitante y el mar.

Nos parece importante destacar que en el movimiento de empatía entre la persona y la naturaleza, que tiende a la fusión de una en la otra, la arquitectura no es un estorbo, sino que puede convertirse en una posibilidad de una relación más estrecha entre ambas³⁵. El retiro reclama de la arquitectura esta capacidad para poner en contacto la persona y el mundo. Existen casas conocidas que han colaborado fehacientemente a dar intensidad a esta relación, como la casa Malaparte o can Lis de Utzon.

³⁴ La noción de lugar puede indicar tanto un espacio físico como el espacio espiritual que existe entre entidades en relación de empatía. En el campo intersubjetivo, es claro el espacio habitable que generan dos personas que se aman y que precede la construcción y habitación de un hogar común.

³⁵ En el capítulo 5 *Recuperar la experiencia de la naturaleza*, se expone más ampliamente el alcance de la relación de intimidad entre Molezún y el mar, más allá de lo que el mar aporta a la constitución de la propia personalidad. Se podría decir que, en cierto modo, también el mar necesita del hombre (comunión de inmensidades según Bachelard). Se abordará la fusión entre persona y mundo que parece apuntar la noción de empatía.

3.4.2 Molezún y su refugio

Yo me sentía el edificio, me sentía “yo” el edificio y como consecuencia hablaba en nombre del edificio³⁶

FERNANDO TÁVORA, entrevista en revista Arquitectura

Aquel alto muro se me antojaba dotado de vida, algo vivo, un muro de carne en el que estaban representadas todas las aventuras de la carne humana, desde la rosada inocencia de la infancia a la melancolía verdiamarilla de la edad provecta

CURZIO MALAPARTE, La piel

El segundo binomio en las relaciones de empatía se produce entre el habitante y la arquitectura. Contemplar esta relación de empatía nos introduce en la posibilidad de intimidad más radical entre el sujeto y la arquitectura, que es siempre un anhelo del espacio doméstico.

No es necesario demostrar aquí la íntima correspondencia que puede existir entre la construcción de la casa y la de la propia vida. Heidegger identificó estas dos facetas de la existencia humana en su célebre conferencia en Damstadt. La resistencia íntima implica una identificación radical con el espacio que se habita, una identificación que no sea fruto de la asunción irreflexiva de convenciones o modelos impuestos. Esta simbiosis exige “no ceder ante el dogmatismo de la actualidad”. Una excesiva dependencia de “lo actual” puede provocar fácilmente el descuido de las relaciones más auténticas entre el espacio habitado y la persona. Esta necesidad intimidad entre el habitante y el espacio rehuye las fórmulas universales, las soluciones globales, incluso, en ocasiones, las normativas; en cambio potencia la atención a lo concreto y particular.

Construir para sí mismo

La posibilidad de una profunda empatía entre la persona y la arquitectura no implica que esta haya sido necesariamente concebida para la persona que la experimenta. Al contrario, la persona tiene la capacidad para empatizar con obras de arquitectura aparentemente lejanas al sujeto. Esta capacidad pervive incluso en las obras cuyo código interpretativo original ha quedado

³⁶ La cita de Távora es oportuna, además de por su contenido, por su continuidad genealógica con Álvaro Siza, uno de los arquitectos contemporáneos que más claramente usan de un “método” proyectual basado en la empatía.

fuera del alcance del sujeto que las experimenta³⁷. Esto demuestra la existencia de constantes en la arquitectura que son compartidas por el ser humano o que lo interpelan con independencia de muchos de sus rasgos contingentes. No obstante, las fuerzas del retiro exigen la construcción sincrónica de la vida y de la casa, alcanzando la máxima compenetración entre ambas. La intimidad del habitar es una de las prerrogativas del retiro.

La arquitectura íntima tiende a identificarse con la propia interioridad de su habitante, con su “especificidad”, llegando a ‘ser uno’ en su versión más radical. Este movimiento de identificación entre la casa y su habitante sugiere que, en un plano ideal, la casa íntima es aquella que uno construye para sí mismo. Se daría entonces de hecho la identidad heideggeriana entre construir y habitar. Esta posibilidad tiene algunos inconvenientes que queremos comentar.

Si bien es cierto que la posibilidad de empatizar con el espacio es universal, cada persona establece esta comunión con los medios que sabe manejar. De ahí que habitualmente la identificación se produzca mediante la introducción de objetos o la manipulación de las superficies.

La manipulación del espacio exige una serie de conocimientos y habilidades que en nuestro mundo especializado solo los arquitectos desarrollan. Es por ello que los casos que conocemos de espacios contruidos en simbiosis con la vida suelen ser casas de arquitectos contruidas para sí mismos. Su capacidad para trabajar con el espacio y/o con la construcción hace posible que la simbiosis con la vida pueda producirse ya en las características más estructurales del espacio. Se trata de una situación excepcional en la que el proyectista puede eludir toda mediación que se interponga entre su experiencia vital (su ‘habitar’) y la obra. En ocasiones, la obra se funde completamente con la misma vida de su arquitecto-habitante, no como su representación sino como presencia. Este es el extremo que estamos analizando. La propia vida se convierte aquí en el motor que guía el proyecto de arquitectura. Y al revés: la arquitectura no es otra cosa que el desarrollo normal de la propia existencia.

Empatía sin mediaciones

Ramón Vázquez Molezún bautizó su refugio con el nombre de “La Roiba” desde el momento en que concibió su construcción. La Roiba (A Roiba, -la rubia- en gallego) era el topónimo de la ensenada y el nombre de la fábrica en cuyas letrinas en ruinas se levantó el refugio. El nombre propio (un nombre femenino) que Molezún concedió al refugio es síntoma de una relación con la

³⁷ La empatía tal como la defienden las teorías estéticas nacidas en el formalismo alemán beben de esta convicción.

Arriba

Casa Struges, Brentwood (California). Frank Lloyd Wright, 1939.
 Wright fue un maestro en la creación de unas condiciones que favoreciesen la máxima intensidad en la relación del habitante con la naturaleza. Esta intensidad desplazaba la necesidad representativa y los valores simbólicos del aspecto exterior.

construcción que afecta los sentimientos y que, en cualquier caso, se trata de un ente animado con el que se establece una relación personal.³⁸

Como hemos comentado, la empatía entre habitante y casa puede producirse de formas muy diversas. Puede producirse, por ejemplo, a través de la acumulación de huellas y objetos que median entre el espacio arquitectónico y la interioridad del habitante. Pero ¿cómo se produce la empatía entre habitante y arquitectura en el caso de La Roiba? Pueden ayudarnos unas palabras de Frank Lloyd Wright que cita el crítico italiano Renato de Fusco en *La idea de la arquitectura*:

“[...] Wright alude a la interdependencia entre naturaleza, arquitectura y quien la disfruta, de una forma bastante similar, y no únicamente en la terminología, a la crítica de la Einfühlung. «La decoración que se añade simplemente a las estructuras, es por esto mismo, un expediente o una confesión de debilidad o de fracaso... En el edificio moderno la ternura se sacrifica a menudo por la intensidad, pero no se sacrifica la simpatía humana»”³⁹.

Wright concibe la arquitectura en simbiosis con la naturaleza y con quien la disfruta. Se trata de la tríada empática que estamos analizando. De Fusco dedicó dos capítulos de *La idea de la arquitectura* a la *Einfühlung*, que consideraba una teoría fundante de la modernidad arquitectónica. La afirmación de Wright pone de manifiesto que en la modernidad, la interdependencia entre sujeto, naturaleza y arquitectura no puede basarse en expresiones decorativas. Según Wright, la decoración se encargaba en la arquitectura premoderna de establecer -de forma inmadura- los vínculos entre los entes que intervienen en la arquitectura. Así, la decoración del espacio doméstico resultaba imprescindible para la proyección del sujeto en el espacio. La modernidad, siguiendo a Wright, prescinde de estas manifestaciones de ternura en favor de la intensidad. Así, la necesaria simpatía (relación de empatía positiva) se funda en la intensidad de las relaciones entre naturaleza, arquitectura y habitante. De este modo, la empatía se produce sin representación, sin necesidad de añadidos con la función específica de mediar entre la

38 Las personas confieren nombres propios a aquellos entes que forman parte de su vida de forma particular. De esta forma, el ente “bautizado” es arrancado del anonimato, singularizado y vinculado a la vida íntima de la persona. En *El Principito*, Antoine de Saint-Exupéry describe el proceso de domesticación como la acción de crear lazos entre entes.

- Qué significa “domesticar” ?

- Es algo demasiado olvidado –dijo el zorro. –Significa “crear lazos...”

- Crear lazos ?

- Claro –dijo el zorro. –Todavía no eres para mí más que un niño parecido a otros cien mil niños. Y no te necesito. Y tú tampoco me necesitas. No soy para ti más que un zorro parecido a otros cien mil zorros. Pero, si me domesticas, tendremos necesidad uno del otro. Tú serás para mí único en el mundo. Yo seré para ti único en el mundo...

- Comienzo a entender - dijo el principito. – Hay una flor... creo que me ha domesticado...

39 DE FUSCO, RENATO, *La idea de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 54.

arquitectura y el sujeto. Ya hemos comentado la capacidad de la arquitectura para facilitar un contacto profundo y consciente entre la persona y el mundo. También la relación de la persona con la arquitectura deberá ser profunda e intensa. ¿Cómo garantizar esta relación? Se trata de alcanzar una mutua dependencia entre la arquitectura y la vida, de modo que hagan permeables una a la otra.

La resistencia íntima de Molezún se manifiesta por tanto en la construcción de un refugio que comportará un alto compromiso con la propia existencia. En La Roiba el vínculo entre la obra y la persona no se resuelve por medio de entidades que se superponen a la arquitectura, sino que tiene sus raíces en la propia construcción arquitectónica.

En La Roiba, la arquitectura, o mejor, la construcción de la arquitectura llega a formar parte indisociable del vivir. Así, los atributos arquitectónicos, -su pequeño tamaño, su construcción precaria pero sólida, su apertura radical al exterior, su condición marinera, los fenómenos poéticos que despliega- son consecuencia de la relación de empatía que se teje entre Molezún y el refugio, sin necesidad de añadir una dimensión simbólica a los elementos que configuran el espacio.

Debido a la relación indisociable entre forma y contenido, las decisiones arquitectónicas tienen consecuencias en la vida, sugiriendo unas posibilidades y no otras⁴⁰. La intensidad a la que aspiraba Frank Lloyd Wright tiene que ver con estas posibilidades⁴¹. Quienes han vivido en La Roiba reconocen el potencial que tenía el refugio para provocar una vida intensa.

Al decir, por ejemplo, que el tamaño pequeño del refugio es un rasgo de la empatía entre Molezún y su espacio no debemos entender que la pequeñez, o la rudeza de los materiales, o la apertura al exterior son metáforas de la personalidad del arquitecto. Más bien hay que entender que existe un sustrato compartido entre las cualidades arquitectónicas y el modo de estar en el mundo de Molezún. A Ramón le bastaba su relación íntima con la construcción y por eso

⁴⁰ Hay que advertir que el compromiso y el influjo entre refugio y Molezún se dio y se sigue dando entre el refugio y los otros miembros de la familia, aunque de forma peculiar en cada uno de ellos. Esto significa que aunque el refugio ofrezca unas posibilidades concretas, no por ello organiza el tipo de relación que hay que establecer con él de forma unívoca. En las últimas visitas al refugio he podido constatar este fenómeno. Se trata de una realidad que no contradice lo dicho hasta ahora, sino que revela la capacidad de la arquitectura para construir y superponer sin fricción historias diversas con personas distintas. Esta es una cualidad propia de la unidad en la diferencia que es también visible en la comunidad de personas.

⁴¹ Ramón Vázquez Molezún coincidió con Frank Lloyd Wright en Venecia, con ocasión de la retrospectiva que se dedicó al maestro americano en 1951. Molezún escribió una reseña sobre este acontecimiento para el Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura, que da testimonio del fuerte impacto que dejó en Molezún el encuentro con la arquitectura de Wright.

trataba de mantener vivas las cualidades esenciales del refugio: su austeridad, su apertura a la vida en el mar y a su influjo real, su cotidianeidad. Procuraba, por ejemplo evitar la invasión de fotografías y recuerdos más allá de las huellas propias del habitar. Esta empatía con las características del espacio tal vez fuera menos viva en los otros miembros de la familia, que poco a poco introdujeron en el refugio recuerdos y memorias con los que se identificaban más intensamente. Pero el protagonismo que La Roiba concede a la vida hacía que estas huellas fuesen siempre bien acogidas. De hecho, también Molezún se relacionaba con el refugio a través de la incorporación de artilugios y muebles que él mismo elaboraba. La creatividad era uno de los rasgos fundamentales de su personalidad y el refugio se fue construyendo al ritmo de la expansión creativa de Molezún, que introducía ahora unos bancos, ahora una polea, ahora un armario, una lona. Más allá de los objetos particulares, Molezún introdujo en el refugio un carácter esencialmente dinámico, abierto al continuo “rebasamiento de sí” que, como decía Georg Simmel, constituye la esencia de la vida. Esta apertura a los fenómenos vitales y cambiantes sigue formando parte del espíritu del refugio y, aunque originalmente estaba unida a la forma de ser de Molezún, con el tiempo ha garantizado la empatía entre el refugio y quienes lo siguen habitando.

Se pone de manifiesto aquí la convicción de Luigi Pareyson, para quien el modo de ser, vivir y sentir del creador “está presente en la obra no como objeto de su expresión sino como energía formante”⁴². De modo que al final del proceso formativo la persona del artista coincide con la obra de arte⁴³. El mar, la realidad física del lugar, las condiciones concretas de cada miembro de la familia, introducían factores objetivos a los que Molezún era siempre sensible y atento.

42 PAREYSON, LUIGI, *Conversaciones de Estética*, Antonio Machado, Madrid, 1988, p. 129.

43 *Idem*.

3.4.3 La Roiba y el mar

Sabía bien que ninguna casa debía estar sobre una colina o sobre ninguna otra cosa. Debía ser de la colina. Pertenecer a ella. Colina y casa debían vivir juntas, felizmente la una para la otra [...] Quería ahora una casa natural, para vivir en ella yo mismo.

FRANK LLOYD WRIGHT, La casa natural

Arquitectura empática con el lugar

El tercer binomio, la arquitectura y el lugar, parece menos susceptible de encauzar una relación de empatía. ¿Acaso la arquitectura es capaz de ‘sentir’? ¿Acaso el mar puede palpar con una obra de arquitectura? Ciertamente no puede negarse que un determinado paisaje ‘habite’ en una obra de arquitectura, se brinde a ella, y se deje atrapar por ella.

La cita de Wright, extraída de su *Autobiografía* expresa la voluntad del arquitecto de que lo construido *pertenezca* al lugar, sea *connatural* al lugar. Parece este un propósito contrario a la “naturaleza” de todo artificio: hacerse natural. Wright desea una casa *natural* para vivir en ella; es decir, desea habitar la tierra como alguien que pertenece a ella, que es *de* la tierra. Talie- sin tenía el cometido de hacer posible esta habitación. La arquitectura, la casa *natural*, debía permitir al hombre habitar la tierra de forma que restaure la pertenencia del hombre a la tierra. Wright puso todo su empeño en demostrar que podía existir una casa *natural*. “¿Acaso no había ninguna casa natural? Sentí que había probado que sí la había. [...] Debía haber algún tipo de casa que perteneciera a la colina, como lo eran los árboles y las rocas; como, en ese sentido, el Abuelo y mi Madre les habían llegado a pertenecer del todo”. Wright experimenta la necesidad no solo de proyectar casas *naturales* para otros, sino de vivir él mismo en una casa que hiciese posible una íntima comunión del habitante con la tierra. De la misma manera como el ser humano puede alcanzar una comunión plena con un lugar concreto, así también la arquitectura puede alcanzarla.

Existen casos singulares donde esta vivencia de la obra en el lugar y del lugar en la obra es especialmente elocuente. Un caso podría ser el edificio de Siza “Bonjour Tristesse”, capaz, no solo de sintetizar la historia de Berlín, sino también de entablar una relación de amor, de profunda comprensión entre la ciudad y una de sus esquinas, hasta cierto punto anodina⁴⁴. Otro

⁴⁴ Cfr. “Poemas en Berlín”, en RAMOS ABENGÓZAR, JOSÉ ANTONIO, *Del alba al atardecer*, Nobuko, Buenos Aires, 2012.

Casa de verano de Edward Hopper en Truro, 1934 (Chris Ramirez)
Regresar a su cabaña cada verano permitía a Edward Hopper entrar en contacto con la simplicidad del paisaje de Cape Cod y atrapar las energías que se desprenden del lugar. La casa pertenecía a las dunas. Era de una arquitectura tradicional, anodina, que el pintor hizo particular únicamente abriendo en la fachada norte una ventana de dimensiones inusuales. Sin ser una construcción muy particular, existe una resonancia profunda entre la casa y el lugar.

caso bello y elocuente de esta posesión es el de Cape Cod, capturado por la casa de Edward Hopper, donde late emocionada la soledad de ese lugar de la costa este americana.

En estos casos la arquitectura adquiere la capacidad y la responsabilidad de custodiar la esencia de un lugar concreto del planeta. Esta facultad de la arquitectura permite establecer uno de los indicadores de calidad arquitectónica en esta relación intensa, empática, con el entorno. Existen obras cuya clave reside en esta comunicación íntima con el entorno. Algunas obras que incluso pueden ser cuestionables desde algunos aspectos, se convierten en hitos arquitectónicos al descubrir en ellas una simbiosis perfecta con el lugar. José Antonio Ramos ha mostrado este valor en obras como la Torre Velasca de Milán, la cual ha sido valorada por la historiografía, casi exclusivamente por su relación con el Realismo italiano.

Esta capacidad de condensación de la arquitectura conecta con una de las aspiraciones más profundas del arte y de la arquitectura, a saber, hacer puntual lo ilimitado, concentrar lo infinito en un punto. La Roiba concentra en un pequeño refugio la esencia del mar con toda la fuerza.

La Roiba y la empatía con el mar

El mar es también el borde de la tierra, el granito

THOMAS STEARNS ELIOT, Cuatro cuartetos

La relación entre el mar y La Roiba es de una gran intensidad. La penetración del agua en el interior de la construcción es una imagen elocuente de una realidad que impregna toda la construcción en todo momento. La Roiba se deja afectar por el mar. También el mar acepta con agrado la presencia frágil de este inquilino. La sensibilidad del arquitecto o del constructor es el medio necesario para fraguar una relación de empatía entre el mar y la casa. Existen muchos ejemplos de casas que, de un modo u otro, dialogan con el mar, situándose según un amplio espectro de preposiciones posibles (junto a, ante, bajo, con, contra, en, de, hacia, por, sobre, tras...)⁴⁵. Cada preposición destaca una relación particular con el mar. La Roiba es una casa *en*

Ramos habla de obras sutiles y silenciosas que no hablan de ellas, sino “de la propia esencia de una ciudad, que ni ella misma conoce, solamente sale a relucir por estas obras”. Hablando de Berlín, afirma: “Siza y Hejduk le descubren a la ciudad lo que es”.

⁴⁵ Hay casas, como la Rozès de Coderch, Can Lis de Utzon, la de Fisac en la Costa dels Pins, la Malaparte, la E-1027, la casa Cruyllès de Bonet Castellana, las de Correa y Milà o Barba-Corsini en Cadqués; que se sitúan sobre las rocas o al borde de un acantilado. Son casas que dominan el mar. Su mar es un mar más o menos distante, que ejerce su influencia en el interior principalmente a través de la visión lejana de su horizonte infinito. El mar permanece siempre

el mar. Parte de su radicalidad reside en la literalidad del *en*. Sin embargo, también podemos decir que es un refugio *de* la mar, en el sentido de pertenencia que señalaba Wright en la cita anterior. Incluso podríamos decir que La Roiba aspira a eliminar toda preposición entre ella y el mar. La Roiba, el mar. Aspira a formar parte del mar del mismo modo como Eliot percibe que el granito es el mar. También los muros de granito y el hormigón del refugio *son* el mar.

La empatía entre La Roiba y el mar se manifiesta en múltiples detalles. Uno de ellos es la situación del refugio en el mismo límite entre la tierra y el agua. Las tradiciones arquitectónicas nacidas en los lugares de mar tienen la capacidad de unir la arquitectura con el mar. Los materiales, los métodos constructivos, incluso las formas, están inscritos en las posibilidades que ofrece el lugar y en las necesidades derivadas de la cercanía del mar. Así, por ejemplo, las construcciones mediterráneas de volúmenes compactos enalbardados de blanco, con abundancia de porches, sombreros y espacios de transición, son un ejemplo de esta natural sintonía entre la arquitectura y el mar –en este caso mediterráneo-. Aunque existen muchos elementos donde la arquitectura está determinada por el ambiente marino, las posibilidades de un clima benévolo, la presencia de la brisa, el efecto de la luz que se refleja en el blanco. Es difícil establecer hasta qué punto la conexión entre estas obras y el mar es una simbiosis real o es consecuencia del efecto de la tradición, que da por sentadas realidades que podrían tener un origen arbitrario. Molezún quiso desde el primer momento que su refugio estuviera en sintonía con el mar. Sin embargo, no se acogió a un imaginario colectivo marino consagrado por la tradición, sino que se apoyó en las preexistencias del lugar y en las exigencias más primarias e inmediatas derivadas de su proximidad al mar. Así, para Molezún, la empatía con el mar no estaba basada en tópicos ni en elementos superfluos. Molezún enraizó con el mar elementos arquitectónicos que formaban parte de la tradición moderna y que no tenían un origen en la relación con el mar.

No se pueden establecer claves infalibles capaces de prever con exactitud la empatía y la resonancia más profunda entre una obra de arquitectura y el lugar que la acoge. La experiencia demuestra que este entendimiento mutuo se produce en situaciones inesperadas y, por el contrario, deja de producirse en algunas situaciones donde cabría esperar un diálogo fructífero⁴⁶.

allá abajo. Hay que descender por escaleras talladas entre la roca hasta llegar a su orilla. Son casas frente al mar, ante el mar, hacia el mar, sobre el mar... Otras casas, como La Ricarda de Bonet Castellana, la casa Huarte de Oíza, incluso la casa Anavysos de Aris Konstantinidis se sitúan al pie de una playa, pero manteniendo una distancia prudencial con la orilla. Estas casas descienden casi hasta el nivel del agua. Contemplan el mar a su misma altura, no sólo lo ven, sino que lo huelen y escuchan su ir y venir constante. La Roiba, abandonando toda prudencia, se coloca en el mar, construyendo ella misma el límite del mar. Vivir en La Roiba es habitar en la tensión constante que caracteriza el encuentro entre la tierra y el agua. El límite tiene la virtud de pertenecer simultáneamente a dos mundos opuestos. La Roiba es una roca. La Roiba es el mar.

⁴⁶ A modo de ejemplo podríamos referirnos a la acogida inesperada podría ser el Centre Pompidou de París, una

La Roiba, 2012 (JRCD)

Como hemos dicho, la atmósfera marina es algo que impregna el refugio desde su imagen exterior hasta sus más pequeños detalles. No obstante, queremos analizar a continuación algunas de las características formales de La Roiba que colaboran activamente a este entendimiento empático. Concretamente, nos fijaremos en la importancia concedida a las preexistencias, en el uso del hormigón y en algunos aspectos geométricos.

Geometría oblicua. El basamento y las cuñas

La Roiba emerge de un basamento de sillares de granito sobre las rocas formado por múltiples planos inclinados y cimentado directamente sobre las rocas. Se trata de un podio que tiene aproximadamente 1,60 m en la zona más alta (la altura varía en función de los movimientos de la arena en la playa) y que hizo de cimentación de la construcción original que compró Molezún. También impedía -hasta cierto punto- la inundación constante de la construcción en cada subida de marea. El podio está inclinado disminuyendo la fuerza del impacto de las olas y suavizando visualmente el encuentro de los muros de piedra con la arena de la playa. Sobre este basamento, dejando un retranqueo de apenas cinco centímetros, se levantan los muros de granito que albergan el pañol. Estos muros también están sensiblemente inclinados. A un lado del podio llega el plano inclinado de la rampa de dos tramos que comunica los cuatro metros de desnivel entre el camino y la ensenada. Al otro lado del podio, hay otro plano inclinado, también de granito, para el desagüe de las aguas residuales después de filtrarse en la fosa séptica y el pozo filtrante. El muro de contención del camino, la rampa de acceso a la playa, el basamento y los muros de las antiguas construcciones, la rampa de desagüe y el torreón de los baños, constituyen un único elemento de granito que se va plegando y levantando. Actúa como unos pies ciclópeos del refugio de Molezún, haciendo el acuerdo entre la roca natural y el pabellón de hormigón. Resulta casi imposible distinguir con exactitud dónde acababan las rocas naturales y donde empieza la construcción. Es como si, con el paso de los siglos, los pies se hubiesen fundido con la tierra que pisaban, o como si las mismas rocas de la costa se hubiesen levantado para formar los muros del refugio.

A pesar del respeto por las ruinas, no hay que pensar que Molezún conservó la totalidad de las preexistencias sin alterarlas. Apropiarse de esos muros implicaba integrarlos en un proyecto en el que lo viejo y lo nuevo formarían parte de una nueva unidad indisoluble. Para ello, Molezún reconstruyó las partes más dañadas de estos muros de granito, en algunos puntos los completó

hasta alcanzar la altura necesaria para apoyar la nueva construcción y en otros puntos derribó parte de los muros para encajar su pabellón.

La terraza no forma una esquina en ángulo recto para atenerse al límite de la rampa que tiene debajo y que gira formando un ángulo obtuso. Para quien se acerca a La Roiba por primera vez resulta extraño descubrir esta falta de ortogonalidad. En algunos casos las diagonales responden a las preexistencias, en otros a la necesidad de evacuar y de defenderse del agua.

Un caso particular de geometría oblicua lo constituye la cuña que protege el encuentro entre el pabellón de hormigón y los muros de mampostería originales. La construcción de hormigón vuela 75 centímetros sobre estos muros. Molezún construyó una cuña de hormigón que, además de proteger esta esquina del constante romper de las olas, actúa como una ménsula en la que se apoyaba el voladizo. Construyó una ménsula similar de hormigón también bajo la ventana de la cocina en la fachada norte. Este ventanuco se sitúa en el encuentro entre el cuerpo de hormigón y el torreón de mampostería que alberga los baños. Tratándose de una esquina entrante, era también un punto crítico, por donde subiría el agua en cada batida del mar. Estas cuñas desvían con eficacia la trayectoria del agua.

La presencia de estas cuñas en el refugio lo unían íntimamente a su naturaleza marina, a su vocación diaria de entenderse con el agua. Molezún expresó sucintamente en la memoria del proyecto su intención de cuidar en todo momento el carácter mariner del refugio. Tal como ocurre con estos elementos que protegen del agua los puntos críticos, el carácter mariner no se consigue mediante añadidos superfluos, sino con la atención a las exigencias más inmediatas y primarias impuestas por el mar. En comparación con este enraizamiento real con la cultura marina, la metáfora náutica del primer movimiento moderno se descubre un tanto superficial y gratuita.

Tras la ampliación del refugio en 1977, la cubierta inclinada del nuevo cuerpo añadió una nueva tensión diagonal al conjunto. Esta fuerza diagonal adquirió toda su intensidad cuando Molezún prolongó el hastial de la cubierta inclinada hasta encontrarse con el antepecho horizontal de la cubierta plana. A partir de entonces, todas las diagonales presentes en el refugio aparecen como resonancias de la diagonal de la cubierta. Fue como si con este gesto, de súbito, el refugio alcanzase el pleno sentido de su geometría que habría permanecido velado hasta entonces.

Arriba

La Roiba. Ménsula que protege el saliente

Abajo

Casa Besnus, Vaucresson. Le Corbusier, 1922.

La metáfora náutica que propuso Le Corbusier servía como referencia formal para poder desarrollar una arquitectura que tenía que ser nueva en todos sus aspectos (estructura, organización funcional, materiales, técnica constructiva, aspecto exterior). Sin embargo, la referencia al mundo náutico era baga y hasta cierto punto gratuita.

Arriba

La Roiba. Proyecto de ejecución. Sección transversal [PE 49].

Abajo

La Roiba en construcción, ca 1968

Se observa la unidad monolítica que forman los antepechos, el pórtico de la fachada sur y los forjados.

Monolitismo

Podría decirse que estas cuñas no eran sino un vierteaguas o un junquillo de dimensiones descomunales. La extraordinaria exposición del refugio a los efectos destructivos del agua exigía soluciones proporcionales a la magnitud de estas agresiones. El mortero que rellenaba las juntas entre sillares del basamento, con las constantes reparaciones, llegó a formar gruesas costuras de cemento que dotaban a los muros de una gran rugosidad. Las soluciones no siempre implicaban una dimensión mayor de los elementos constructivos, sino que podían resolverse, con una dosis mayor de ingenio, mediante soluciones incluso sutiles. Así ocurre, por ejemplo, con los galces previstos en el encofrado del antepecho y el dintel de hormigón para proteger la carpintería de la ventana corrida. El galce inferior permite evacuar fácilmente el agua que pudiese entrar por la carpintería y el galce superior, junto con un hábil desplazamiento del dintel, protege el cerco de la carpintería. Estas soluciones han sido capaces de mantener en muy buen estado una carpintería de hojas de vidrio que se deslizan directamente sobre el cerco de madera, sin marcos. El monolitismo del hormigón permitía construir estos elementos, tradicionalmente independientes y con sus consiguientes problemas de estanqueidad, de una sola vez y formando parte de un único superelemento constructivo. Molezún dibujó una sección transversal del refugio a escala 1/20 para el proyecto de ejecución que es especialmente representativa de la continuidad monolítica del hormigón. Así, los detalles constructivos de encuentros entre materiales eran sustituidos por un continuum de hormigón que “se esculpe” para atender a las distintas situaciones de la envolvente. Se produce así una transformación de la lógica constructiva que conlleva la desaparición de los elementos constructivos y de los detalles de su unión. De este modo, forjado, muro, revestimiento, alféizar, remates, cercos y junquillos quedaban disueltos en un único material pétreo que lo integraba todo. Este cambio confería una imagen monolítica a la arquitectura que fue apreciada por los arquitectos como una de las capacidades más insólitas y genuinas del hormigón. El tema del monolitismo impone la necesidad de hacer referencia a los búnkeres, pero trataremos de este tema más adelante.

La escala de la naturaleza. Hormigón y empatía

Una de las principales potencialidades derivadas de la capacidad monolítica del hormigón es la posibilidad de una relación intensa con el paisaje. El aspecto monolítico aleja las construcciones en hormigón de la referencia a un proceso constructivo o a elementos constructivos de formato pequeño que llevan inscrita la escala humana. Las obras de hormigón se construyen, en efecto, en un instante. Como si el prolongado proceso de sedimentación que va formando las rocas a lo largo de siglos, se produjese en un breve instante, mediante el vertido de una masa

viscosa en un molde. Después de los días de fraguado, se abre el molde y aparece la nueva “piedra reconstituida”. Molezún escogió para La Roiba un encofrado de tablilla de madera. Igual que en las obras de Le Corbusier las tablillas imprimían una textura muy rica en el hormigón, marcando los nudos de la madera, sus juntas, dejando rebabas. Así, tras desencofrarse, el hormigón aparecía ya herido, lleno de cicatrices y arrugas, como si desde el primer instante fuese ya una materia vieja, gastada, con vida acumulada. Este hormigón era un material vivo que compartía el mismo ADN que los viejos muros de piedra y las rocas milenarias donde éstos se asentaban. En las primeras fotografías de La Roiba se aprecia un hormigón que podría ser casi más antiguo que las mismas rocas.

La Roiba se presentó durante años con este aspecto, logrando una gran sintonía con el entorno que la rodeaba. Las rocas parecen acoger la nueva construcción como algo no demasiado distinto a ellas mismas. Esta relación empática no deja de ser paradójica. Con otra mirada, el aspecto masivo y rudo de La Roiba en sus primeros años parecía casi provocar la ira del mar. Profundizaremos en esta visión más adelante.

RECUPERAR LA PRESENCIA DE LAS COSAS

4

4.1 A las cosas mismas. Cómo recuperar la realidad

Después de haber vaciado de imágenes todos mis cuadros, hasta que se convirtieron en blanco, en Mali es donde recuperé el gusto por las cosas, recuperé el gusto por pintar lo que tenía delante de los ojos. Básicamente lo que intento hacer es establecer nuevas relaciones con las cosas. Establecer nuevas relaciones con las cosas. Es decir, pintar un tomate. Con la intensidad del primer pintor que pintó un tomate en la historia.

MIQUEL BARCELÓ, Entrevista

No pueden satisfacernos significaciones que toman vida –cuando la toman- de intuiciones remotas, confusas, impropias. Queremos retroceder a las ‘cosas mismas’.

EDMUND HUSSERL, Investigaciones lógicas

Se puede decir del hombre que es el ser capaz de responder con su ser interior a las cosas del mundo, realizándose a sí mismo precisamente en ello.

ROMANO GUARDINI, La esencia de la obra de arte

Lo doméstico, tal como fue heredado en el siglo XX, era un terreno plagado de imágenes. Algunas de ellas eran profundas y estaban enraizadas en la conciencia de los seres humanos de tal modo que resulta imposible e incluso innecesario desprenderse de ellas. ¿Cómo ha llegado lo doméstico a inundarse de tal modo de imágenes de sentido? Las imágenes esenciales del habitar no pueden ni deben suprimirse. No obstante, estas imágenes profundas¹ han sido objeto

¹ Romano Guardini, en su texto “La esencia de la obra de arte” explica que las imágenes (con más precisión deberíamos hablar de los elementos primitivos de las imágenes o de imágenes elementales) operan en nuestro subconsciente. “Desde ahí, influyen constantemente en la conciencia, ejercen influjo en el pensamiento involuntario y la ocurrencia creativa. Guían la comprensión y constituyen una buena parte de lo que se llama conciencia vital y que orienta la toma de posición ante cosas y hechos”. Las imágenes tienen muchos niveles de significado, desde los más inmediatos y materiales hasta los más profundos y espirituales. Con las imágenes se interpreta la existencia del ser humano. “Su extensión inabarcable y su enredo se concentran en una forma delimitada, poniéndose, por decirlo así, en la mano del hombre. Su oscuridad se enciende en un claro elemento de sentido, sencillo y, sin embargo, lleno de significado por todas partes. Lo que encierra no son conceptos científicos, sino el sentir vivo; por eso ahí se abre la existencia ante quien tenga un sentir despierto. Tiene en su mano un medio para orientarse, no con la actuación práctica, como en la técnica o la ciencia, sino espiritualmente, con referencia a su sentido y orientación. Adquiere algo de lo que se llama «sabiduría». [...] A través de la primera figura, surgen elementos primitivos, haciendo perceptible lo enorme del mundo

Préhispanique, 2009 (Miquel Barceló)

de mistificaciones y de perversiones convirtiendo las imágenes de la comunidad humana, de la habitación de la tierra, del enraizamiento del hombre a su lugar, del tránsito y la permanencia, en máscaras, clichés descoloridos que ocultan realidades contrarias a las evocadas. Eso es lo que percibimos en el interior doméstico construido por la sociedad burguesa del siglo XIX. El filósofo y teólogo alemán Romano Guardini describe este proceso de pérdida y manipulación del sentido de las imágenes:

“El dominio en que comienzan a aparecer las imágenes con fuerza de obligación parece ser el de la visión: su primera forma es el oráculo del vidente; su primera circunstancia, el culto y el mito. Luego, la fuerza de la visión desaparece poco a poco; en su lugar aparece la fantasía religiosa. El oráculo del vidente se superficializa en doctrina vital y en axiomas. El culto pierde su poder objetivo y se hace edificación. El mito se disuelve transformándose en leyendas, cuentos y usos populares”.

Una apreciación similar la encontramos en el libro de Charles Taylor: “Todo lenguaje comienza con imágenes, pero éstas se rutinizan con el uso y terminan en simples contrarios que permiten tratar las cosas sin realmente percatarse de ellas”². *Rutinizar, superficializar*, son verbos con los que se describe este proceso de neutralización de la manifestación de la realidad y de su capacidad comunicativa.

El resultado es una realidad impregnada de significados adheridos a las cosas, como costras que han perdido su vínculo íntimo, unívoco y necesario con la realidad y que son incapaces de interpelar la conciencia del habitante. Este proceso no se produce solamente con las imágenes del habitar, sino con toda la realidad que, en otro tiempo, hablaba e interpelaba.

No obstante, existe una raíz más honda que provoca el desajuste entre la realidad y lo que somos capaces de percibir de ella. La razón desvinculada y su culto acabaron convirtiendo toda la realidad en algo conocido y mensurable, dilapidando así su misterio. La realidad se presenta entonces precedida de *su* prejuicio. El poeta postromántico Rainer Maria Rilke (1875-1926), advirtió el efecto devastador de esta mirada científica sobre la realidad, que tiende a medirla desde las prerrogativas que le impone el sujeto. El científico es quien formula las preguntas pertinentes a la realidad, impidiendo que sea ella misma quien se comunique.

exterior y la profundidad de lo interior”.

La resistencia íntima reclama la presencia de estas imágenes primitivas en la vida y de su capacidad para despertar la conciencia vital.

² TAYLOR, CHARLES, *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006, p. 641. Este libro de Taylor constituye una fuente importante de conocimiento que ha servido de inspiración en la redacción de este capítulo.

*Me asustan las palabras de los hombres.
 Lo saben decir todo tan claro:
 esto se llama perro, y eso, casa,
 y el principio está aquí, y ahí está el fin.
 Me asusta su modo de decir, su juego en broma;
 saben todo lo que es y lo que ha sido;
 no hay montaña alguna que pueda sorprenderlos;
 su finca y su jardín lindan con Dios.
 Pero quiero avisaros y oponerme: estaos lejos.
 Me gusta tanto cómo cantan las cosas.
 Si las tocáis vosotros, quedan quietas y mudas.
 Vosotros me matáis todas las cosas.*

En este poema del libro *Para festejarme* (1899) Rilke contrapone su conocimiento de la realidad al de los hombres que *lo saben decir todo tan claro*. Se trata de la diferencia entre la mirada del poeta y la del científico -esta última asimilada por la sociedad como garante de veracidad-. La mirada científica, al tocar la realidad, la deja *quieta* y *muda*. Es decir, mata el misterio de las cosas. La sugerencia sería entonces recuperar una mirada capaz de penetrar la realidad libre de prejuicios. Permitir a la realidad que nos hable, que se nos manifieste. Liberarla de los cepos con que la tenemos atada. Hacernos capaces de aprehender la realidad completa, con todos sus estratos de sentido y llegando a tocar el misterio de las cosas. Siguiendo a Rilke, devolver a las cosas su vida. Devolver la vida también, por tanto, al propio acto de habitar. Pero veremos un poco más adelante que, para aprehender la realidad de forma desprejuiciada y poder dirigirnos a ella sin engaño, será necesario un recorrido que exige desnudar la realidad y contemplarla también en su *quietud* y en su *mudez*.

Guardini también afirma que, a pesar de esta corrupción, “la imagen, como forma de una sabiduría que habla por sí misma, permanece aun cuando sea desvalorizada por el modo racionalista de pensar” insinuando así la posibilidad de rescate y de diálogo con los significados genuinos de las imágenes.

Concretamente nos interesa la pérdida de sentido (y sus mutaciones) que acontece en el espacio que debe acoger cada existencia humana, es decir, en la casa. Los interiores cómodos y acolchados, la apelación a las raíces a través de los retratos de los antepasados y de sus objetos, se convirtieron en expresiones vacías de un espesor humano real. Es así como, con este juego de máscaras, la intimidad burguesa mata, en realidad, toda posibilidad de intimidad. La

Arriba
Ramon Vázquez Molezún en La Roiba

resistencia íntima se opone a esta pérdida de sentido y de *interioridad*. En el retiro el habitante reconquista un lugar para la manifestación.

Ensayos como “La poética del espacio” de Gaston Bachelard se construyen a partir del potencial que reside en la imagen poética. Bachelard, utilizando el método fenomenológico, pretende devolver a la imagen poética su capacidad para comunicarnos aspectos velados y profundos inherentes a la casa, el espacio más íntimo del habitar humano.

La profusión de imágenes en el espacio doméstico, su mistificación, su utilización banal al servicio de intereses “de clase”, produjo un agotamiento de los significados de estas imágenes que difícilmente se podían rescatar. Huir de estos entornos e iniciar un modo de habitar nuevo fue una de las opciones que en algunos casos permitieron restaurar el sentido profundo más auténtico del habitar. Podemos interpretar de este modo tentativas como la de R.M. Schindler, trasladándose de Europa al oeste de Estados Unidos y construyendo con medios muy esenciales la suerte de casa-comunidad en Kings Road, donde el habitar encuentra una definición original: al mismo tiempo nueva y primitiva.

Molezún descubrió en Bueu la oportunidad de construir un modo de habitar también nuevo. La Roiba, en este sentido, es más que una simple casa de vacaciones. Hay que decir, no obstante, que en Ramón Vázquez Molezún, la construcción de su refugio fue algo tan natural y tan unido a su propia vida, que siempre resulta difícil valorar hasta qué punto sus acciones eran concienzudas o eran actos espontáneos de su forma de estar en el mundo. En cualquier caso, el hecho de que fueran actos espontáneos, no quita nada al valor de la acción, sino más bien al contrario, adquiere la autenticidad de un acto que nunca es forzado, impuesto o con intenciones encubiertas, sino que procede con naturalidad del núcleo íntimo y libre de la persona.

Charles Taylor, en su libro ya mencionado sitúa la modernidad en la “aspiración de resarcir la experiencia de las formas amortiguadas, rutinarias, convencionales de la civilización instrumental” para alcanzar “una suerte de contacto no mediado con la plenitud de la vida”. No obstante, todos aquellos que pretendieron acceder a un contacto tal con las potencias de la vida advirtieron tarde o temprano que “la experiencia no mediada era simplemente imposible”³. Esta apreciación es fundamental también para comprender la capacidad de la arquitectura y la necesidad del retiro como medios que permiten un contacto más intenso –e incluso, si se quiere, “directo”- con la realidad. Citamos un párrafo de Taylor que señala el núcleo del problema:

“Esta comprensión general del indispensable papel mediador de la forma subyace en las

3 *Idem.*

más influyentes filosofías de la ciencia del periodo. Pero planteaba un problema especial para quienes buscaban la recuperación de la experiencia, puesto que dicha recuperación por lo general se concebía como un retorno a lo concreto, a lo inmediato, a la plenitud de la realidad vivida, en contraposición a lo abstracto, lo mediado, lo meramente conceptualizado [resuena aquí la dicotomía empatía-abstracción planteada por Worringer]. Si no existía la experiencia no mediada, entonces, ¿acaso no era esa ambición demasiado ilusoria? / Lo que hacía falta era una distinción entre las formas que proporcionan una experiencia embotada y descolorida, y las que la restituyen vívida y colmada⁴.

A continuación, Taylor demuestra que la poesía es capaz de convocar experiencias que de otra manera es imposible experimentar de forma consciente. De alguna forma, nuestra percepción y nuestros sentidos –físicos y espirituales– son torpes. Se le escapan demasiados matices que no puede aprehender si no es a través de la memoria que la poesía activa⁵.

Haciendo un paralelismo entre la arquitectura y los procesos que, a través del arte del siglo XX, trataron de restituir la experiencia de la realidad, podemos señalar dos grandes caminos para la recuperación de la experiencia del habitar y para la obtención de una relación auténticamente íntima entre el habitante y su lugar. Un camino es el que Taylor denomina “contraepifánico”. Es un camino que se dirige a la cosa, a su realidad más inmediata e insobornable, atajando cualquier tentativa de instrumentalizar la cosa o de distanciarse de ella mediante la invocación de significados preestablecidos por la sociedad. Es una reacción al abuso de significados de la que está impregnada la intimidad burguesa. Taylor detecta este impulso contraepifánico en Lawrence, en Pound (representantes del Imaginismo) y en la vocación de la poesía tal como la describe Hulme⁶.

«D.H. Lawrence se volvió contra la “profundidad”, el cargar las cosas de significados [...] El énfasis en la claridad y la distinción conllevaba en cierto sentido una intención contraepifánica. Formaba parte de la negativa a revestir de falaz significado los acrecentamientos de la sociedad instrumental y los sentimientos no auténticos y descoloridos que ésta generaba. Para purificarlos y permitir toda su fuerza a la realidad, para recuperar la experiencia genuina, era necesario volver a la superficie de las cosas».

«La meta era hacer que la cosa particular recobrara vida ante nosotros».

4 *Idem*.

5 Precisamente una de las capacidades de la construcción poética, según Konrad Fiedler, es la de reunir y retener la realidad completa, en su unidad indivisible. Fiedler reflexiona sobre la necesidad del proyecto para el conocimiento de la realidad. Se recomienda la lectura de FIEDLER, KONRAD, *Escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1990.

6 Cfr. TAYLOR, CHARLES, *op. cit.* p. 632-636.

El segundo camino es una nueva manifestación “depurada” de las esencias. La primera fase fue necesaria para que se pudiese dar una auténtica renovación de la percepción de la realidad desde su interior, es decir íntima⁷.

«Lo que sucede en esa exploración es precisamente la recuperación de la experiencia, que nos abre a las apariencias usualmente recónditas de las cosas, a facetas que pasamos por alto demasiado aprisa en nuestro habitual trato cotidiano con ellas. Hace lo que Hulme dice que se supone debe hacer la poesía, hace que veamos las cosas con una frescura e inmediatez que bloquea nuestro común modo rutinario de tratar con el mundo».

Esta nueva percepción, según Taylor, no se volverá a dirigir a la realidad de forma directa, sino descentrada, indirecta, a través de las grietas entre las cosas, en el espacio indefinido y desencajado que existe cuando se ponen en contacto realidades distintas. “*La epifanía viene desde entre las palabras o las imágenes, diríamos, desde el campo de fuerza que se establece entre ellas, y no a través de un referente central que describan mientras están transmutándose. [...] Triangulamos el significado a través de las imágenes*”. Un ejemplo claro de ejercicio de triangulación entre imágenes es la investigación de Bachelard sobre la morada del hombre. Trasladado a la pintura, Deleuze cita un texto de Elie Faure sobre Velázquez para señalar que el maestro pintor «dejó de pintar cosas para “pintar entre las cosas”⁸».

El problema de la casa y del habitar, del *ser-en* ya no se abordará, por tanto, de manera frontal. Hay que entender La Roiba y muchas de las tentativas de retiro también en estos términos. Molezún no pretende dar una respuesta intencionada y directa a la necesidad de un habitar íntimo. Tampoco construye un bastión para su resistencia íntima de forma premeditada o temática. Incluso su modo de atraparse a sí mismo y de garantizarse un espacio de libertad no se produce de forma directa. La resistencia se encuentra en la relación con un lugar, en los contornos difuminados de la persona habitando en el mar. De ahí la dificultad para atribuir determinados efectos a las intenciones y objetivos del proyecto. La respuesta de Molezún a la necesidad de intimidad y de retiro se produce de forma “disimulada”, sin pregonarse a sí mismo⁹.

La intimidad exige la resistencia a las mediaciones que se interponen entre el sujeto y la cosa, entre el ser de la persona y su propia vida real. Estas mediaciones pueden ser los significados

⁷ Si bien es cierto que este salto de la desacralización y desmitificación a la nueva manifestación, aunque se da de forma histórica, es menos frecuente que se perciba en el artista de forma individual.

⁸ Cfr. DELEUZE, GILLES. *Lógica de la Sensación*, Arena Libros, Madrid, 2009, p. 107.

⁹ Existen también ejemplos de lo contrario, retiros instrumentalizados, utilizados deliberadamente casi como estrategia de auto-publicidad. Tal vez esta fue una de las finalidades de la conocida Ládan de Ralph Erskin.

inauténticos adheridos que representan la realidad –las cosas, la vida- en vez de permitir el contacto directo con su presencia. A continuación, analizaremos cómo se produce en La Roiba este proceso de derribo de los mecanismos de representación habituales en su momento histórico concreto. En este proceso podemos detectar el movimiento contraepifánico y la posibilidad de una nueva intimidad con la realidad. Es importante señalar que ambos movimientos, igual que los de contracción y expansión que definían el retiro, forman una unidad difícil de separar. Es la presencia desnuda de la realidad la que permite la aparición de una nueva epifanía, la experiencia de la esencia de las cosas y del habitar. También, de modo inverso, la capacidad de penetrar la realidad lleva a aceptar la presencia de las cosas más simples tal como se dan, a respetar su ser sin ocultarlo. En la misma resistencia contra la representación existe la presencia renovada de la vida.

Derribar el cliché de la representación en el espacio doméstico exige proyectar con una gran libertad y con la mayor proximidad a la vida que fuera posible. La vida tiene que convertirse en el criterio que oriente el proyecto. La Roiba no fue el primer proyecto en el que Molezún se proponía una gran sinceridad con el modo de ser y de vivir. Lo había hecho ya en entornos que invitaban más a la representación y al exceso, como la casa Pastor-Botí en La Moraleja, la Huarte en Puerta de Hierro¹⁰ o incluso la de Camilo José Cela en Palma. Todas ellas buscan una respuesta que no se separe de la vida y de la personalidad de sus habitantes. El propio método proyectual al que Molezún estaba acostumbrado, muy pegado a las necesidades pragmáticas derivadas del uso, de la construcción, eran un modo de garantizar la atención a las cosas y de evitar introducir elementos inauténticos. Este modo de proceder era considerado como el talante ético connatural a la modernidad tanto por Molezún como por su amigo y colaborador José Antonio Corrales. La intimidad con la vida exigía siempre ciertas condiciones y obligaba a huir de las convenciones cuyo sentido se perdía en la herencia de viejos supuestos. Los clichés no pueden superarse si no es a través de un esfuerzo concienzudo por detectarlos y evitarlos.

A continuación analizaremos el potencial del retiro para restaurar la presencia de las cosas. Lo haremos desde el modo peculiar de ser de La Roiba y apoyándonos en la tesis de Taylor, según la cual el movimiento contraepifánico precede las nuevas epifanías de la realidad. Es decir, analizaremos cómo la presencia de las cosas se da en su silencio, pero también en su manifestación.

¹⁰ Jesús Huarte cuenta que antes de empezar el proyecto “Ramón me hizo una pregunta clave: ¿Tú quieres una casa para vivir, según lo que a ti te gusta o quieres una casa para que salga en las revistas? Entonces le dije: yo quiero una casa para vivir yo. Me importa un bledo lo que diga la revista”. OLALQUIAGA, PABLO, “Casa Huarte: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. El concepto de lo experimental en el ámbito doméstico”, 2014, ETSAM-UPM, Madrid, pp. 297-298. Disponible en: <<http://oa.upm.es/30973/>>. Fecha de consulta 12 mayo 2016.

Arriba

Casa Huarte, 1966. Estar

Abajo

Casa Huarte, 1966. Acceso peatonal y en coche

A pesar del lujoso programa de la vivienda y del estatus de sus propietarios, la vivienda se concibió desde una gran austeridad que presumiblemente potenciaría el protagonismo y la libertad de la vida cotidiana. Esta carencia de lujo representado puede ser uno de los motivos por los que la vivienda, en venta desde hace años, está haciendo tantas dificultades para encontrar un comprador.

Arriba

Comedor de la casa Huarte.

Abajo

Vista actual del comedor de La Roiba

La mesa fue construida por Ramón Vázquez Molezún. Tiene dos bancos de madera que se esconden debajo. El lateral es una tabla abatible que permite extenderla.

4.2. El silencio de las cosas

Después de la Segunda Guerra Mundial se despertó entre artistas y arquitectos la necesidad de un encuentro más pleno y auténtico con la realidad. La realidad se había mostrado vulnerable a la interpretación perniciosa e interesada¹¹. Era necesario que el sujeto se abriese a lo objetivo, a la realidad exterior a sí mismo, que prestase atención a las cosas tal como se presentan. Esta apertura a lo real, parece ser contraria al ejercicio libre de la imaginación. Ciertamente, implica liberarse de los prejuicios personales para prestar atención a *la cosa*. No obstante, rescatar la presencia de las cosas es una forma de recuperarse a sí mismo. El impulso del retiro nace también del deseo de una relación franca y directa con la realidad en la que se inscribe la vida. Romano Guardini, hablando del trabajo del artista, dice: «[...] *al captar la esencia de la cosa, se capta también a sí mismo [...] no de modo teórico, como, por ejemplo, un psicólogo investiga su propia interioridad, sino viviendo de manera inmediata. Al percibir el contacto esencial de la cosa, algo despierta en su propio ser*»¹². Vivir de manera inmediata equivale a captar la realidad de forma directa, sin informaciones ajenas a la realidad que la distorsionen en un sentido u otro.

Esta capacidad para captar la realidad es una prerrogativa del arte, de la razón poética. No obstante a principios del siglo XX, la atribución de significados a las cosas impedía una relación directa con la cosa misma. Pensemos, por ejemplo, en la mesa de un comedor. La mesa, igual que cada objeto de la casa, era depositaria de una extensa superposición de significados. La mesa era símbolo de la comunión familiar, de la autoridad paterna (todos se colocaban en estricto orden)... Era necesario dirigirse a “la superficie de las cosas”. Este fue el motor tácito de la fenomenología. Esta llamada resuena en el trasfondo de toda investigación de raíz fenomenológica. Para ello había que recuperar y asegurar primero el suelo donde las cosas se colocan¹³.

¹¹ Basta con pensar en la representación que los nazis se hicieron de los judíos.

¹² GUARDINI, ROMANO, “La esencia de la obra de arte” en *Obras de Romano Guardini*, Tomo I, Ediciones Cristianda, Madrid, 1981, p. 311.

¹³ XOLOCOTZI, ÁNGEL, “Las cosas de la fenomenología. Notas sobre la idea husserliana de una filosofía científica”, *Las cosas de la fenomenología. Notas sobre la idea husserliana de una filosofía científica*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2009. Heidegger da la siguiente indicación: “En la máxima fenomenológica suena una doble exigencia: por un lado, a las cosas mismas en el sentido de investigar demostrando las cosas con los pies puestos en el suelo (la exigencia de una labor demostrativa); por otro, en primer lugar recuperar y asegurar ese suelo (mira; la exigencia de poner el suelo al descubierto). La segunda de ellas es la exigencia de poner fundamento y por ello incluye la primera”. Trasladando este pensamiento al habitar del ser humano, podemos deducir lo siguiente: El espacio doméstico debe librarse de los significados que impiden apreciar sus contenidos: los actos que allí tienen lugar, sus protagonistas, su vida cotidiana. Al mismo tiempo, tiene que ocuparse de poner el sustento de estos contenidos. ¿Cuál es ese sustento? La persona y la comunidad humana. Es en relación a ellas donde todo lo demás cobra su sentido y su valor específico.

Fue también el motor de muchas de las corrientes artísticas que aparecieron en el siglo XX. El *objet trouvé* dadaísta se vuelve contra el significado y la profundidad. El movimiento hacia las cosas mismas tuvo una importante resonancia en el campo de la arquitectura en el entorno del primer Brutalismo, nacido en Inglaterra –aunque existieron expresiones similares en otras geografías. Por su impacto en el panorama arquitectónico y por su afinidad con las aspiraciones del retiro, el Brutalismo merece especial mención. El modo como el Brutalismo se dirige hacia las cosas mismas coincide con muchos de los recursos utilizados con esta intención por Molezún en La Roiba.

4.2.1 La materia en bruto

«Nos preocupa ver los materiales por lo que son: la cualidad de madera en la madera, la cualidad de arena en la arena»

ALISON Y PETER SMITHSON, The 'as found' and the 'found'

El movimiento hacia las cosas mismas se produjo a mediados del siglo XX y desde orígenes y motivaciones muy diversas. El denominador común de estas expresiones era la conciencia la voluntad de desenmascarar la realidad. El pensamiento idealista y la búsqueda de las esencias que preceden la realidad restaban interés a la cosa real y concreta. El romanticismo priorizaba una visión de la realidad acorde con las infinitas profundidades del alma humana, pero olvidaba el carácter ruin y precario que sobresalía en muchos episodios de la vida humana. Por otro lado, la corriente de la razón desvinculada iniciada por Descartes, que empezó priorizando la experiencia subjetiva sobre la existencia (pienso, luego existo), desembocó en una duda constante sobre toda realidad que a menudo negaba la capacidad del ser humano para conocer más allá del engaño al que lo someten sus sentidos. Se llegaba a cuestionar incluso la misma existencia de las cosas. La misma sociedad constantemente organizaba los contenidos de la realidad, ocultando, exaltando, justificando según los intereses del momento. La sociedad española, particularmente en los años de dictadura, estaba sometida a una codificación completa de toda la realidad que forzaba una único punto de vista. Molezún era especialmente reacio a asumir comportamientos convencionales. Contra esta manipulación de la realidad aparece la invitación de atender “la cosa”.

La arquitectura, como no podía ser de otro modo, estaba totalmente codificada: su aspecto exterior, los ritos espaciales, las estancias, su disposición interior, los materiales. Así, la materia que conforma la arquitectura tenía adheridos significados que le otorgaban un determinado ni-

Arriba

Cadira i roba. Antoni Tàpies, 1970.

La obra de algunos artistas españoles de posguerra hizo visible el movimiento cultural de regreso a las cosas. Antoni Tàpies se pregunta: “¿Cómo mirar limpiamente, sin querer hallar en las cosas aquello que nos han dicho que debe haber, sino lo que sencillamente hay?”

Abajo

Casa Huarte. Corrales y Molezún, 1966.

vel social, al tiempo que la vinculaban con una función u otra. Esta contaminación de la realidad reclamaba una mirada nueva que, libre de tantos prejuicios, fuese capaz contemplar la realidad en sí misma. Era necesario cerrar los oídos a los significados aprendidos para escuchar las cosas en su silencio. Este es el propósito de Alison y Peter Smithson en su primer alegato sobre el Brutalismo: “ver los materiales por lo que son: la cualidad de la madera en la madera, la cualidad de arena en la arena”. El desarrollo de estas ideas, aparentemente muy simples, dio lugar a la ética del Brutalismo, que acabó convertida en una estética. Las inquietudes que latían en la gestación del Brutalismo en Inglaterra no eran fruto de un sólido pensamiento filosófico. Sin embargo, hundían sus raíces en la autenticidad. Sus presupuestos, igual que lo auténtico, tienen una profunda e inmediata resonancia en el ser humano, aunque sean difíciles de justificar. El Brutalismo bebía de distintas fuentes ideológicas y no se identificaba con ninguna. No obstante, este proceso de olvido de todo prejuicio para abrirse a la realidad tal como se presenta coincidía con el método fenomenológico concebido por Husserl. La *epoché*, no era otra cosa sino esta suspensión de todo juicio previo a la experiencia directa con la realidad.

Pero no nos distanciemos de la arquitectura. La obra de Molezún tiene en los materiales y en la construcción su principal argumento y razón de ser. Huye de los revestimientos, tan habituales en la arquitectura del momento (como superficie portadora de los significados deseados: dignidad, rusticidad, calidez, tradición...) y presenta su materia al desnudo: acero, madera, ladrillo, gres, vidrio, hormigón. En España no existió un movimiento arquitectónico equivalente al Brutalismo inglés que hiciese de los materiales desnudos y pobres su principal expresión. Sin embargo, un fuerte deseo de honestidad constituía la base del trabajo como arquitectos para muchos de los maestros que lideraban la escena arquitectónica de posguerra. Este deseo llevaba a descubrir y a poner en valor la especificidad de cada material¹⁴.

Para apreciar las cualidades intrínsecas de un material es necesaria la contemplación y el silencio. En estas condiciones, el material inevitablemente pone en marcha la sensibilidad poética, que se siente tocada por sus cualidades. Acontece entonces que el material habla de sí mismo, se le puede escuchar. Para el pensador fenomenólogo, esta atención directa a la cosa le permite describirla en su pureza. Este es su cometido. No obstante, para el creador, el conocimiento inmediato de la cosa, le permite recrearla de modo que ésta se manifieste de forma nueva. Es ahí como aparece una nueva manifestación, como el silencio da lugar a la palabra¹⁵. De esta for-

¹⁴ La ausencia de una teorización y propaganda sobre el uso descarnado de los materiales en España no significa que no existieran soberbios ejemplos de arquitectura construida imbuidos de esta sensibilidad. Basta recordar Torres Blancas (1961-69, F. J. Saénz de Oiza), la parroquia de Santa Ana (1966, M. Fisac) o las casas en Somosaguas de J. Carvajal (1964-65).

¹⁵ Este es un tema de sumo interés. Carlos Martí Arís escribió un opúsculo titulado “Silencios elocuentes” en el que

ma el ser humano incorpora a sí mismo aspectos de la realidad que le habían pasado inadvertidos, enriqueciendo su ser con aquello que forma parte de la realidad exterior que le envuelve¹⁶.

En su refugio, Molezún utilizó hormigón, bloque de hormigón, madera y vidrio. Posteriormente, en una de sus ampliaciones, utilizó ladrillo enfoscado y teja árabe. Luego vino la pintura blanca. Durante los primeros diez años, el aspecto del refugio estuvo dominado por las cualidades del hormigón. Molezún construyó su refugio en hormigón armado casi en su totalidad. La contundencia y expresividad de la construcción durante esos primeros años tenía una energía distinta del aspecto que fue tomando después, menos radical pero con la experiencia y la madurez de los años vividos. Ya hemos comentado algunos atributos del hormigón, su capacidad de empatía con el mar gallego. Aquí deberíamos detenernos en la inmediatez de la presencia de cada material. Recuperar la presencia de las cosas significa rendirse ante la realidad: hormigón, madera, asfalto, arena. La Roiba devolvía a la arquitectura su constitución más esencial, violada por la ambición humana y la superficialidad. Era necesario no avergonzarse de lo que es real: de los materiales, de su mismo ensamblaje y construcción. Así, La Roiba se estrena con una piel descarnada, mostrando todas las huellas y cicatrices de su construcción, los “defectos” del material, su origen plástico, su proceso de curación, su rugosidad. Este aspecto áspero debía ser contemplado como la misma esencia del hormigón. Se trata de un matiz real del material, cuyo interés se descubre solo si nos dirigimos a “la misma superficie de las cosas”. Molezún apreciaba así la cualidad de hormigón en el hormigón. En esta visión no existe todavía ninguna “profundidad” del material. La inmediatez de la materia y la naturalidad de su presencia parecen desechar cualquier interpretación, cualquier atribución de significados. La misma decisión de construir en hormigón parece una opción lógica tomada con la misma inmediatez. El hormigón era un material resistente a la agresión del ambiente marino y que apenas requería mantenimiento. Molezún construye con hormigón todos los paramentos expuestos a la fachada marina. En los años sesenta, construir en hormigón era relativamente sencillo. Utilizó unos encofrados rudimentarios de madera, que se ataban con unos latiguillos que eran unos trozos de alambre que nada tienen que ver con los sistemas actuales. Todas las huellas de la construcción quedaban a la vista. Los nuevos forjados y muros de hormigón se empotraban en los muros de granito

trata de la fecundidad del silencio y de cómo este es el fermento de toda auténtica obra de arte, entendida “como contemplación, como introspección destinada a desvelar el misterio del mundo”. Martí Arís dice que el objetivo de toda verdadera tarea artística es “iluminar, alumbrar, hacer caer la luz sobre algo arrancándolo de su ocultación y revelándolo a la conciencia”. Cfr. MARTÍ ARÍS, CARLOS, *Silencios elocuentes*. Barcelona, Edicions UPC, 1999. La Capilla en el Camino de Santiago de Oíza y Oteiza es un ejemplo claro de las potencialidades que residen en esta mirada sobre el material.

¹⁶ También cabe la posibilidad de utilizar los materiales de forma pragmática, como medios, al servicio de un sistema constructivo, como lo hace De la Sota, dejando que los materiales sigan en su mudez y silencio. Esta presencia –que aunque sea anti-epifánica tiene su misterio- acontece, por ejemplo en el Gimnasio Maravillas.

Arriba

Pabellón de España en Bruselas, 1958.

Abajo

Capilla en el Camino de Santiago, 1954.

Francisco Javier Sáenz de Oíza, José Luis Romany, Jorge Oteiza

La Roiba, ca 1970.

de manera tosca pero eficaz. En el interior del refugio los elementos de hormigón (pilares, vigas de canto y fachada al mar) se dejaron en hormigón visto. El pavimento se hizo con hormigón pulido y en el techo se dejó vista la construcción de viguetas y bovedillas de hormigón, sin ningún revestimiento. Idealmente, el refugio podía haber sido una construcción monolítica solamente de hormigón, realizado de forma tosca. Sin embargo, el refugio de Molezún no se debía tanto al rigor ideológico como a la naturalidad siempre mestiza y poliédrica de la vida, a la realidad concreta de un contexto físico, social, económico, familiar determinado¹⁷. Volveremos sobre esto más adelante. La dignidad del hormigón había sido ya reivindicada por arquitectos como Le Corbusier, quien en los años cincuenta y sesenta estaba construyendo sus obras más emblemáticas en hormigón. Molezún, visitó la *Unité d'Habitation* de Marsella en 1951, cuando todavía se encontraba en construcción. Tomó algunas fotografías de las que se deduce su fascinación por la materialidad del hormigón, por su expresividad plástica y por la libertad con la que Le Corbusier dejaba vistos los elementos constructivos. Molezún adquirió sensibilidad por las cualidades de este material “en bruto”. A final de los años sesenta, el hormigón estaba siendo utilizado -e investigado- también en España por los mejores arquitectos. Existen ejemplos soberbios de arquitectura doméstica en hormigón, como las casas de Javier Carvajal en Somosaguas, construidas entre 1964 y 1965. No obstante, el uso del hormigón en el interior de una vivienda seguía siendo algo muy controvertido y difícilmente aparecía con la crudeza con que se presentaba en La Roiba. A diferencia de lo que ocurre en las casas de Somosaguas, Molezún no construyó La Roiba como una exploración de las posibilidades del hormigón, por sí mismas, ni pretendía convertir a este material en el protagonista del refugio. El hormigón en La Roiba aparecía ligado a otros materiales, a unas estructuras de granito preexistentes, al contacto con la arena y con el agua del mar y a un modo de vida. El hormigón aparece en La Roiba como aglomerante, capaz de unir y entrelazar, distintos fragmentos materiales en un todo. El mismo hormigón es ya él mismo un aglomerado de distintos materiales. En las imágenes más antiguas de La Roiba, el refugio aparece como presencia de materia amalgamada: rocas, arena, sillares de granito más o menos regulares, hormigón, bloque, cemento. Cada material, a pesar de estar ligado a otros, mantiene su clara demarcación. Hasta aquí los sillares de granito originales, aquí el nuevo forjado de hormigón, luego sillares aparejados de forma aleatoria, después unos sillares más regulares y ordenados. La materia en bruto reclama la aceptación

¹⁷ Es aquí pertinente la noción de “cronotopo” propuesta por Mijaíl Bajtín. Según Bajtín, el cronotopo es “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente”. Bajtín aplica esta noción al relato literario, pero podemos aplicarlo también a la asimilación de tiempo y espacio que se produce en la obra de arquitectura. La obra de arquitectura no solo condensa un espacio y un tiempo en el que nace, sino que manifiesta también su propio devenir en la historia. En el presente de la obra se capta toda su historia. BAJTÍN, MIJAIL, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, pp. 237 y ss.

Arriba

La Roiba. Visión del techo y las lámparas.

de la dignidad de cada material y de sus peculiaridades; reclama la dimensión material de la realidad. La densidad material del refugio parece imponerse a su dimensión ideológica.

4.2.2 La realidad sin mediaciones

Esta presencia inmediata de la materia se consigue mediante un esfuerzo por no sobrediseñar el refugio. Exige un esfuerzo de contención importante y, al mismo tiempo, un cuidado para que el diseño permanezca unido a la vida y a la construcción concretas, y no se alce dominando el proyecto desde las ideas, las teorías o los estilos. Se establece así un vínculo entre realidad material y autenticidad. Presentar los materiales desnudos es un acto de sinceridad que exige superar muchas rutinas, prejuicios, costumbres realizadas de manera irreflexiva en cada construcción humana, en cada espacio doméstico. Aunque, como suele ocurrir, al cabo de un tiempo, este tipo de actitudes pudieran darse de forma inconsciente en La Roiba nacían de una auténtica “aspiración de resarcir la experiencia de las formas amortiguadas, rutinarias, convencionales de la civilización instrumental”¹⁸. Este deseo es el que late de forma irrenunciable en la construcción de todo retiro, y, junto con la plena integración del yo en el mundo, constituye todo su horizonte. Muchas personas que visitaron la familia Molezún en su refugio de Bueu, le transmitían a Ramón Vázquez Molezún su decepción al constatar que la casa parecía un mero almacén, con las bovedillas de hormigón vistas, el pavimento de hormigón pulido (en la memoria del proyecto se preveía de linóleo) y toda la construcción descarnada. Pero Molezún, confiando siempre en el poder seductor de lo verdadero, los convencía de que así era suficiente, de que en realidad, no faltaba nada. Esta ausencia de revestimientos, de “decoro”, era pues, una decisión consciente y querida por Molezún. La autenticidad de la arquitectura y de los materiales revierte en la autenticidad de los actos de los que son soporte, de toda la vida que allí acontezca. Con la construcción del refugio se buscaba un modo de vida auténtico, sin mayores pretensiones. Resulta significativo que, antes de hablar de Brutalismo, los Smithson hablaban de la “estética del almacén”¹⁹. La construcción de un almacén no estaba sometida a los requisitos representativos y de decoro que solían pesar sobre la casa. Un almacén respondía a la necesidad de espacio interior y a la propia lógica constructiva. Un pequeño almacén no tenía ni siquiera grandes requisitos estructurales que dotasen a la estructura de un protagonismo

¹⁸ TAYLOR, CHARLES, *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006, p. 636.

¹⁹ En la memoria de la casa en el Soho (proyecto protobrutalista) leemos: «El Constructor deberá apuntar a un alto nivel de construcción elemental, como en un pequeño almacén». SMITHSON, Alison y Peter. 1953. “House in Soho, London” en “Architectural Design” Diciembre 1953, Londres, p. 342.

excesivo. Se trataba de beneficiar el espacio doméstico con esta sinceridad e inmediatez que, por otro lado, abría el campo de posibilidades de uso del espacio interior.

El entorno material de La Roiba y, sobre todo, la cercanía con estas realidades que conquista La Roiba, pone de relieve algunas de las fuerzas constitutivas del mundo más elementales, en las que se inscribe la existencia humana. El agua, las rocas, pero también la pesca y el esfuerzo por subsistir a partir del medio. En este entorno las cosas aparecen con mayor nitidez, de la forma más directa y esencial. Pero se trata de una esencialidad particular. No es la de un néctar destilado en un exigente –y a menudo sofisticado– esfuerzo de depuración y de extracción de la esencia, como ocurre, por ejemplo, en el minimalismo. En La Roiba, todas las cosas se ofrecen de forma natural, sin pretender ser más de lo que son y sin ocultar nada de lo que forma parte de ellas. Por ejemplo, en algo como las luminarias. Lejos de disimular la fuente de luz, o de integrar los puntos de luz en la propia arquitectura, las lámparas narran su realidad física a través del cuelgue del cable que discurre desde el centro de la estancia hasta los distintos puntos de luz repartidos por el espacio. Este sistema tenía la ventaja de poder regular la altura de cada lámpara según las necesidades. El cable se acepta como parte de la realidad que no ofende a la vista y así, mostrándose sin reparos, concede una densidad inusual a un elemento tan coloquial como aquellas lámparas. La realidad aceptada y tratada con esmero es fruto de una mirada que es al mismo tiempo profunda y dirigida a la cosa. Esta mirada tiene la capacidad de verlo todo como algo nuevo²⁰.

El lugar donde Molezún levantó su refugio era un barrio de pescadores alejado del municipio. Las casas cercanas eran casas más bien pobres. En las imágenes de los primeros años del refugio vemos el camino lleno de nasas, maromas, chalanas, dornas y chinchorros²¹. El contacto directo con la cultura material del lugar permitirá a los Molezún conocerse a sí mismos. Este es el poder humanizador que Richard Sennet atribuye a las cosas. Según Sennet, “la gente puede aprender de sí misma a través de las cosas que produce”. En La Roiba, la novedad que suponía el entorno marino permitía la admiración por sus objetos, la reinención –incluso la subversión– de su uso. Buena parte de la vida en La Roiba, tanto para Ramón como para Janine consistió en comprender las cosas que se producen en una vida en el mar. Janine se enamoró desde el primer momento del acto de pescar, de los barcos, las redes, los anzuelos, las boyas... Ella, que según nos cuenta había sido siempre “animalista”, no pudo resistirse al placer de salir cada ma-

²⁰ Esta mirada es especialmente susceptible de ser captada a través de la fotografía. En este aspecto existen puntos en común con el último capítulo, dedicado al rescate de la vida cotidiana. *La cosa* nos comunica su ser e, inevitablemente, los lazos que la atan a la vida humana. Conocer las cosas implica reconocer nuestro vínculo con ellas.

²¹ Utensilios de pesca y pequeñas embarcaciones.

Arriba

Imagen tomada por Molezún de las preexistencias que adquirió para construir su refugio.

Abajo

La Roiba en su entorno pescador

Arriba

Chisenhale Road, 1951. Nigel Henderson

Las fotografías de Henderson suponían una renovación de la mirada, capaz de extraer cualidades de las situaciones más cotidianas. Las imágenes de niños jugando junto al portal de su casa en Bethnal Green manifiestan una predilección por las relaciones más frágiles que ofrece la vida, las cuales pueden ser portadoras de una gran riqueza e intensidad.

ñana a pescar junto con “un chiquillo”, que era un joven pescador de la zona. Molezún prefería aprender cómo se construye un barco, cómo funciona, cómo se hacen los nudos marineros... Desarrolló una poderosa pasión por este mundo. Entre los planos que se conservan de sus proyectos, encontramos los planos de una embarcación y un timón que construyó para su barco de vela. Podía pasarse horas entretenido en el funcionamiento de una pequeña pieza. Algunos de los artilugios que construyó para el refugio, como el torno con pescantes para subir las barcas del porche a la terraza, no tenían casi mayor razón de ser que la de poder dedicar largos tiempos a conocer estos objetos y a producirlos. Se trata de una atención inusual a las cosas mismas, que tenemos que entender en el sentido que hemos comentado de Richard Sennet. “Aprender de las cosas requiere preocuparse por las cualidades de las telas o el modo correcto de preparar un pescado; buenos vestidos o alimentos bien cocinados pueden habilitarnos para imaginar categorías más amplias de «lo bueno»”²².

Esta curiosidad por las cosas mismas, tal como hemos apuntado al inicio del capítulo, pone de manifiesto de nuevo un fuerte paralelismo con la sensibilidad del Brutalismo de Alison y Peter Smithson; concretamente, con el modo de proceder que llamaron “as found”.

4.2.3 As found

‘As found’ fue una nueva manera de ver lo ordinario, una apertura en lo que se refiere a cómo las ‘cosas’ prosaicas podían recargar de energía nuestra actividad creativa.

ALISON Y PETER SMITHSON, The ‘as found’ and the ‘found’

Lo así encontrado proponía un modo de producir arte a través de una transformación de la mirada sobre las cosas. Esta mirada era capaz de descubrir el valor oculto de lo más insignificante y cotidiano -volveremos sobre ello en el último capítulo de la tesis, dedicado a “lo cotidiano”. Los Smithson descubrieron este modo de proceder de la mano del fotógrafo Nigel Henderson y del artista Eduardo Paolozzi, todos ellos miembros del Independent Group. Este aprecio por lo cotidiano surgió en el contexto de la miseria que siguió a la Segunda Guerra Mundial. Las cosas adquirían un brillo especial en una escena tan precaria. Esta sensibilización ante la realidad tal como uno se la encuentra permitía extraer las cualidades a cualquier situación, a cualquier pre-existencia. Al efecto de la realidad *así encontrada* se sumaba el efecto de distintas realidades yuxtapuestas. Del mismo modo como Henderson yuxtaponía fotografías de realidades dispares

²² SENETT, RICHARD, *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009, p. 19.

y aparentemente inconexas, los Smithson podían superponer los recursos expresivos de la modernidad a las preexistencias encontradas en la ciudad, en el campo, etc. A diferencia de los *objets trouvés* dadaístas –que sin duda fueron una fuente de inspiración para la cultura de posguerra–, *as found* trascendía la fascinación por los objetos, apreciando también todo tipo de relaciones vitales y frágiles, como los niños y sus sombras danzando sobre sus mismos dibujos en el pavimento de las calles de Bethnal Green.

Toda la riqueza que la realidad contiene sólo puede ser captada mediante una mirada atenta y desprejuiciada, abierta a descubrir cualidades en cualquier lugar, en cualquier momento. *As found* pretende ser sensible y recoger toda esa riqueza que la realidad contiene ya antes de ser manipulada. Se trata de desvelar esa riqueza oculta. Para ello a menudo es necesario realizar alguna pequeña operación sobre la realidad. Es en este sentido que los Smithson hablan de “recoger del suelo, dar la vuelta y poner junto a”²³. Estas operaciones de descontextualización permitían extraer las cualidades a la realidad encontrada y poner de manifiesto aquello que contienen y que pasa inadvertido a las miradas rutinarias. Los Smithson, atentos siempre al “parallelismo entre arte y vida”²⁴, seguramente aprendieron de la fotografía a distorsionar las imágenes en el revelado, modificar los encuadres, superponer disparos, etc.²⁵ *Lo así encontrado* se convertirá en un modo de abordar los proyectos de arquitectura, pero también el modo de proceder durante el desarrollo del proyecto y en la vivencia del hecho arquitectónico. La vida se entiende siempre como parte del proceso arquitectónico o, más bien, es el acontecimiento arquitectónico quien forma parte indisoluble de la vida de las personas. De este modo, la misma vida produce situaciones que de nuevo pueden ser incorporadas “as found” en la obra de arquitectura. La arquitectura se va completando así con las huellas del habitar, formando una especie de conglomerado indisoluble de construcción y habitar.

En 1959 Alison y Peter Smithson levantan su pabellón en Upper Lawn aprovechando parte de la estructura de un antiguo *cottage*. Derriban buena parte de la estructura preexistente (cubierta, forjados y algunos muros) para construir su nuevo pabellón, pero mantienen intacto el testero que contiene la chimenea, que se incorporará como núcleo vertebrador del nuevo espacio. La

Arriba

Upper Lawn Pavilion

Abajo

La Roiba

Ambos refugios son pabellones herederos de la modernidad arquitectónica y apoyados sobre unas construcciones de mampostería pre-existentes que ponen en valor.

²³ SMITHSON, ALISON Y PETER, “The ‘As found’ and the ‘found’” en ROBBINS, David (ed.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, MIT Press, Massachusetts y Londres, 1990, p. 201. Texto original en inglés: “where the art is in the picking up, turning over and putting-with”.

²⁴ “Parallel of Life and Art” fue el título de una exposición del Independent Group, del que formaban parte los Smithson, celebrada en el Institute of Contemporary Arts de Londres en 1953. La exposición fue comisariada por el fotógrafo Nigel Henderson.

²⁵ En el capítulo sexto analizaremos la utilización de recursos análogos por parte de Molezún en La Roiba con el fin de atrapar la vida cotidiana.

sensibilidad *as found*, no impide modificar lo encontrado, sino que se manipula para extraer de él las mejores cualidades, haciendo visible lo que antes pasaba desapercibido.

Molezún opera de forma similar a los Smithsons en Fonthill. Como hemos visto, levantó su refugio en las ruinas de un edificio industrial, aprovechando los muros, la plataforma, la rampa de acceso a la playa. Molezún asumió estas preexistencias como parte integrante del refugio y como su principal interlocutor. Realizó también algunas operaciones que introdujeron variaciones en las estructuras originales. La nueva construcción constituyó un híbrido donde lo antiguo y lo nuevo se mezclaban formando una unidad compleja con una recíproca interdependencia²⁶. Los viejos muros de granito adquirieron un nuevo sentido como basamento del habitáculo. La nueva construcción, descansaría sobre los viejos muros y al mismo tiempo quedaría atada por ellos, como si lo nuevo fuese más antiguo que lo viejo o como si los muros de mampostería existentes hubiesen crecido alrededor del habitáculo. En efecto, Molezún levantó muros de mampostería que completaban los existentes. El resultado es una unidad en la que se funden todos los tiempos -pasado, futuro y presente-. Queda así diluida la intención que Molezún expresa en la memoria del proyecto, al escribir que “se conserva todo lo posible los muros de mampostería existente, diferenciando así la antigua construcción de la actual”. El proceso de diseño, dilatado en el tiempo, acompañando la vida de sus habitantes, permite incorporar futuros hallazgos. El proyecto asimila todo aquello que la vida va depositando en él. Molezún realiza muchas operaciones a lo largo de su vida en la casa. Algunas de ellas surgen de necesidades de la familia, como la ampliación del volumen original con otro piso; otras surgen de hallazgos más o menos fortuitos, como la prolongación del muro inclinado que desciende con la cubierta del cuerpo superior para unirse con el antepecho de la terraza, o la utilización lúdica que los Molezún hacían de la grúa para subir el pescado a la fábrica, una vez que esta fue abandonada, usándola como tirolina. *Cosas prosaicas podían recargar de energía la actividad creativa.*

²⁶ En 1966 (dos años antes de la construcción de La Roiba) Robert Ventury y Denise Scott-Brown habían aconsejado en su célebre libro *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*: “Se trata de la difícil unidad a través de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos”. VENTURI, ROBERT, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, segunda, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1966.

4.3 La manifestación de las cosas

El objetivo del movimiento hacia las cosas mismas era engendrar nuevas relaciones con la realidad. Relaciones no aprendidas, sino vitales. Propiciar que las cosas volviesen a hablarnos, a comunicarse con nosotros, y que pudiésemos escucharlas de nuevo, de forma directa, inmediata y descubrir así la riqueza de nuevos matices en toda la realidad, incluso en aquella más acostumbrada. El peligro está en quedarse en el medio sin alcanzar el objetivo. Es decir, en que la atención a las cosas no sea más que un simple corte de todo vínculo de la realidad con el sujeto, que pasa a disponer de ésta de un modo utilitario, como advierte Jean Baudrillard.

En *El sistema de los objetos* (1968) Baudrillard explica que en el habitar moderno los objetos domésticos han abandonado sus vínculos simbólicos con los habitantes. La casa no es más que un contenedor de objetos que han dejado toda relación de significado para convertirse en elementos funcionales que describen un vacío de sentido. Habitar se convierte entonces en un juego de colocación de estos objetos *sin presencia ni historia*. “Los valores simbólicos y los valores de uso se esfuman detrás de los valores organizacionales”²⁷. Según Baudrillard es el propio consumo de objetos el que configura y ordena las relaciones humanas de nuestra sociedad. Algo de esto puede notarse en el modelo de domesticidad que se difunde en los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial.

El retiro resiste a este peligro. La presencia de las cosas engendra una nueva manifestación de las cosas en la que estas, en silencio, se nos comunican. Este es el verdadero horizonte del movimiento *a las cosas*, de la presentación de la realidad que se exige al arte. Acallar todo ruido para dirigirse a la cosa y *escucharla ser*²⁸. Así, en la confidencia del ser de las cosas, algo de nuestra verdad se nos comunica. La manifestación de las cosas en La Roiba está relacionada con la construcción manual del refugio, con la utilización que hizo Molezún de técnicas sencillas para elaborando con sus propias manos las piezas que construyen el escenario donde se desarrolla la vida. En La Roiba, la realidad material era como un silencio preñado de significados nuevos y antiguos. Engendraba nuevas imágenes que no eran fruto de una asignación prees-

La Roiba. Ventana en esquina de la planta primera

²⁷ BAUDRILLARD, JEAN, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México, 1969.

²⁸ Parece que el oído sea un sentido más profundo que la visión, como si el ser pudiese ser mejor captado con la escucha que con la mirada. Aunque el ser se capte con un sentido espiritual, parece probable que exista un tipo de relación concreta entre este sentido espiritual y cada sentido físico. Así, la expresión “escucharnos ser” utilizada por Steiner, parece más convincente que “vernó ser”. El mar se nos comunica más hondamente a través del oído que de la visión. Ahondaremos en esto en el capítulo 5, dedicado a la experiencia del mar. Se recomienda la lectura del capítulo 4 “Escuchar la arquitectura” en RASMUSSEN, STEEN EILER, *La experiencia de la arquitectura*, Reverté, Barcelona, 2004.

Arriba

La Roiba. Rail en el techo del sótano para sacar los botes al porche

Centro

La Roiba. La tubería de cobre sirve de cortinero.

Abajo.

La Roiba. Terraza con bancos de madera

tablecida, sino que aparecían frescas, inesperadas. La separación entre el yo interpretativo y el objeto «exterior» solo puede ser momentánea. Acto seguido, aparecen nuevos vínculos con la realidad.

A lo largo de su existencia, La Roiba ha hecho presentes diversas imágenes del habitar humano que, aun siendo inseparables de su materialidad, de algún modo la trascienden y remiten más allá de sí misma. Estas imágenes no consisten, por tanto, en representaciones sino en manifestaciones que están contenidas y son indisociables de la realidad de la que brotan. Analizaremos dos imágenes que brotan de la realidad concreta del refugio y al tiempo la contienen. Estas dos imágenes son el búnker y la vela hinchada.

4.3.1 Construir con las propias manos

La Roiba es un refugio construido con las manos y utilizando una tecnología muy sencilla que no por ello era menos eficaz. La estructura de hormigón fue realizada con pocos medios, utilizando encofrados de tablilla de madera muy sencillos. El hormigón se unía a las rocas de forma tosca. Un albañil de Bueu se encargó de construir los muros de bloque, la mampostería, los pavimentos y el enlucido de los tabiques interiores. Pronto estuvo formado un caparazón elemental. Las soluciones constructivas del refugio (descritas en el capítulo 2.2) eran todas ellas muy sencillas. En algunos casos se simplificaron para facilitar la construcción. En los años en que comenzó a despuntar el *high-tech*, Molezún optó por una construcción *low-tech*. Esta decisión, a parte de ser la adecuada a los medios de que disponía, era especialmente pertinente con la experiencia del retiro; particularmente con la recuperación de la presencia de las cosas que nos ocupa.

Molezún evitó la utilización de elementos constructivos estándar. De hecho, uno de los pocos que existen en el refugio, la salida de humos de la chimenea, adquiere el valor de lo excepcional y casi irónico. Así, Molezún dibujó todas las carpinterías de la casa simplificando las secciones y molduras frecuentes en las carpinterías de madera pero dotándolas de los elementos básicos para su correcto funcionamiento. Diseñó también la mayoría de los muebles de madera: los armarios de la cocina, los cajones-asiento del estar, la mesa con bancos incorporados de la cocina, el cajón-escalera, las literas plegables, baldas con bombilla y altillos para los dormitorios, las contraventanas, las pérgolas, las escaleras exteriores, el suelo de madera de los baños, las puertas abatibles. Diseñó mesas, taburetes, sillones, poleas, un torno con pescantes, el raíl con rodamientos del pañol... Todo está pensado a propósito para el refugio, cada rincón es particular. Es evidente que estos artilugios resolvían necesidades funcionales del habitar. Sin embargo, no era menos importante el hecho de que proporcionaban a Molezún la ocasión de inventar

continuamente. Las perchas son clavos en las carpinterías de puertas y ventanas, los armarios se “improvisan” debajo de las vigas, las tuberías de cobre se aprovechan como cortineros. Cuando llegó el abastecimiento de agua al refugio Molezún cortó los depósitos de fibrocemento y los convirtió en las macetas de la azotea... En La Roiba Molezún recuperaba la unidad del pensar-dibujar-construir que Richard Sennet reclamaba en *El artesano*²⁹. La manualidad de la arquitectura era una dimensión que se integraba al proceso del diseño y que el trabajo especializado del arquitecto en su estudio no le permitía desarrollar. En La Roiba Molezún recuperaba la oportunidad de un contacto carnal con las cosas, con la materia. Cada rincón del refugio era ocasión para penetrar en un instante de vida cotidiana, para detenerse en él, comprenderlo, pensarlo, construirlo, experimentarlo, amarlo. Podríamos decir que cada elemento construido por Molezún proporciona una experiencia fenomenológica. En este detenerse y construir con las manos el retiro atrapa la esencia de las cosas, las “hace” más reales, es decir, más densas, únicas e irrepetibles. En este proceso se recupera el sentido de la realidad. Cada pequeño fragmento de la realidad tiene su valor y remite a una realidad mayor que el fragmento. En esta mirada las cosas alcanzan su manifestación. Un banco no será una idea mental por todos compartida, sino que será “ese banco” construido con unas tablas de madera concretas, con una dureza concreta, reconociendo la realidad que se encuentra en su perímetro, a la cual acopla sus contornos. La Roiba resiste a la abstracción, a la pérdida de significado de las cosas, a los clichés que pesan sobre la realidad. Devuelve una mirada nueva sobre las cosas. Invita a detenerse en cada una de ellas. Construir con las manos no solo concentra la atención sobre las cosas sino que impregna las cosas de memoria, de vida. Desde el primer momento, cada elemento del refugio revela (desde su silencio) su historia, muestra el espesor humano del que es depositario. Se revela así el misterio más hondo que reside en la superficie de las cosas. Al recuperar su presencia, las cosas se resisten a convertirse en productos para ser consumidos. Se descubre el misterio de que son portadoras.

En esta concentración de ser que manifiesta La Roiba en cada uno de sus instantes, descubrimos también su potencia para capturar la vida cotidiana a la que nos referiremos en el último capítulo.

²⁹ Este apartado puede leerse a la luz de la unidad del conocimiento práctico, creativo e intelectual que reivindicó Richard Sennet en *El Artesano*. Según Sennet, la sociedad occidental ha degradado la actividad práctica, “se la ha divorciado de objetivos supuestamente superiores”. De hecho, muchos de los artilugios que construyó Molezún no pasaban por la fase de dibujo, sino que se producían en un único tiempo de hacer-pensar. El retiro se opone a este divorcio. SENNET, Richard, *El Artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009.

Arriba

La Roiba. Depósitos de uralita convertidos en parterres para plantas
Centro

La Roiba. Polea para subir la pesca del día y pérgola para el toldo.
Abajo.

La Roiba. Ventanas con porticón corredero exterior y tirador de cuerda

Arriba

La Roiba, ca 1977

Centro y Abajo

Búnker de la Muralla Atlántica (Francia) y La Roiba

La obsesión por otear el horizonte tenía misiones distintas en los búnkeres y en La Roiba. Sin embargo, ambos casos radicalizaban uno de los postulados de la arquitectura moderna.

4.3.2 La imagen del búnker (1969-1980)

Desde que fue construida en 1969 hasta aproximadamente 1980, cuando Molezún pintó el hormigón de blanco, La Roiba aparecía como un volumen pétreo compacto, clavado en el límite entre la tierra y el mar. Ante la mirada que contempla, los silenciosos muros de hormigón, el granito mudo e impenetrable, despiertan de súbito una fuerte impresión en el espíritu. Adquieren una dimensión que brota del material pero lo trasciende. La presencia muda de lo real comunica sus fuerzas a través de profundas resonancias en la persona que contempla. Aparece la imagen de la fortaleza, de la resistencia; y la imagen despliega todos sus tentáculos. Inevitablemente La Roiba evocaba la imagen de un búnker. La imagen convocada por el hormigón es una «imagen material», distinta a la «imagen formal», como bien distinguió Bachelard³⁰.

En el encuentro del mar con la tierra, ésta se resquebraja, se arruga y se agolpa formando una muralla de rocas agrestes que reciben los embates del mar y los disuelve en los infinitos recovecos de su piel agrietada. Así son las costas de las rías gallegas. Cuando el agua se retira, a los pies de las rocas quedan las ensenadas y las playas de arena. La Roiba se encuentra en una de estas ensenadas, llamada El Beluso, en las estribaciones de Bueu. Un poco más hacia el norte algunas rocas se desprenden de la orilla y penetran hacia el mar, cercando la ensenada que La Roiba preside. La Roiba se levanta directamente sobre ese límite natural de rocas y toma parte en su función defensiva. El granito y el hormigón son los aliados de este carácter «resistente». En el capítulo 3.4.3 hemos comentado el papel de estos materiales en la relación de intensa empatía con el lugar. Ahora queremos destacar la imagen de «resistencia», que dialoga tanto con la naturaleza como con la misma noción de refugio y del habitar.

Resistencia

El hormigón trae aparejada la noción de resistencia. Siendo la cualidad más evidente del hormigón, la resistencia estructural define la vocación más genuina del material y abarca todos los significados que se le puedan atribuir. El hormigón moderno, tal como lo narra Sigfried Giedion, nace unido a la necesidad de resistir la fuerza del mar. En 1756, el ingeniero británico John Smeaton (1734-1792) experimentó con morteros para reconstruir de manera definitiva el faro de Eddystone (Plymouth, Gran Bretaña) derribado por el mar una y otra vez. Desde sus inicios, se ha encomendado al hormigón la misión de enfrentarse a las fuerzas más poderosas de la naturaleza. Faros, muelles, puentes, presas y silos han utilizado la resistencia del hormigón para vencer la fuerza del agua y de la gravedad.

³⁰ "Introducción" en BACHELARD, GASTON, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

La Roiba, como un faro sacudido por el oleaje, nace también con la vocación de resistir el empuje del mar. Molezún dedicó el recinto que encerraban los antiguos muros de mampostería a taller y almacén de embarcaciones. En pleamar, el agua inunda ese espacio, arrasando en su interior una dosis de arena considerable. La puerta del almacén, la única discontinuidad en los gruesos muros de granito, es una puerta doble y se construyó con tabloncillos de madera que dejan unas anchas rendijas por las que el agua puede entrar y salir a su antojo. Las olas arremeten con fuerza contra los muros de mampostería cada vez que hay temporal. Aun sin temporal, la proximidad del mar conlleva un ambiente particularmente agresivo que corroe y deteriora los materiales con prontitud. Molezún conocía bien el mar, su fuerza y su agresividad. Su refugio tendría que lidiar con él. A todas luces La Roiba tenía que ser de hormigón, un material nacido en la lucha con el mar. También la misma vida en el refugio implicaba un grado importante de erosión y de desgaste: entrar mojados desde el paño, llenarlo todo de arena, subir el pescado fresco a la terraza, lavarlo, hacinarse cada vez que venían primos y amigos.

Esta capacidad de resistir a las agresiones y al desgaste dota al hormigón de un talante protector de la vida. Fue sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial cuando el hormigón quedó definitivamente vinculado a la protección contra las amenazas y el peligro. La agresión bélica representa la máxima amenaza que se cierne sobre la vida. El carácter de refugio del hormigón se manifestaba con mayor énfasis allí donde la amenaza de la muerte es más radical y, por consiguiente, la necesidad de refugio se experimentaba con la mayor crudeza y urgencia. En los frentes abiertos de la Segunda Guerra Mundial el búnker ofrecía la única posibilidad de salvaguardar la vida. En esta imagen del búnker, la masa de hormigón se alía con la condición resistente del retiro³¹.

El hábitat doméstico se construye siempre como protección contra una amenaza que, en última instancia, es la amenaza de una vida pública y la consiguiente banalización del propio espesor humano³². No es difícil pensar que Molezún también dio a su refugio la misión de protegerle de la frivolidad. Su casa en Bueu no buscará epatar, no quiere demostrar nada, exhibir nada. Tampoco se construye como un experimento orientado a su carrera profesional. La Roiba quiere ser un refugio para la vida. Molezún quiere custodiar su vida cotidiana, cada momento vivido en familia, el disfrute regenerador del contacto con la naturaleza. El hormigón se convierte en pro-

31 Paul Virilio, en su libro *Bunker Archeology* levantó un testimonio arquitectónico y poético sobre la existencia de los búnkeres de la Muralla Atlántica, abandonados en las dunas tras finalizar la Segunda Guerra Mundial. Estos cuerpos, terminado el conflicto bélico, aparecían como grandes esculturas en el paisaje, sumergidos y volcados en la arena. Aparecían como vestigios de una cultura arcana, a medio camino entre lo natural y el artificio, como fósiles de cetáceos prehistóricos varados. VIRILIO, Paul, *Bunker Archeology*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1994.

32 ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Paidós, p. 59.

Arriba

Faro de Eddystone

La edificación actual corresponde al cuarto faro que se edifica en el mismo lugar. El primero y el segundo, construidos en madera en 1698 y 1705, respectivamente, fueron destruidos. El tercero, construido en 1759, ha pasado a la historia por utilizarse hormigón por primera vez. Su base se sigue manteniendo erguida junto al faro actual, edificado en 1882.

Abajo

Búnker de la Muralla Atlántica

Acceso al búnker por detrás. Los búnkeres de la Muralla Atlántica, terminada la II Guerra Mundial, aparecían como vestigios prehistóricos volcados en la arena.

ector de la intimidad, en garante de autenticidad. La amenaza de una vida alienada hecha de rutina y la amenaza del mar enfurecido se funden en La Roiba en una imagen profunda y completa de lo que es refugio. En La Roiba se hacen compatibles dos aspectos que a veces se han presentado como contrapuestos: el movimiento introvertido de defenderse de la banalización de la vida, de todo aquello que atente contra la propia naturaleza más íntima y el movimiento de expansión de la propia vida, de multiplicar sus posibilidades y de fomentar la experiencia intensa de cada momento vivido. La Roiba es una casa de vacaciones, para el verano y el sol, para correr por la playa y salir a navegar, para alargar las veladas en la terraza después de cenar. Ciertamente La Roiba es todo eso, pero no adquiere todo su sentido hasta que se oscurece el cielo, y los cristales sin carpintería tiemblan, empapados, con las primeras tormentas de verano. Así, la realidad inmediata e incontestable del mar enfurecido atenuaba el valor metafórico del amparo que ofrece el hormigón y destacaba con crudeza su realidad protectora. En La Roiba la realidad ocupa el espacio cedido poéticamente a la imaginación, de un modo similar a como en los búnkeres “la omnipotencia de las armas volatilizaba todo remanente de voluntad estética”³³.

En la defensa coexisten la protección y la agresión, como dos caras de una misma moneda. Muchos búnkeres eran también la coraza de una pieza de artillería. Es esa cara agresiva de la defensa la que ensombrece la imagen del búnker. La situación radical de La Roiba en el mar le confiere un rostro particular que la aleja de arquitecturas que se podrían considerar análogas. En su lucha diaria con el mar, la Roiba comparte los rasgos que llevaron a Virilio a calificar los búnkeres como una arquitectura otra, gobernada por criterios ajenos a los que rigen en los hábitats humanos del mundo corriente. Con la extrañeza y la fascinación que experimenta ante estas construcciones “otras”, Virilio escribe: “¿por qué este hábitat ordinario, tan ordinario, a lo largo de tantos años?”³⁴. La Roiba, que durante diez años fue un refugio cercano a la imagen de un búnker, rebasaba así todo apego pequeñoburgués y se abría a unas posibilidades de habitar totalmente distintas, despreocupadas por las formas, en una relación muy estrecha con el mar.

Tal vez este significado sombrío del búnker, que lo asocia a la vida pero también a la muerte, provocó que, al cabo de unos años, Molezún decidiera cambiar el aspecto de su refugio pintando el hormigón expuesto a la intemperie.

³³ *Ibid*, p. 46.

³⁴ *Ibid.*, p. 12.

4.3.3 La vela hinchada (1980-hasta la actualidad)

La imagen del búnker se mantuvo en la principal ampliación que experimentó el refugio en 1977, con un nuevo volumen junto al «torreón» que sobresalía de la azotea. Esta ampliación se llevó a cabo con bloque de hormigón enfoscado con mortero de cemento. La lógica material del refugio exigía que la ampliación se llevase a cabo con el mismo material del pabellón original, es decir, en hormigón in situ con encofrado de tablilla. Esto hubiera permitido no señalar la diferencia temporal de la ampliación, evitando la condición de añadido. Hubiera permitido modificar el volumen original sin dejar de ser un monolito de hormigón. No obstante, la voluntad de unidad no prevaleció por encima de la atención a la realidad concreta. Era más razonable no sobrecargar la cimentación con más muros de hormigón y realizarla con medios más ligeros. Del mismo modo, en lugar de una cubierta plana, como era de esperar, la ampliación se cubriría con un tejado inclinado que vertía el agua sobre la azotea. Estas dos decisiones se vuelven elocuentes al considerar que Molezún priorizaba una construcción directa y ajustada a los medios disponibles, que la fidelidad estricta a una imagen de modernidad e incluso a la coherencia ideológica de la obra. Así, Molezún modifica sustancialmente su refugio con un tejado inclinado de tejas recicladas. La decisión parece un alegato contra los estilos, un verdadero acto de resistencia³⁵. En efecto, su retiro tiene que estar acorde con su visión, con su modo de ser espontáneo, directo, sin prejuicios, abierto a la tradición tanto como a la modernidad. Molezún conjuga de forma inesperada el hormigón en bruto con la teja árabe cerámica. Con esta decisión Molezún elimina el signo peyorativo a lo que la modernidad llamó “tradicional” o “vernacular”. La ampliación se revestirá con un enfoscado de cemento, sin pintura de acabado, lo imprescindible para asegurar la impermeabilización del paramento. El enfoscado de cemento fue capaz de integrarse en la amalgama de materiales pétreos que era el refugio, añadiendo un grado de mestizaje mayor. Esa aceptación de los condicionantes de la realidad, sin un afán por

³⁵ Es pertinente comentar aquí la polémica levantada por Witold Gombrowicz en su ataque “contra los poetas”. Gombrowicz critica el exceso de lirismo, el alejamiento de la vida que producen ciertas visiones “poetizadas”. Critica la falsedad de una vida idealizada en la poesía. En esta crítica hallamos elementos de verdad, como la superficialidad en que cae todo estilo poético cuando pierde su justo contacto con la vida y cuando se convierte en una repetición de “hallazgos poéticos” trivializados y desprovistos de su sentido original. Esta denuncia es interesante. El retiro ofrece un espacio independiente de las corrientes poéticas oficiales en un momento dado y que dominan el mundo profesional. Molezún bebe de la tradición moderna pero no profesa una fidelidad ciega a sus formas, sino que, en su casa de retiro –y en la medida de lo posible también en su actividad profesional- incorpora datos que proceden de otras fuentes, como aquellos que sugiere la aceptación y puesta en valor de la realidad más inmediata. No se puede negar a la poesía su capacidad para nacer de la vida, para entrar en resonancia con ella y para rescatar algo de luz incluso en sus manifestaciones más tristes. En este sentido, la crítica de Gombrowicz se levanta injustamente contra la poesía y contra el aparato poético. Su compatriota Czesław Miłosz respondió con acierto y ponderación al acalorado manifiesto de Gombrowicz.

GOMBROWICZ, WITOLD. *Contra los poetas*. Ed. Sequitur, Madrid, 2009.

La Roiba, ca 1980.

Imagen del refugio desde el agua, tras la prolongar el hastial de la cubierta inclinada y pintar el hormigón de blanco.

La Roiba. Imagen actual del refugio

doblegarlos a la propia voluntad es un distintivo del carácter de Molezún. Se trata de una actitud propia de un espíritu libre. Así, algo que desde una óptica estrictamente profesional podía ser visto como una debilidad, era una victoria desde el punto de vista de la intimidad, de la profunda vinculación entre la vida, el mundo exterior y la arquitectura. La Roiba aparecía entonces como una confluencia de materiales unidos por el tiempo, a través de decisiones profundas, plenamente racionales y al mismo tiempo directas. La ética de la sencillez dominaba sobre cualquier estética preconcebida³⁶. Esta nueva imagen de La Roiba duró tres años.

Hacia 1980 Molezún realizó una operación a su refugio que transformó por completo la percepción que se tiene del mismo, dando lugar a la imagen exterior que, casi 40 años después, ha llegado a nuestros días. Se trata de una intervención aparentemente superficial. Molezún pintó de blanco todas las superficies de hormigón expuestas a la intemperie, así como los muros enfoscados. Al mismo tiempo prolongó el hastial del tejado en la fachada al mar hasta encontrar el peto de la cubierta plana. Con estas dos sencillas operaciones Molezún confirió unidad a la dislocación que suponía la ampliación del cuarto de estar de los niños. Fue una decisión espontánea y directa como las anteriores. Así, el refugio se construía lentamente, sin forzar los tiempos, en una simbiosis con su habitante, con su sensibilidad particular de cada momento. La arquitectura del refugio era una arquitectura «blanda», moldeable. No quedaba fijada en el tiempo, sino que era capaz de ser una cosa y también lo contrario. Esta arquitectura no se planificaba ni se cerraba, sino que quedaba siempre abierta al devenir de la vida y a sus posibles transformaciones.

La prolongación del peto y la pintura blanca borraron la imagen del búnker y, junto con ella, la expresión de la resistencia del refugio al mar y a la vida pública. Esta imagen quedó erosionada por la nueva imagen resplandeciente del refugio pintado de blanco. En la nueva configuración, la construcción de Molezún se distinguía claramente de las preexistencias originales. Se produjo, por tanto, el proceso inverso al habitual, donde la arquitectura se desmarca nitidamente del entorno cuando está recién construida y con su envejecimiento y la pátina del tiempo, el entorno la va asimilando, se va enmarañando y abandona el brillo de su juventud. En La Roiba, la fusión de la construcción con las preexistencias fue absoluta e inmediata desde el primer momento; ahora, en cambio, se podía distinguir lo nuevo y lo viejo. Mejor dicho, se distinguían netamente

³⁶ Hoy resulta fundamental considerar este respeto a la coyuntura de la realidad –oikonomía–. La crisis que vivimos desde 2008 ha provocado un cambio de sensibilidad que en muchos casos se ha limitado a una traducción de la noción de austeridad en términos formales, pero que dista de un ajuste real a las necesidades y posibilidades concretas de creación y de producción. Habitualmente, la práctica de la austeridad es un precepto que hay que cumplir en aras a un futuro próspero pero que está vacío de mayor significado. Ver AURELI, PIER VITTORIO, *Menos es suficiente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016.

el granito áspero del hormigón pintado de blanco. Tal distinción no se podía hacer fácilmente entre la mampostería nueva y la antigua. El hormigón quedaba se incrustaba en los viejos muros encintándolos con los zunchos y el peto de la terraza.

Probablemente la razón principal para pintar el hormigón de blanco fue proteger este material de la agresión del ambiente marino, aumentando su durabilidad. Sin embargo, esta razón práctica nacía de una intuición que trascendía el problema de la corrosión para transformar completamente la «imagen material» del refugio. Probablemente Molezún tuviera esta intuición en alguno de sus acercamientos al refugio desde el mar. Ahora La Roiba evocaba sutilmente una vela blanca hinchada por el viento. El refugio se convierte en una vela. Se completaba así la geometría del refugio, el sentido de sus planos oblicuos, incierto hasta este momento de manifestación. El refugio abandona la orilla para introducirse en el medio acuático. Esta imagen del habitar, que se desarraiga para adentrarse, en soledad, en el medio inestable y originario del mar es una imagen potente del retiro³⁷. El carácter protector ante las amenazas del refugio de hormigón se vuelve ahora celebración confiada del mar. Ambas imágenes son aspectos fundantes de la noción de retiro. A pesar de coexistir siempre estos dos aspectos, el refugio puso mayor énfasis en la resistencia los primeros años, y acentuó el carácter festivo y lúdico en esta segunda etapa.

+++++

The Lee Shore, 1941 (Edward Hopper)

³⁷ Esta imagen ha sido constantemente convocada por Edward Hopper en múltiples lienzos y acuarelas donde se hacen presentes las fuerzas del retiro y su vínculo con el mar. El mar aparece como el horizonte que despierta las fuerzas del retiro, atrayéndolas y donde estas alcanzan su máxima dimensión.

La atención desprejuiciada a la realidad material y a las cosas nos abre a su presencia inalienable. Llegar a la presencia de las cosas exige un esfuerzo concienzudo para desprenderse de los clichés que la rutina adhiere a la realidad ocultando su verdad más auténtica. La presencia es conciencia del ser. El retiro ofrece las condiciones de atención para que la persona responda con su ser interior a las cosas, tal como le leía en la cita de Guardini en el inicio del capítulo, por medio de este contacto, el sujeto se realiza a sí mismo. El sujeto que experimenta el ser de las cosas se abre así a su misterio, a su sentido. Este es el punto central aquí: penetrar la realidad del mundo, lo que no es mi yo, permite al sujeto una comprensión más profunda de sí mismo, al tiempo que libera sus vínculos con la realidad de atribuciones subjetivas impropias. Se supera así el peligro que entraña el poder de empatía. La Roiba trata de poner las condiciones para esta atmósfera.

Visión de la ría desde Pedra Branca

RECUPERAR LA EXPERIENCIA DE LA NATURALEZA

5

5.1 Capacidad restauradora de la naturaleza

La experiencia de la naturaleza y de su vínculo con el ser humano aparece ligada a muchas de las experiencias de retiro. En la concepción tradicional del retiro eremita o monástico, el mundo era una de las formas que tomaba el mal. Por mundo se entendía un apego idólatra de la persona hacia lo perecedero que se oponía a la realidad espiritual imprimida por Dios en el alma. Esta inclinación interior tenía su manifestación exterior en “lo mundano”: deleites, honores, fiestas, juego... “Lo mundano” aparecía como una corrupción del mundo natural y traía consigo la muerte de la vida interior. Quien decide retirarse del mundo solo tiene dos opciones: la celda o la naturaleza¹. La naturaleza inviolada aparecía entonces como un hábitat libre de la contaminación de lo mundano, al tiempo que permitía la referencia constante a un universo natural en el que se inscribía todo lo humano. De esta forma, el retiro queda configurado por el movimiento de introspección que facilita la celda y por la expansión del yo hacia el mundo natural donde el ser humano está todavía ausente.

La técnica permitió al ser humano controlar y dominar la naturaleza paulatinamente ya desde los albores de la historia. Esta sumisión de la naturaleza adquirió un impulso sin precedentes con la revolución industrial y el desarrollo de las ciencias modernas. Los conocimientos científicos y técnicos abrían el ser humano a la posibilidad de una emancipación casi ilimitada respecto de su fuente natural. El avance hacia este horizonte y hacia las posibilidades que sugiere se denominó progreso y su principal creación y escenario fue la ciudad. Paralelamente, a medida que se avanza por este camino de “emancipación” de la naturaleza, el ser humano redescubre la conciencia de su pertenencia a ella. El progreso llevó consigo una fuerte deshumanización del hábitat de muchas personas, acompañada de la pérdida de contacto con la naturaleza, con sus fenómenos y sus ritmos. Así, la resistencia a la pérdida del mundo natural se produce antes incluso de que el ser humano se percate de los peligros que esta descoyuntura entraña tanto para el planeta como para el propio ser humano. La naturaleza no es algo prescindible en la vida del hombre. El ser humano necesita el contacto con la naturaleza para comprenderse a sí mismo, para lograrse como ser que habita la tierra. En el siglo XIX, algunos reaccionaban contra esta doble pérdida, como John Ruskin, quien todavía veía la naturaleza como algo di-

¹ Entre ambos polos existe una gran variedad de posibles combinaciones y matices que intentan participar de uno y otro al mismo tiempo. Alison Smithson, en un conocido artículo, muestra las variaciones que existen en las representaciones del retiro de San Jerónimo, identificando los dos polos como el desierto y el estudio. El patio o el jardín pueden ser interpretados como fusión de estos dos espacios del retiro. Una clara tentativa de cruce entre celda y naturaleza la constituyen las casas de Luis Barragán.

Tormenta de nieve, 1842 (J. M. William Turner).

La aspiración de una disolución entre naturaleza y ser humano -incluyendo capacidad técnica- fue pintada de forma extraordinaria por William Turner, quien estaba presente en el vapor Ariel cuando se desarrolló la tormenta representada. Se cuenta que Turner pidió ser atado a un mástil del barco para experimentarla con toda la intensidad posible y permaneció atado durante cuatro horas. Tenía 67 años. A pesar del rechazo de buena parte de la crítica del momento, John Ruskin consideró este cuadro "una de las mayores expresiones de olas, niebla y luz que jamás se hayan puesto sobre un lienzo".

Walden or Life in the Woods. Henry D. Thoreau

El libro se publicó en 1854, como relato de los dos años que Thoreau pasó viviendo en una cabaña autoconstruida cerca del lago Walden. Thoreau proponía la vida en la naturaleza como modo de librarse de las imposiciones de la sociedad industrial. Una vida austera en la naturaleza era un modo de vivir más verdadero. Sin embargo, la breve experiencia de Thoreau y la difusión que hizo de ella puede ser vista también como inauténtica. Peder Anker ha escrito un interesante artículo donde critica un supuesto oportunismo en las motivaciones de Thoreau. En cualquier caso, el libro tuvo una difusión extraordinaria que se ha mantenido hasta el día de hoy. Cfr. ANKER, PEDER, "The philosopher's cabin and the household of nature", *Ethics, Policy & Environment*, vol. 6, n.º 2, 2003.

Como veremos más adelante, la cabaña, a pesar del potencial de una construcción austera y elemental, está muy lejos de las posibilidades de una arquitectura concebida a propósito para potenciar la experiencia de la naturaleza y de sus fenómenos.

vino y hablaba del "poder espiritual del aire, las rocas y las aguas"². El retiro en la naturaleza y la noción de "lo natural" fue un tema recurrente sobre todo a partir de la Ilustración. La unión de naturaleza y razón permitían construir una ética libre de componentes subjetivos. Merecen especial mención Rousseau (en la confluencia de naturaleza e intimidad) y el abad Laugier (más interesado en fundar los presupuestos para una arquitectura que fuera un fiel reflejo de la naturaleza).

Los románticos del siglo XIX descubrieron una correspondencia entre la dimensión infinita de la naturaleza y la dimensión infinita del alma humana. Del contacto de ambos infinitos surgía el sentimiento de lo sublime. Para Henry David Thoreau (quien se retiró en Walden de julio de 1845 a septiembre de 1847), el hábitat en la naturaleza estaba vinculado con la cuestión de los orígenes³. La naturaleza aparecía también como medio y fuente para el conocimiento de la propia condición. Sin embargo, sus elevadas dosis de lirismo darían una visión de la naturaleza excesivamente mediada y alejada de la realidad.

A finales del siglo XIX la naturaleza y el sentimiento de lo sublime poco a poco van retrocediendo en su capacidad para conmover el ser humano⁴. Se descubre la corrupción inherente a la naturaleza y al alma humana y se despierta una nueva sensibilidad ante el misterio de lo frágil, lo patológico, lo marginal. Así la ciudad se convierte en el terreno privilegiado de las nuevas epifanías. La exaltación de lo mundano llega a copar en el siglo XX todos los horizontes del planeta y todos los horizontes del pensamiento, de modo que Sloterdijk afirma que la nuestra es "la época del mundo en la que el mundo es todo lo que se puede ser". En el siglo XX el dominio de la ciencia y la técnica sobre la naturaleza parece no tener límites, de modo que la naturaleza aparece como realidad que apunta a ser totalmente sometida por el poder del ser humano. Es entonces cuando la naturaleza vuelve a ser relevante, vuelve a ser buscada. El contacto con la naturaleza permitía refundar el habitar en la tierra desde los presupuestos más esenciales. Este contacto se resuelve en el habitar del ser humano. Heidegger recordará que "los mortales habitan en cuanto salvan la tierra"⁵.

2 HOSSEIN NASR, SEYYED, *Hombre y naturaleza: la crisis espiritual del hombre moderno*, Buenos Aires, Kier, 1982. P. 73.

3 Joseph Rykwert revisó la historia de la búsqueda de la cabaña originaria en "La casa de Adán en el Paraíso", libro que obtuvo una gran difusión entre los estudiosos de la arquitectura, publicado por vez primera en 1974. El retorno a los orígenes era necesario para redescubrir el significado del construir.

4 "Y ahora la profundidad del cielo me consterna, su limpidez me exaspera. La insensibilidad del mar y la inmutabilidad del espectáculo me sublevar". BAUDELAIRE, CHARLES, "El confiteor del artista", en *El spleen de París* (trad. Emilio Olsina), Fontamara, Barcelona, 1981, p. 19.

5 La conferencia de Heidegger en Darmstadt "Construir, Habitar, Pensar" (agosto de 1951) marca el inicio de una

La 'naturaleza', en cuanto 'idea', está sujeta a cambios y ha ido variando su significado en cada cultura y en cada momento de la historia. Actualmente es una idea especialmente problemática que está siendo objeto de continuos debates y revisiones. Raymond Williams, en *Ideas of Nature*, afirma que la palabra 'naturaleza' "es quizás la palabra más compleja del lenguaje". Actualmente se tiende a pensar que no podemos distinguir la naturaleza como una entidad independiente del ser humano⁶. En este sentido, Bruno Latour se opone a la noción de "naturaleza". Propone atacar la palabra "naturaleza", dado que implica una falsa división de la realidad y que constituye un constructo demasiado subjetivo⁷. Aunque esto incide en la absoluta continuidad que existe entre la vida humana y las demás formas de vida, no acaba de resolver el problema de la responsabilidad moral del ser humano sobre el medio que lo acoge. Michel Serres en un momento determinado pregonó la fusión del ser humano con la naturaleza, proponiendo un contrato de simbiosis con la naturaleza, lo cual significa que el autor distinguía lo humano de la naturaleza⁸. "¡Retorno a la naturaleza!" Para Serres la unidad del ser humano con la naturaleza debe ser alcanzada mediante una acción humana dirigida a este fin. Serres entiende naturaleza como "mundo, nuestro dueño de antaño y recientemente nuestro esclavo, en cualquier caso, siempre nuestro anfitrión y ahora nuestro simbiote". No obstante, la noción de "mundo" sigue siendo una idea con múltiples significados, a menudo antagónicos. El retorno a la naturaleza de Serres es una idea difusa que parece difícil de alcanzar a nivel social. Raymond Williams muestra que detrás de las distintas visiones sobre la naturaleza existe una dimensión social. "*Out of the ways in which we have interacted with the physical world we have made not only human nature and altered natural order; we have also made societies [...] Even the idea of the balance of nature has its social implications*"⁹. En la afirmación de Williams podemos captar la aparición de

necesidad de reconsiderar las bases del habitar humano como uno de los temas esenciales que el pensamiento arquitectónico debía atender. La excesiva tecnificación de la sociedad impedía tomar conciencia sobre los aspectos más primarios que subyacen en nuestro habitar la tierra.

6 Raymond Williams dirá que "When nature is separated out from the activities of men, it even ceases to be nature, in any full and effective sense [...] We have mixed our labour with the earth, our forces with its forces too deeply to be able to draw back and separate either out". WILLIAMS, RAYMOND, "Ideas of Nature", en *Culture and Materialism*, Verso, Londres, 1980, p. 81.

7 Su propuesta es superar la división entre naturaleza y política. En el fondo se trata de un intento de eliminar el carácter imperativo que mana de una noción de 'naturaleza' como fuente moral en la que se inscribe la vida humana. Latour propone no definir la cultura en base a una idea de naturaleza preconcebida, sino tratar de integrar en una unidad ulterior "multinatural" la diversidad de posibles relaciones entre los entes que poblamos el planeta. LATOUR, BRUNO, "Europe and the Politics of Nature", en *Nature in modern society. Now and in the future*, PBL Netherlands Environmental Assessment Agency, La Haya, 2017. Sobre el pensamiento de Bruno Latour también se ha consultado LATOUR, BRUNO, *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*, Harvard University Press, Cambridge, 2004.

8 SERRES, MICHEL, *El contrato natural*, Pre-Textos, Valencia, 1991.

9 WILLIAMS, RAYMOND, *op. cit.* p. 84.

la cultura como fruto del encuentro entre el ser humano y naturaleza, del cual se deriva también algún tipo de dominación entre seres humanos. Williams advierte con acierto que la escisión más profunda no se da entre naturaleza y ser humano sino que se produce en el interior del ser humano,¹⁰ que se encuentra dividido entre consumo y producción. Para Williams, recuperar la naturaleza implicará, por tanto, integrar la propia escisión del ser humano que lo convierte en consumidor -también de la naturaleza.

La visión de la naturaleza que da Romano Guardini¹¹ resulta especialmente esclarecedora e integradora de las visiones de la naturaleza descritas. Guardini afirma que el ser humano debe construirse *su* lugar en el mundo. Este es precisamente el cometido de la casa y del habitar humano. Ahí radica el papel de la cultura y la importancia de la arquitectura. “*La entera existencia humana está atravesada por un movimiento desde lo natural hacia la cultura*”. Este dinamismo está formado por dos movimientos que describiremos brevemente con las palabras de Guardini:

"El primero es aquel acto en el que el hombre se sale del conjunto de la naturaleza y toma distancia respecto a lo dado naturalmente [...]. Esto verifica el hecho de que el hombre no se agota en la naturaleza, sino que está en ella y fuera de ella a la vez. Su lugar ontológico es la frontera de la naturaleza. Esta situación limítrofe la verifica el hombre en el acto cultural, y en éste adquiere libertad para una conducta que no es posible al animal. Su requisito previo se llama espíritu". "[...] El segundo momento es ese acto en que el hombre va hacia la naturaleza y la capta. No anula esa separación previa, sino que sólo es posible a partir de ella [...] Este segundo momento presupone aquel distanciamiento previo".

De modo que no podemos vivir totalmente emancipados de la naturaleza, como tampoco podemos fundirnos totalmente con ella. Aquí utilizaremos el término naturaleza para referirnos a aquellos fenómenos, energías y cuerpos que no tienen un origen en el ser humano y cuyo dinamismo no necesita del ser humano. Así, entendemos naturaleza en oposición a lo artificial, a aquello que debe ser constantemente producido y mantenido en marcha por el hombre. Naturaleza, en este sentido, es el mundo tal como se da antes de ser recreado en el encuentro con el hombre. Aunque es cierto que el hombre es también naturaleza, no deja de experimentar una

¹⁰ "The real split, perhaps, is in men themselves: men seen, seeing themselves, as producers and consumers". WILLIAMS, RAYMOND, "Ideas of Nature", en *Culture and Materialism*, Verso, Londres, 1980.

¹¹ Romano Guardini intenta una interesante reconstrucción de la noción de 'naturaleza' y su relación con el ser humano en "El ocaso de la Edad Moderna" y en "El poder. Una interpretación teológica". En su análisis sobre "la separación de la base natural" relaciona también la pérdida de contacto con la naturaleza con la pérdida de contacto entre persona y persona. Guardini menciona la naturaleza, el sujeto-personalidad y la cultura como las tres formas de lo existente que operan desde la modernidad. Estas categorías se encuentran interrelacionadas unas con otras. En el ejercicio de la resistencia íntima asistimos a un intento de equilibrio simbiótico entre estas tres formas, que se encuentran en un estado dinámico siempre inestable.

escisión insalvable con ella. De hecho, tal como apunta Guardini, de no existir esta escisión, sería imposible el movimiento de retorno y 'captación' de la naturaleza. El retiro tiene una de sus principales motivaciones en este retorno a la naturaleza, el cual presupone la experiencia de la distancia. Interesa captar en el retiro tanto el movimiento de distanciamiento como el de acercamiento a la naturaleza. La arquitectura -también la del retiro- será síntesis de ambos movimientos. Ambos movimientos han estado siempre presentes en el retiro, aunque con intensidad variable. Si bien en algunas épocas el retiro podía facilitar el distanciamiento del sujeto respecto del mundo natural, en el siglo XX pesa más la necesidad de regresar a la naturaleza, de captarla e incorporarla a la vida, evitando así el riesgo de una sociedad excesivamente emancipada de las fuerzas de origen natural. En este sentido, la naturaleza se veía con capacidad para restaurar un equilibrio roto y para permitir la conciencia de la interdependencia que, en realidad, seguía existiendo entre el ser humano y lo que hemos llamado naturaleza.

En los años cincuenta y sesenta, en España existían todavía áreas de naturaleza inexplorada. La naturaleza ofrecía una posibilidad de resistir a la invasión metastásica del mundo que, superada la primera posguerra, se estaba produciendo en la ciudad. La decisión de Molezún de trasladarse intermitentemente al Beluso, no tiene la misma carga ideológica ni la misma conciencia como la podía tener, por ejemplo Heidegger al decidir quedarse en su cabaña de la Selva Negra¹². Sin embargo, de una forma más inmediata, Molezún recuperaba también para su vida las ventajas descritas por Heidegger en "¿Por qué permanecemos en la provincia?"¹³. Con el traslado a Bueu, Molezún podía replantear las condiciones en las que habitaría, instalándose en la tierra del modo más esencial y auténtico posible. Aunque Molezún no se opone a la industrialización, ni tiene una visión idealizada de la naturaleza, sí experimentaba la necesidad de entrar en contacto con el mundo natural y sus fenómenos y probablemente estaría de acuerdo en detener, tal como lo propuso Heidegger, el avance de la ciudad para «abandonar la existencia campesina –marinera en este caso- a su propia ley». En este sentido, lo que más preocupa

12 Cabe también pensar que la decisión de Molezún, más que ser una opción de vida plenamente deseada y consciente, aprovecha una oportunidad como tantas de su época que quisieron beneficiarse tanto de las ventajas de vivir en la ciudad como de las posibilidades que ofrecía la naturaleza. En La Manga del Mar Menor, Corrales y Molezún, junto con Antoni Bonet Castellana, son pioneros en la explotación turística de un territorio virgen con complejos vacacionales. Aunque su actuación estaba dotada de cierta sensibilidad y aprecio por los valores paisajísticos, las consecuencias de tal empresa no dejaron de ser desastrosas desde el punto de vista del cuidado y respeto a la naturaleza y al paisaje. Hoy no queda nada de la sensibilidad originaria de Bonet Castellana y de Corrales y Molezún en ese territorio.

13 Según Heidegger, la unidad humano-natural del mundo solo puede experimentarse de forma indirecta, desde la inmersión del trabajo en la naturaleza, evitando una "utilización" de la naturaleza a modo de consumidor. Se podría señalar el «cuidado del otro» que Heidegger destacaba de la vida en el medio rural. Es algo que Molezún experimentó en la comunidad de personas que se fraguó en torno a su refugio. HEIDEGGER, MARTIN, "¿Por qué permanecemos en la provincia?", *Eco*, vol. VI, n° 5, 1963. Disponible en: <<http://www.showingfilmawards.com/wp-content/uploads/2012/03/Art%C3%ADculo-Martin-Heidegger.pdf>>. Consultado el 4/12/2016.

Playa de la Roiba con el refugio construido en el límite rocoso

La playa de la Roiba existe solo en bajamar. Está delimitada por las rocas de Pedra Branca. Hacia el norte se ve la desembocadura de la ría en el mar abierto. El refugio queda adherido al borde rocoso de la playa.

a Molezún es que su refugio se inscriba perfectamente en el carácter marinero del lugar, tal como lo indica en la escueta memoria del proyecto¹⁴. Bueu devolvía a la vida humana su vínculo estrecho con la tierra, con el sol, con las fuerzas primarias de la naturaleza, a quienes, según Louis Kahn, el ser humano, a menudo inconscientemente, profesa una profunda veneración. Esta participación en la naturaleza se considera una experiencia rica en sí misma que la ciudad impide. Recuperar esta experiencia es uno de los principales objetivos de la vida en La Roiba. El hombre no puede prescindir de la naturaleza, sino debe reconciliarse con ella, como parte de sí mismo. No puede habitar un entorno enteramente artificial, que se burle incluso de los rayos de sol. Contra todo esto hay que resistir.

El modo de vida que se construye en La Roiba dará lugar a una idea de naturaleza determinada, incluyendo la dimensión social que hemos mencionado anteriormente. En La Roiba, recuperar la naturaleza es recuperar la *experiencia* de lo natural. El vínculo de pertenencia entre el sujeto y la naturaleza puede ser algo aprendido, conocido, pero en muchas ocasiones no existe experiencia. La Roiba permite hacer experiencia de estas energías y realidades que llamamos naturaleza y que llegando a formar parte íntima de un modo de vida, aspirarán a superar -o a integrar- la escisión entre ser humano y naturaleza.

¹⁴ En los años sesenta, en España existía la confianza de que era posible combinar la vida urbana en la ciudad con huidas a las periferias donde se recuperaba el contacto con un mundo natural. Hoy advertimos cierta ingenuidad en este desdoblamiento, que fue una ilusión que duró pocos años. Dejando de lado los problemas asociados a la crisis inmobiliaria de 2008, el equilibrio entre naturaleza y cultura alcanzado en el mundo rural es muy frágil. El impulso antropizador se ha mostrado más fuerte, de modo que cada vez lo rural sería menos rural y se contaminaría más de la ciudad, de mundo. Molezún no llegó a ver la construcción del puerto deportivo que existe hoy junto a su refugio. Desde esta óptica, parece irrevocable la afirmación de Sloterdijk que hemos citado anteriormente: "la actual es la época del mundo en la que el mundo es todo lo que se puede ser". SLOTERDIJK, PETER. *Extrañamiento del Mundo*. Valencia, PreTextos, 2008 (2ª reimpresión), p. 111.

5.2 El mar como lugar de retiro

El contacto con la naturaleza, en La Roiba es, ante todo, un contacto con el mar. El medio al que se produce el traslado afecta profundamente a la forma que toma el retiro. Hemos dicho que básicamente, existen dos tipos de espacio de retiro: la celda y la naturaleza. Alison Smithson, en su ensayo “San Jerónimo. El desierto... El estudio” pone de relieve estas dos formas arquetípicas de retiro: celda (o estudio) y desierto¹⁵. Ambas formas se funden en una tercera forma que es el idilio, donde confluyen características de una y otra. Sin embargo, existe una versión particular del desierto que le es análoga y al mismo tiempo su contrario: el océano. Es difícil encontrar estas formas de retiro en estado puro. La Roiba es un idilio donde confluyen celda y océano. Atenderemos ahora al sentido del océano. ¿Qué significa trasladarse a la mar? Abordamos esta cuestión con una mirada hacia la esencia ideal del océano y otra hacia la realidad concreta de la ría de El Beluso donde se levanta La Roiba. Cada una de estas miradas contiene la otra. Es decir, la mirada universal contiene lo particular y lo particular contiene lo universal.

5.2.1 Regresión al origen

Triangulamos el sentido del traslado al mar a través del mencionado texto de Alison Smithson, del sentido que le da Peter Sloterdijk en los capítulos de *Extrañamiento del Mundo* “El principio-desierto” y “Uterodicea como doctrina de las postimetrías” y del capítulo “¿El océano o el desierto?” de Josep María Esquirol en *La resistencia íntima*.

Sloterdijk, en *Extrañamiento del Mundo*, identifica el movimiento de la tierra seca al medio acuoso como un regreso del ser a al no-ser, de la existencia a la inexistencia, a su extinción. El mar encarna, según Sloterdijk, el seno original del cual proviene la existencia humana. Esta venida a la existencia se produce mediante un tránsito (trance) que arranca en algunas personas el instinto de regresión, es decir, de traslado al lugar de origen. Sloterdijk menciona dos posibles interpretaciones de ese seno original: el seno como muerte o como perfección existencial en Dios. Estas interpretaciones estarían emparentadas con el deseo de evasión o fascinación por la inexistencia y con la ascesis más radical que desembocaría en la mística.

[...] quien busca de nuevo el mar, rectifica según su intención de afuera hacia adentro. Si

¹⁵ Seguramente la montaña es otra forma arquetípica de retiro en la naturaleza. En este caso no tanto como resistencia íntima sino para la manifestación de lo sagrado. Los dioses habitan en la montaña sagrada. Basten como ejemplos paradigmáticos el monte del Olimpo donde habitaban los dioses griegos, el monte Horeb, donde Yahvé se revelaba y se comunicaba con Moisés, o el monte Tabor, donde Jesús reveló su divinidad a unos apóstoles escogidos.

quisiéramos buscar más allá de un anhelo de la psique sospechoso de “instinto” de muerte, haríamos bien, en ese impulso hacia el mar interior, en seguir exactamente las huellas de esa tendencia a la retirada de existencia a inexistencia. [...] Desde el punto de vista del sujeto se trata, en sus atentados contra todo lo que se quiere imponer como realidad, de un acto en defensa propia. / Eso diferencia a los drogadictos de los místicos, que son sus vecinos en todo lo demás. Los individuos místicamente dotados no creen tener que preservarse de la realidad tal y como ellos la captan; por el contrario, ellos se sienten con los pies en el suelo. En casos de elevada capacidad, están por decirlo con palabras de Georges Bataille, sin oponer resistencia “como agua en medio del agua”. Están tan imbuidos en el devenir que no se les puede ocurrir turbar el curso de las cosas con deseos o evasiones. En este sentido, es correcta la tesis de que la mística es la forma más intensa de “realismo”¹⁶.

Siguiendo la sugerencia de Sloterdijk, retirarse al mar es volver a un estado de vida primigenio, cuya meta sería un estado previo a la vida. Late, en el deseo de inmersión en el mar, la fascinación por la perfección última, donde la palabra perfección remite a la plenitud de la existencia, a la completitud del ser, la armonía absoluta que se percibe en este estado del que proviene la existencia humana. Sloterdijk insiste en que «los hombres son, en su más honda estructura, cambiantes de elemento, en su ser-en-el-mundo está instalada una insuperable ambigüedad»¹⁷.

Los hombres son seres que pueden equivocarse de elemento. Y, de hecho, ¿no es a menudo la certeza de estar en el sitio y elemento indebido lo único que se les presenta como orientación en el mundo? ¿Adónde, entonces?»¹⁸

Existir es, en consecuencia, no sólo el avance irreversible desde una no-existencia (o preexistencia) hacia la existencia, sino que incluye en sí un movimiento contrario desde la existencia hacia la no-existencia¹⁹.

La misma aseveración la encontramos en George Steiner:

La absoluta fusión entre la nada y el ser, por medio del proceso de llegar a ser, implica una contigüidad íntima entre génesis y extinción, entre Entstehen y Vergehen. Desde un punto de vista ontológico, incluso la más perfecta y manifiesta creación es efímera. Es, si se quiere decir así, un objeto que «se autodestruye», cuya historia, como la historia misma, tiene su fin. Entrar en el ser significa dar paso hacia la nada, exactamente del mismo modo en que el recién nacido se dirige hacia la muerte (Montaigne). De manera concomitante, la aniquilación es un Übergang ins Sein, un «tránsito, una modulación del ser»²⁰.

¹⁶ SLOTERDIJK, PETER, *Extrañamiento del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 198.

¹⁷ *Ibid.*, p. 197.

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 149.

²⁰ STEINER, GEORGE, *op. cit.*, p. 126.

En quien se retira al mar pervive la nostalgia de una armonía perdida en el traslado a la existencia, consigo mismo y con el mundo. Esta armonía ejerce su fuerza de atracción como horizonte que motiva a situarse en “el verdadero elemento de vida”. Sin embargo, este movimiento hacia el origen es *perfección del ser*. Algo fundamental ocurre en el transcurso del traslado de modo que el regreso no puede producirse a un estado idéntico al originario. De otro modo la libertad humana carecería de sentido. Así, el traslado al origen es, ante todo, un camino que debe recorrerse, vivirse. Implica un camino de ascesis, de completarse a sí mismo, de reconstrucción y recuperación de la propia existencia. El retiro es un intento por permanecer en ese “elemento verdadero” donde ser y nada se funden. Somos polvo cósmico²¹. Quien se retira desea vivir en primera persona este camino de regreso y ascesis. Como ha señalado Sloterdijk, los místicos han alcanzado el éxodo de este mundo *a lo totalmente diverso*, venciendo toda resistencia a la realidad «como agua en medio del agua». A través de la huida del mundo se alcanza, por tanto, la más profunda inmersión él, como diría Goethe, «feliz, sin rencor»²².

La Roiba es radical en su movimiento hacia el mar. Aunque construida sobre roca, se desprende de la orilla para adentrarse al mar. La vida en La Roiba está motivada por el deseo de inmersión en la realidad, de dejarse atrapar por las fuerzas del mar. Vivir en el mar será regresar a una vida elemental, primigenia, recobrar el carácter lúdico de la existencia²³. Este traslado al origen supone instalarse en un medio inestable, ajeno al medio propiamente humano. Se opone, por tanto a la comodidad burguesa que tiende a la permanencia y a lo conocido. En este sentido, La Roiba se aparta de la noción de comodidad asociada con frecuencia a la de domesticidad. La Roiba, instalada en el mar, experimentará la violencia del proceso de desintegración. Su existencia implica la desaparición desde el primer momento. La resistencia ejercida a esta fuerza de desintegración –palpable no solo por la destrucción mecánica y química que impone el mar sino también, a día de hoy, por la amenaza que le supone la actual Ley de costas- es una resistencia necesaria pero no excesiva, que le permite seguir existiendo en el seno marino.

La Roiba

²¹ “Somos polvo de estrellas”, expresión acuñada por Carl Sagan.

²² GOETHE. “A la luna” citado en SLOTERDIJK, PETER, *Extrañamiento del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 2008 p. 121.

²³ El carácter lúdico de la existencia está emparentado con la aparición de lo sagrado. Para profundizar en el vínculo íntimo entre el rito y el juego cfr. GUARDINI, ROMANO, *El espíritu de la liturgia*, Cuadernos Phase, Barcelona, 2000.

Miquel Barceló pintando la cúpula de la Sede de la ONU en Ginebra, 2008 (Agustí Torres)

5.2.2 Vivir sumergido

El mar es vida. Esta imagen se opone a la metáfora arquetípica –común en el imaginario de muchas culturas– del mar como muerte, donde los peces son los muertos. Ya hemos visto que vida y muerte, origen y fin se encuentran a pesar de ser radicalmente incompatibles. Si el traslado al mar, según Sloterdijk implicaba un tránsito hacia la inexistencia, no es menos cierto que habitar en el mar es instalarse en el corazón de la vida. Toda vida procede del mar y, sigue siendo en el mar donde ésta late con la mayor exuberancia. La profusión de estímulos es máxima en el mar, los contrastes de luz y de sombra, los brillos, olores, la multitud de especies animales, de plantas y de simbiosis entre ambos. El mar, con su continuo movimiento, es una concentración de vida. Algunos artistas han sido especialmente sensibles a esta realidad. Pensemos, por ejemplo, en Miquel Barceló, cuyas obras parecen extraer del mar toda su inspiración, todas sus visiones –las que no nacen del mar, extraen su energía del desierto de Mali-. El mar excita todos nuestros sentidos como ningún otro lugar. Se presenta como un cúmulo de sensaciones que reclaman la experiencia de la persona. Dice Barceló: «*Cuando salgo del taller es para echarme al agua. Siempre estoy sumergido*»²⁴. Barceló pone de manifiesto la provocación del mar a disolvernarnos en él. El mar invita a sumergirse en él, a suprimir toda distancia que se interponga entre el mar y el sujeto. Así, la persona inmersa en el mar se ha fundido con su medio. El agua disuelve las diferencias entre una planta, un animal o una persona. La intensidad de la sensación²⁵ que existe en el mar y en sus cercanías contrasta con la monotonía de las sensaciones en muchos contextos urbanos habituales. La vida palpita de un modo especialmente intenso en el agua, como recordándonos siempre cual fue el medio en el que apareció la vida. *Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar*. En Jorge Manrique la mar es muerte y los ríos vida. En cualquier caso, vida y muerte nos hablan de vitalidad, de dinamismo, de una energía en constante transformación y movimiento. El oasis en el desierto es una imagen poderosa de la vitalidad que la presencia del agua lleva asociada. El resistente busca esos oasis donde el desierto deviene rebosante de vida. Va en busca de las fuentes ocultas de donde sigue brotando con generosidad una vida exuberante que rebasa todo entendimiento. Instalarse en el mar, es instalarse en el corazón de la vida; sumergir la propia vida en la fuente de todo su dinamismo.

²⁴ «Quan surto del taller és per tirar-me a l'aigua. Sempre estic submergit».
En: http://www.arabalears.cat/balears/Miquel-Barcelo-Ja-no-depredador_0_1345065601.html

²⁵ La sensación incluye todas las sensaciones asociadas a sentidos concretos y las trasciende en una unidad superior que se capta con el cuerpo entero. Gilles Deleuze trata sobre esta noción en su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Atribuye a Cezanne la utilización más formidable de la vía de la sensación en pintura. Ver DELEUZE, GILLES, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2009 (2ª edición).

Ramón Vázquez Molezún tenía una personalidad plena de vitalidad. Sentía la necesidad de expandir sus energías, de sentirse vivir, de estimular la propia vida hasta el límite. Compartía esta actitud con su esposa, Elena Martínez-Anido, a quien todos excepto Ramón Vázquez Molezún llamaban Janine. A Janine le escuché decir que «la vida puede ser muy intensa. Pero la intensidad no viene sola: hay que ir a buscarla». La vida en La Roiba era también una vida sumergida en el mar, llena fenómenos, de instantes “saturados” de sensación, como las maruxías, bañarse y jugar con unos delfines, hacer amistad con una ballena, o usar la terraza como un trampolín al mar. En esos instantes parece que se llegue a la saturación de la experiencia y se logre la fusión con el lugar, por otro lado nunca del todo alcanzable.

La Roiba es una trampa para atrapar las fuerzas invisibles de la vida, un imán que pretende concentrar todo su pálpito. La arquitectura toma parte activa en esta trampa. Se construye como un cuenco²⁶ donde se puedan experimentar los latidos de la vida²⁷. El retiro de Molezún en el Beluso pretende multiplicar los fenómenos que se ofrecen a la experiencia y situar al habitante de forma que pueda captar esta intensidad.

5.2.3 El mar: Inmersión y contemplación

El mar ha sido el escenario de una multitud de retiros. Cada uno de ellos ha extraído del mar un beneficio diferente. El mar como lugar de retiro ha tenido en cada caso sentidos distintos. En el apartado 3.2 *Molezún y el mar* se han comentado distintas miradas que se pueden tener sobre el mar en relación a la empatía entre la persona y el entorno. En La Roiba el mar provoca la empatía más radical, es decir, aspira a fundir la propia vida *en* el medio acuático.

Podemos pensar que en el caso del *Petit Cabanon* de Le Corbusier late un deseo de inmersión similar, si bien, para alcanzarlo, la arquitectura toma un papel ligeramente distinto. Roquebrune concentraba las fuerzas de la naturaleza con las que Le Corbusier siempre se había medido y a las que su arquitectura se refirió casi siempre. El refugio de Le Corbusier, no obstante, no parecía buscar tanto la inmersión en el lugar. La arquitectura de Le Corbusier nunca disolvería los límites entre lo natural y lo artificial; nunca negaría a sus habitantes el orden que impide la exposición de la persona a las fuerzas de la naturaleza. Le Corbusier construye su *cabanon* como reducto de su intimidad y como un punto fijo en el paisaje que le aporta la escala humana.

²⁶ Un cuenco, unos tentáculos, un Ruhepunkt (ojo del huracán) o una frontera erizada son imágenes análogas.

²⁷ De La Roiba se podría decir lo que decía Miquel Barceló de su retiro en el país dogón: «Pintamos porque la vida no basta. En cualquier caso, aquí la vida sí basta. Es casi excesiva». DAMIANO, MICHAEL, *Porque la vida no basta, Anagrama, Barcelona, 2009*.

Le Corbusier adentrándose en el mar de Cap Martin, 1964 (Lucien Hervé).

Imagen del arquitecto tomada poco antes de morir. Le Corbusier había hecho de Cap Martin su lugar.

La necesidad que Le Corbusier tenía de este espacio y la relación de intimidad que establece con él puede parecer dudosa. Más bien parece que *Le petit cabanon* sea un artilugio intelectual, una materialización de su teoría del modulator, a modo de comprobación de la hipótesis. Le Corbusier construye su intimidad con su cuerpo y la desarrolla en espacio públicos. Lee, dibuja y piensa en el restaurante *L'Etoile du mer*²⁸. De hecho, tal como ha advertido Jaume Prat, el Cabanon adquiere su justa importancia en cuanto nodo en un entramado de relaciones que configuran un lugar²⁹. En el idilio de Cap-Martin, el mar era un horizonte para ser contemplado. Pero el mar ejercía también su fuerza de atracción sobre la sensibilidad más inmediata, despertando el deseo de inmersión. Le Corbusier se sumergía en las aguas del Mediterráneo dos veces cada día. En julio de 1965 escribe en *Mise au point* –considerado su testamento espiritual– que «al fin, todo retorna al mar»³⁰. Resuena aquí la doctrina de las postimetrías de Sloterdijk. En efecto, un mes más tarde, Le Corbusier regresó definitivamente al mar de Cap-Martin, trasladándose así por última vez al lugar que es origen de toda vida.

La contemplación y la inmersión fenomenológica son dos posibilidades que brinda siempre la naturaleza a quien se retira en ella. Contemplación y experiencia se alimentan mutuamente. Constituyen dos momentos distintos de la relación de la persona con el entorno. La contemplación es trascendente –traspasa los límites de la experiencia sensible– y la experiencia inmanente –inseparable de su realidad concreta–. La diferencia está en la distancia que el sujeto mantiene con la realidad contemplada o experimentada³¹. La experiencia de la naturaleza conduce a una inmersión total en ella, saturando los niveles de la sensibilidad. La tendencia es hacia la fusión del yo y el mundo. En la experiencia se diluye todo contorno. La forma desaparece en lo que Deleuze llama sensación. En este punto se alcanza una perfecta “unidad sintiente” entre las esencias, donde el ritmo del sujeto y el ritmo del mundo se acoplan. Esta comunión (*koiné*) es una co-participación entre esencias. Heidegger advierte del carácter espontáneo y no previsible de esta experiencia de inmersión. En la Selva Negra Heidegger quiere incrustar su vida como si fuese un elemento natural del lugar que no genera ninguna tensión particular:

²⁸ En el siglo XIX, los bohemios de París transfirieron la intimidad al espacio público de la ciudad.

²⁹ Jaume Prat escribió su artículo en su blog sobre el Cabanon de Le Corbusier en respuesta a una entrada en el blog de José Ramón Hernández Correa en la que cuestionaba la importancia concedida al refugio del maestro. <<http://jaumeprat.com/apuntes-dispersos-para-aproximarse-al-cabanon/>>.

³⁰ El mar fue siempre una de las obsesiones de Le Corbusier. Buscó el encuentro con el mar en sus temporadas de descanso y vacaciones: Piquey (Bassin d'Arcachon), donde Le Corbusier e Yvonne pasaron sus vacaciones entre 1926 y 1936; Plougrescant y Ploumanac'h (Bretaña), donde pasó periodos intermitentes entre 1920 y 1963; Roquebrune-Cap-Martin (1938-1965), último lugar de vacaciones de Le Corbusier e Yvonne.

³¹ Resuenan aquí los dos polos que según Worringer baten la producción artística de toda la humanidad: abstracción y empatía.

“Este es mi mundo de trabajo visto con los ojos mirones del huésped o del veraneante. Yo mismo nunca miro realmente el paisaje. Siento su transformación continua, de día y de noche, en el gran ir y venir de las estaciones. La pesadez de la montaña y la dureza de la roca primitiva, la pesadez de la montaña y la dureza de la roca primitiva, el contenido crecer de los abetos, la gala luminosa y sencilla de los prados florecientes, el murmullo del arroyo de la montaña en la vasta noche del otoño, la austera sencillez de los llanos totalmente recubiertos de nieve, todo esto se apiña y se agolpa y vibra allá arriba a través de la existencia diaria. Y, nuevamente, esto no ocurre en los instantes deseados de una sumersión gozosa o de una compenetración artificial, sino, solamente, cuando la propia existencia se encuentra en su trabajo. Sólo el trabajo abre el ámbito de la realidad de la montaña. La marcha del trabajo permanece hundida en el acontecer del paisaje”.³²

La contemplación sin embargo, exige una distancia entre la persona y la realidad contemplada. En la contemplación también se da una comunión con la realidad, pero de otro orden. En la contemplación la realidad contemplada se hace interior. Esto es fundamental porque es en un contacto espiritual el que se produce entre el yo y el mundo en la contemplación. En este contacto, la realidad se manifiesta a la persona con una claridad extraordinaria, en la que sus contornos aparecen perfectamente delimitados. En la contemplación nunca el yo se funde con lo ajeno, se mantiene siempre vívida la distancia entre el yo y el mundo. En la contemplación más bien desaparece el deseo de fusión, toda voluntad de influir sobre la realidad. Esta se brinda gratuitamente al sujeto como un don, que se enriquece con su existencia inviolada. Se alcanza así un conocimiento de la realidad que no lo brinda la inmersión con el cuerpo en sus fenómenos (si la contemplación exige el silencio, la inmersión es siempre bulliciosa). Ambos estados, suponen, de alguna forma, una salida de sí mismo, se dan en un espacio fuera del yo. Y ambos estados son necesariamente intermitentes. La persona no puede instalarse en ellos de forma permanente³³. Hay que tener en cuenta que tanto la inmersión como la contemplación son modos de relación con la naturaleza de máxima intensidad, que van más allá de un mero “estar” en la naturaleza o de simplemente disfrutar de ella, como ocurre en la mayoría de “retiros” vacacionales.

La Roiba parece dirigirse hacia la inmersión en la naturaleza. Pero estos estados nunca se dan de forma pura. De hecho, no hay que ser demasiado escéptico para pensar que la comunión perfecta nunca se alcanza, que siempre se abre un vacío insalvable entre el yo y la realidad circundante -a pesar de que la filosofía posmoderna ha aspirado unilateralmente hacia el estado en el que todas las esencias se encuentran disueltas-. Así, hay que entender siempre la fusión

Martin Heidegger paseando por los bosques de Selva Negra, 1966-68 (Digne Meller-Marcovicz).

³² HEIDEGGER, MARTIN, *op. cit.*, p. 56.

³³ Cfr. ZAGAJEWSKI, ADAM, *En defensa del fervor*, Acantilado, Barcelona, 2005, p. 18 y ss.

La Roiba. Inmersión y contemplación

El refugio potencia ambas dimensiones del contacto con la naturaleza. Inmersión y contemplación son favorecidas por distintas posibilidades que la arquitectura facilita. En la terraza a sur, la cercanía al mar en pleamar invita a la fusión. La ventana horizontal al sur que actualmente aporta luz y vistas a la cocina (originalmente un dormitorio) es un rincón aislado que invita a la contemplación sosegada del horizonte lejano.

con la naturaleza, como una tendencia, no como un estado logrado. Los dos momentos que hemos mencionado se reflejan en la estructura del refugio de Molezún, de modo que el hemisferio inferior está sumergido, invita a la inmersión, mientras que el hemisferio superior facilita la contemplación del mar³⁴. Antes de hablar de estos dos estratos nos detendremos un momento a considerar de dónde viene y qué busca el anhelo de capturar las fuerzas de un lugar del mundo.

³⁴ Cabe preguntarse si el retiro no debería ser solamente para la contemplación. La experiencia disuelve, la contemplación restaura y recompone las formas. La comunión *sintiente* no abarca lo intelectual, todas las potencias de la persona se encuentran rebasadas por la sensación. De hecho, tradicionalmente y desde el origen el retiro el cometido principal del retiro ha sido la contemplación. La doble naturaleza de contemplación e inmersión es una propiedad particular que atribuimos a la resistencia íntima en el siglo XX. Donde la experiencia es pobre, previamente a la contemplación, el retiro pretende restaurarla, reconquistarla.

5.3 Las fuerzas del mar

En la resistencia ejercida contra una vida mecánica, rutinaria, vivida de forma inconsciente, la naturaleza irrumpe como una fuente de energías inagotables. La ciudad -con su vorágine imparable de movimiento, acontecimientos, encuentros, obras- palidece ante las energías que descubre en la naturaleza: la energía que se despliega en un amanecer, la fuerza descomunal que mueve silenciosamente las placas tectónicas, el ejército de organismos que se ocultan bajo la hierba o en cada gota de agua, la perfección incontestable del rostro de un gato y de sus movimientos sincopados. La voluntad de habitar en la naturaleza no responde solo a la necesidad de recuperar el vínculo perdido con el entorno natural, sino que responde también al poder de atracción que reside en sus fenómenos. La inmersión en la naturaleza, no obstante, despierta en el ser humano la impresión de su pérdida, de su fuga inmediata e irremediable. Nace así un fuerte deseo de atrapar todas las energías que contiene la naturaleza, de hacerlas visibles, experimentables, de capturarlas para poder tocarlas. Muchos han encontrado en ese deseo el origen de la creación artística, su motor. ¿Cómo atrapar esas fuerzas? Traeremos algunas voces que coinciden en señalar esta inquietud como fundamento de la creación. También el retiro puede interpretarse como un intento de atrapar el contenido inabarcable de la vida.

5.3.1 Atrapar las fuerzas

«Es momento de preguntarse de dónde viene este carácter sintético por el que cada sensación material tiene muchos niveles, muchos órdenes o dominios. ¿Qué son estos niveles y qué es lo que produce su unidad sintiente y sentida?»

«Todo se reparte en diástole y sístole repercutidas en cada nivel [...] La coexistencia de todos los movimientos en el cuadro: eso es el ritmo».

GILLES DELEUZE, Francis Bacon. *Lógica de la sensación*

¿Cómo hacer que al mismo tiempo lo de fuera entre (o se quede bloqueado) dentro y que lo de dentro se escape o se deslice hacia fuera?

RICHARD SERRES, *Atlas*

En 1981 se publicó un texto de Gilles Deleuze titulado *Francis Bacon. Lógica de la sensación*³⁵. En este libro, Deleuze trata sobre lo que, según él, ocurre en la pintura. Intenta explicar cómo se supera la figuración –por un camino distinto al de la abstracción– y qué hay en la pintura figurativa cuyo interés trasciende la narración de unos hechos. Para Deleuze, «en arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas [...] la tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son. Del mismo modo, la música se esfuerza por hacer sonoras fuerzas que no lo son». Según Deleuze, el mundo está atravesado por fuerzas invisibles que actúan sobre los cuerpos y producen la sensación³⁶. Deleuze utiliza conceptos de Cézanne, quien habla de una «lógica de los sentidos», los reelabora y los aplica a la pintura de Francis Bacon. La sensación no está vinculada a un órgano sensorial, sino que se da en diversos niveles o dominios y posee un «carácter irreductiblemente sintético». Los sentidos se intercambian en la sensación. Por eso Deleuze la pintura puede hacer visible, sin representarlos, el grito, o las fuerzas primarias como el peso, la atracción, la germinación. Puede hacer visible el tiempo igual que un músico puede hacer que se oigan los colores. La pintura hace presentes las fuerzas invisibles y la consecuencia es que el pintor hace «que se vea una especie de unidad original de los sentidos». Y sigue diciendo

³⁵ Título original: *Francis Bacon. Logique de la sensation*

³⁶ Wilhelm Worringer sugiere la misma concepción de la realidad. También la arquitectura está atravesada por fuerzas que pueden ser objeto de nuestra experiencia y en las que podemos proyectarnos. El afán de *Einfühlung* lleva al hombre a «aprehender toda forma como un escenario en que actúan fuerzas indecibles, y a sentir la dicha de proyectarse a ellas». Cfr. WORRINGER, WILHELM, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1953, p. 59-60.

Deleuze: «Pero esta operación sólo es posible si la sensación de tal o cual dominio está directamente en contacto con una potencia vital que desborda todos los dominios y los atraviesa. Esta potencia es el Ritmo, más profundo que la visión, la audición, etc. [...] Y este ritmo recorre un cuadro como recorre una música³⁷. Es sístole-diástole: el mundo que me atrapa cerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo, y que el propio yo abre. Se dice que Cézanne es precisamente quien ha puesto un ritmo vital en la sensación visual³⁸».

La participación en este Ritmo profundo es la explicación que Deleuze da a la «unidad sintiente y sentida» experimentada en la pintura. El tratado de pintura de Deleuze es un intento de explicar cómo la pintura atrapa las fuerzas invisibles de la vida y hace sentir profunda unidad vital de forma directa (sensación), sin mediaciones³⁹. La histeria, el cuerpo sin órganos, las desterritorializaciones, el diagrama, la Figura, el redondel, el espasmo, la resonancia... son conceptos con los que Deleuze analiza este acontecimiento fundamental. Más allá de que puedan existir caminos diversos a los que obtiene Deleuze del análisis de la pintura de Bacon, el anhelo fundante que describe es cierto y lo encontramos en pensadores que, desde puntos de vista muy lejanos, tratan de penetrar en los orígenes de la actividad creadora. La Roiba hace presente una experiencia de Ritmo similar a la descrita por Deleuze, no a través de la pintura sino del espacio físico⁴⁰. Y podría decirse que el objetivo señalado de la actividad artística es también el objetivo del retiro. También el Ritmo se experimenta en ese enclave. La Roiba, ubicada en el mar, la Persona ubicada en La Roiba. El mar que atrapa a Molezún y se cierra sobre él, Molezún que se abre al mundo, que su propio yo abre. El mismo Deleuze advierte que en cada sístole existe ya una diástole y al revés, en cada diástole existe ya una contracción. El retiro en La Roiba es un artilugio para sumergirse en el mar. Es en esa sumersión donde se alcanza la *unidad sintiente y sentida*, donde se hace presente el Ritmo que atraviesa la persona y el mar. La persona experimenta sin mediaciones todas las fuerzas que se baten en el mar y que recorren también su cuerpo: la masa del mar movida por fuerzas internas y exteriores, la fuerza de empatía con cada ser minúsculo, la irradiación y la perseverancia del sol y del agua, la humedad, el cosquilleo de

37 Todas las artes pueden interpretarse como un intento, más o menos afortunado, de captar las fuerzas invisibles que vibran en el ser humano. Quizá en la danza, por ser el cuerpo el único medio de captura y expresión de estas fuerzas, tenga lugar una manifestación particularmente intensa de este intento.

38 Deleuze sugiere que si Cézanne ha pintado el ritmo vital que atraviesa la naturaleza, Bacon ha pintado el ritmo que late en un entorno absolutamente artificial. En el retiro confluyen todos los estratos del espesor humano, donde concurren indisociables lo que entendemos por mundo exterior e interior.

39 «[...] se le puede hacer el mismo reproche a la pintura figurativa que a la pintura abstracta: pasan por el cerebro, no actúan directamente sobre el sistema nervioso, no acceden a la sensación». DELEUZE, GILLES, op. cit., p. 43.

40 Las nociones deleuzianas de color liso, fondo y Figura podrían incluso asimilarse a las de lugar, arquitectura y Persona en el retiro. Ambas se encuentran estrechamente relacionadas y batidas por fuerzas que saltan de un nivel al otro.

Figure standing at a bathroom, 1976 (Francis Bacon)

Gilles Deleuze analiza a través de los cuadros de Francis Bacon la capacidad de la pintura para hacer presente fuerzas invisibles que se manifiestan de forma unitaria en la sensación. Una de las particularidades de la pintura de Bacon es que estas fuerzas se sienten de forma instantánea y al mismo tiempo pueden identificarse de forma individual, como en una disección de fuerzas.

la arena y de las algas, los agresividad del olor, la tacto suave del tiempo que se vuelve amargo, el silencio infinito de las rocas. Son infinitos los fenómenos que se suceden en cada instante de la vida en el refugio. La Roiba quisiera atraparlos todos contra sí misma. La persona que se sumerge en este enclave participa de todos ellos, los siente en su cuerpo y los incorpora a su vida. Este acto de inmersión es un ejercicio de resistencia contra el aislamiento del mundo, contra la falta de comunión con el mundo. Así, la huida del mundo sirve para penetrar más profundamente en él. No obstante, para que esta incorporación sea plena, será necesaria la distancia y la contemplación. Solo en la contemplación la sensación se hace interior, se adhiere al ser de la persona. Nos detendremos a comentar algunos de los mecanismos que se despliegan en el refugio para atrapar las fuerzas del lugar. Las fuerzas que se experimentan en el retiro son fuerzas vitales, que proceden tanto de la naturaleza como del mismo espíritu humano. Lo propio del retiro es superar las dualidades y experimentar el vínculo íntimo entre todas las cosas, también entre el yo y el mundo. En este capítulo, dedicado a la experiencia de la naturaleza, nos remitiremos únicamente a las fuerzas que proceden de este contacto con el mundo natural. No obstante, esto no debe hacernos perder de vista que existen otro tipo de fuerzas que no tienen su origen en el mundo exterior al hombre sino que proceden del mismo ser humano. Estas fuerzas resultan siempre más escurridizas, más difíciles de aprehender, aunque no por ello tienen menos impacto en la vida. Su experiencia no depende tanto de los sentidos físicos, sino de los órganos espirituales. Pero la arquitectura no es ajena a estas fuerzas. La resistencia íntima del retiro se refiere también a estos estratos de la realidad humana. Pero volvamos a la pregunta que se planea con insistencia ¿cómo atrapar esas fuerzas? ¿cómo puede la arquitectura atrapar estas fuerzas? En el apartado 5.4 veremos algunos recursos que utilizó Molezún en La Roiba. Podemos llamarlos dispositivos o artificios arquitectónicos. Así se entiende la afirmación de Steiner: «En su sentido más profundo, el arte es también un artificio»⁴¹. De la misma manera, la arquitectura, en su sentido más profundo, es también –y ante todo- un artificio.

5.3.2 Hacer puntual lo ilimitado

En las operaciones de captura de las fuerzas de la naturaleza que veremos a continuación –y en toda captura de fuerzas- se experimenta un acontecimiento conmovedor a pesar de que estemos acostumbrados a él: se hace puntual lo ilimitado. Atrapar las fuerzas invisibles de la vida implica concentrarlas en un punto. George Steiner se detiene a contemplar este fenómeno, citando a Hölderlin. Dice Steiner:

⁴¹ Íbid., p. 129.

«[...] Hölderlin define la función y propósito del arte como die Vergegenwärtigung des Unendlichen (hacer presente, hacer actual lo ilimitado). ¿Cómo, se pregunta, lo que está en movimiento incesante, como el pensamiento o todos los procesos vitales, puede convertirse en «puntual» (de nuevo Punkt es la clave)?».

En las tentativas que expondremos para capturar el mar se tiene experiencia de esta realidad que, como dice Hölderlin, anima toda actuación artística. Este es también el propósito del retiro y de toda obra de arquitectura. Hacer puntual lo ilimitado. Lo ilimitado puede ser las fuerzas de la naturaleza, un ser humano, una ciudad, un lugar o el universo entero. Esta capacidad del arte no deja de ser sorprendente. Steiner advierte que también la física se ha empeñado en buscar una fórmula originaria –ToE, la “Theory of Everything”–, que sea el motor del origen del universo y que posea la fuerza necesaria para desplegar el universo entero, conteniendo todas sus posibilidades). Sin embargo, esta meta, difícil para el arte y también para la física, es casi una prerrogativa de la arquitectura. Toda obra auténtica de arquitectura concentra el mundo entero en un punto. Veremos como La Roiba es una concentración de todo el mar en un punto (ya desde su situación en la ensenada sugiere esta potencialidad. Esta capacidad se refleja también de manera particular en distintos puntos del refugio que actúan como dispositivos para concentrar y hacer experimentables las fuerzas infinitas del mar.

5.3.3 Habitar en el límite

La noción de límite podríamos aplicarla al contacto entre realidades de distinto orden. Por ejemplo, hemos visto que el espacio del retiro es un límite en sí mismo, donde confluyen la persona y el mundo. Como la piel, es un espacio altamente sensibilizado, donde se experimentan y se trasvasan contenidos de uno lado a otro. En ese límite se produce un perfecto acoplamiento, una supresión de todas las discontinuidades entre sus dos caras. La arquitectura es siempre un cosido en el límite entre el cielo y la tierra. No obstante, hablaremos ahora del límite entre la tierra y el mar.

El límite es siempre un territorio de gran intensidad, donde confluyen y se hibridan realidades a veces antagónicas. Lo que se sitúa en el límite participa de las dos realidades que allí confluyen. Así, la Roiba participa tanto del mar como de la tierra. Situar en el límite implica aceptar un riesgo, toda vez que el medio natural de la arquitectura y del hombre es la tierra y no el agua. Situar en el límite está relacionado con el desplazamiento connatural a todo retiro. El borde entre la tierra y el mar es, en Galicia, un elemento áspero, oscuro y húmedo. Ya hemos comentado la radicalidad de Molezún al construir sobre este borde rocoso y la imagen de la resistencia que suscita. Este es el aspecto que aquí nos interesa. No pretendemos desentrañar

La Roiba. Situación del refugio en la ensenada

la densidad ilimitada que existe en el concepto de límite, sino solamente destacar la tensión y el empeño con el que La Roiba se sitúa en el límite. Situarse en el límite entre la tierra y el mar, equivale en La Roiba a situarse en el límite de lo habitable. Significa construir un espacio donde lo doméstico es llevado al límite de su esencia, donde lo doméstico se vuelve frágil, abandona la seguridad que le es propia y se expone a aquello de lo que habitualmente se protege. El límite donde se sitúa La Roiba es también, por tanto, un *estado* límite. Es decir, no se trata solamente de un lugar geográfico, sino de un modo de estar, de una condición que afecta a la existencia. La recuperación de la naturaleza está relacionada con esta condición. En efecto, se trata de un mecanismo para recuperar la naturaleza.

La arquitectura tiene su origen en la necesidad insoslayable de adaptar la naturaleza a la fragilidad del ser humano, dominarla para beneficiarse de ella y a la vez protegerse de sus efectos implacables⁴². El ser humano necesita humanizar la naturaleza. La noción de lo doméstico radica en este acto. Este acto de humanización ha seguido su inercia, produciendo una emancipación progresiva de la naturaleza⁴³, que fue radicalizado con la aparición de las ciencias modernas. Llegados a un punto determinado, advertimos que la experiencia del ser humano es la inversa a la que podemos pensar que experimentaba el hombre primitivo. El hombre se encuentra entonces en un entorno hecho por y para seres humanos, donde no existe rastro de la naturaleza y donde se encuentra perfectamente protegido y acomodado. No obstante, en ese entorno confortable, experimenta la carencia que supone la pérdida del vínculo con el mundo natural. ¿Cómo puede la humanización producir algo deshumanizado? No se trata de una nostalgia sentimental por un tiempo pasado, sino que verdaderamente experimenta que la ciudad le ha arrancado algo que le era constitutivo. Advierte el engaño oculto en la constatación –en parte también verdadera- de Sócrates: «Yo no tengo que ver con los árboles en el campo; yo sólo tengo que ver con los hombres en la ciudad». Surge entonces un nuevo motor: recuperar el contacto con la naturaleza, reconciliarse con ella, decir a los árboles en el campo: «yo también tengo que ver con vosotros». Este pensamiento sintetizaría la raíz del movimiento ecológico que fue despertando a lo largo del siglo XX y que, en sus reacciones más radicales podría llegar a afirmar: «Yo no tengo que ver con los hombres en la ciudad». Sin embargo, ¿es este proceso

42 Según José Ortega y Gasset, el hombre viene a la tierra como un intruso, desprovisto de un hábitat que le sea propio. Deberá por tanto, por medio de la técnica, hacerse espacio en la tierra, construirse su hábitat: "el hombre es un intruso en la llamada naturaleza. Viene de fuera de ella incompatible con ella, esencialmente inadaptado a todo *milieu*. Por eso construye [...]. Sólo la técnica, sólo el construir –bauen- asimila el espacio al hombre, lo humaniza". ORTEGA Y GASSET, José, "El mito del hombre allende la técnica", *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, vol. 17, n.º 3, 1998.

43 Como dice Ortega y Gasset: donde «el hombre se liberta de toda comunidad con la planta y el animal, deja éstos fuera y crea un ámbito aparte, puramente humano». En: ORTEGA Y GASSET, José, *La rebelión de las masas*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1970.

reversible? ¿hasta qué punto es deseable? ¿cómo se produce esta inversión? ¿es la arquitectura enemiga de la naturaleza? Seguir el hilo de estas preguntas nos llevarían quizás demasiado lejos de nuestro objetivo y difícilmente desembocaría en una conclusión mínimamente estable. En nuestros días existe un repertorio variado de respuestas a estas cuestiones que, en cualquier caso, forman parte de un trabajo en proceso.

La Roiba no pretende dar una respuesta universal a estas inquietudes, sino que se trata de una experiencia particular, ligada a una persona o una familia que aspira a recuperar el contacto perdido con la naturaleza. No obstante, siempre de lo particular podemos extraer algún valor universal. Este breve rodeo nos permite comprender mejor la condición de habitar en el *límite de lo doméstico* que caracteriza a La Roiba. Así, sin que desaparezca la vocación de refugio ante la naturaleza, en La Roiba se advierte una intención subversiva: exponerse a la naturaleza, perder la protección de lo urbano, convocar y casi provocar las fuerzas indómitas de la naturaleza. Se trata de “retroceder”⁴⁴ en el proceso de domesticación del entorno, de eliminar grados de emancipación con respecto a la naturaleza, de regresar a un estado donde pueda experimentarse tanto el vínculo con el mundo natural como su amenaza, donde se experimente la fuerza y vitalidad de la naturaleza con toda su intensidad, toda vez que en la ciudad estas fuerzas han sido aplacadas y casi suprimidas. No se trata de un mero desplazarse de un entorno urbano a un entorno rural, ni de una simple reducción de los elementos arquitectónicos protectores. La arquitectura puede servir tanto para aislarse del entorno como para lo contrario, para comunicarse más plenamente con él.

Así, si lo doméstico se ha caracterizado por el confort, la comodidad, la protección⁴⁵, en el límite de lo doméstico estas categorías se ven minimizadas. En La Roiba el terreno de lo doméstico cede espacio a lo salvaje⁴⁶. Es necesaria cierta incomodidad para permitir esta experiencia de las fuerzas de la naturaleza. La acción más decidida de La Roiba en este sentido es su situación en el mar, prescindiendo de la distancia que hace que la mayoría de casas en el mar no dejen de ser espacios domésticos con los todos los atributos que tradicionalmente le han sido asocia-

⁴⁴ Siempre marcha atrás hacia adelante. La reversión de la humanización nunca puede producirse en contra de las capacidades y conocimientos adquiridos, sino haciendo un buen uso de ellos, inteligente y sensible al vínculo con la naturaleza al mismo tiempo. “No hay regreso hacia la naturaleza”. BALTHASAR, HANS URS VON, *El problema de Dios en el hombre actual*, Madrid, Guadarrama, 1960.

⁴⁵ Witold Rybczynski en *La casa. Historia de una idea* ha descrito la noción de lo doméstico como un proceso en el que la arquitectura ha ido creando e incorporando estos atributos. Cfr: RYBCZYNSKI, WITOLD, *La casa. Historia de una idea*, Ed. Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 1989.

⁴⁶ Entendemos “salvaje” como aquello que no ha sido domesticado, antropizado, aquello que no ha sido reducido mediante la técnica.

Arriba

La Roiba con pleamar y marusía

El antepecho de la terraza es de 70 cm. Esta medida es la justa para ofrecer la seguridad necesaria y al mismo tiempo aumentar la sensación de exposición y cercanía con el mar, sobre todo con pleamar.

Abajo

Percebeiro faenando en la cosa gallega

dos. La Roiba se deja inundar por el mar, deja que el mar se cuele por sus rendijas. La Roiba se deja importunar por la naturaleza, permite que ésta irrumpa en su tranquilidad “doméstica”, en favor de una “domesticidad” salvaje. La posición de La Roiba directamente en el límite entre la tierra y el mar es el primer recurso para atrapar las fuerzas de la naturaleza, para permitir a sus habitantes tanto la inmersión como la contemplación. Esta supresión de la distancia de separación con la naturaleza es fundamental. En La Roiba este movimiento que busca el contacto con el mar se alarga a través del voladizo del pabellón de hormigón sobre el muro de mampostería original. El refugio aparece así como un animal que, desde su guarida, estira el cuello y la cabeza para husmear. El saliente de La Roiba es también un órgano quiere ser sensible a todo aquello que acontece en el exterior. La ventana corrida de hojas sin marco colabora con esta búsqueda de un contacto inmediato con el exterior, sin interrupciones.

La distancia con el mar es una distancia precisa. Viene marcada por una construcción antigua, a la que Molezún relega la responsabilidad del riesgo que asume. Se trata de una distancia precisa. El podio de granito llega a tener casi dos metros en la parte más alta, de modo que el agua queda por debajo de este nivel la mayor parte del tiempo. La distancia respecto a la orilla, a pesar de su variación a lo largo del día y del año, es también una distancia precisa. Habitar en el límite es acertar en esa distancia. Juan Miguel Hernández de León, explicando la noción deleuziana de *atrapar las fuerzas* utilizaba la metáfora de quien tiene un pájaro en la mano y debe ejercer la presión precisa para sentir el palpito de su vida sin asfixiarlo y sin que se escape volando. Podríamos utilizar también una metáfora más gallega si pensamos en la combinación exacta de valor y prudencia que deben utilizar los *percebeiros* para descender por la roca a unos dos metros sobre el agua, esa estrecha franja de roca mojada y oxigenada donde crece el percebe. La Roiba busca vivir la cercanía del mar con la máxima intensidad. Mayor cercanía impediría al refugio sobrevivir la presencia del mar, mayor prudencia impediría atrapar sus fuerzas y reduciría las posibilidades que se desprenden de este contacto justo. Lo dicho en relación a la distancia con el mar sirve para la relación precisa entre lugar salvaje y espacio doméstico. Este límite que La Roiba habita, es por tanto, el límite entre la naturaleza y la cultura. Es el espacio donde ambos polos constitutivos del ser humano se relacionan en simbiosis, sin rivalizar uno con el otro.

5.4 Dispositivos para la inmersión y la contemplación

Uno de los logros más significativos de Molezún en La Roiba es la sección transversal. Se trata de una concatenación de episodios que construyen la “promenade” desde la calle hasta el interior del refugio a través de cinco plataformas a distintos niveles. La sección es un gran dispositivo que incorpora otros dispositivos particulares y que hace posible una multiplicidad de relaciones con el mar. En la sección se constata cómo el retiro se hace número. Este acontecimiento sucede con frecuencia en el campo de la arquitectura. Cualquier noción que estemos analizando tiene una repercusión material y numérica. Los distintos tanteos de Molezún para acordar la cota del forjado de cubierta, la altura del interior, la profundidad del patio, etc. dan testimonio de la precisión y el esmero que requiere la definición del número.

Nos detendremos a continuación en algunos de los episodios del refugio que quedan contenidos en su sección y que facilitan la inmersión o la contemplación del mar.

5.4.1 Dejar el mundo atrás

El primer dispositivo pretende operar el *traslado* que supone el retiro. Como decíamos, acceder al retiro implica dejar atrás el mundo ordinario y adentrarse a un lugar *otro*. Este tránsito [*oikos*] puede ser más evidente o más sutil. La Roiba muestra su testero (fachada sur) a quien se acerca por el camino desde el municipio, pero niega el acceso a través de esta fachada. El hipotético visitante tendrá que seguir el camino flanqueando un muro de piedra en esquina, que sostiene la pérgola de madera, y se detendrá en la plataforma que expande el camino hacia el refugio. No obstante, el refugio, que aparece semienterrado, sigue ocultando su puerta de acceso. A ambos lados de la plataforma se levantan muros de piedra que impiden la visión. Estos muros otorgan al refugio un aspecto de fortificación. En la descripción del refugio del segundo capítulo hemos comentado cómo inicialmente Molezún había previsto que estos muros tuviesen menos altura, pero los prolongó en el proyecto de ejecución y en una de las modificaciones que se sucedieron tras la construcción inicial.

Su misión es ocultar el refugio a la visión de los ajenos pero, sobre todo, construir una barrera que separe psicológicamente el interior del refugio del mundo exterior. Este mecanismo se ha repetido sucesivas veces en la historia del espacio doméstico. En algunos casos este mecanismo constituye el argumento principal de la casa. Rafael Díez demuestra en su tesis cómo las casas de José Antonio Coderch son variaciones sobre un mismo esquema en el que el visitante

flanquea un muro, que a veces construye la cavidad donde se aparca el coche. Este muro hace la función psicológica de dejar atrás el mundo ordinario. Desde el interior no se volverá la vista sobre el lugar de acceso. Atravesado este muro, se penetra al interior doméstico cuyo centro lo ocupará un patio y desde este corazón de la casa, se multiplicarán las vistas dirigidas en varias direcciones que permitirán la contemplación de la naturaleza, ya sea el mar o el jardín con la piscina⁴⁷. El muro puede tener muchas versiones. En algunas de sus casas estos muros se prolongan y acompañan el recorrido de acceso, como la casa Ugalde en Caldes de Estrac; en otros casos está formado por un conjunto de volúmenes de esquinas convexas que rodean una cavidad. En la casa Rozes el traslado se enfatiza con el descenso al subsuelo y en otras constituye un simple muro perpendicular al acceso que acoge el garaje en su interior. La Roiba utiliza el mismo recurso, solo que con la compacidad que impone las escasas dimensiones del solar. Durante la habitación del refugio, los muros que flanquean y la entrada y la pérgola se llenaron de vegetación. La aspereza y el carácter defensivo de los muros dio paso así a una imagen de vida exuberante donde la naturaleza se expande sin límites, diluyendo los límites entre naturaleza y artificio, reconquistando la “invasión” de la arquitectura.

La imagen de los muros cubiertos de vegetación cambia con el paso del tiempo y de los años. Sin embargo, también cuando la parra y la enredadera estaban exuberantes, esta antesala del refugio vegetal seguía operando como un velo denso y profundo que delimita lo que ocurre dentro y fuera del retiro. Desde la plataforma de acceso –lo hemos comentado en el capítulo 2-⁴⁸ la visión de la ría quedaba impedida. Desde el interior de las habitaciones del refugio se devolverá una visión del mundo a través de la ventana corrida bajo el techo que ofrece una visión del camino a ras de suelo.

5.4.2 Descenso al patio trasero

En el segundo capítulo hemos comentado los dos caminos que existen desde el camino para acceder al refugio. Ambos caminos son de descenso. El de la derecha a través de una sucesión de terrazas exteriores y el de la izquierda a través de un patio excavado al camino. Este patio, concebido como un patio de servicio, genera a su vez un nuevo episodio en el corto pero intenso recorrido de acceso al refugio. Tras dejar el mundo detrás de los muros, el descenso por la escalera a este patio de acceso densifica la conciencia de penetrar a un espacio de características peculiares y acentúa el corte con la el espacio y el tiempo corrientes. El patio se encuentra

Fotografía del refugio desde la ladera

El torreon y los muros que flanquean el acceso al refugio están recubiertos de vegetación.

⁴⁷ Cfr. DÍEZ BARREÑADA, RAFAEL, *Coderch, variaciones sobre una casa*, Arquia, Madrid, 2003.

⁴⁸ Ver apartado 2.2.3.

a 1,75m por debajo de la cota del camino. Sin embargo, Molezún en el transcurso del proyecto fue levantando los muros que lo rodean hasta unos 3,25m por encima de la cota del patio, de modo que asoman 1,50 sobre la plataforma del acceso y algo más sobre el camino, de modo que la visión desde la calle al interior del patio era casi imposible. El patio tiene forma trapezoidal en planta, debido a que sigue la alineación del camino. Quedaba configurado con unas dimensiones aproximadas de 3,5x3,5 metros y 3,25 de altura. En el recorrido hacia el interior del refugio, este patio provocaba una especie de “elipsis” fenomenológica. Es un espacio comprimido que niega la visión a cualquier horizonte excepto el cielo. Negando tanto la visión de lo que se deja –el camino, el pueblo, el monte- como de lo que existe detrás del refugio – el mar-, el patio deja al habitante en una situación de suspensión, de olvido. Se enfatiza así el deseo de descubrir el espacio del cual el patio es un umbral.

5.4.3 La ventana horizontal

Accedemos al interior del refugio por una puerta de madera y vidrio. Es un espacio en penumbra y comprimido, de 2,23 metros de altura. Molezún pintó el techo de bovedillas de hormigón que originalmente dejó sin acabado, de color marrón oscuro, como el resto de carpinterías del refugio. Acentuó así la sensación de penetrar a un interior cavernoso. Se accede a través de la cocina. En el origen, la cocina ocupaba el cuadrante de noroeste de la planta, y estaba cerrado al mar por el tabique que cerraba dos dormitorios, uno de ellos el de los padres. La cocina se iluminaba entonces a través de la luz indirecta que entraba por la ventana alta y la puerta de acceso al patio y por un ventanuco en la fachada norte, desde la cual se tiene una vista privilegiada del mar abierto y de las rocas⁴⁹. En el refugio existen algunas pocas ventanas que enmarcan un fragmento de paisaje. La naturaleza enmarcada en la ventana aparece siempre como *paisaje*, toda vez que implica una distancia entre el objeto y el observador. Una vez dentro del refugio, el espacio de la cocina se escapa hacia el estar. Este dinamismo se ve fuertemente potenciado por la luz intensa y las vistas del mar que irrumpen en la oscuridad del espacio del estar a través de la ventana horizontal, provocando una especie de succión desde la ventana hasta el patio de entrada. Esta ventana tiene un papel protagonista en la vivencia del mar desde el refugio.

⁴⁹ En un momento dado se eliminó el pequeño dormitorio de la esquina noreste y se prolongó la cocina en el espacio que ocupaba el dormitorio. Al suprimirse el tabique que separaba el dormitorio de la cocina, el final de la ventana horizontal que iluminaba el dormitorio introdujo una nueva luz y una nueva visión del mar frente al acceso desde el patio. El descubrimiento de la ventana rasgada queda ahora en parte revelado ya desde el acceso.

La Roiba. Secuencia de acceso a través del patio

Arriba

Villa Savoya, Poissy. Le Corbusier, 1929-31

Abajo

La Roiba. Estado actual

La villa Savoya es un claro referente del aspecto formal de La Roiba. No obstante, la atención a las circunstancias particulares del refugio transformaron los célebres cinco puntos de la arquitectura, haciendo que apareciesen con variaciones: la planta libre, los pilotis, la ventana apaisada, la fachada libre y la cubierta-jardín.

La ventana horizontal rasga el refugio de un extremo al otro y es uno de los elementos más complejos de la casa, uno de los principales recursos que utiliza Molezún para conformar su refugio. Sin duda la ventana tiene sus referencias. Se trata de una ventana aprendida de Le Corbusier: la *fenêtre en longueur*. Le Corbusier concibió la ventana corrida desde la actualización de las nuevas posibilidades constructivas, desde la voluntad de dominio sobre el exterior, y desde un uso dinámico y cinematográfico del espacio⁵⁰. Beatriz Colomina escribe que para Le Corbusier “la ventana es un problema de urbanismo”. Explica también como para el maestro, “la casa se instala frente al sitio, no en el sitio”. Le Corbusier dirigía la mirada de los habitantes-espectadores de su arquitectura hacia el horizonte, proponiendo “la sensación de ser vigías dominando un mundo en orden”. El anhelo corbuseriano de ofrecer el espectáculo de un mundo ordenado era, después de las guerras, un sueño demasiado ingenuo. En cualquier caso, esta propuesta de Le Corbusier para contextos urbanos no se corresponde con el proyecto de Molezún en el mar. Molezún proyecta una ventana horizontal que recorre toda la fachada este del refugio, desde la terraza, hasta introducirse en la última estancia, al norte de la construcción. Esta ventana horizontal cumple una doble misión.

Por una parte, conforma la expresión plástica del sobrio pabellón. La *fenêtre en longueur* corbuseriana se alió con la poética neoplasticista para producir composiciones de planos y volúmenes enlazados. Mies van der Rohe trasladó la expresividad neoplástica a la arquitectura en su proyecto Casa de campo en hormigón de 1923. Molezún, al proyectar su refugio podría haber tenido en aquel proyecto una de sus inspiraciones más directas⁵¹, pues formalmente La Roiba es casi un fragmento de aquél proyecto, su expresión mínima. Molezún fue uno de los arquitectos españoles más atentos a lo que sucedía fuera de las fronteras del país. Las obras de los grandes maestros de la arquitectura era constantemente estudiadas, revisitadas y reinterpretadas por la generación de arquitectos a la que pertenecía Molezún⁵². La capacidad sintética de una ventana horizontal había sido ensayada ya en una casa que tiene mucha relación con La Roiba, la Petite maison que construyó Le Corbusier para sus padres en el lago Lemán entre 1923-1924. En el refugio de Molezún, no obstante, la ventana corrida tiene mayor plasticidad y versatilidad, dado que con sus retranqueos da una respuesta particular a distintas situaciones

⁵⁰ Es conocida la pugna entre Le Corbusier y Auguste Perret por la ventana horizontal o vertical. Le Corbusier se limitaba a aportar razones –apoyadas en estudios posibles gracias a la técnica de la fotografía–, tan irrefutables y sencillas como que la ventana horizontal iluminaba mejor el espacio.

⁵¹ También la casa Kaufmann (1936-1939) de Frank Lloyd Wright. Después de visitar su exposición en Venecia, en 1951, Wright fue seguramente el arquitecto que mayor impacto dejó en Ramón Vázquez Molezún.

⁵² El monumento a Rosa Luxemburg de Mies (1926), por ejemplo, fue una referencia que Corrales y Molezún usaron y desarrollaron de forma magistral en proyectos como los Laboratorios Profidén o la Casa Cela.

que se suceden en la corta fachada del refugio. En los nueve metros de ventana corrida se suceden dos dormitorios (uno de ellos convertido en cocina posteriormente), la chimenea y el estar. En el estar la altura de la ventana es de un metro, mientras que en los dormitorios es de 60 cm, ofreciendo así una sensación de mayor refugio y evitando una excesiva exposición del dormitorio a la luz y a los agentes atmosféricos. En el estar, la mayor abertura de la ventana se justifica por la dimensión mayor de la estancia a iluminar y por el uso específico del estar, que se presta a una relación más abierta con el mar. El ancho de ventana en el estar permitía, además, la visión de la ría desde los dormitorios situados a poniente. La ventana se termina antes de llegar a la esquina noreste, para protegerse de los peores vientos. En cambio, al sureste, la ventana se dobla en esquina, abriendo el interior a mediodía y a las vistas lejanas de Bueu. Así es como la abstracción y lo “categórico” de Le Corbusier, que buscaba emplazamiento para una casa cuyos planos ya había realizado⁵³, se convierte en atención por lo concreto Molezún, interesado en la realidad y consciente de que los contornos de su refugio, a pesar de su reducido tamaño, tenían solicitudes diversas⁵⁴.

Por otra parte, la ventana horizontal es un elemento fundamental para el propósito de una relación intensa con el mar. El mar penetra en la casa a través de esta abertura. El mar penetra de forma constante, ininterrumpida y sin dramatismo, sin dibujar su contorno, como sucedería si las ventanas fuesen recortes aislados en el muro. De esta forma el mar llega a formar parte de todos los momentos de la vida cotidiana⁵⁵. La experiencia del mar que proporciona esta abertura es ante todo visual. Yuxtapone el mar y la vida, de modo que la vida se ve siempre afectada por el mar y su estado concreto: su luz, su calma o su furia, su oscuridad, la intensa actividad pesquera... La ventana corrida produce, en el reducido espacio del refugio, un efecto envol-

53 “I boarded the Paris-Milan Express several times, or the orient express (Paris-Ankara). In my pocket was the plan of a house. A plan without a site. The plan of a house in search of a plot of a ground”. LE CORBUSIER, *Una pequeña casa*, Ediciones infinito, Buenos Aires, 1954. La atención y relevancia de lo particular es un rasgo característico de la resistencia íntima que señala su especificidad respecto a otros casos de retiro ensayados como prototipos estandarizables.

54 Es oportuno comentar aquí el paralelismo con la casa en el lago Iseo que construyó Giorgio Grassi en 1962. La sucesión de espacios en la fachada es similar a la de La Roiba: dormitorios, sala de estar y una terraza-dársena. No obstante Grassi, que hizo de la razón y la norma su bandera y se opuso deliberadamente a los aspectos más subjetivos y particulares, se mantiene más fiel a la praxis habitual del racionalismo más corbuseriano y recorta en la fachada tres huecos separados. Dos de ellos son ventanas horizontales, con la misma altura de ventana a pesar de coincidir con los dormitorios y el estar. El tercer hueco es el de la terraza y cobertizo que aloja el bote y la grúa que instaló para descenderlo al lago. Estos huecos son recortes abstractos en el plano de fachada, siguiendo el esquema de las viviendas racionalistas de Le Corbusier.

55 Reincidiremos sobre este tema en el capítulo 6, dedicado a la recuperación de la experiencia cotidiana. La ventana horizontal tiene un papel importante también en aras a este objetivo. Concretamente en el capítulo 6.2.4 comentaremos la incidencia que tiene esta ventana corrida en las vivencias cotidianas. Aquí nos interesa más indagar en el modo como la ventana permite un tipo de relación con el mar y la naturaleza.

Arriba y Centro

Giorgio Grassi. Casa en el lago Iseo. Vello (Marone), 1962.

La abstracción de las ventanas corridas en la Casa en el lago Iseo impide una atención a situaciones particulares como la situación de esquina o el uso diverso de las estancias del interior. Esta atención a lo particular permite también una mayor plasticidad en la composición de los huecos de fachada.

Abajo

La Roiba. Alzado este del anteproyecto, 1967.

Arriba

La Roiba. Estar

Abajo

La Roiba. Vida en la terraza.

Disolución entre interior y exterior en la esquina de la ventana horizontal.

vente. El mar se convierte en una vida que late junto a la vida de los habitantes del refugio. Se produce así un grado importante de inmersión en el mar⁵⁶. Es inevitable pensar en la metáfora de vivir en un barco. Ya hemos comentado que la distancia entre el refugio y el mar es mínima y que la ventana corrida elimina la visión de la porción de playa que aparece entre el refugio y el mar cuando baja la marea. En el interior de La Roiba se tiene siempre la impresión de estar flotando sobre el mar, aunque desde una embarcación segura.

La sensación de vivir a bordo de una embarcación y el sentimiento de seguridad y protección que proporciona el refugio se deben en gran medida al formato de esta ventana. El caparazón de hormigón es envolvente y la ventana es siempre una abertura que rasga un muro y que permite una conexión controlada y precisa con el exterior. La visión del exterior se produce siempre a través de los montantes de madera, de modo que se produce siempre sin perder la conciencia del interior desde el cual se contempla. La percepción del mar en las circunstancias descritas atribuye a la naturaleza una capacidad de intimidad que se perdería sin la protección del interior⁵⁷. La introducción del mar en el sí de la vida cotidiana debe modularse correctamente para no resultar en una exposición del interior que borre la dimensión de recogimiento y la centralidad del interior⁵⁸.

A la visión constante del agua, de la rocas y de la otra orilla de la ría, se suma el bramido del mar, más penetrante y persistente incluso que la visión. Esta cualidad envolvente del mar en La Roiba construye un espacio íntimo en el sentido fenomenológico-bachelardiano. La naturaleza se convierte de nuevo en espacio matriz, en nido del cual será difícil desprenderse.

La ventana corrida de La Roiba permite el acuerdo constante y continuo entre el tiempo psicológico de la vida cotidiana y el tiempo ontológico que se aprehende solo en la contemplación de la naturaleza. Dicha ventana, aunque introduzca el mar en el sí de la vida cotidiana, no impide la contemplación. De hecho, invita a detenerse y contemplar el mar en el transcurso de

⁵⁶ Este grado de inmersión se acrecienta enormemente al considerar la multiplicidad y simultaneidad de factores que producen los distintos tipos de relación con el mar en el refugio.

⁵⁷ Existen construcciones -generalmente cabañas- cuya finalidad principal podría describirse como la de proporcionar a la naturaleza que se contempla un carácter íntimo. Un ejemplo de este efecto podría ser el "Cockpit" ("la cabina") que construyeron Norman Foster y Richard Rogers en 1964 para el matrimonio Brumwell en un rincón escondido de la bahía Pill Creek, en el río Fal.

⁵⁸ Algunas casas modernas en situaciones similares a La Roiba, como la casa que construyó Giulio Minoletti sobre el lago de Como, optaron por una disolución total del paramento, disolviendo así interior y exterior. A parte de la insensatez que hubiera significado esta opción en La Roiba (las mareas y el oleaje del mar no es comparable a la tranquilidad del lago de Como), Molezún trató de equilibrar siempre el movimiento de expansión y el de contracción para que uno no anule al otro. La exposición al mar no anula el recogimiento sobre la actividad cotidiana que se experimenta en el interior.

la acción cotidiana. Así, cada situación concreta que se viva –pongamos por caso cocinar o entablar una conversación entre miembros de la familia- se produce en la inmersión en el mar; de modo que los acontecimientos vividos son resituados por la escala del espacio y el tiempo de la naturaleza.

5.4.4 El pañol

George Steiner en sus *Gramáticas de la creación* indaga en la idea de la creación, en lo que implica el acto creador, deteniéndose en cuáles son sus fuentes y cuál es su naturaleza. Refiriéndose principalmente al origen de la creación literaria, expone una serie de pensamientos que, a pesar de las distancias, coinciden con los expresados por Deleuze al referirse al motor de la creación pictórica. Coincide con Deleuze al describir el motor que mueve al artista como un deseo insoslayable de atrapar la vida en su multiplicidad infinita⁵⁹:

«La múltiple vitalidad del contenido, esencialmente inconmensurable, esencialmente ilimitado en su densidad, no desea “servir” al poeta o al artista como un mero “vehículo” [...]. Esta resistencia es la que anima, la que confiere alma y espíritu a la forma concreta del trabajo y engendra en ella un Ruhepunkt imperfecto pero vital (un “fulcro”, un “lugar de descanso”, como en el pacífico ojo de un huracán)».

El texto de Steiner destaca algunos aspectos importantes de la creación artística que pueden ser aplicados a la noción de retiro que estamos considerando. En primer lugar, que la vida, como materia prima de la arquitectura, constituye un material “inconmensurable” y de “ilimitada densidad”. La vida, como contenido de la arquitectura (y de toda creación poética) tiene infinitas capas o estratos, cada cual más profundo. Esta vida, sus fuerzas, no quieren ser un vehículo de expresión, es decir, un instrumento para representar una realidad distinta, sino que quieren hacerse realmente presentes en la obra creada. El creador quiere manejar estas fuerzas, pintar con vida, escribir con vida, construir –podríamos decir- con la vida entera. Este contenido se

⁵⁹ Es preciso señalar que en otro momento, Steiner parece detectar un motor opuesto a este.

«En el constructo metafísico más seguro, en la obra de arte más afirmativa, hay un memento mori, y existe siempre un esfuerzo, implícito o explícitamente, para mantener a raya la fuga del tiempo fatal, para resguardarse de la entropía de toda forma viviente. A esta lucha es a la que el discurso filosófico y la generación del arte deben la tensión que los inspira, su tirantez irresoluta por la cual la lógica y la belleza son sus modos formales». STEINER, GEORGE, *Gramáticas de la creación*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001, p. 12.

De este modo se reincide en la tesis de Wilhelm Worringer. El arte se mueve siempre entre dos polos opuestos: la abstracción y la empatía. También vale recordar aquí que el tema que estamos tratando en esta tesis es uno de los polos de la arquitectura, el de mayor intimidad con la vida. Existe también la arquitectura que bebe en el polo opuesto, el deseo de emanciparse del mundo (lugar y tiempo) en una realidad ajena y abstracta.

Arriba

La Roiba. Proyecto de ejecución. Planta cota 0,00 m del refugio [PE 05].

Abajo

La Roiba. Sección transversal por la escalera del pañol (JRCD)

Arriba

La Roiba. Interior con el tambucho abierto (RMV)

Abajo

Secuencia de imágenes del tambucho en distintas posiciones de apertura.

presenta al poeta en toda su fuerza inconmensurable y siente un impulso irrenunciable a atraparlo entero. Existe algo en el poeta que misteriosamente le mueve a creer que ese intento tiene sentido, que construir algo que contenga esa vitalidad ilimitada es posible y que su esfuerzo no es en vano. El sentimiento del palpito de la vida experimentado en el propio cuerpo es probablemente el testigo más elocuente de que ese contenido ilimitado puede concentrarse en un único punto. Ahí surge la el concepto del *Ruhepunkt*. El retiro es como el ojo del huracán, un pequeño espacio en calma, el único desde el cual se puede experimentar toda su fuerza. Este *Ruhepunkt* es también un límite que se quiere habitar. Fuera de ese intersticio las fuerzas de la naturaleza arrollarían al hombre frustrando la experiencia de la naturaleza. En otro sentido, un exceso de domesticación anestesiaría estas fuerzas haciéndolas también imperceptibles.

En el refugio de Molezún existe un espacio que es particularmente afín a la sugerencia del *Ruhepunkt*. Se trata del pañol, cuyo acceso se produce a través de un "agujero negro", en el corazón del refugio. Junto a la chimenea del salón, existe un cajón de madera. Es evidente que no se trata de un arcón cualquiera. Le llaman el *tambucho*⁶⁰. Claramente es un elemento que colabora a construir el imaginario naval del refugio. La tabla horizontal del tambucho está atada con una cuerda a una polea y a un contrapeso que es un saco de arena. Esta polea permite levantar la pesada madera sin esfuerzo y sin riesgo de que se cierre inesperadamente. Dentro del cajón hay una escalera como las de barco, con dos zancas de madera y sin contrahuellas. Levantada la tabla horizontal, se puede abrir otra tabla vertical a modo de puerta que permite introducirse dentro del cajón y descender por las escaleras al pañol. Así, en el centro del espacio vividero del refugio, en el vértice de los cuatro cuadrantes que lo conforman, existe una suerte de agujero negro por el que el habitante desciende –es tragado- a la parte inferior del refugio⁶¹.

El pañol es el compartimento donde se almacenan víveres, herramientas y otros enseres en los barcos. Molezún rotuló con esta palabra el almacén de botes de su refugio. Molezún ideó un rail para sacar las embarcaciones del almacén al mar y para volver a guardarlas luego. Se trata de una viga de acero anclada a la cara inferior del forjado. Molezún pensó en este ingenio desde el

⁶⁰ Se denomina tambucho a la abertura practicada en la cubierta para el acceso de personas a los espacios confinados del interior de un buque (bodegas, tanques de carga, pañoles). Definición disponible en: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Tambucho>>. Última consulta realizada el 15/05/2017.

⁶¹ Esta trampilla recuerda los agujeros negros de las pinturas de Bacon –lavabos, diminutos ojales, sumideros - que ejercen una misteriosa fuerza de atracción sobre las figuras, engulléndolas por completo como en un vórtice. Deleuze denomina punto de fuga a estos artefactos. El concepto de *Ruhepunkt* es análogo al de estos agujeros. El grito de Bacon es, para Deleuze «la operación por la cual el cuerpo entero se escapa por la boca». DELEUZE, GILLES, op. cit., p. 26. Según Deleuze, la succión de la Figura a través de estos dispositivos provoca la disipación de la Figura en la estructura, en los colores lisos. Esta es también una imagen de la inmersión que se produce en La Roiba al descender por la escalera de barco al pañol. [ver *Figure standing at a bathroom*, 1976 en página 205].

primer momento. En los planos del proyecto básico ya aparece indicada la sobrecarga puntual de 1000Kg que suponía. Sobre esta viga deslizan una serie de rodamientos de los que pueden colgarse los botes, las redes, los cabos y las nasas y sacarlos hasta la plataforma del porche. Cuando la marea está alta, el agua llega a inundar el almacén. Esto hace que, con los pequeños botes, se pudiese salir navegando casi desde el mismo almacén⁶². Sin embargo, la función del pañol va más allá de un espacio para poder guardar los botes. El pañol constituye el lugar para la inmersión en la naturaleza. Es un lugar donde se puede tener una experiencia fenomenológica singularmente intensa de las fuerzas del mar.

Como toda experiencia fenomenológica, va precedida de una *epojé*, es decir, una especie de suspensión del “mundo natural” y de todos los contenidos de la conciencia previos a la experiencia directa. Este poner entre paréntesis todas las doctrinas y modos de conocimiento apriorísticos es necesario para poder tener el “contacto ingenuo con el mundo” que reclamaba Merleau-Ponty. Esta *epojé*, en el pañol se produce cortando todo vínculo visible con el mar y con la realidad exterior del refugio. El pañol era un espacio oscuro, conformado por los gruesos muros de mampostería preexistentes. La única abertura en este espacio era el hueco de la puerta que revelaba el grosor de los muros ciclópeos. Como se ha descrito anteriormente, era una doble puerta de dos hojas con bastidor de hierro hecha por el mismo Molezún con tabloncillos de madera. La puerta más exterior tenía solo la mitad de tabloncillos para dejar pasar el agua, de otro modo, la fuerza del agua la reventaría. Aun así, Molezún se aseguró de que en caso de romper la primera puerta, existía una segunda puerta, esta vez sin rendijas.

A pesar o, mejor, debido a que desde el interior del pañol no podía verse el mar, la experiencia que se tenía de este era de una gran intensidad. La privación de la visión potenciaba la experiencia del mar a través de los demás sentidos.

Una de las series de la artista contemporánea Sophie Calle se titula «Los ciegos». Escribe Sophie Calle:

«En 1986 conocí personas que habían nacido ciegas. Les pregunté cuál era su imagen de belleza. Le había preguntado a un ciego cuál era su imagen de la belleza. Esa fue la primera

⁶² Resulta interesante la comparación entre el raíl ideado por Molezún y el elemento análogo instalado en la casa en el lago Iseo de Giorgio Grassi. La casa de Grassi dispone de un pequeño puente-grúa eléctrico que puede prolongarse hacia el exterior de la casa para botar la embarcación o subirla. También Molezún instaló, a parte de la guía del pañol, un torno apoyado sobre la pérgola metálica de la terraza, que permitía levantar las pequeñas embarcaciones hasta el nivel de la terraza. La comparación entre los mecanismos de La Roiba y los de la casa de Giorgio Grassi son representativos de la voluntad de integración de la experiencia de habitar (unidad de la construcción con el cuerpo, la mente y el habitar) en el primer caso y de la especialización y escisión de “funciones” en la persona propia del racionalismo, en el segundo caso.

Arriba

La Roiba. Interior del pañol con raíl con rodamientos en el techo.

Abajo izquierda

Torno con pescantes construido por Molezún para levantar botes.

Abajo derecha

Raíl con pescante en la Casa en el lago Iseo (Giorgio Grassi)

Visión del exterior a través de la doble puerta del pañol.
Se trata de una doble puerta, cada puerta con doble hoja batiente. Las puertas están hechas con cercos de acero y listones de madera. Las puertas exteriores los listones están mucho más separados que los de las puertas interiores. La luz que penetra al interior varía dependiendo de qué puertas estén abiertas.

respuesta: un hombre ciego hablándome sobre el mar. “Lo más hermoso que he visto es el mar, el mar hasta que se pierde de vista”»⁶³.

Hay que pensar que lo que cuenta Calle es cierto, de otro modo parecería hacer sarcasmo de los ciegos. ¿Cómo puede un ciego ver el mar? ¿cómo puede ver su infinito? ¿cómo captar su absoluta belleza? En efecto, la escucha del mar y su experiencia a través de otros sentidos distintos a la visión abren el hombre a la visión interior. El mar se revela quizá incluso más plenamente desde su no visión. La imposibilidad de visión despierta y agudiza los demás sentidos, los convoca, presta oídos a los fenómenos que normalmente pasan desapercibidos, anulados por el incisivo magnetismo de la visión. Desde el pañol se escucha el vaivén del oleaje, el bramido del mar, se escucha la espuma, cómo se disuelve entre las piedrecillas. Captamos el mar a través de la multitud de sonidos que genera a su alrededor. El grave rugido es un fondo continuo que se acerca y se aleja. Se escuchan los mástiles de las embarcaciones cercanas. La marea y las marejadas arrastran la arena del mar hasta el interior del pañol, creando una gruesa capa de arena en el suelo que se acumula al fondo del almacén. Así, la arena, la densa humedad, el salitre, el olor a sal y a óxido, lo impregnan todo generando un cúmulo de estímulos sensoriales que comunican al habitante la esencia del mar. Desde el pañol se conoce el mar con el oído, el olfato, el tacto e incluso el paladar. Se experimenta la fusión de los sentidos en un Ritmo profundo, como decía Deleuze.

El pañol es un artilugio fenomenológico. Desde su aislamiento tiene lugar un contacto profundo con el mar, una inmersión donde el mar se comprende con todo el cuerpo. La proximidad del mar experimentada a través de los sentidos activa la memoria del mar y despierta el deseo. Desde el pañol el mar es experimentado, recordado y deseado. Esta es una experiencia existencial, que incluye el tiempo presente, pasado y futuro. Juhani Pallasmaa ha reivindicado en múltiples ocasiones la necesidad de conocer la arquitectura desde todos los sentidos y no solamente con la vista. Es más, afirma que «todos los sentidos, incluida la vista, son extensiones del sentido del tacto» de modo que «todas las experiencias sensoriales son modos de tocar»⁶⁴.

⁶³ Texto de la exposición *Sophie Calle. Modus vivendi* celebrada en el La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona entre el 3 de marzo y el 7 de junio de 2015, en la que se recogió una amplia retrospectiva de la artista francesa.

⁶⁴ PALLASMAA, JUHANI, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012, p. 111.

El predominio de la visión sobre otros sentidos ha sido criticado por muchos críticos de arquitectura que han asociado este suceso a la reducción de los fenómenos arquitectónicos a su impacto retiniano. Pallasmaa, por ejemplo, afirma que “como consecuencia de la hegemonía del ojo sobre los demás reinos sensoriales, la arquitectura se ha convertido en una forma artística de una imagen visual instantánea”. La lógica del retiro trasciende siempre su imagen visual. Un análisis solamente formal, a pesar de su interés, quedaría lejos de captar todo el contenido de cada obra. Hay que advertir, no obstante, que todo aquello que trasciende la forma queda siempre, no obstante, estrechamente vinculado

Así, el pañol se vuelve un espacio donde se «toca» el mar. Este tacto a través de los sentidos se vuelve tacto espiritual, un contacto interior, y aparece entonces con viveza la visión interior del mar. Así es como el pañol es un *Ruhepunkt*, un *lugar de descanso*, que atrapa el mar con todas sus fuerzas invisibles. La succión del sujeto a través del cajón-compuerta de madera y su descenso por la empinada escalera⁶⁵ son perfectamente adecuados como paréntesis, como corte súbito con la percepción del mar desde el estar, como preparación para la experiencia «interior» del mar.

Casi sin darnos cuenta hemos pasado de la inmersión a la contemplación. Esto ocurre con frecuencia en todo retiro. Resulta difícil separar estos dos tiempos de la experiencia de la naturaleza. Los sentidos físicos y espirituales están íntimamente relacionados. Escribe Steiner refiriéndose a un fragmento de Coleridge: «Obsérvese la crucial sugerencia de una “sensualidad espiritual” en relación con las fuerzas vitales (“vivas”) que operan en nosotros». Pero debemos advertir aún que el pañol, cuyo potencial para capturar las fuerzas del mar hemos descrito es, en verdad, un almacén de botes y herramientas⁶⁶. Solo así acabamos de comprender la importancia de este *Ruhepunkt*. No se trata, pues, de un espacio para contemplar, sino que es fundamentalmente un espacio de trabajo. El pañol era un espacio casi privado –no existe nada privado en La Roiba- de Ramón Vázquez Molezún. Era su espacio, su taller. Quienes vivieron en La Roiba aseguran que Molezún pasaba allí la mayor parte de horas del día, reparando las embarcaciones, remendando sus muebles, creando dispositivos y artilugios para la vida en el refugio. Puede resultar muy sorprendente que siendo el mar la principal fuerza de atracción del lugar, Molezún pasara gran parte de sus horas encerrado en el almacén. Esta actitud se comprende un poco mejor al constatar la peculiar experiencia del mar que se tiene en este espacio. Desde ese escondite, como por ósmosis, el mar penetraba en Molezún, que se dejaba emparar de sus fuerzas invisibles.

a ésta. Véase “La lógica de la imagen” en: PALLASMAA, JUHANI, *Una arquitectura de la humildad*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010.

⁶⁵ Este descenso hay que entenderlo como un segundo descenso. El primero se produce desde la calle hacia el patio trasero por donde se produce el acceso al refugio (o también el descenso equivalente por la escalera exterior, pasando de una terraza a otra). Este primer descenso implica un primer corte con el mundo corriente, que preparar para la experiencia del retiro en el interior del refugio (desde el cual el mundo exterior solamente puede “espiarse” desde los ventanucos altos de los dormitorios. Desde este espacio, la escalera hacia el pañol implica un segundo descenso, que antecede otra experiencia del mar distinta a la que se puede tener desde la calle, desde la azotea, o desde el interior del refugio.

⁶⁶ En La Roiba no existen espacios secundarios o marginales. Cada una de las estancias –interiores o exteriores- está igualmente orientada a la vida de la familia.

Arriba

Visión del pañol desde el porche con las dos puertas abiertas.

Abajo

Efectos de la corrosión en la puerta del pañol y el raíl.

Esquina de la terraza con las olas rompiendo en el pilar.

Aun así, permanece una incógnita sobre el retiro de Molezún en el pañol. Este interrogante se aclara al considerar la relación entre las características de este espacio y el acto creativo. En el pañol, la experiencia de la naturaleza se vuelve creación, ingenio, experiencia para la vida. A través de sus pinturas, Cézanne puede afirmar: «El paisaje se piensa dentro de mí y yo soy su consciencia»⁶⁷. La experiencia de la naturaleza arrancaba un segundo momento de experiencia en el que el pintor conocía la naturaleza a través de su creación. Molezún expresa su encuentro con el mundo, a través de sus trabajos manuales en el almacén. El sentido interior (tacto, visión, oído, sabor y demás posibilidades) del mar es la experiencia donde se revela el ser y es, por tanto, el caldo de cultivo de toda creación. Steiner afirma que «estamos cada vez menos entrenados para escucharnos ser, a pesar de que esta escucha podría ser la condición previa esencial para lo creativo»⁶⁸. Este *escucharnos ser* exige silencio, pues el ser se comunica al oído. La actividad del Molezún en el pañol puede entenderse como consecuencia de su escucha del ser; del ser del mar, de su propio ser.

5.4.5 El porche y el pilar

El pañol se comunica con el exterior del refugio a través del porche. El porche es un espacio de 17,50 m² situado obre el podio de piedra, cubierto por el forjado de la terraza y delimitado por la antigua rampa que comunica el camino con la playa y por el grueso muro de contención. Es un espacio reducido, no muy relevante para el refugio, pero suficiente como para guardar provisionalmente los útiles de pesca mientras se secan o para preparar las embarcaciones a son de mar. En el vértice del porche hay un noray de hormigón para amarrar embarcaciones. Cuando se llegaba de pescar se descargaba la pesca en el porche. El porche es la primera superficie de la casa que se inunda con la subida de la marea. Los niños corrían a la plataforma del porche cuando subía la marea hasta que el agua les alcanzaba los pies y el porche dejaba de ser un lugar a salvo. Hay, no obstante, algunos momentos del año en los que el porche adquiere una especial significación para el refugio. En ocasiones el mar se enfurece levantando olas de gran altura y fuerza que arremeten contra la orilla. En Galicia a las marejadas se les llama 'marusías'. Cuando las marusías coinciden con un periodo de mareas vivas, pueden tener efectos demoledores sobre las construcciones más cercanas a la costa. Estos episodios han roto desde siempre la rutina de la vida en las poblaciones costeras gallegas. También el ritmo cotidiano de La Roiba se ve profundamente afectado por estas situaciones en las que el mar

⁶⁷ STEINER, GEORGE, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁸ STEINER, GEORGE, *op. cit.*, p. 320. Steiner elabora una aguda reflexión sobre la necesidad del silencio y la interioridad para la creación en el capítulo V.6 de *Gramáticas de la Creación*.

se agita y arremete contra el refugio. En estas ocasiones el refugio se estremece y se aprieta contra el cuerpo de sus habitantes, que sienten con mayor intensidad la protección que les brinda, a pesar de que no siempre se pueda evitar la entrada de agua por las ventanas. El porche es un lugar en el que se concentra de forma especial toda la fuerza del mar. Con cada oleada, el mar presiona con su fuerza salvaje la cavidad bajo la terraza del refugio⁶⁹. La terraza tiene un vuelo de 2,70 a 4,40 metros dependiendo del punto. Un pilar soporta el voladizo. En el anteproyecto Molezún dibujó la terraza en voladizo, sin ningún pilar. En los alzados, dibujados a tinta, la profunda sombra del porche pintada de negro enfatiza la plasticidad de la terraza en voladizo. Sin embargo, en el proyecto de ejecución Molezún dibuja un pilar sobre el que apoya la viga de canto (90cm) que remata el forjado de la terraza⁷⁰. El sentido de realidad y economía se impone sobre las exigencias plásticas. El pilar se retrasa de la fachada al mar 60 cm. Su comportamiento estructural es así más eficaz. En el proyecto de la estructura Molezún dibuja un pilar metálico hecho con dos perfiles laminados UPN10⁷¹. Finalmente construirá un pilar de hormigón de 20x20cm. Cierta torpeza en la construcción hizo que el pilar quedase desalineado del plano de la terraza en la fachada sur, sobresaliendo unos centímetros⁷². Resulta así más explícita su función de soporte del voladizo. Este pilar, que seguramente no posee ninguna virtud especial a nivel arquitectónico, revela una imagen elocuente del retiro en los momentos en que se ve sometido a la fuerza del mar enfurecido. El pilar asegura la estabilidad de la terraza del refugio cada vez que hay marusía. Toda la fuerza del mar se bate contra el pilar que resiste. Su esbeltez y aparente fragilidad hace más expresiva esta resistencia y se convierte en imagen de la concentración de lo infinito en un punto. Toda la potencia del mar enfurecido es cuestionada y detenida por este único elemento vertical, erguido ante el horizonte, que soporta el peso del refugio, las vidas a él confiadas⁷³.

69 El empuje de las olas bajo el forjado de la terraza es mucho mayor desde que en el año 2005 se inició la construcción del nuevo puerto deportivo. Las olas al chocar contra el nuevo espigón, rebotan y arremeten contra La Roiba desde el sur-este. Antes de la existencia de este puerto, el refugio no sufría arremetidas del mar en ese punto.

70 Molezún incluye en el proyecto de ejecución un plano con una copia de los cuatro alzados del anteproyecto, sin modificar, a escala 1/100 [PE 06]. Dibuja también los cuatro alzados a escala 1/20, con mucho más detalle y cuidado, donde incorpora los cambios realizados al anteproyecto [PE 39, PE 40, PE 41, PE 42, PE 43].

71 En el libro recientemente publicado sobre La Roiba en conmemoración del crowdfunding Re-construye La Roiba, aparece una anécdota en referencia a este pilar, según la cual Ramón Vázquez Molezún, en algún momento del proyecto, habría querido construir este pilar exento y de sección circular, para ofrecer menos resistencia al agua. No existen documentos que evidencien esta fase. Esta opción, de haber existido, se debió descartar por dificultar la construcción, igual que se hizo con otras decisiones originales del proyecto. Cfr. AA. VV., *La Roiba. 1967-80. Ramón Vázquez Molezún*, redfundamentos, Madrid, 2016. p. 79.

72 Permanece la duda de si esta falta de alineación fue voluntaria. La anécdota comentada en la anterior nota sugiere la posibilidad de que Molezún pensase en desvincular el voladizo del pilar.

73 Surge aquí una imagen potente e inesperada. El pilar se convierte en metáfora de la resistencia íntima. Concentra-

La Roiba. Porche bajo la terraza
Se observa la posición retranqueada del pilar.

La Roiba. Restauración del pilar y de las armaduras del forjado de la terraza. 2014

Al fin de cuentas, la fuerza de la naturaleza es superior a la de los medios humanos. Los embates del mar contra el forjado de la terraza y contra el pilar han hecho mella, agrietando el hormigón, corroyendo las armaduras y han llegado a comprometer la estabilidad de la terraza. Estando la estructura intensamente perjudicada, ha tenido que ser restaurada recientemente, reforzando e impermeabilizando pilar y forjado. Desde el verano de 2015 el pilar y el porche están listos para continuar su ejercicio perseverante de resistencia a la fuerza irresistible del agua.

ción de lo ilimitado en un punto. El pilar contra el horizonte sintetiza la relación entre el hombre y la naturaleza. Aparece una imagen genuina de la arquitectura clásica en un pilar "torpe".

5.5 Un «contacto ligero»

Una fusión de la antigua reciprocidad nos permitirá empezar a pensar en una nueva forma de hábitat restaurador para una futura ocupación de la Tierra basada en el contacto ligero. [...] Con el cambio de siglo, sólo podremos disfrutar de los sublimes placeres ascéticos que muchos encontramos en la naturaleza si somos capaces de desarrollar una verdadera «conciencia ecológica».⁷⁴

ALISON SMITHSON, San Jerónimo. El desierto... El estudio

Alison Smithson en su artículo sobre los hábitats de san Jerónimo, a parte de mostrar las dos formas arquetípicas del retiro, propuso modos de habitar que en los que se establecieran relaciones más respetuosas con el entorno natural. Para Alison Smithson la cuestión radicaba en la posibilidad de una mayor hibridación entre la naturaleza y la construcción humana. Hemos visto cómo La Roiba constituye un caso excepcional de sensibilidad en el contacto con la naturaleza. La arquitecta inglesa, inspirada en algunas representaciones del san Jerónimo y en su propia experiencia de habitar en el pabellón de Fonthill, propuso un «contacto ligero» en la ocupación del planeta. Efectivamente, la arquitectura puede hacerse extremadamente cuidadosa en el contacto con aquello que la roza y dejar la realidad que se encuentra casi intacta⁷⁵. Se trata de actuar con discreción, de forma delicada, de manera que el entorno natural no se vea violentado sino bien acogido en cada huella humana. Así es como actúa Molezún, insertándose con gran respeto entre las rocas que rodean el refugio. Aunque Molezún construyó sobre unos muros que ya existían, en el anteproyecto dibujó un nuevo acceso al mar desde el camino que rodearía el refugio por la cara norte. No obstante, cambió de opinión y no lo construyó, seguramente por no tocar las rocas ni interferir en el contacto armonioso que existía entre estas y los antiguos muros de piedra. No construir, en este caso, era una decisión que permitía revelar con mayor intensidad la presencia de las rocas, darles el espacio necesario. Esto es así hasta el punto que el respetuoso encaje del refugio en el entorno denuncia la falta de sensibilidad en operaciones que se han producido posteriormente, como el muro de contención hecho con costeros de granito sobre las rocas que ha permitido el ensanchamiento y asfaltado del camino.

La Roiba. Fachada norte

⁷⁴ SMITHSON, ALISON, "San Jerónimo. El desierto... El estudio", en Max RISSELADA, Dirk VAN DEN HEUVEL (eds.) *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*, COAC/Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2007, p. 298-300.

⁷⁵ En los últimos años la sensibilidad preconizada por Smithson parece despertar entre los arquitectos. Son elocuentes ejemplos como la pista de atletismo en Olot de los arquitectos catalanes RCR, nacida del encuentro de intereses y las presiones entre los profesionales del deporte y los grupos de ecologistas.

La Roiba. Terraza al sur.

La edificación se colocó sobre la plataforma preexistente, sin construir elementos que separaran el espacio doméstico del público. El porche se ofrece a los bañistas de la ensenada. Se percibe la cualidad híbrida de los espacios, entre domésticos y "salvajes". Esta domesticación ligera del espacio es uno de los rasgos más intensos del refugio.

Esta operación muestra hasta qué punto las intervenciones pueden ser empáticas o arrogantes con la naturaleza. La habilidad de La Roiba está en el modo como la arquitectura no construye una barrera infranqueable para la naturaleza, asignando un territorio a cada parte. El «contacto ligero» se obtiene concediendo libertad a los elementos naturales y a los artificiales para "contagiarse" mutuamente, para hacer acto de presencia sin que se entienda como una invasión indeseada. Así el refugio permite la entrada del mar en el interior del pañol, deja que la hiedra y las algas trepen y cubran los muros, que los gatos entren y salgan del refugio a su antojo. En La Roiba la naturaleza no es absolutamente dominada, sino que se le deja espacio para que la vida de sus habitantes quede afectada por ella. Se establece así un contrato de complicidad entre lo humano y lo natural; contrato que no depende únicamente de la arquitectura, sino también de la actitud de sus moradores.

El «contacto ligero» llevó a Molezún a rebajar la cota del refugio, minimizando el impacto del nuevo volumen desde el camino. La misma compacidad del refugio y contención en las medidas de los espacios puede interpretarse como un esfuerzo por acomodarse a la escala de las rocas y del paisaje. De modo que el contacto ligero no implica tanto la utilización de materiales ligeros como el establecimiento de simbiosis entre lo natural y lo artificial. Este contacto restaurador, no obstante, implica realizar leves acciones en el medio que permitan el diálogo⁷⁶. Disponer de una pequeña plataforma sobre la arena, conectar la playa y la terraza con una polea, instalar una pérgola para que la vegetación se expanda y dé sombra, abrir un pequeño ventanuco al norte, etc. Estas acciones actúan como tentáculos que permiten la expansión del refugio en la naturaleza y la incorporación de la naturaleza en el refugio. Se obtiene así lo que los Smithsons llamaron *enclave*, un lugar *ligeramente domesticado*.

El contacto ligero exige también del factor tiempo. Una transformación súbita es más difícil que sea asimilada e incorporada al lugar. La ligereza del contacto con la naturaleza, en La Roiba, está también relacionada con la construcción en un tiempo dilatado. La hibridación entre naturaleza y cultura es una cuestión que no solo debe darse en la construcción sino en el mismo proceso de habitar. El contacto ligero, en este sentido, puede entenderse como un modo de habitar que tiene en cuenta el entorno natural como parte de la propia vida. Así es como se

⁷⁶ Luis Miquel describió la fragilidad y delicadeza de la intervención de Molezún en estos términos: "*En su refugio de La Roiba está todo condensado. Da la impresión de que el arquitecto apenas ha intervenido, se ha limitado a dejar que los materiales encuentren su sitio. Tal vez modifica levemente el destino de una piedra, la inclinación de una sombra al atardecer, el flujo de la lluvia, la tendencia de un matorral al borde del camino, casi no ha hecho nada pero ha encontrado el concierto, ha creado uno de esos lugares donde puede elevarse una oración por la vida. Sin imponerse, sin querer dejar huella, sin manifestarse altiva y pomposamente, sin atisbo de pedantería (...)*". MIQUEL, LUIS, "Ramón Vázquez Molezún", en, AA.VV., *Corrales y Molezún, Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, op. cit., p. 43.

desarrolla la vida en el refugio. La resistencia íntima, según Josep Maria Esquirol, tiene que ver con la proximidad, que debe realizarse también en relación a la naturaleza.

Nos sirve aquí también una reflexión del pintor Miquel Barceló, recordando sus primeros días en Mali: *"El polvo se metía en todo, en los papeles, en la pintura... Al principio yo luchaba contra esto, como las termitas, pero al final lo incorporé, era como un regalo, mejoraba todo"*⁷⁷. Salvando las distancias, los Molezún decidieron también incorporar la arena, el agua y el salitre en su espacio vital. Es vano tratar de impedir la entrada de arena al almacén o en los aseos, como también es vano impedir que el agua del mar en ocasiones sepulte al refugio. Molezún ya previó esta invasión de agentes naturales y atmosféricos. La carpintería Pearson tenía unos desagües para evacuar el agua que se colaba. Después de las marusías hay que terminar el proceso de evacuación achicando el agua con un cubo y una fregona. La arena de los aseos puede limpiarse con una manguera y la que entra en el pañol forma un montículo que cuando es excesivo hay que vaciar ayudándose de una carretilla. Esta "invasión" de la naturaleza no es rechazada sino que, a pesar de las incomodidades, constituye un ingrediente fundamental que colabora a la inserción del habitar en los fenómenos naturales. La "conciencia ecológica", en este caso, implica reducir la protección que se exige al espacio doméstico, la coraza que envuelve la vida humana y la separa de la naturaleza. Esta intensificación del contacto con el entorno natural despierta la conciencia de pertenencia a la Tierra -al mar-, hasta el punto que la mujer de Ramón Vázquez Molezún no deja de bañarse en el mar cada día del año⁷⁸.

Bachelard confiere una dimensión cósmica a esta fusión del habitar y la casa con la naturaleza. Nos recuerda el anhelo de la casa de ser rebasada, casi de desaparecer para convertirse en el universo: "Así, en todo sueño de casa hay una inmensa casa cósmica en potencia. De su centro irradian los vientos, y las gaviotas salen de sus ventanas. Una casa tan dinámica permite al poeta habitar el universo. O, dicho de otra manera, el universo viene a habitar la casa"⁷⁹.

⁷⁷ Entrevista de Miquel Barceló con Elena Cué en enero de 2015. Disponible en: <<http://www.abc.es/cultura/arte/20150119/abci-miquel-barcelo-entrevista-201501182143.html>>. Fecha de consulta: 08/05/2017.

⁷⁸ Actualmente la "conciencia ecológica" se centra en evitar el contacto con la naturaleza siempre que sea posible para reducir la huella ecológica. El «contacto ligero» que hoy buscamos es más la ausencia de todo contacto. Lo explica Emilio Tuñón utilizando la sugerente expresión de Bartleby: "I would prefer not to". (Disponible en: <http://www.mansi-lla-tunon.com/circo/epoca9/pdf/2014_194.pdf>). Sin embargo, hay que advertir que a pesar del conocimiento objetivo que la ciencia ofrece sobre las graves consecuencias de nuestra huella ecológica, y sin quitar importancia a la necesidad improrrogable de reducirla, es también cierto que las personas necesitamos hacer una experiencia subjetiva de la naturaleza, experimentar nuestra radical dependencia de ella, no en sentido negativo, sino como garante de nuestra dignidad y orientación de nuestra libertad.

⁷⁹ BACHELARD, GASTON, *op. cit.*, p. 83.

La Roiba, ca 1977

La Roiba, 2012.

Se observa el muro de contención hecho con costeros y apoyado sobre las rocas para ensanchar el camino. Junto al camino se observa también una vivienda restaurada y ampliada de granito. La inserción delicada de La Roiba en el lugar actúa como denuncia la falta de sensibilidad y de aprecio por las cualidades del lugar en otras intervenciones que se están produciendo en el entorno.

RESCATAR LA VIDA COTIDIANA

6

«[...] Ante hechos semejantes me abandona la certeza de que lo importante es más importante que lo que no importa»

WISŁAWA SZYMBORSKA, Paisaje con grano de arena

Finalmente, el retiro se manifiesta como resistencia que aspira a recuperar la vida cotidiana de la persona. El retiro ejerce resistencia al desgaste del sentido de los actos cotidianos. En palabras de Josep Maria Esquirol, «apropiarnos (y no en el sentido de la posesión) de la cotidianidad y de la sencillez de la vida, de alguna manera, “nos salva”». Las consecuencias del pensamiento nihilista en la vida real de las personas ha hecho, seguramente, mucho más acuciante la necesidad de recuperar la luz oculta de lo cotidiano. Sin embargo, antes de advertir esta luz densa que brilla oculta en los actos más cotidianos, es necesario revelar y tomar conciencia primero de la misma vida cotidiana.

En la historia del pensamiento, lo cotidiano ha sido reconocido como objeto merecedor de atención y estudio muy recientemente. Tzvetan Todorov, en su ensayo “Elogio de lo cotidiano” (1998), sitúa su “descubrimiento” en la pintura holandesa del siglo XVII¹. Charles Taylor atribuye

¹ La intensidad con la que la pintura dio testimonio del acontecimiento oculto de la vida cotidiana sigue manteniendo

Tarea maternal, ca. 1660 (Pieter de Hooch)

En esta pintura de Pieter de Hooch (1629-1684) vemos representados un espacio interior con una madre despiojando a su hijo. El título eufemístico del cuadro pone de manifiesto el escándalo que suponía hacer tema de pintura un acto tan vanal.

Almuerzo de remeros, 1881 (Pierre-Auguste Renoir)

al arte impresionista del siglo XIX el hacer temática la vida cotidiana. Los impresionistas franceses ampliaron el ámbito de lo cotidiano, ceñido a los interiores domésticos en la pintura barroca flamenca, y lo extendieron a la actividad social que tenía lugar en la ciudad, dentro y fuera, en edificios públicos y recintos privados. En estos entornos, no obstante, raramente encontramos la densidad y la intimidad que destilan los interiores holandeses. De algún modo, esto pone de relieve la especial cercanía y las conexiones entre lo cotidiano y el espacio privado. Así pues, en el pensamiento y la praxis arquitectónica, el interés por la vida cotidiana se desarrolla en paralelo al interés por la arquitectura doméstica, cuyo principal impulso se produce en la sociedad burguesa del siglo XIX. No obstante, los rígidos códigos de representación a los que estaba sometida esta clase social acabaron pronto con la libertad creativa y la intimidad que deberían caracterizar el terreno de lo cotidiano. La filosofía no se hizo cargo de la vida cotidiana hasta casi la segunda mitad del siglo XX. Tal vez esta demora en interesarse por la vida cotidiana se deba a su condición de “fondo”, de “resto”, a su connatural invisibilidad. A pesar de su “marginalidad”, lo cotidiano, aparentemente una masa informe que rellena los acontecimientos de la vida, alberga la mayor concentración de energías espirituales y creativas.

El siglo XX estuvo repleto de acontecimientos y hazañas que a cada paso cambiaban el rumbo de la historia². Desde la introducción de la televisión en los hogares, la vida de las personas ha pasado a estar constantemente bombardeada por aquellos acontecimientos que, a juzgar de los medios de comunicación, son noticia. Nuestra vida parece depender de ellos en cada momento, a pesar de que su impacto se extinga con el siguiente acontecimiento. La sobreinformación desemboca en una generalización de la indiferencia, junto con un deseo de novedad constante, alimentado a su vez por las necesidades de la sociedad de consumo. Otras muchas causas que no es necesario analizar aquí se suman a la atrofia del sentido de lo cotidiano, que se convierte en vida muerta y muda, de la que debe huirse a través de diversas formas de evasión.

El retiro constituye, en sí mismo, un espacio y un tiempo ‘otro’ que, por tanto, se distingue de la trama de lo cotidiano. En este sentido, podríamos decir que el retiro es siempre una situación

hoy toda su fuerza y elocuencia. Estas pinturas conservan también para el hombre del siglo XXI toda la riqueza escondida en lo cotidiano. Conservan también aquello que difícilmente puede decirse, pero que, no obstante, puede quedar atrapado en la pintura. Creo que el arte sabe captar mejor que la filosofía el núcleo de la vida cotidiana, con sus complejidades y, sobre todo, su extrema simplicidad. Cfr. TODOROV, Tvetan, *Elogio de lo cotidiano*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013.

² Hazañas como la revolución del proletariado en Rusia, la construcción del Empire State Bulding, el primer viaje del hombre a la luna, el derribo del Muro de Berlín, la construcción de la Unión Europea; acontecimientos terribles, como las Guerras Mundiales, sus correspondientes holocaustos, la bomba atómica; inventos que han transformado por completo la vida y de las personas, como el avión, el televisor o internet, por citar unos pocos acontecimientos significativos.

excepcional, no cotidiana. No obstante, eso no es del todo cierto. El retiro puede dirigirse hacia la recuperación de lo cotidiano, hacia su revalorización, puede ser un instrumento para impedir que la vida se esfume con la fugacidad del presente. Precisamente, la visión que sostenemos es que lo cotidiano, para vivirse plenamente –para que constituya una plenitud en sí mismo–, exige ser rescatado –arrancado– de su zona de invisibilidad (una especie de zona gris desde la cual sus colores no son claramente percibidos). El arte es especialmente sensible al material cotidiano y, por sus propias características, es capaz de producir esta operación. Artistas como la poetisa polaca Wisława Szymborska, cuyas palabras preceden este capítulo, han contribuido enormemente a rescatar el valor que permanece oculto en lo cotidiano y que, desde esa penumbra, configura poderosamente nuestra vida. También el retiro puede servir, por una parte, para dar protagonismo y visibilidad a las acciones cotidianas que se llevan a cabo y que pasan desapercibidas en otros contextos; por otra parte puede servir como un marco excepcional donde se recupera la sensibilidad por lo insignificante, donde la mirada se desjerarquiza y se capacita para aprehender la luz oculta en lo ordinario una vez se regresa del retiro a la vida cotidiana.

A continuación esbozaremos un mapa de características de lo cotidiano que nos permitirá obtener una revisión de esta noción en las distintas versiones que han ido surgiendo en el siglo XX.

Una familia parisina viendo el alunizaje del Apolo 11, 1969

La Roiba se construye en los años en los que la sociedad española experimentaba la transformación de la vida doméstica como consecuencia de la introducción del televisor en casa.

Acontecimientos extraordinarios como la llegada del hombre a la Luna y la difusión de las primeras series televisivas reunirán a millones de familias junto al televisor y se convertirán en el nuevo centro de la vida cotidiana.

Arriba

Estudio de Marcel Duchamp en Nueva York, 1917.

Se observa la primera réplica que realizó Duchamp de la Bicycle Wheel", considerada por el artista como el primer Readymade.

Abajo

Ramón Vázquez Molezún en el Jardín d'Émail, de Jean Dubuffet, ca 1975.

Molezún se mantuvo siempre atento y sensible a la escena artística tanto española como internacional. Por amistad, estuvo cercano a muchos de los artistas protagonistas del llamado "Informalismo" que fundaron el fugaz grupo de vanguardia El Paso. Se conserva una carta de José Ayllón proponiendo a Molezún la participación con un escrito en el primer número de la revista El Paso, en la que se publicó el manifiesto de este grupo. Molezún, fiel a su personalidad, preferiría mantenerse en la periferia y no comprometerse con ideologías demasiado concretas.

6.1 Elogio, crítica e invención de lo cotidiano

Ya hemos dicho que el arte fue por delante en el reconocimiento de lo cotidiano. Desde el siglo XVII, la pintura se ha hecho eco de la infinita y desatendida riqueza oculta en lo cotidiano. En el siglo XX fue cuajando un movimiento que prestaba atención a lo cotidiano cada vez con mayor insistencia. Marcel Duchamp, con sus *objets trouvés*, colaboraba a la presentación de *la cosa*, tal como reivindicaban los imaginistas³ para la poesía. Estos movimientos ponían las bases para poder mirar la realidad desnuda y desprovista de significados añadidos⁴. Después de la Segunda Guerra Mundial, una búsqueda de una auténtica experiencia vital (antiestética si se quiere) llevó a muchos artistas y pensadores a reconocer el valor siempre ignorado encerrado en 'lo cotidiano'. Una serie de corrientes artísticas de naturaleza diversa elevan lo cotidiano y la cultura popular⁵ al estatus del arte culto. Esta reivindicación de lo cotidiano llevaba asociada una lucha contra lo establecido⁶. Entre estas corrientes se encuentran el *Art brut* francés, el *Arte povera* italiano, el *Informalismo* español o el *New Brutalism* inglés. La precariedad de la posguerra propiciaba un arte cuya expresión se confiaba a materiales de deshecho. En particular, el *New Brutalism* fue especialmente cercano a la arquitectura debido al trabajo de Alison y Peter Smithson, que concebían la arquitectura de la casa "como un vehículo para la celebración de la vida en ella, decorado por su uso para la celebración día a día por parte de sus habitantes"⁷. Esta celebración del día a día era el modo de vida al que los Smithson aspiraban cuando definieron la arquitectura brutalista «as the direct result of a way of life»⁸. Alison y Peter Smithson

3 Cfr. TAYLOR, CHARLES, *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006, p. 633.

4 La recuperación de lo real se ha tratado con mayor detenimiento en el capítulo 4.

5 Lo cotidiano y la cultura popular no son exactamente lo mismo. Para la antropología, la cultura popular se entiende en un sentido amplio, en el que cabe todo aquello que produce una sociedad. Andy Warhol comenzó a utilizar objetos ordinarios de la vida cotidiana para sus serigrafías y *transfers*. El proceso de grabado era el medio por el que el objeto ordinario se arrancaba de su invisibilidad y *aparecía* convertido en obra de arte. En los *readymakes* de Duchamp este proceso era más sutil, al ser el medio únicamente la firma y el transporte a una galería de arte. En los *readymakes*, la incomunicabilidad y no-representación perseguida por Duchamp abrió también las puertas a la mirada nueva dirigida hacia las cosas mismas que ya hemos comentado en el capítulo 4.

6 Esta resistencia veremos a continuación que tiene caras distintas. Este carácter insurgente se daba puesto que "lo establecido" era precisamente la representación de la vida, la exaltación del acontecimiento y el desprecio hacia lo ordinario. Una reivindicación de lo cotidiano seguramente no tendría hoy el mismo efecto, por lo menos en el terreno artístico, dado que no solo se ha perseverado en la atención a lo cotidiano sino que desde hace años asistimos a una constante exaltación de lo vulgar.

7 SMITHSON, Alison & Peter, *Patio & Pavilion, 1956, Reconstructed USA 1990*. Publicado en: "The Nature of Retreat" en: *Places Journal*, 1991. Texto original en inglés: "as a vehicle for the celebration of the life lived within it, decorated by its use for the day-to-day celebration by its inhabitants".

8 BANHAM, REYNER, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Architectural Press, Londres, 1966, p. 45.

Henri Lefebvre (1901-1991). Fotografía de Bert Verhoeff

vincularon la noción del “retiro” a sus ideas sobre la arquitectura de la casa. Muchos de los aspectos del retiro explorados en esta tesis a raíz de La Roiba coinciden con inquietudes exploradas en los años 50 y 60 por los Smithson a través de sus escritos y de sus intervenciones arquitectónicas⁹. El trabajo de artistas como el fotógrafo Nigel Henderson, el escultor Eduardo Paolozzi (agrupados en el *Independent Group*, junto con el crítico e historiador que les dio difusión, Reyner Banham), o el mismo Jean Dubuffet, fundador del *Art Brut*, y a quien Paolozzi admiraba, despertaron en los arquitectos Alison y Peter Smithson el interés por las manifestaciones corrientes de la vida cotidiana. Si bien lo cotidiano podía encubrir algunos engaños, no era menos cierto que era portador de una vitalidad y autenticidad que no existía en el terreno de lo excepcional. Lo cotidiano adquirió desde entonces un papel central en el trabajo de muchos artistas plásticos, fotógrafos, escritores, directores de cine y arquitectos. No obstante, las aproximaciones a la vida cotidiana tuvieron raíces y consecuencias muy diversas.

6.1.1 Henri Lefebvre

En 1946, Henri Lefebvre publica el primer volumen de su “Critique de la vie quotidienne”, que completa con un largo prólogo en su segunda edición, de 1958. Este texto tuvo un carácter fundante en las investigaciones de clave marxista sobre la vida cotidiana que se sucedieron a partir de entonces. Destacaremos tres apreciaciones esenciales de lo cotidiano en la teoría lefebvriana.

*Everyday life, in a sense residual, defined by ‘what is left over’ after all distinct, superior, specialized, structured activities have been singled out by analysis, must be defined as a totality. Considered in their specialization and their technicality, superior activities leave a ‘technical vacuum’ between one another which is filled up by everyday life. Everyday life is profoundly related to all activities, and encompasses them with all their differences and their conflicts; it is their meeting place, their bond, their common ground. And it is in everyday life that the sum total of relations which make the human –and every human being– a whole takes its shape and its form. In it are expressed and fulfilled those relations which bring into play the totality of the real, albeit in a certain manner which is always partial and incomplete: friendship, comradeship, love, the need to communicate, play, etc.*¹⁰

Lefebvre define la vida cotidiana como “lo que sobra” y, no obstante, le concede un papel fundamental en la vida de la persona. Ciertamente, se suele definir por exclusión. Es aquello a

⁹ El paralelismo entre el Pabellón Solar en Fonhill y La Roiba resulta inevitable. Lo he desarrollado en el artículo “La Roiba. Arquitectura como modo de vida” para las Jornadas Internacionales de Investigación en Construcción 2013 “Vivienda: Pasado, Presente, Futuro”.

¹⁰ LEFEBVRE, HENRI, *Critique of Everyday Life*, Verso, USA, 2008. p. 97.

lo que no prestamos atención que, sin embargo, constituye el marco en el que se realiza toda actividad humana. Lefebvre subraya la capacidad de la vida cotidiana para unir e integrar todas las actividades humanas en un *todo*. Esta dimensión del *todo* es un aspecto fundamental de la vida cotidiana. La vida cotidiana es ella misma un todo indivisible. Se muestra así conectada al núcleo vivo del ser-persona¹¹. Resulta entonces evidente que recuperar la conciencia y el valor de la vida cotidiana revertirá positivamente en la totalidad de la persona, en su unidad. Así, la fragmentación y dispersión del sujeto a través de las actividades especializadas, la mediación de la tecnología en todas sus relaciones, la representación que imponen los roles sociales adquiridos, la escisión que provoca las contradicciones del deseo, etc., son reconciliadas a través de lo cotidiano, que actúa como un bálsamo que disuelve los conflictos y devuelve la persona a su centro¹².

La segunda observación fundamental de Lefebvre está relacionada con esta primera. Es en la vida cotidiana donde se comprueba la realidad de todo pensamiento. La vida cotidiana es el sustrato del que se nutre y en el que se apoya la realidad. Lefebvre critica la sociedad propuesta por el marxismo oficial, toda vez que se trata de una propuesta negativa, basada en la rebelión. Una vida basada en la contestación, dice Lefebvre, no puede sostenerse. El atractivo del socialismo, según Lefebvre, dura solamente mientras hay revolución, pero se le acaban las fuerzas en el día a día, en lo cotidiano. El socialismo, en cuanto modo de vida, debería poder definirse positivamente y únicamente como *oposición a*¹³. Lefebvre advierte que si el marxismo no descende a los niveles más menudos de la vida cotidiana, nunca alcanzará instalarse en la sociedad porque la vida cotidiana es siempre un motor de resistencia que opera desde abajo¹⁴.

11 A pesar de la visión materialista de Lefebvre, cuando afirma que la vida cotidiana *«is profoundly related to all activities, and encompasses them with all their differences and their conflicts; it is their meeting place, their bond, their common ground»*, este «profoundly» inevitablemente señala la naturaleza metafísica de lo cotidiano, cuya capacidad es la de asegurar la unidad del sujeto. *Ibid.*, p. 97.

12 “And yet it is in everyday life and in everyday life alone that the natural and the biological are humanized...”. *Ibid.*, p. 95.

13 *Ibid.*, p. 41-52.

«In fact it became clear that the exaltation of the social man in socialist society was ending up as a set of perfunctory images of limited interest and certainly of limited use once they had outlived certain specific circumstances (the struggle for the Plan, production goals, or the war effort). So in place of the monotonous display of 'positive heroes' there was a demand for images of the real man, diverse, individual, complete with his conflicts and contradictions, and exemplified in his different types. [...] We ask ourselves: 'What is socialism exactly? How does it intervene in everyday life? What does it change?' And the answer is not clear. The eliminations of the bourgeoisie and class antagonisms? The suppression of capitalist relations of property and production? These are only negative definitions. We find the picture of a bourgeois society without a bourgeoisie neither reassuring nor satisfying. We think that there is, or will be, something else. But what?».

14 «We now know that Marxism wants to transform the 'world' (and no longer just to interpret it). But we need to understand fully what we mean by the term 'world'. It is not simply a matter of intensifying production, of cultivating new

Así Lefebvre otorga un papel fundamental a la vida cotidiana, a ese «material humano en bruto que contiene una riqueza oculta»¹⁵. En una entrevista poco antes de morir, Lefebvre afirmaba que el punto de vista de lo cotidiano es una delimitación que «intenta hacer surgir lo extraordinario de lo ordinario»¹⁶.

Aunque Lefebvre no llegue a detallar cual es esa riqueza, su afirmación abre el camino a que otros, como Michel de Certeau, se detengan en la descripción de este material ordinario. Lefebvre concibe su misión, en cuanto filósofo, como la de detectar aquello que aliena la vida cotidiana. Este es el tercer aspecto de su teoría: lo cotidiano es portador de una riqueza oculta, pero también puede estar –y de hecho, lo está– muy alienado, al servicio de los poderes del mercado y del capitalismo. Así, la vida cotidiana pierde su natural autenticidad y frescura y se convierte en una expresión repetitiva y vacía de los códigos de representación de la clase social. Detectar estas alienaciones, ocultas bajo la máscara de “lo familiar”, se convierte en la principal tarea de la filosofía enraizada en lo cotidiano que promulga Lefebvre. Para él, la alienación es vencida cuando la vida cotidiana la orienta el punto de vista marxista. La constante alienación que sufre lo cotidiano, hace que la vida se muestre siempre mediocre, siempre atenazada, siempre inconsciente y reprimida. «Will there ever be anything great which is not dehumanized or a form of happiness which is not tinged with mediocrity?»¹⁷

La defensa crítica de la vida cotidiana que hace Lefebvre, a pesar de su tímida acogida en un inicio, fue asimilada por las nuevas corrientes de pensamiento y artísticas que fraguaron a lo

spaces, of industrializing agriculture, of building giant factories, of changing the State and then finishing once and for all with that monster, 'of all cold monsters the coldest'. These are merely means to an end. And what is that end? It is the transformation of life in its smallest, most everyday detail. [...] the aim is to change life, lucidly to recreate everyday life».

¹⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶ Ver. MORALES, NELSON, “Filosofía de lo cotidiano y el Ritmanálisis”, *Fermentum*, nº 32, 2001, p. 515-524.

¹⁷ «Will there ever be anything great which is not dehumanized or a form of happiness which is not tinged with mediocrity?» Aquí Lefebvre se encuentra con el principal problema. Para detectar lo alienado de lo genuino es preciso un criterio objetivo [The philosopher has no right to elaborate his notion in itself]. Lefebvre no logra establecer un criterio claro. Se refiere a “a complex analysis” y parece admitir este fracaso. La regla de la supresión de las clases sociales es muy insuficiente, pues es una proposición negativa. Tampoco la des-mercantilización o la emancipación de la sociedad capitalista sirve como criterio último. Lefebvre advierte la necesidad de un marco ideológico desde el cual poder realizar la crítica dialéctica, que él encomienda a los filósofos, los sociólogos “and maybe the novelist”. Esta ideología estará al mismo tiempo dentro y fuera de la vida cotidiana. Lefebvre advierte el peligro de querer establecer un sistema des-alienador fundado en una ideología –creada individual o colectivamente– que opere desde fuera. En última instancia, la intimidad de la conciencia personal –a pesar de poder estar oscurecida– es el único espacio en el que puede emitirse este juicio. La necesidad del retiro viene en parte justificada por esa necesidad de desprenderse de alienaciones desde la atención a la propia conciencia. *Cfr.* LEFEBVRE, HENRI, “Foreword” en *Critique of Everyday Life*, Verso, USA, 2008. p. 3-99.

largo de los años cincuenta y sesenta¹⁸. La teoría de Lefebvre generó diversidad de respuestas en las que predominaba o bien la crítica a la alienación que sufre la vida cotidiana o bien el potencial de libertad y riqueza creativa que, a pesar de toda manipulación, sigue latiendo en ella. El retiro participa de estas dos apreciaciones. Por un lado, proporciona un espacio y un tiempo donde vivir desalienados. Por otro lado, permite experimentar toda la riqueza que reside en los momentos ordinarios. Antes de concretar la relación del retiro con la vida cotidiana, señalaremos algunas aportaciones significativas en el pensamiento sobre lo cotidiano que siguieron a Lefebvre. Cada una proyecta visiones distintas sobre lo cotidiano, que a su vez sugieren recorridos distintos en la concreción de estas visiones. No obstante, ayudan siempre a enriquecer la noción compleja de lo cotidiano y, en cualquier caso colaboran a asentar el papel fundamental que debía adquirir la vida cotidiana tanto en las prácticas artísticas como en toda reflexión seria sobre el futuro de la sociedad.

6.1.2 Raymond Williams

Raymond Williams, en “Culture is ordinary” (1958), recalcó la necesaria coexistencia de significados comunitarios e individuales en lo cotidiano, evidenciando el peligro, propio de la visión marxista, de imponer formas de vida preconcebidas que anulen la libertad individual. En una evidente alusión a Lefebvre, escribió: «It is stupid and arrogant to suppose that any of these meanings can in any way be prescribed; they are made by living, made and remade, in ways we cannot know in advance. To try to jump the future, to pretend that in some way you *are* the future, is strictly insane». Williams, con una agudeza y honestidad encomiables, aspiró a que «the whole actual life, that we cannot know in advance, that we can know only in part even while it is being lived, may be brought to consciousness and meaning». Se sintetizan en esta frase dos ideas principales: la vida cotidiana difícilmente puede ser aprehendida con toda su intensidad de forma sincrónica a las vivencias, sugiriendo la necesidad de ser llevada, de algún modo, a la conciencia. Al mismo tiempo, la vida cotidiana rehúye toda clasificación, tipificación y prejuicio. Williams advierte la libertad con que se desarrolla la vida cotidiana, incluso con respecto

Raymond Williams (1921-1988). Fotografía de Mark Gerson

¹⁸ Sobre todo las corrientes vinculadas a las corrientes que se han agrupado bajo el nombre de Situacionismo y que estuvieron en la base de los acontecimientos del Mayo del 28 en París.

Precisamente el carácter Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* critica la ideologización de la sociedad a través de la materialización de la ideología (donde la ideología implica ya siempre una reducción): «He aquí lo que se impone a todas horas en la vida cotidiana sometida al espectáculo, que es preciso comprender como una organización sistemática de la “aniquilación de la facultad de encuentro” y como su reemplazamiento por un hecho social alucinatorio. En una sociedad donde nadie puede ser reconocido por los demás, cada individuo se vuelve incapaz de reconocer su propia realidad. La ideología se encuentra en su medio».

Michel de Certeau (1925-1986).

a las ideologías imperantes que se disputan la simpatía de las masas. Así, una arquitectura que pretenda poner en valor lo cotidiano, no podrá ser una arquitectura cerrada y definitiva. Esto no implica necesariamente estructuras cinéticas, sino más bien la posibilidad de acoger las diversas circunstancias por las que pasa la vida, adaptándose de diferentes modos a cada situación concreta.

6.1.3 Michel de Certeau

Lo cotidiano se inventa con mil maneras de «cazar furtivamente»

Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*

En 1974 Michel de Certeau comienza el proyecto de investigación en la Délégation Générale à la Recherche Scientifique et Technique que le llevará a la publicación de los dos volúmenes de *“L’invention du quotidien”* (el segundo formado por trabajos de Pierre Mayol y Luce Giard), publicados en 1974 y 1984, respectivamente. Aunque la teoría de Lefebvre estuviera en la base de esta investigación¹⁹, el acercamiento de Certeau a lo cotidiano difería del primero. La particularidad de Certeau fue la creación de una poética de lo cotidiano. Certeau describe con minuciosidad algunos fragmentos del «material humano en bruto» al que se refería Lefebvre, así como algunos de sus principales rasgos característicos. A diferencia de Lefebvre, la investigación de Certeau no parte de la filosofía sino de la misma vida cotidiana y, en particular, de los juegos del lenguaje en la vida cotidiana. Michel de Certeau trata de entresacar la ‘lógica’ que rige lo cotidiano, sus maneras de hacer. Para Certeau, lo cotidiano conlleva, de por sí, una facultad resistente.

*A una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de “consumo”: ésta es astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios, sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante.*²⁰

Certeau se dedica con especial interés a dar testimonio de la creatividad con que los *usuarios* de los productos *fabrican* a través del modo de usar los productos y resisten así al orden que imponen los poderes de producción. Esta *fabricación* es la poética de lo cotidiano. Lo cotidiano,

¹⁹ Ver CORTÉS RAMÍREZ, EUGENIO ENRIQUE, “La poética sentimental de Michel de Certeau”, *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 27 (2012), p. 105-115.

²⁰ CERTEAU, MICHEL DE, “*La invención de lo cotidiano*,” Universidad Iberoamericana, México, 1979, p. XLIII.

en Certeau, se refiere al uso subversivo de los productos que hacen los individuos en una sociedad niveladora. La resistencia de lo cotidiano es, según Certeau, algo escondido, íntimo y que pasa desapercibido. Certeau se refiere a “la posibilidad de un lugar inexpugnable, pues se trata de un no lugar, de una utopía” donde se resiste la crudeza de la realidad vivida diariamente. Esta utopía quizá es una mirada más profunda sobre la realidad, y contiene más “elementos de verdad” que el campo que una mirada superficial delimita como la realidad.

La defensa que hizo Certeau de este terreno de libertad²¹ que existe entre el producto de consumo y el uso que hace el consumidor (o lo que es lo mismo, entre las llamadas estructuras de poder y su sumisión por parte de los ciudadanos) llevó a una exaltación del subterfugio, de la artimaña, la treta, la triquiñuela. La genealogía de lo ordinario en esta dirección se ha extendido hasta nuestros días hasta asistir a un elogio insistente e indiscriminado de lo vulgar. Sin embargo, lo cotidiano se extiende más allá de la dudosa división de la sociedad entre unas autoridades y una masa subalterna.²²

Parece que una resistencia más íntima es precisamente aquella que vence la necesidad de construirse enemigos declarados. Esta disposición implica una actitud que, antes de oponerse a las realidades distintas, se abre a ellas. La resistencia de lo cotidiano es, entonces, un espacio-tiempo en el que la libertad de la existencia humana permanece inviolada. Giorgio Agamben, en *Homo sacer*, trae esta cita de Aristóteles: «[...] hay probablemente algo de bueno en el solo hecho de vivir; si no hay un exceso de adversidades en cuanto al modo de vivir, es evidente que la mayoría de los hombres soporta muchos padecimientos y se aferra a la vida, como si hubiera en ella cierta serenidad y una dulzura natural». Soportar padecimientos y aferrarse a la vida no denotan aquí la victoria de una autoridad arbitraria impuesta, sino que expresan el acceso a una luz oculta en la misma vida –*cierta serenidad y una dulzura natural*– que brilla incluso en la más profunda oscuridad y que se revela elocuentemente en la pintura holandesa

21 Terreno que, trasladado a la ciudad, será definido por Ignasi de Solà-Morales como *Terrain vague*. Surge aquí una categoría de espacio que tendrá mucho éxito en las reflexiones sobre la ciudad a finales del siglo XX. Cfr. SOLÀ-MORALES RUBIÓ, IGNASI DE. *Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades*, Barcelona, COAC, 1996, p.10-23. Lo suburbano había sido ya vindicado por toda una tradición de escritos entre los que destacan las lecciones aprendidas en las Vegas de Robert Venturi y Denise Scott-Brown, los artículos sobre Chicago de Reyner Banham, la cultura del anillo de Jan Neutelings y los artículos de Koolhaas sobre la *ciudad genérica*, y el *junk space*. Esta tradición ha sido recogida por Enrique Walker en una antología de textos titulada “Lo ordinario”. Lo ordinario parecía inscribirse de manera particular en las situaciones excepcionales que escapaban al tejido ordenado (así puede entenderse el título de Perec “*Lo infraordinario*”). El *Terrain vague* mutaba la mirada sobre estos espacios baldíos entre infraestructuras, suburbios y la ciudad consolidada, mostrando su identidad propia, su atractiva indefinición abierta del devenir.

22 Así surge una corriente de pensamiento –con Michel Foucault entre sus mayores exponentes– que llega a hacer apología del crimen y de lo vulgar. Los ardides para burlar el orden resultan menos atractivos cuando son utilizados y disfrutados también por parte de aquellos que ostentan cargos de autoridad y responsabilidad.

Georges Perec (1936-1982)

del siglo XVII, tal como lo ha mostrado Tzvetan Todorov en su “Elogio de lo cotidiano”²³. Esta luz oculta permite afirmar con Todorov que «hay algo “sagrado” en la vida», en la propia y en la del otro²⁴. El reconocimiento de esta dignidad de la vida es la experiencia más auténtica y valiosa que permanece siempre como una posibilidad en lo cotidiano²⁵. Volveremos sobre este aspecto más adelante.

6.1.4 Georges Perec

Georges Perec fue uno de los que mejor nos han acercado a la luz oculta en lo cotidiano. La atención constante a lo extraordinario, a lo insólito, nos ha anestesiado –dice Perec– dejándonos insensibles para «las cosas comunes», como si nada importante ocurriese en ellas. Perec nos recupera la mirada sobre la realidad del día a día, recuperando nuestra admiración por aquello que llamamos rutinario y que tan poco conocemos. En uno de sus libros póstumos, “*Lo infraordinario*” (1989), leemos:

«Quien nos habla, me da la impresión, es siempre el acontecimiento, lo insólito, lo extraordinario: en portada, grandes titulares. [...] Lo que realmente ocurre, lo que vivimos, lo demás, todo lo demás, ¿dónde está? Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo?

Interrogar a lo habitual. Pero si es justamente a lo que estamos habituados. No lo interrogamos, no nos interroga, no plantea problemas, lo vivimos sin pensar sobre él, como si no vehiculase ni preguntas ni respuestas, como si no fuese portador de información. Esto no es ni siquiera condicionamiento: es anestesia. Dormimos nuestra vida en un letargo sin sueños. Pero nuestra vida, ¿dónde está? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde nuestro espacio?

Cómo hablar de esas «cosas comunes», más bien cómo acorralarlas, cómo hacerlas salir, arrancarlas del caparazón al que permanecen pegadas, cómo darles un sentido, un idioma: que hablen por fin de lo que existe, de lo que somos [...]

²³ Todorov revisa y reactualiza la noción y la importancia de lo cotidiano en su ensayo sobre la pintura flamenca publicado en 1993, que completó y reeditó en 2013 con el título “Elogio de lo cotidiano”.

²⁴ «Hay un sentido de la vida ligado a la cotidianidad que no llega a caer aunque se produzca un estropicio en el cielo de las grandes “valores”. La letra minúscula –que no es menos significativa que la mayúscula– tiene mucha más estabilidad ante las posibles perturbaciones y terremotos nihilistas. La resistencia, aquí, es la resistencia del significado, del sentido. Puede que caiga la cosmovisión, pero cabe continuar experimentando la proximidad, la relación con los demás y el día a día. Lo que resiste es el significado de la proximidad». ESQUIROL, JOSEP MARIA, *La resistencia íntima*, Acantilado, Barcelona, 2015.

²⁵ Se observa, no obstante, que el elogio de lo cotidiano no es siempre fruto de esta experiencia (la cultura del espectáculo y de la mercancía, como advertía Guy Debord, anulan la posibilidad de este reconocimiento, que es sustituido por una exaltación de lo banal).

De lo que se trata es de interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras agendas, a nuestros ritmos. Interrogar a lo que parecería habernos dejado de sorprender para siempre. Vivimos, por supuesto, respiramos, por supuesto, caminamos, abrimos puertas, bajamos escaleras, nos sentamos a la mesa para comer, nos acostamos en una cama para dormir. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué? [...]

Me importa poco que estas preguntas sean, aquí, fragmentarias, apenas indicativas de un método, como mucho de un proyecto. Me importa mucho que parezcan triviales e insignificantes: es precisamente lo que las hace tan esenciales o más que muchas otras a través de las cuales tratamos en vano de captar nuestra verdad».

La actitud de Perec frente a la realidad es integradora. Perec evidencia que tratamos con un absoluto desinterés la realidad cotidiana. Existe, nos cuenta Perec, un «caparazón» que neutraliza las cosas comunes que ocurren en el día a día de la vida de las personas. Perec reconoce que lo cotidiano se ha convertido para la mayoría de la gente en una especie de «materia gris» que no solo desmerece su atención, sino que les resulta imposible encontrar en ello algún atractivo. Sin embargo, la vida cotidiana está llena de matices, de encuentros valiosos. La realidad, nos dice Perec, no está en los acontecimientos extraordinarios, en los sucesos que son noticia en el mundo. La realidad está en cada minuto de nuestra vida, en las situaciones corrientes en las que nuestras vidas están inmersas. Y esta realidad, para quien tiene ojos, está preñada de momentos de una profundidad inescrutable. Cada encuentro casual con una persona puede contener una riqueza insondable para todos nosotros. Los escritos de Perec nacen de una mirada anárquica sobre la vida. Según Perec, solo esa ausencia de jerarquías permitirá dar una imagen real y viva de quienes somos, permitirá acorrallar «las cosas comunes», atraparlas y permitir que nos hablen. Perec no quiere perderse nada de lo que es real. Sus textos son, a menudo, un intento casi delirante por anotar todo lo que la presencia real de las cosas contiene. Así, desarrolla formas literarias inauditas, como el *inventario*, anotando listados de algo tan «corriente», tan inadvertido como las *especies de espacios*. Para Perec toda información tiene valor, el detalle más ínfimo es portador de significado. El valor supremo es la persona y, a partir de ahí, cualquier dato nos informa de realidades que de algún modo tienen que ver con los seres humanos, nos informan de cómo somos y quiénes somos. La mirada de Perec puede ser descrita como análoga a la mirada del niño, que va de una cosa a otra sin hacer distinciones de significado.

Para Perec merecen la misma atención una escena de la literatura japonesa representada en el *emaki* (rollo pintado) que cubría parcialmente el tablero de cuero verde bajo el tambor de uno de los escritorios de estilo Luis XVI amontonados en la trastienda de la señora Marcia, como el

Apartamento en Carrer Mercaders, Barcelona, 1995. Enric Miralles i Benedetta Tagliabue.

paté de alondra que era la especialidad de la salchichería de Pithiviers cuyo director tenía una hija que se casó con Henri Fresnel, el cocinero que vino a vivir a la habitación 10 del número 11 de la calle Simon-Crubeiller en junio de mil novecientos diecinueve y cuyo retrato Perec realiza en *La Vie Mode d'Emploi*. En esta novela, Perec demuestra que la profundidad de la vida cotidiana es infinita²⁶. Perec enfatiza esa profundidad a través de la narración de historias dentro de historias, como en un juego de muñecas rusas. La vida, cuando se la acepta completa, sin recortes, se descubre inmensamente rica, llena de detalles dignos de atención. Esa dignidad no proviene de su significado extraordinario o trascendental, sino del hecho de formar parte de la vida de las personas y de su realidad cotidiana²⁷. Uno de los méritos de Perec es haber tenido ojos para esa gruesa masa de acontecimientos insignificantes o, mejor, de realidad, en la que la vida de las personas se encuentra inmersa y que habla, no con menos fuerza que los acontecimientos extraordinarios, de nuestra naturaleza humana.

Esta mirada tiene consecuencias capitales para quienes construyen las viviendas. No es extraño que Perec escriba su “*La Vie Mode d'Emploi*” como un recorrido (deambulante) a través de un edificio de viviendas. Podríamos comparar la inquietud de Perec al escribir su novela con la labor de un arquitecto que construye una casa. La casa, igual que la novela, aspira a atrapar y a contener la vida entera, sin desechar nada, con todo lo que ocurre en ella y todos los significados que van asociados a cada instante vivido. La casa debe construirse para cada momento de la vida, para cada actividad que en ella pueda producirse, por rutinaria que parezca. Es preciso ser sensible al valor escondido en cada minuto vivido de una persona o una familia.

Resulta inevitable mencionar aquí a Enric Miralles, quien disfrutaba y recomendaba la lectura de Perec. Toda su arquitectura, inseparable del propio proceso de producción, es consecuencia de esta mirada integradora y sin jerarquías. En las construcciones de Miralles se funden las trazas de la historia, la memoria del lugar, los sueños de los habitantes, sus huellas, el pulso del arquitecto, su imaginación. Su singular técnica de representación ponía de relieve esta actitud integradora. En sus dibujos se solapaban plantas, alzados, preexistencias, el nuevo proyecto, pavimentos, árboles, instalaciones, letreros, incluso referencias. Miralles desjerarquizaba la experiencia de la arquitectura y la dibujaba con el mismo valor de línea. Esta mirada era capaz de hacer visibles los matices más frágiles de la realidad, y de desvelar incluso las capas que la misma historia había dejado ocultas.

²⁶ Un precedente español de la novela de Perec es la serie de viñetas de Ibañez “13, Rue del Percebe”, que apareció por primera vez en la revista *Tío Vivo* el 6 de marzo de 1961.

²⁷ Podemos hacer aquí una apreciación que podría pasar inadvertida. Esta atracción que ejerce en Perec cuanto forma parte de la vida –y sobre todo de la vida urbana– presupone un valor intrínseco e insobornable del ser humano y del mundo.

A parte del carácter inventarial descrito en algunos de sus libros, como miembro de El Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle), Georges Perec fue un destacado difusor de la “literatura potencial”. Esta técnica de escritura se basaba en la autoimposición de restricciones que, sin embargo, multiplicaban las posibilidades de la escritura, potenciaban la autoconciencia del acto de escritura e impedían su uso rutinario. La elección precisa de la palabra, tarea habitual en todo escritor, ve multiplicada su intensidad por medio de estas restricciones. Por ejemplo, en *La disparition* (1969), Perec se prohibió utilizar la “e” –la más utilizada en lengua francesa²⁸. Los miembros del Oulipo participaban de la convicción de que los límites son una condición de la auténtica libertad²⁹. Molezún asumió sin ningún rechazo, todas las condiciones de contorno de La Roiba, como que fuera pequeña, que tuviera un carácter marinero, que fuese de fácil construcción y económica. Todas estas restricciones producen en La Roiba el efecto de su libertad. A menudo las condiciones más restrictivas son capaces de estirar más y de afinar los recursos de la arquitectura. Michel de Certeau destacó este aspecto de la vida cotidiana de muchos grupos sociales, que precisamente por sufrir con frecuencia grandes privaciones, es capaz de desarrollarse con una creatividad inesperada. Molezún, como buen profesional, tenía experiencia de esta realidad que es una experiencia común en el proyecto de arquitectura.

Así, las diminutas dimensiones del refugio motivaron el ingenio para aprovechar cada centímetro cuadrado del refugio y para mantener, al mismo tiempo, el desahogo necesario. Los múltiples artilugios de La Roiba se justifican, en buena medida, por esta necesidad. Molezún, en la memoria del proyecto, advierte que la superficie mínima de los dormitorios, colabora además a «dar un carácter marinero» al refugio. Al mismo tiempo, la falta de espacio dificulta la representación y favorece la generosidad entre los miembros de la familia, que deberán adaptarse unos a otros y compartirlo todo. Esto produce una especie de “aparición de la vida”. En La Roiba, las huellas del habitar que en otras condiciones pueden esconderse en armarios, habitaciones y cuartos de servicio, quedan expuestas a la vista de todos. En ocasiones, Molezún fija el testimonio de estas huellas con su cámara de fotografiar. También fija instantes de la vida en La Roiba como una luz reflejada que una mañana de invierno se posa durante unos minutos sobre una pared en penumbra de la cocina. Estas luces, más que huellas de la vida cotidiana, son instantes –fragmentos de tiempo detenido- en los que se capta una luz que trasciende la propia

28 Una actitud análoga en el campo de la arquitectura podría ser la de Sigurd Lewerentz cuando en la construcción de la iglesia de San Pedro en Klippan prohíbe romper ningún ladrillo, concediendo de este modo al ladrillo una atención, una dignidad y una visibilidad poco frecuentes. Al mismo tiempo, Lewerentz se obliga a prestar atención y a solucionar de forma particular cada encuentro, cada elemento arquitectónico, cada fragmento del edificio. Esta comparación podría dar lugar a un artículo que reservamos para otra ocasión.

29 Dice Georges Perec «Au fond, je me donne des règles pour être totalement libre». Citado en: DUCHESNE, ALAIN; LEGUAY, THIERRY, *“Petite fabrique de littérature”*, Magnard, Paris, 1987, p. 11.

Apartamento en Carrer Mercaders, Barcelona, 1995. Enric Miralles i Benedetta Tagliabue.

La Roiba. Cocina y patio de servicio al fondo (RVM)

cotidianidad. La luz estampada sobre la pared revela una luz espiritual oculta en lo cotidiano y que emana de ello. Es la misma luz que detiene el tiempo en las pinturas de Vermeer o la que pinta Edward Hopper al final de su vida como resumen de todas sus búsquedas.

La huella es testigo de la vida, pero sigue siendo demasiado efímera. H. D. Thoreau escribirá en *Walden* sobre la inasibilidad de la experiencia de la propia vida cotidiana que, según el filósofo americano “tiene algo de fulgor estelar”. Alberto Ruiz de Samaniego refiriéndose a ello habla de “captar la irrupción inesperada del mundo; registrar la inmersión en la profundidad de lo real indómito”³⁰. Las fotografías de Molezún son como un diario personal que un día alguien empieza a escribir para perpetrar un recuerdo y luego abandona, prefiriendo la fuerza del recuerdo vivo, custodiado únicamente por la memoria.

6.1.5 Recapitulación y breve conclusión

La vida cotidiana, descubierta como la base de toda realidad por Lefebvre, como territorio de libertad por Williams, de resistencia creativa por Certeau, y de riqueza inagotable por Perek, necesita ser aprehendida, llevada a la conciencia, apropiada de un modo u otro. Lo cotidiano exige ser atrapado para que sea visible, necesita ser interrogado para que revele su luz oculta. Quizá sea este un punto de encuentro entre las distintas visiones sobre lo cotidiano³¹. En cualquier caso, es la visión que defendemos. Los caminos para conquistar la vida cotidiana son muchos. Pero incluso cuando la táctica utilizada es su presentación de la forma más directa e inmediata –no mediada- posible, existe siempre una acción y un medio dirigidos a apropiarse de la realidad. El cine –y tantas manifestaciones artísticas- es con frecuencia un medio para atrapar lo cotidiano. Así, incluso cuando los actores no son actores, sino personas corrientes (como hizo el realismo italiano), la grabación no se confunde con la realidad.

Recapitulando lo dicho, la resistencia íntima del retiro aspira a preservar toda la intensidad y riqueza de cada instante de la vida cotidiana. En este sentido, no tiene más remedio que ser un medio, un traslado que favorece el desarrollo autoconsciente de la vida cotidiana. Sin imponerle nada a la vida, sin forzarla, repercute positivamente en su desarrollo espontáneo, creativo y en íntima sintonía con el ser de los habitantes. El rescate de lo cotidiano que se produce en La Roiba no entra en el juego del consumo de productos, del uso subversivo de las estructuras de

³⁰ RUIZ DE SAMANIEGO, ALBERTO, “Al borde del mundo habitable. De cabañas y trazas de ausencia”, en *Cabañas para pensar*, Maia ediciones, Madrid, 2015, p. 30.

³¹ “Le faltó a la realidad algo más que la realidad misma”. BACHELARD, GASTON, *POÉTICA DEL ESPACIO*, 2ª ed, Fondo de Cultura Económica, México, 1975. p. 89.

mercado, sino que más bien se produce facilitando el acceso a la luz propia de lo cotidiano; es decir, al sentido de la realidad que se deriva de su contacto con la vida humana³². Lo cotidiano es la medida del hombre; la “materia” de la que estamos hechos. Nuestra dignidad. Como dice John Berger refiriéndose a la Unité d’Habitation de Marsella, “*No ofrece excusas para vivir de modo tal que seamos menos que nosotros mismos. Y esto, aunque empiece siendo una cuestión de espíritu, sólo era posible en la práctica como una cuestión de proporción*”. Es decir, la vida humana alcanza toda su verdad en el contacto con la cotidianeidad, en el día a día.

El retiro previene también contra un peligro que amenaza las operaciones que pretenden rescatar lo cotidiano, a saber, tematizar lo cotidiano, constreñirlo, limitarlo a un ámbito específico de la vida, coartar su potencial, su totalidad³³. Como con la naturaleza, lo cotidiano se vive desde la inmersión y desde la contemplación. Solo desde este último tiempo se intuye esta dimensión *total*.

³² El artista Antonio López destaca esta capacidad como uno de los principales atributos del célebre pintor Diego Velázquez, maestro en la manifestación de lo cotidiano, que persiste incluso en las circunstancias de mayor representación. La obra de Antonio López podría interpretarse también desde este acceso a la luz oculta de lo cotidiano. Entrevista a Antonio López. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=eOq3ikkAfmU>>. [Consulta 20 de noviembre 2016]

³³ Raymond Williams nos previene contra este peligro en el citado artículo “Culture is ordinary”. También Adam Zagajewski, en su ensayo “En defensa del fervor” previene contra la amenaza sutil de recortar la realidad, que afecta a muchas manifestaciones de exaltación de lo cotidiano.

Interior del estar La Roiba (RVM)

6.2 Operaciones arquitectónicas para el rescate de lo cotidiano

El cine, la literatura, la pintura y todo el arte, como medio entre la realidad y el sujeto, tiene una capacidad extraordinaria para atrapar lo cotidiano y desvelarlo. Para ello se utiliza el lenguaje poético propio de cada manifestación artística. La dificultad de la arquitectura es precisamente que en la arquitectura la vida cotidiana no se da de forma mediada, como representación, sino que forma parte de la misma realidad viva que pretendemos aprehender. La capacidad de atrapar la vida cotidiana depende en gran medida de la mirada del sujeto. Los poetas, por la peculiar sensibilidad de su mirada, son capaces de captar y de mostrar a las personas lo que les pasa desapercibido de sus propias vidas, o aquello que en algún momento percibimos pero ni siquiera somos capaces de conceptualizar³⁴. La arquitectura, en cuanto contenedor de la vida cotidiana, no puede mediar entre el sujeto y la experiencia de su vida. No obstante, sí puede favorecer la mirada contemplativa capaz de penetrar con mayor profundidad lo vivido, puede activar la memoria, puede favorecer también la espontaneidad y la riqueza de cada momento vivido. La resistencia íntima del retiro es equiparable a la de la poesía en medio de nuestra sociedad ruidosa.

El retiro se ha valido de la capacidad de la arquitectura para favorecer una vida cotidiana libre de corsés y para propiciar una experiencia intensa y consciente de la propia vida. Ya hemos comentado la necesidad de alguna operación para rescatar lo cotidiano de la inconsciencia. Muchas veces el arte persigue este objetivo. El arte nos ha revelado lo cotidiano y nos ha enseñado a amarlo.

La actitud del “as found” que hemos descrito en el capítulo 4.2.3. puede aplicarse también como estrategia de rescate de lo cotidiano. Alison y Peter Smithson la describieron como el arte que “se dedica a recoger del suelo, dar la vuelta y poner junto a...” El «hallazgo» donde el arte reside en el proceso y el ojo vigilante [...].³⁵ La mirada que proponen los Smithson para presentar la realidad cotidiana precisaba de operaciones de descontextualización, subversión, yuxtaposición, etc.

³⁴ La literatura abunda en ejemplos de este tipo. Existen realidades que todos hemos vivido y que no tomamos conciencia de ellas hasta que nos las muestra el poeta. Por ejemplo, en la descripción que hace Miguel Delibes de un botiquín en *El príncipe destronado* se descubre concentrada la vivencia cotidiana de miles de familias españolas en una época concreta: los objetos de higiene, las costumbres, medicinas, utensilios, rutinas, los nuevos plásticos, etc.

³⁵ SMITHSON, ALISON Y PETER: «The “as found” and the “found”», en ROBBINS, DAVID (ed.): *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, (Massachusetts y Londres; MIT Press, 1990), p. 40 y ss.

Lavabo y espejo, 1967 (Antonio López)

Arriba

La Roiba. Espacios de terraza y patio que aíslan el interior del refugio del tránsito del camino.

Abajo

La Roiba. Escalera que desciende al patio de servicio.

Describiremos a continuación, algunas de las operaciones con las que el refugio de Molezún favorecía este rescate de la vida cotidiana. Se trata de capacidades que tiene la arquitectura, de operaciones disponibles en el manejo de la disciplina pero cuyo sentido va unido a la vivencia de los habitantes³⁶.

6.2.1 Aislar

Gilles Deleuze describe el redondel de las pinturas de Francis Bacon como un mecanismo de aislamiento de la Figura que despliega sus fuerzas hacia el color liso y hacia sí misma. Aislar es una manera de dar relevancia, de centrar la atención en aquello aislado. Todo retiro es, de algún modo, un aislamiento; un aislamiento que permite abrirse más plenamente a la vida, a lo diferente, a los demás. George Steiner afirma que toda creación auténtica está siempre precedida de un profundo silencio. Aislar es sumergir en el silencio.

El refugio de Molezún es, en cuanto refugio, un lugar aislado de la vida pública y del gregarismo de la ciudad. En el refugio, los habitantes son protagonistas de su espacio. Su misma ubicación en la ensenada, pone de manifiesto esta voluntad de aislamiento. Molezún aísla su refugio del tejido social y urbano (por otra parte, ya escaso en el Beluso) con la construcción de terrazas y patios protegidos por muros. El patio de acceso a la vivienda es un vacío que rodea de silencio el espacio vividero, al tiempo que ofrece una luz posterior que compensa el fuerte contraluz del ventanal corrido. Este patio se protege con la construcción de un muro alto de mampostería que quedará recubierto de hiedras y buganvillas. Al otro lado del acceso al refugio desde la calle, existe otro muro de mampostería que se dobla formando una esquina achaflanada. En el primer proyecto de La Roiba este muro no existía, sino que había una especie de explanada del camino en la que se podían aparcar los coches y que se asomaba directamente sobre la terraza al sur del refugio. En la versión definitiva del proyecto, Molezún levanta un muro de mampostería que protegerá y aislará la terraza del camino (se ha descrito este proceso en el apartado 2.2.4). Sobre este muro se apoyan unas vigas de madera que forman una pérgola que vuela hacia ambos lados del muro. Hacia el exterior delimitan un espacio de escasas dimensiones donde aparcar un coche. Hacia el interior, la pérgola cubre una primera plataforma, antesala silenciosa de la terraza del refugio, la cual se halla hundida, como el resto de la vivienda, ocho escalones (1,60 m) bajo la cota del camino. Se trata de una separación eficaz, suficiente como para generar la impresión de estar sumergido, de estar del lado del mar y haber dejado el terreno firme.

³⁶ Aunque nos fijemos principalmente en La Roiba, como es nuestra obligación en esta tesis, mostraremos también que no se trata de operaciones exclusivas del refugio de Molezún, sino que están también presentes en muchos otros casos donde se ha querido prestar atención a las vivencias cotidianas.

Esta sensación es muy intensa y puede experimentarse en todas las estancias del refugio: en la terraza, en los dormitorios, o en el espacio donde se halla la mesa para comer.

Este cuidado por aislar la vida cotidiana, por rodearla de quietud, es una constante en muchas experiencias de retiro, así como en muchas casas que no son propiamente retiros, pero donde se busca una relación íntima entre la casa y los habitantes³⁷. Recordemos la condición de lugar inaccesible que poseen los retiros en el origen de la experiencia anacoreta y monástica. Típicamente, los retiros se encuentran al final de recorridos largos y difíciles, como ocurre en la casa de Curzio Malaparte. Este recorrido, que en La Roiba se da de forma muy comprimida, se encarga de efectuar el traslado al espacio-tiempo “otro”³⁸. Así, uno de los principales recursos arquitectónicos para el aislamiento es entrar por detrás, cerrándose a la vía pública y abriéndose a las realidades escogidas (con frecuencia la naturaleza) una vez traspasado el umbral de acceso³⁹.

El aislamiento de la actividad cotidiana en La Roiba, su “marginalidad”, se produce a todas las escalas: la ubicación de Bueu en la península, la situación de La Roiba respecto de Bueu, la implantación del refugio respecto del camino, y el aislamiento de algunas estancias concretas en el interior del refugio. Si bien en todo el refugio se experimenta la desmarcación del espacio habitado respecto del tejido social ordinario, en algunas estancias particulares el grado de aislamiento es mayor, propiciando una peculiar concentración en el habitar. Esta concentración es tanto un motor como una consecuencia de la acción de aislar.

Hemos escrito ya sobre el pañol, que se encuentra en el nivel más inferior del refugio y cuyo descenso viene enfatizado por el despliegue e inmersión a través del tambucho. En este espacio, los movimientos de Ramón Vázquez Molezún son registrados por el lecho de arena depositada en el suelo; su concentración en el trabajo manual tiene su eco en el particular aislamiento de este espacio. A la intensidad fenomenológica con que aparece el mar en el pañol, añadimos ahora la intensidad de la actividad de la persona humana en un espacio tan alejado de las condiciones que atribuimos a lo doméstico.

37 En ocasiones este aislamiento puede ser muy sutil. Es interesante el mecanismo de aislamiento utilizado por John Soane en su casa –su conjunto de casas– en Lincoln's Inn Fields, en el corazón de Londres. En una plaza conformada mayoritariamente por fachadas planas que seguían las regulaciones establecidas tras el incendio de 1666, la primera operación de Soane fue dar grosor al muro de fachada con una galería que sobresale del plano de fachada. A parte del protagonismo y la individuación que supone esta actuación, se trataba de conceder mayor aislamiento al interior.

38 Se trata de un recurso muy habitual en muchas viviendas unifamiliares (se produce, por ejemplo, con gran énfasis, en todas las casas de José Antonio Coderch). Estrategias análogas (recorridos, patios y atrios) son utilizadas en los templos para producir el traslado entre el espacio profano y el espacio sagrado.

39 Ver apartado 5.4.1.

La Roiba. Porche que precede el descenso a la terraza

Arriba

La Roiba. Ventanas de la planta primera.

Abajo

La Roiba. Estancia ampliada en la planta primera.

En la planta principal del refugio los espacios se abren unos a otros obligando a los habitantes a participar de una misma vida en común. Sin embargo, además del pañol, existe el cuarto de arriba, cuya desconexión del resto del refugio le otorgan un aislamiento igual o superior al del pañol. Como hemos visto, el acceso a esta habitación solo podía producirse por las escaleras exteriores. La independencia de esta habitación con respecto del refugio resulta sorprendente. Era usado como habitación para los familiares e invitados que acostumbraban a pasar algunos días con los Molezún. También lo usaban los hijos. Cuanto ocurría allí permanecía en secreto. La propia independencia de la estancia de los hijos es motivo suficiente como para sugerir una vivencia más intensa del espacio. Este cuarto está elevado un metro sobre la plataforma de acceso, de modo que se desliga tanto de la calle como del resto del refugio. Si el pañol tiene una conexión oculta con el habitáculo principal del refugio, el cuarto de arriba exigía salir al exterior, subir dos tramos de escaleras y cruzar la azotea. Cuando llegó la red de abastecimiento de agua municipal, el refugio podía prescindir de los depósitos, de modo que la estancia se acomodó como dormitorio con baño y se amplió con una nueva estancia. Ambas estancias estaban dominadas por una única ventana vertical en la esquina noreste. Esta ventana tensa el espacio interior, y atrae la mirada y la actividad de los habitantes hacia ese punto. El aislamiento del cuarto de arriba es tal que ha llegado a constituir casi una morada independiente. Actualmente, David Vázquez, uno de los hijos de Ramón y Janine, habita de forma continuada este cuarto, donde ha desplegado -o mejor concentrado- su mundo particular, que se superpone físicamente al universo -extraordinariamente abierto- de Janine, que habita en el habitáculo principal. De modo que el refugio de Molezún tenía espacios donde se vivía en común y se experimentaban los lazos mutuos; tenía también espacios para el recogimiento, donde el individuo adquiría visibilidad ante sí mismo. Aunque en un principio el cuarto de arriba no fue concebido para una persona en concreto, el paso de los años ha permitido que los distintos habitantes del refugio se identificasen con mayor intensidad con alguna de sus estancias. Janine, que goza de un espíritu tremendamente abierto (que ella atribuye al influjo del mar), utiliza uno de los dormitorios de literas; un dormitorio que mantiene su posición descentrada y que habitualmente se encuentra abierto al salón, y se relaciona con la ensenada, con la terraza y con la calle.

Sobre la eficacia del acto de aislar para dar intensidad y a la vida cotidiana, seguramente existen casos más claros, como el aislamiento al que somete Melnikov la actividad de dormir en su conocida casa-estudio. Las camas, como féretros, son muebles fijos y aislados, dispuestos en semicírculo. Se evita cuidadosamente el contacto de la cama con otros muebles o con paredes. Los encuentros redondeados de las camas con el suelo, el color dorado de las paredes, etc. sugieren un espacio impoluto y casi sagrado. Nunca la actividad de dormir había sido tomada con esta veneración. Algo similar ocurre con la mesa de piedra centrada en el patio de la casa

de Marco Zanuso en Arzachena. Las estancias se retiran al perímetro para hacer espacio al lugar en el que se situará la mesa, en el centro de la casa. En una de las imágenes canónicas de este refugio, las sillas han sido exageradamente separadas para enfatizar más si se puede la relevancia de la mesa, del significado mítico de lo que en ella acontece. En cada caso, dormir o comer deja de ser una actividad rutinaria, invisible e insignificante.

6.2.2 Borrar, espaciar

Una manera de aislar la vida cotidiana para darle protagonismo es envolverla en un entorno de gran austeridad. Además de la intención de dirigir la mirada hacia las cosas mismas, la austeridad logra desplazar la atención del continente al contenido. Un interior deliberadamente austero cede su protagonismo a la vida que acontece en este interior. Pier Vittorio Aureli, en su particular visión del ascetismo histórico y contemporáneo, afirma, apoyándose en Walter Benjamin, que no se puede confiar en la profundidad y riqueza de la experiencia humana allí donde existe una sofocante abundancia de objetos, ideas e información producidos por la sociedad capitalista⁴⁰. Molezún tuvo siempre cuidado por no atestar el refugio con muebles, recuerdos o aparatos innecesarios. Su compromiso con la sensibilidad moderna implicaba una preferencia por la austeridad y la ausencia de decoración. En el caso de Molezún, esta opción no era solamente fruto de una determinada educación estética, sino que era una actitud espontánea de su modo de ser, que detestaba cualquier fingimiento de “distinción”, “lujo” o “formalidad”⁴¹. Un interior austero permitía poner en valor la profundidad y riqueza de las relaciones humanas y de cada instante de vida cotidiana. Su esposa Janine nos contaba en una conversación cómo, en un principio, los únicos asientos del estar eran unos cajones de madera ideados y contruidos por el propio Molezún y cómo, por la insistencia de su mujer (y en atención a sus embarazos), decidió colocar sobre los cajones los cojines forrados de escay negro que vemos en las fotografías antiguas del refugio⁴². Esta austeridad, según Benjamin, es necesaria si se quiere atender la profundidad y riqueza del “estar juntos” en familia, de una conversación familiar, de la comunión particular entre los miembros de una familia. A pesar de experimentar esta necesidad de contención y de velar por ella, Molezún permitió la presencia en el refugio de elementos que no eran afines a su sensibilidad personal, pero eran acogidos por ser reflejo de los gustos de otros

40 Cfr. AURELI, PIER VITTORIO, *Menos es suficiente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016, p. 51.

41 Janine cuenta que Ramón en su estudio acostumbraba a vestir un guardapolvo y que cuando tenía que acudir a reuniones con clientes importantes no veía la necesidad de cambiar su atuendo. A menudo Janine le obligaba a ponerse una chaqueta.

42 Más adelante se hicieron con los sofás que existen a día de hoy.

Arriba

Casa de Konstantin Melnikov. Moscú, 1927. Triple dormitorio.
Las camas son sustituidas por pedestales. La ausencia de esquinas tenían la finalidad de evitar el polvo y poder respirar así un aire impoluto durante el sueño. Las paredes estaban estucadas de color dorado.

Abajo

Casa en Arzachena. Marco Zanuso, 1962.
Patio central con mesa hecha con una piedra de molino. Una pérgola arroja sombra sobre la mesa. En la fotografía se destacan las cualidades escenográficas de esta mesa, convertida en acontecimiento.

miembros de la familia. Así, aceptó que Janine colgara un pañuelo estampado de cada una de las lámparas que pendían del techo, dando a las lámparas y a la luz una sensación de calidez y confort por otra parte escasa en el refugio. Estos paños siguen pendiendo de las lámparas a día de hoy.

La Roiba, ca 1980.

En la rampa vemos a Ramón Vázquez Molezún arrastrando una embarcación con uno de sus hijos. Es una de las pocas imágenes en las que aparece el arquitecto.

El minimalismo artístico y arquitectónico fue una corriente estética –matriz de muchas corrientes y sensibilidades artísticas actuales- que abogaba por una contención formal radical. En esta actitud puede descubrirse el mencionado deseo de acudir a las cosas mismas. Quizá una de las consecuencias más sorprendentes del minimalismo en la arquitectura sea el protagonismo y la dignidad que puede adquirir la vida en entornos tan desnudos y abstractos. No obstante, el fuerte acento formal del minimalismo en muchas ocasiones ha violentado la vida, forzándola a atenerse a patrones formales pre-establecidos, desplazando la vida cotidiana y considerándola casi un estorbo. En las casas donde el valor supremo es un concepto artístico abstracto

y depurado, la aleatoriedad de la vida cotidiana, sus desechos, su invasión imprevisible, son intolerables. La Roiba, en cambio, admite estas huellas del habitar sin que perjudiquen lo más auténtico y valioso del refugio. Prueba de ello es el hecho de que tras desplazarse para vivir permanentemente en el refugio, Janine ha ido depositando en su interior objetos a los que se siente emocionalmente unida: fotografías, conchas, plantas, objetos extraños, piedras... La vida cotidiana, con su carácter inclusivo -como defendía Raymond Williams-, admite también esta realidad del habitar. Cualquier superficie es susceptible de ser colonizada por utensilios domésticos, por libros o amuletos. Aunque Ramón fuera menos propenso a identificarse con objetos, La Roiba admite estas huellas.

Pier Vittorio Aureli ha relacionado austeridad y minimalismo en “*Menos es suficiente*”⁴³, donde critica la adopción que actualmente hacen los arquitectos de criterios de austeridad que se reducen a una nueva sensibilidad estética –el “chic austero”- adaptada a las posibilidades económicas actuales. De modo que no se puede deducir que la austeridad que abunda en los interiores más *chic* de nuestras ciudades sea un indicio de interioridad y profundidad. Y, aun así, no se puede negar que actualmente existe una mayor sensibilidad por las manifestaciones de la vida cotidiana. Casas como las de Tadao Ando o las de John Pawson, quienes han construido también para monjes, encarnan el ideal de un lugar despojado donde la vida cotidiana sea protagonista. Imaginamos el magnetismo y la dignidad que podría adquirir la vida cotidiana en semejantes escenarios. No obstante, persiste siempre la duda de si el minimalismo radical es capaz de acoger la vida entera, sin violentarla ni reducirla. De hecho, el virtuosismo artístico de determinadas construcciones espaciales o la sobrecarga intelectual fácilmente puede convertirse en el tema dominante, convirtiendo al habitante en un espectador o visitante del espacio arquitectónico. Aunque resulta complicado determinar las claves que hacen que una casa acoja positivamente las huellas de la vida cotidiana, lo cierto es que existen múltiples ejemplos donde la acción de “borrado” en aras al protagonismo de la vida es eficaz⁴⁴. En muchos casos el rescate de la vida cotidiana ha sido propiciado por la liberación de la planta, por la descualificación de los espacios y por la abundancia de espacio libre⁴⁵. En La Roiba, aunque Molezún trata de garantizar dos espacios de libre configuración (el estar y la cocina), las reducidas dimensiones del refugio impiden una transformación fácil de estos espacios. Sin embargo,

43 Sobre “hacer sitio” ver AURELI, PIER VITTORIO, *op. cit.*, p. 51 y ss.

44 Podemos pensar en la simplicidad de la autoconstrucción de la casa en Kings Road de Rudolf Schindler, en la austeridad del hormigón en la casa en Butanta de Paulo Mendes da Rocha, o en la casa de hormigón que se construyó el arquitecto belga Juliaan Lampens.

45 El reclamo de la oportunidad de apropiación del espacio a través de la vida cotidiana que hacen los arquitectos franceses Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal se basa en estos principios.

La Roiba, ca 1980.

En la rampa vemos a Ramón Vázquez Molezún arrastrando una embarcación con uno de sus hijos. Es una de las pocas imágenes en las que aparece el arquitecto.

La Roiba. Azotea

La azotea del refugio, vista desde el camino, se ofrece como una plataforma libre con huellas del habitar que van cambiando continuamente. A diferencia del resto de espacios del refugio, Molezún no condicionó el uso de este lugar en ningún sentido. No hay bancos, pérgolas, mesas... y cuando las hay son improvisadas. En ocasiones unos palets de madera con cojines en el suelo, una mesa de camping y una sombrilla. Seguramente el hecho de dejar este espacio libre era un requisito para realizar la vigilancia de playas, no obstante, contribuye a destacar las huellas de la vida cotidiana en el refugio. La azotea cuenta así la actividad del refugio: tablas de surf, neoprenos, pesas, toallas... en otros momentos del año permanece vacía.

esto no quita protagonismo a los actos cotidianos de habitar y a las huellas que estos dejan. En parte, podemos atribuir la capacidad de acoger bien estos sedimentos a la austeridad de la construcción. La extrema sencillez de cada elemento constructivo en La Roiba, la precariedad de los materiales y la manualidad de la construcción son factores que hacen que la arquitectura no sea algo cerrado y autónomo, sino que se mantenga porosa a la vida, necesitada de ella. En La Roiba ocurre lo que José Morales atribuye a las casas de los Smithson: *“lo usual y lo diario es entendido como razón del proyecto. La arquitectura es el soporte que recoge y da fe de todos los cambios, manifestando y exponiendo el recuento de la vida diaria”*⁴⁶. En La Roiba, todas las marcas que va dejando la vida mejoran la arquitectura, la completan: la hiedra que se extiende por los muros, los neoprenos tendidos en la pérgola, objetos propios de la vida en el mar que van quedando esparcidos por el porche, la azotea, la terraza, incluso una piscina hinchable. Todo contribuye a realizar el proyecto vivido del refugio. Ciertamente, la vida humana queda enfatizada por un fondo de hormigón armado en bruto. Es importante la condición de “fondo” que toma aquí la arquitectura y que pone en primer plano la vida. La homogeneidad del material colabora fehacientemente a crear esta condición de “fondo”. El entorno austero sitúa los acontecimientos en un ámbito de atención a lo esencial y de rechazo de lo superfluo. Es importante reconocer en cada caso qué se rechaza y qué se atiende. La construcción descarnada prescinde de los acabados que pretenden otorgar “dignidad” mediante un revestimiento, pero no por ello dedica menos intensidad a muchos detalles de arquitectura que considera fundamentales para potenciar la vida y hacerla agradable. Molezún no prescinde de un encaje preciso de los materiales, sino que cuida extremadamente cada pequeña decisión del proyecto, como se deduce de la ingente cantidad de dibujos que dedica a los 100 m² de refugio.

6.2.3 Ralentizar

La Roiba está llena de dispositivos que permiten exprimir las posibilidades del reducido espacio, hacer cómoda la vivencia del espacio. Estos dispositivos aparentemente inocentes tienen una cualidad añadida: ralentizan las acciones cotidianas, detienen la acción. Este detenimiento es un vehículo para la conciencia y para la contemplación. Se trata de una operación claramente anacrónica –al menos considerada desde nuestros días-. Hoy vivimos en una cultura de lo inmediato. De hecho, ya no sabemos esperar. Lo mecánico se sustituye por lo electrónico, de modo que la velocidad de la luz sustituye la del cuerpo humano. Ralentizar resulta hoy incomprendible y, sin embargo, se trata del sustituto actual del silencio.

⁴⁶ MORALES, JOSÉ, *La Disolución de la Estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*. Editorial Rueda, Madrid, 2005, p. 175.

De la pérgola de la terraza Molezún colgó una de las muchas poleas del refugio. Esta polea se usaba muchísimo. De la polea colgaba un cabo grueso que comunicaba la terraza con el porche y permitía una comunicación directa entre estos dos espacios abiertos de la casa. Sin duda ese cabo iba a ser muy útil. Molezún le practicó un nudo cada dos palmos, de manera que pudiese subir del porche a la terraza directamente sin tener que dar la vuelta por la rampa ni entrar dentro de la casa. Más que un sentido práctico, esta operación tenía un sentido lúdico⁴⁷. Pronto este cabo fue asimilado en la vida del refugio. Los niños disfrutaban subiendo y bajando por el cabo de la terraza a la playa. Pero sobre todo se utilizaba para subir la pesca.

Cada atardecer, la mujer de Ramón V. Molezún colocaba las redes y nasas en la playa, ayudada por alguno de sus hijos. A la mañana siguiente, lo primero que se hacía era bajar a la playa. Se recogían las redes y se arrastraban hasta el porche de La Roiba. Allí, se sacaba la pesca de las redes, se ponía en un cubo, se ataba al cabo, y se subía a la terraza con la polea⁴⁸. En la terraza, Janine lavaba los peces, todavía dando brinco y los depositaba sobre la mesa que había construido Molezún con tabloncillos de madera. El olor del pescado fresco atraía a todos los de la casa. Los niños se acercaban a la mesa y escogían el pescado que querían; “el primero en llegar podía escoger lo mejor del botín”. Mientras se cocinaban los peces, alguien repartía la pesca que sobraba a los vecinos. Luego, los Molezún y sus hijos se apiñaban en la mesa de la cocina, donde desayunaban los peces previamente pescados, escogidos y asados.

Así este rito se inauguraba el día en La Roiba. Vivir en el mar permitía eso. De forma espontánea, los actos más cotidianos cobraban una relevancia especial, y, sin dejar de ser cotidianos, adquirían la gravedad de un rito. Los desayunos son un ejemplo claro de cómo un acto que podría ser insignificante en cualquier hogar, en La Roiba recuperaba toda la densidad que le corresponde y que es justo pedirle. La cotidianidad puede ser culpable de velar la hondura de cada instante de la vida. Sin embargo, lo más cotidiano, cuando acontece con las condiciones adecuadas, es portador de sentidos profundos, como el de la comunión de personas en una familia. En La Roiba, lo cotidiano se manifiesta envuelto de su misterio más profundo, más íntimo. Una luz oculta se revela en cada momento del habitar, impidiendo el automatismo, el entumecimiento de la vida humana.

Tal vez el mar sea, en sí mismo, una hierofanía, capaz de introducir en la vida cotidiana significados que trascienden el hecho físico. Así, La Roiba hace espacio y alienta el mito, esa forma de

⁴⁷ Molezún colgaría el cabo pensando en los niños, pero de paso, también él se retaría a levantar su propio cuerpo con la fuerza de los brazos y se sentiría orgulloso de comprobar que su cuerpo todavía mantenía cierta agilidad y vigor.

⁴⁸ Más adelante Molezún instaló un tornó con unos pescantes para levantar los botes hasta la terraza.

Arriba

Salida del sol en La Roiba

Abajo

Pescador en las aguas de la Roiba

La Roiba. Zanca de madera en el desagüe de la azotea.

Esta zanca permite acortar el recorrido de acceso a la habitación de la primera planta, facilitando saltar a la plataforma desde el nivel de la calle. Incluso cuando el objetivo es acelerar la acción, la atención delicada que implican estos elementos permite capturar y concentrar la intensidad de los actos más minúsculos del habitar.

conocimiento ligada a los arquetipos universales. Afloran a la mente imágenes míticas, bíblicas y literarias donde el mar es un lugar trágico o lleno de vida, pero siempre apunta al centro de la existencia del hombre en este mundo.

Las acciones más comunes del habitar se dilataban en el tiempo, iban pautadas por varios momentos que se encadenaban e intensificaban la experiencia de vivir: disponer las redes, esperar una noche, coger la pesca, tender las redes, sacudirse la arena, lavar los peces, seleccionarlos, asarlos... finalmente el desayuno. Cada acto cotidiano quedaba estrechamente vinculado al mar, que lo impregnaba todo. Aunque estos rituales se daban de forma espontánea, se diría que la casa hubiese sido concebida para ellos. La casa los hacía posible, los motivaba y los potenciaba. Levantar contrapesos, abrir pestillos, bajar trampillas, correr postigos, encender lámparas... la vida en La Roiba iba precedida y acompañada de acciones que modificaban el ritmo con el que se realizan las acciones cotidianas, exigiendo así una conciencia mayor en cada acto vivido. Los múltiples artilugios de La Roiba colaboraban a hacer presente el rito. Ciertamente, estos artilugios no eran objetos para el culto, sino que respondían a necesidades exigidas por las propias condiciones de tamaño del refugio, por el hecho de vivir en el mar, colgados entre el camino y la arena. Pero lo útil se manifiesta útil también en su inutilidad, en su capacidad para sugerir un modo poético de habitar⁴⁹.

49 Antoine de Saint-Exupéry, en *Ciudadela*, critica a los arquitectos que entienden su profesión únicamente desde la provisión de un abrigo útil:

«Así pues, yo os condeno no por favorecer lo cotidiano, sino por tomarlo como fin. Porque si, por cierto, las cocinas del palacio son importantes al fin de cuentas, al palacio sólo le importa que las cocinas sirvan. Yo os convoco para preguntaros:

“-¿Mostradme la parte importante de vuestro trabajo?” Y permaneceréis mudos ante mí. Y vosotros me decís:

“-Respondemos a las necesidades de los hombres. Les cobijamos”.

Sí. Como se responde a las necesidades del ganado que se instala en los establos sobre el pajar. Y el hombre, ciertamente, tiene necesidad de muros para enterrarse y transformarse como la simiente. Pero tiene necesidad también de la gran vía láctea y de la vastedad del mar, a pesar de que ni el mar ni las constelaciones le sirvan de nada en el instante. Porque ¿qué es servir? Y conozco a algunos que larga y duramente, han escalado la montaña, desollándose las rodillas y las manos, desgastándose en su ascensión para ganar la cima antes del alba y abreviar en la profundidad de la llanura todavía azul, como se busca el agua de un lago para beber. Y se sientan y miran, una vez allí, y respiran. Y el corazón les late jubilosamente, y hallan un remedio soberano para sus desencantos.

Y conozco a los que buscan el mar al paso lento de sus caravanas y tienen necesidad del mar. Y que cuando llegan a lo alto del promontorio y dominan esa extensión plena de silencio y densidad y que oculta a sus miradas su provisión de algas o de corales, respiran la acritud del suelo y se maravillan de un espectáculo que de nada les sirve en el instante; porque no se aprisiona al mar. Pero su corazón se lava de la esclavitud de las pequeñas cosas. Quizá asistían con descorazonamiento, como desde detrás de los barrotes de una prisión, al hervor de los utensilios de menaje, a las quejas de sus mujeres, a la ganga jornalera [cotidiana], que puede ser rostro pleno y sentido de las cosas, pero a veces convertirse en tumba y esperarse y encerrar».

6.2.4 Alumbrar

Los instantes de la vida cotidiana poseen una luz íntima que puede ser revelada por medio de una iluminación física. La luz juega un papel decisivo en el sentido con el que se vive el día a día. Los pintores holandeses del XVII y del XVIII a los que ya hemos aludido, son la formulación más elocuente de estas capacidades de la luz. La luz es la protagonista de estos interiores en los que se atrapa un instante de vida cotidiana que está aconteciendo en un momento preciso, y que el pintor detiene para arrebatarlo a la fugacidad y permitir que lo podamos contemplar. Se trata de una luz abundante que se derrama sobre objetos y personas. Al ser iluminados, estos fragmentos de vida se hacen transparentes, revelándonos toda su densidad. Esta revelación no es una exhibición impúdica del contenido de la vida cotidiana, sino que a menudo se limita a señalar la existencia de un misterio oculto que nunca abarcamos completamente. A pesar de esta inasibilidad, el misterio de la vida cotidiana es portador de sentido para la vida. Cuando su luz oculta se revela parece decirnos: a pesar de todo, vivir tiene sentido. Este es el sentido más hondo de la vida cotidiana. “La resistencia de lo cotidiano”, dice Josep Maria Esquirol, “es la resistencia del significado, del sentido”. El retiro implica una búsqueda de este encuentro luminoso cuyo anhelo permanece incluso en la mayor oscuridad. La arquitectura del retiro no puede sustraerse a este acontecimiento y, aunque los caminos sean inciertos, la experiencia de esta iluminación permanece. Al salón de la casa de Utzon, en Portopetro, podríamos aplicar las palabras de Wisława Szymborska a la lechera de Vermeer:

*Mientras esa mujer del Rijksmuseum
con esa calma y concentración pintadas
siga vertiendo día tras día
leche de la jarra al cuenco
no merecerá el Mundo
el fin del mundo.*

La luz que ilumina la lechera, o la que ilumina la encajera, pone de manifiesto la humanidad y el misterio que reside en una acción cotidiana y rutinaria que una mirada irónica y socarrona –quizá más a tono con nuestros tiempos– trivializaría. Estas obras nos revelan los poderes que residen en una ventana. Los poetas son buenos conocedores de la piedad de la luz. Sobre todo los pintores y los fotógrafos, quienes utilizan la luz como materia prima. Pero también la arquitectura utiliza la luz y su diálogo con la materia. El haz de luz transfigura la piedra de marés de Can Lis. Pero transfigura también la vida que transcurre junto al ventanal abierto a la ensenada, en la villa Stennäs de Asplund. De forma simplificada –excesivamente simplificada–, podemos distinguir dos formas de iluminar la vida cotidiana, que se corresponden con dos formas de relacionarse

La Lechera, 1657-68 (Johannes Vermeer)

Arriba

Can Lis, Mallorca. Jørn Utzon, 1971

Abajo

Upper Lawn Pavilion, Fonthill. A+P Smithson, 1962

con el mundo exterior: a través de una perforación en el muro o disolviendo el límite entre interior y exterior. En el retiro, estas dos posibilidades se corresponden con el movimiento de contracción y el movimiento de expansión. La ventana es luz que penetra al interior y despierta la conciencia del ser. El rayo de luz tiene poder para despertar el ser de la materia a medida que la va tocando. La imagen poética de esta luz es la que penetra por el ventanuco de la celda. Luz que ilumina el ser interior. El ventanal abierto, en cambio, vinculado a la descomposición moderna del espacio, abre el interior al mundo exterior, provoca la comunión con el mundo a través de la experiencia, elimina la distancia entre el sujeto y el mundo para permitir su fusión. Su arquetipo es la casa Farnsworth, cuya novedad radicaba, en parte, en la destrucción de la experiencia de interior⁵⁰. En muchos retiros coexisten los dos tipos de relaciones. Por ejemplo, en la casa de Melnikov, donde los rayos de luz que penetran por los ventanucos hexagonales iluminan a cada momento un fragmento distinto del interior. Existe también un gran ventanal abatible que disuelve la separación que impone el grueso muro de fachada en el resto de la casa. La continuidad entre el interior del Upper Lawn Pavilion y el empedrado del jardín es casi total, aunque el espacio interior queda recogido, detenido junto a la antigua ventana del muro de piedra.

En la casa Malaparte, la presencia del mar es muy discreta y controlada en el escritorio, el espacio más privado de la casa; es más insistente y dramática en el salón, donde se exageran las proporciones de las ventanas, desestabilizando la sensación de seguridad. Al llegar a la azotea, desaparece drásticamente toda mediación entre el mar y el sujeto.

En la casa experimental de Rudolf Schindler en Kings Road, el contraste entre estas dos formas de relación es también elocuente. La estructura generadora del edificio se basa en vigas que se apoyan en un muro ciego de paneles de hormigón prefabricados in situ y apoyadas en un dintel de madera en la fachada que se abre a los patios. La abertura radical de la casa a los patios-jardín se contrapone a las sutiles aberturas que existen en la junta entre los paneles de hormigón (algo que ocurre también en la casa Arzachena de Marco Zanuso y en tantísimas otras).

La vida cotidiana se ve afectada por estos dos tipos de relación con el exterior que, sin duda, se concretan en cada caso de múltiples maneras. En realidad, cada modo concreto de alumbrar, determina la forma como se percibe la vida cotidiana: luz directa, difusa, tenue, luz intensa, dramática, suave, penumbra... La atención que la arquitectura presta a la luz, al modo de iluminar un interior revierte en una conciencia determinada de la vida que transcurre en el interior del espacio habitable.

⁵⁰ El interior se experimenta como tal cuando existe una ventana. La ventana controla la "cantidad de exterior" que penetra en el espacio íntimo, siendo siempre mayor la protección que ofrece el paramento a la exposición que brindan las aberturas.

El espacio interior de La Roiba es un espacio en penumbra dominado por la luz intensa que se filtra del mar a través de la ventana corrida. La vida se convierte así en un claroscuro. Disminuye información como la de los colores y adquieren protagonismo los contornos, los movimientos. La ventana horizontal proporciona un grado importante de exposición al exterior, al tiempo que garantiza cierta intimidad y seguridad. Cada escena de vida cotidiana tiene una cara en penumbra y una cara iluminada. La luz, que va cambiando a lo largo del día, se repite día tras día y, sin embargo, nunca es la misma, tiene algo en común con las rutinas de la vida cotidiana. También lo cotidiano por un lado aparece rutinario, alienado, limitado y, por otro, se manifiesta lleno de creatividad, libre y confortante.

Uno de los momentos cotidianos más exquisitos de La Roiba tiene lugar en el giro de la ventana corrida hacia la terraza. En esa esquina se sitúa un escritorio, cubierto desde hace años con una tela de terciopelo rojo y rodeado de estanterías repletas de libros, cuadernos y álbumes de fotos. Sobre la mesa hay un almanaque, un archivador de correspondencia –realizado seguramente por Molezún- y otros objetos procedentes de distintos momentos de la vida de los habitantes. Este rincón está dedicado al papel y la pluma. El plano de la mesa queda iluminado con luz rasante que se concentra en el papel y en la cortina de cristal que cuelga de una lámpara con brazo de tijera extensible. A través de las ventanas se contempla la ría con Bueu al fondo. En este rincón se experimenta la vida cotidiana en toda su riqueza y su facticidad, en su continuo ir y venir de lo sublime a lo vulgar, de la poesía a la factura del teléfono.

En la fachada que da al camino y en los muros de mampostería antiguos de la cocina y los baños existen ventanucos que introducen luz al interior de forma concentrada. Sus alféizares están colonizados por objetos de uso cotidiano y por objetos que forman parte de los rastros de la vida. El contraluz otorga a este cúmulo de siluetas el estatus de una narración de la vida cotidiana, donde se mezclan los objetos de uso diario con los recuerdos de personas, de lugares, de experiencias vividas que forman parte del tiempo presente que se dilata al mismo tiempo hacia el pasado y hacia el futuro.

Así, el manejo adecuado de la luz es capaz de detener el tiempo –de nuevo ralentizar-, de arrancar la vida del sujeto del tiempo psicológico y trasladarla a un tiempo ontológico⁵¹, eterno, donde objetos y personas se libran por unos momentos de la finitud del tiempo.

Merece una mención especial un caso emblemático traído de la pintura, esta vez de mediados del siglo XX. Edward Hopper (1882-1967) fue un pintor que manifestó una pasión particular por la arquitectura. No obstante, sus casas parecen siempre cuerpos inertes que la vida no conta-

⁵¹ Esta distinción la explica Stravinsky en "*Poética musical*", quien a su vez la aprendió de Pierre Souvtchinski. STRAVINSKY, Игорь, "*Poética musical*", Acanalado, Barcelona, 2006, p. 35-40.

Arriba

La Roiba. Escritorio en la esquina sureste del estar.

Abajo

La Roiba. Ventana en la fachada norte de la cocina.

gia. La arquitectura en Hopper aparece como un mecanismo que pone en contacto la persona y la luz. También su propia casa es eso. La capacidad para propiciar este contacto íntimo con la luz hace que Hopper ame las casas. En una foto de Hans Namuth, Hopper se arrima al muro blanco de su casa, quemado por el sol de poniente. Este gesto de Hopper recostado al muro blanco de su casa me parece expresivo. En las casas de Hopper el sol entra a raudales porque tienen ventanas desproporcionadamente grandes. También su casa en Truro tiene un ventanal en el testero desproporcionado. Esta desproporción en las ventanas es un artificio para intensificar el contacto de la persona con el mundo, con la realidad objetiva que le rodea y, sobre todo, con la luz que ilumina la realidad ante la conciencia. A veces, su infinitud se amplifica con la presencia del mar.

Arriba

Edward Hopper, 1963 (Hans Namuth)

Abajo izquierda

Rooms by the sea, 1951 (Edward Hopper)

Abajo derecha

High noon, 1949 (Edward Hopper)

6.2.5 Amplificar

Amplificar las dimensiones de lo cotidiano, su impacto en el espacio doméstico. Aunque no sea un recurso muy presente en La Roiba, es frecuente en otras casas de retiro. Quizá sea un mecanismo poco sutil, pero tiene su relevancia en no pocas ocasiones. Un caso célebre es la casa del protagonista de la película *Mi tío* de Jacques Tati⁵². La ironía y la exageración sirven para enfatizar y dirigir la atención hacia aspectos cotidianos de la vida que se quieren destacar. También introducen el necesario humor a la vida. Así ocurre con el sobredimensionado y laberíntico recorrido que debe realizar el tío para acceder a su habitáculo. De esta forma, se pone de relieve una serie de cualidades humanas, sociales y arquitectónicas que se desprenden de una configuración urbana escasamente planificada, realizada con el paso del tiempo, en la que se ha dado espacio a lo imprevisible, a lo insólito. La ineficiencia del recorrido queda superada por la riqueza de relaciones y de experiencias que se acumulan en su transcurso y que culminan con el accionamiento de la persiana y el canto del canario, agradecido por el rayo de sol.

La hipérbole, la exageración, la ironía, son recursos poéticos habituales de la arquitectura que pueden servir para atrapar la vida cotidiana. En el refugio existen instantes y elementos que producen una amplificación de fenómenos o realidades. El aljibe, cuando dejó de ser necesario como almacén de agua, se convirtió en un nuevo almacén-taller. Se trata de un espacio de dimensiones considerables si pensamos en el tamaño del refugio. Es un espacio oscuro que recibe luz de dos lucernarios de hechos con ladrillo de vidrio. Se conectó con el patio de servicio a través de una puerta y de un pasillo que tiene el suelo inclinado. En la visión desde el interior, el patio aparece iluminado al final de una larga fuga, por efecto de una especie de trampantojo que conforman las paredes y suelo inclinados. Se obtiene así una visión amplificada de fragmentos del refugio que adquieren un protagonismo singular de forma imprevisible.

En La Roiba, el efecto de exageración se debe, sobre todo, al contacto intenso y permanente con el mar. El mar determina cada momento de vida cotidiana, de modo que dormir es dormir en el mar, comer es comer en el mar, el descanso y el trabajo lo son en el mar. Para quien no vive habitualmente en el mar, este traslado aporta de forma inmediata un sabor peculiar a cada actividad del día. La dependencia del mar impide que la vida cotidiana se haga rutinaria. Como se ha comentado el capítulo 5, el mar tiene la capacidad de trasladar la vida a un tiempo mítico y a un estado originario. La vida cotidiana recobra así su dimensión de totalidad. Cada acto concreto queda situado en un tiempo y un espacio primigenios, que rebasan la vida en todas sus

⁵² Iñaki Ábalos utiliza esta casa en oposición a la casa positivista de Arpel. Cfr. ÁBALOS, Iñaki, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

La Roiba. Patio de acceso a través del antiguo depósito

Terraza de La Roiba. Pintando las zapatillas.

direcciones. Lo cotidiano -pongamos por caso tomar el sol en la terraza -acción “infraordinaria” según Perec- adquiere así su verdadera magnitud.

Podríamos pensar en otros ejemplos de amplificaciones, como la chimenea de la villa Stennäs de Asplund. Esta chimenea hiperbólica es un ejemplo bellísimo de amplificación del hogar de la casa, con el cual Asplund recupera para sí, después de su inmersión en el estilo internacional, algunos atributos tradicionales del habitar. En Stennäs, reunirse junto a la chimenea no será jamás un acto rutinario, un rito vacío o la repetición de un cliché.

Podríamos pensar que en las condiciones descritas, al intentar captar un episodio de la vida corriente, asistimos a una desaparición de lo cotidiano, que es sustituido por la representación de un acontecimiento primordial, es *embellecer enmascarando*⁵³. Sin embargo, advertimos que esta interpretación no es del todo cierta. La amplificación, en realidad, no es dar a lo cotidiano una dimensión que no tiene, sino captar toda su hondura real que habitualmente, por inconciencia, pasa inadvertida. Así, amplificar el umbral que da acceso al espacio doméstico, puede entenderse como un acto de adecuación a la dimensión real e inadvertida de estos actos rutinarios.

6.2.6 Presentar

El peligro de las amplificaciones es traicionar la verdad de las cosas. En este sentido resulta muy necesario recordar la necesidad de atender la realidad sin violentarla. Hemos dedicado ya el capítulo cuarto precisamente a la recuperación de la realidad. Aquí solo queremos recordar que lo cotidiano se beneficia enormemente de esta actitud, cuyos rasgos arquitectónicos hemos comentado en el mencionado capítulo. Un refugio es un refugio, un pilar es un pilar y un tejado un tejado. Esto no es un alegato en favor de lo convencional ni de la simplificación de la realidad, que es compleja y profunda, sino una forma de construir y habitar que es consciente de la dignidad de las cosas, las grandes y las pequeñas. La presentación es el reino de lo inmediato, mientras que en la representación domina la mediación. Presentar implica no prolongarlo todo con introducciones que medien entre la realidad y nuestra experiencia. Eso ocurre cuando la arquitectura quiere explicarse excesivamente a sí misma. Presentar es dejar que las cosas hablen por sí mismas y de sí mismas.

Amamos las cosas porque son insobornables, dice Zagajewsky. Esta es la misteriosa fuerza que posee el tejado que construyó Molezún en su primera ampliación del refugio. Pero ¿cómo

⁵³ STEINER, GEORGE, *op. cit.*, p. 206.

puede la vida huir de la representación? ¿cómo capturar su presencia?, ¿cómo puede el retiro contribuir a este objetivo? La arquitectura del refugio, tal como hemos visto en el capítulo 4, colabora haciéndose atenta a la realidad, a cada instante de la vida. La construcción manual del retiro hemos visto que tiene la cualidad del tacto que acoge, que cuida, que muestra su cercanía. El retiro procura un espacio y un tiempo donde pueda darse una escucha de la realidad, una predisposición a encontrarse íntimamente con el mundo. Seguramente la arquitectura solo puede sugerir esta posibilidad, pero la llave de este encuentro depende, en última instancia, de la sensibilidad de cada habitante.

Capturar instantes de presencia en los que la realidad fluye a su gusto podría ser una de las actividades más propias de la vida en La Roiba. La captura de estos instantes no puede prepararse como podría prepararse algo ordenado a una función práctica concreta. Aquí se trata de la presencia insobornable de la vida, del ser. Contemplando las instantáneas tomadas por Molezún en su refugio podemos llegar a la conclusión que tal vez muchas de ellas no sean sino tentativas de preservar estos breves instantes, vividos como plenitud de vida en su refugio.

Estas fotografías no han sido realizadas para mostrar el objeto arquitectónico. Tampoco ilustran momentos significativos de la vida familiar. Son testimonios de la belleza oculta en lo cotidiano. Molezún, habitando en su refugio, descubre momentos, objetos, luces, acciones normales y cotidianas que ocurren en el entorno que él ha construido y que sin embargo, son portadores de un sentido propio, de una presencia misteriosa y profunda que Molezún no ha dispuesto, sino que se encuentra con ella imprevisiblemente. Estos encuentros con la presencia de la realidad cotidiana enriquecen enormemente la vida personal y constituyen uno de las metas del retiro.

6.2.7 El juego

La presencia de la vida de la que estamos hablando está relacionada con la noción de juego. Introducir el juego en el modo de habitar puede considerarse también un mecanismo contra la rutina y la alienación de la vida cotidiana. ¿Puede el traslado del retiro dar espacio al juego? Precisamente el juego es un ingrediente esencial del retiro. Quizás, más que un ingrediente, el juego es parte de la forma de ser característica del retiro. El juego es una resistencia contra una determinada concepción de la vida dominada por lo útil, lo productivo, en definitiva, ordenada a la obtención de algún beneficio que está fuera de la cosa en sí misma.

La Roiba. Azotea

A diferencia del resto de espacios del refugio, Molezún no condicionó el uso de este lugar en ningún sentido. No hay bancos, pérgolas, mesas... y cuando las hay son improvisadas. En ocasiones unos pallets de madera con cojines en el suelo, una mesa de camping y una sombrilla. Seguramente el hecho de dejar este espacio libre era un requisito para realizar la vigilancia de playas, no obstante, contribuye a destacar las huellas de la vida cotidiana en el refugio. La azotea cuenta la actividad del refugio: tablas de surf, neoprenos, pesas, toallas, colonizan este espacio cuando el refugio se llena de habitantes. En otros momentos del año permanece vacía.

Arriba
Janine dando de comer a una gaviota

El juego es un tema que exigiría ser tratado con mayor profusión y profundidad de la que podemos abordar en esta investigación⁵⁴. A lo largo de la historia se han tenido concepciones sobre el juego muy diversas. Por ejemplo, el juego como descarga de energía sobrante, el juego como modo de preparación para la vida, como consecuencia del impulso de imitación, como deseo de dominio, etc. Johan Huizinga asignó al juego el estatus de una función vital de los seres vivos independiente de otras actividades, y le atribuyó un papel fundante en el cultura humana. Para Huizinga, el juego está siempre claramente delimitado respecto de la vida cotidiana⁵⁵. Michel de Certeau, en cambio, atribuye al juego una función esencial en la formación del tejido de lo cotidiano. De Certeau concede al juego precisamente la capacidad de resistir al orden impuesto por los poderes dominantes de la sociedad. En este caso se trata de resistir subvirtiendo este orden. De Certeau incide en las particularidades del juego como espacio reglado, pautado y convenido. El poder subvertivo que De Certeau encuentra en el juego es la capacidad de negar el orden impuesto utilizando las mismas normas del juego. No obstante, en la recuperación de la vida cotidiana que facilita el retiro nos interesa destacar que el juego, como afirma Huizinga, es algo libre, superfluo (pero por ello tanto más deseable). Esta faceta del juego en el sentido de gratuidad, de no-finalidad, fue desarrollada por Romano Guardini en relación al rito cuando habla de la liturgia como juego.⁵⁶ Guardini comenta las diferencias entre la acción que persigue un *sentido* y la que busca una *finalidad práctica*. Según Guardini, las acciones motivadas por una finalidad práctica sirven en tanto que permiten alcanzar un objetivo superior a ellas, que es su razón de ser, mientras que hay acciones que carecen de finalidad y, así, tienen su razón de ser en sí mismas, en su pura existencia:

“Muchas cosas no tienen, hablando en rigor ninguna finalidad práctica; pero tienen un sentido, y éste radica en el hecho de ser lo que realmente son, sin pretender extender su acción fuera de ellas mismas, ni contribuir a la formación o modificaciones de otros objetos situados en el mundo circundante. Estas cosas, estrictamente diseccionadas, están vacías de un fin práctico, y sin embargo están rebosando sentido vital”.

Conviene recordar también la advertencia de Nuccio Ordine: “Si dejamos morir lo gratuito, si renunciamos a la fuerza generadora de lo inútil, si escuchamos únicamente el mortífero canto

⁵⁴ Aunque la arquitectura ha sido interpretada sucesivas veces como juego –por ejemplo como un juego de lenguaje, o, según Le Corbusier, como “el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”, la identificación entre construir, habitar y jugar no ha sido todavía plenamente desarrollada. El juego, entendido como una función vital del ser humano, puede encontrar también en la arquitectura una de sus formas de realización más plenas.

⁵⁵ “We find play present everywhere as a well-defined quality of action which is different from “ordinary” life”. HUIZINGA, JOHAN, “*Homo ludens. A study of the Play-Element in Culture*”. Routledge & Kegan Paul, Londres, 1980, p. 4.

⁵⁶ GUARDINI, ROMANO, “La liturgia como juego”, en *El espíritu de la liturgia*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2000, p. 138-158.

de sirenas que nos impele a perseguir el beneficio, sólo seremos capaces de producir una colectividad enferma y sin memoria que, extraviada, acabará por perder el sentido de sí misma y de la vida”.⁵⁷

Para Ordine, igual que afirmaba Guardini, la no-finalidad de las manifestaciones culturales es generadora de sentido y de identidad⁵⁸. Asimismo, la incidencia del juego en el sentido propio de cada acción le otorga un gran potencial para hacer de cada instante de la vida un momento que merece la pena ser vivido por sí mismo. En sus memorias, Pablo Neruda explica cómo construyó su casa en Isla Negra como si de un juguete se tratara: “El niño que no juega no es niño, pero el hombre que no juega perdió para siempre al niño que vivía en él. He edificado mi casa como un juguete y juego en ella de la mañana a la noche”⁵⁹. Aparece aquí también la necesidad de jugar-habitar como un acto de resistencia, de recuperarse a sí mismo, en particular, de recuperar el niño que el adulto tiende a perder. Neruda se hizo con una flota de veleros encerrados en botellas que navegaban por su casa. Reunió mascarones de barcos que colonizaban la sala y el jardín, un caballito de madera y otros objetos que eran sus juguetes, con los que jugaba para “no perder al niño que vivía en él”.

El retiro es el espacio y el tiempo propicio para el juego y para el ocio. Juego y ocio se relacionan. El ocio entendido desde la perspectiva que estamos comentando no es el “dolce fare niente”, ni tampoco un bien de consumo, sino un modo particular de cultivarse, y de rescatarse, liberado de las exigencias capitalistas de productividad⁶⁰.

Quizás el origen más profundo de La Roiba –y de todo retiro- se mueve también en este ámbito. ¿Acaso no construyó Molezún su refugio para jugar en y con el mar? El carácter lúdico de La Roiba es innegable. De hecho, para quienes eran verdaderos pescadores y hombres de mar, resultaba evidente que lo de Molezún era un juego⁶¹. Desde esta visión, la multitud de

57 ORDINE, NUCCIO, *La utilidad de lo inútil*, Acanalado, Barcelona, 2013. En este libro, Nuccio Ordine realiza una defensa, con carácter de manifiesto, de los saberes humanísticos, los cuales a pesar de no perseguir una finalidad práctica –o quizá precisamente debido a ello- aportan unos beneficios indispensables para el ser humano, toda vez que se interesan por las cualidades más propias de lo que llamamos *humano*.

58 Massimo Cacciari, otro filósofo italiano, denuncia en el mismo sentido el trato marginal que Europa está dando a su propio legado humanista y que provoca que “Europa se está destruyendo a sí misma”. Ver: < http://internacional.elpais.com/internacional/2015/11/19/actualidad/1447947412_812980.html > [Consultado en 16/11/2016].

59 NERUDA, PABLO, *Confieso que he vivido*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 373.

60 Para profundizar en esta noción de ocio –que es la interpretación clásica del ocio, la *schola*- recomendamos la lectura de PIEPER, JOSEPH., *“El ocio y la vida intelectual”*, 8ª, Rialp, Madrid, 2003.

61 “También recuerdo aquel yate que, más de una vez, mi padre tuvo que salir a rescatar con su pesquero porque, pese a su buena voluntad, Ramón, Elena y sus primos, eran tan nefastos cual temerarios marineros a los que solía

Arriba

Niños jugando en un barco en el Beluso

Abajo

Saltando de la terraza al mar

mecanismos que Molezún construye en su refugio -las poleas, la cuerda con nudos para subir del porche a la terraza, el cajón-trampilla que esconde la escalera, el raíl para colgar barcos y nasas, las lámparas regulables colgando del techo...- no son sino expresiones concretas de un modo de entender la vida como un juego. En La Roiba, el juego aparece frecuentemente ligado a finalidades prácticas. El juego aparece precisamente como una cualidad que trasciende el sentido práctico de cada polea, de cada artilugio. Es así como por medio del juego la vida cotidiana recupera el sentido de cada momento y de cada acción. Recupera su frescura, su novedad constante, su importancia y su capacidad social. Estas son todas consecuencias del dinamismo que imprime el juego en la vida cotidiana.

Molezún juega cuando desmonta sus motos en el pañol y las vuelve a montar, cuando sale a navegar con su mujer y sus hijos, cuando corren por la playa o saltan al mar desde la terraza, cuando se comprimen en el Renault 4L para viajar cargados de maletas desde Madrid hasta Bueu. Molezún juega cuando piensa muebles para el refugio, cuando construye la pérgola o el tejado, cuando pinta el hormigón de blanco. En las casas construidas como retiro abundan los mecanismos móviles, los artefactos e ingenios. La lista podría ser interminable, pero basta citar los conocidos artilugios de Thomas Jefferson en Monticello, los de Ralph Erskine en su Caja, los constantes artilugios de Le Corbusier en su ático, en su Cabanon, en el ático para Charles de Beistegui, en la Petite Maison. Más allá de los artefactos concretos identificables como “juguetes” -los cuales tienen un interés especial desde el punto de vista de la arquitectura-, es toda la vida la que se vive desde la dinámica del juego en el retiro. Esta sensibilidad implica la pervivencia de la mirada desjerarquizada del niño, para quien toda la realidad está al mismo nivel. La mirada del niño pasa con una absoluta continuidad de su padre a una lámpara o a un interruptor. Freud sugería que “todo niño que juega se conduce como un poeta, creándose un mundo propio, o, más exactamente, situando a las cosas de su mundo en un nuevo orden, grato para él”. Sin embargo, tal vez sea más exacto afirmar que el poeta es aquél que mantiene vivo en él su ser-niño. En algunos casos, la arquitectura tiene su origen en esta vivencia de la propia vida como juego. Algunas personas han tenido una capacidad singular para hacer de su vida un juego. Citemos a algunos aun haciendo una selección injusta: Adriano y su villa en Tívoli -especialmente el Teatro Marítimo-, artistas como Picasso o Calder, Charles y Ray Eames. Aunque la clave del juego está en la sensibilidad del sujeto, también es cierto que la arquitectura puede propiciar enormemente este tipo de vivencias. Algunas casas para el juego se basan en su dinamismo (casa Schröder, Maison de Verre de Chareau, casa E-1027, La Caja de Erskine), otras se basan en la ambivalencia de espacios sin funciones bien definidas, capaces

de ser conquistados continuamente a través del juego de habitar (la casa Eames o la cercana casa de Rudolf Schindler en Kings Road, la Casa de Vidrio de Lina Bo Bardi, la casa de Xavier Corberó o la Catedral de Bofill), algunas son en sí mismas un juguete, como la Villa Girasole de Intervinzi. En La Roiba, el juego es el modo de vida de sus habitantes. Ciertamente, posee un buen número de artilugios móviles, de escondites, de armarios ocultos. Su misma ubicación, la presencia tan cercana del mar, potencia el modo de vivir jugando. Al mismo tiempo, se podría decir que el refugio entero se fue construyendo como parte de un juego que Ramón Vázquez Molezún dirigía. Es importante advertir que a pesar del evidente sentido pragmático que parecen tener los artilugios del refugio, todos ellos reclaman su autonomía y su sentido propio. Existe en todos ellos una raíz escapa de la funcionalidad y que solo podemos atribuir a la vitalidad y creatividad del espíritu de Molezún, es decir, a su mismo ser particular⁶².

⁶² George Steiner, en una de las reflexiones de las *Gramáticas de la Creación*, advierte sobre la gratuidad que reside en toda creación –en el sentido fuerte de la palabra-. STEINER, GEORGE, *Gramáticas de la Creación*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001, pp. 48-59.

En la Biblia, la Creación se explica también como juego. El juego está vinculado a la capacidad creativa y se podría decir que toda creación nace del juego.

Ramón Vázquez Molezún con su Lambretta C125

Ramón Vázquez Molezún preparando las velas en su barco.
Al fondo puede verse Pedra Branca, el conjunto de rocas que se adentra en el mar junto a la ensenada del refugio
Janine tomando el sol de la tarde en la terraza.

6.3 *Metaxú*. Metafísica de lo cotidiano

Uno tiene la impresión de que la contemporaneidad no favorece sino una etapa de un peregrinaje eterno e interminable. Lo que mejor describe aquel peregrinaje es el término metaxú, tomado en préstamo de Platón: estar «entre», entre nuestra tierra, nuestro entorno hartos conocidos (así lo creemos), concreto y material, y la trascendencia, el misterio. El metaxú define la situación del hombre como la de un ser que irremediablemente está «a medio camino».

ADAM ZAGAJEWSKI, En defensa del fervor⁶³

En cada operación de rescate de lo cotidiano ha surgido la posibilidad de un traslado que parece rebasar la cotidianidad. El retiro conduce lo cotidiano hacia un espacio donde se trascienden los límites de las acciones cotidianas. Este espacio se hace presente también cuando la voluntad de atrapar la vida cotidiana nace de una voluntad claramente antimetafísica. La fascinación por las fuerzas latentes en lo cotidiano ha ido variando sus motivaciones a lo largo de la historia humana. La sensibilidad contemporánea sigue interesada en las energías que se desprenden de la vida cotidiana y que revelan el sustrato más esencial del que está tejida la vida.

Hay que advertir que las operaciones para rescatar la vida cotidiana tienen siempre el peligro de manipular la matriz de la realidad. Por un lado, tienen el poder de rescatar la vida que se esconde y desaparece a través de la inconciencia y la costumbre. Por otro lado, pueden maquillar lo cotidiano para que aparezca con unos significados aprendidos que sustituyen la experiencia de lo real. Descubrimos que lo cotidiano es un material frágil, con la profundidad de la piel, usando una expresión de Paul Valéry. Esta condición se debe a la situación de la vida humana que Zagajewsky define como *metaxú*. Según Zagajewsky, la naturaleza humana se balancea entre la rutina trivial de una vida práctica y las alturas del espíritu. Una vez más se afirma la necesidad del traslado como una condición inherente a la condición humana. Zagajewsky afirma :

“[...] nunca lograremos afincarnos en la trascendencia, al igual que nunca conoceremos su significado. Diótima nos anima con razón a dirigirnos hacia la belleza, hacia lo elevado, pero nadie fijará su residencia en las cimas de los Alpes, no armará allí sus tiendas de campaña por mucho tiempo [...] Siempre volveremos a la cotidianidad: tras haber vivido una epifanía o haber escrito un poema entraremos en la cocina para preguntarnos qué hay para almorzar; y después abriremos un sobre con la factura del teléfono. Oscilaremos sin cesar entre Platón,

⁶³ Todas las citas de Adam Zagajewski que aparecen en este apartado son de ZAGAJEWSKI, ADAM, *En defensa del fervor*, Acantilado, Barcelona, 2005.

el inspirado, y Aristóteles, el práctico... Por suerte, ya que en caso contrario en lo alto nos acecharía la locura, y en lo bajo, el aburrimiento".

Queremos señalar que tal como reivindicaba Lefebvre, lo cotidiano es una totalidad –más total seguramente de lo que se puede afirmar desde un punto de vista marxista-. Lo cotidiano es el punto de partida y de encuentro entre pragmáticos y metafísicos. En cuanto representa un extremo del espíritu humano, se distingue de la experiencia trascendente. Sin embargo, pensamos que esta visión dual no ayuda a comprender lo cotidiano en todo su espesor. Lo cotidiano resiste tanto a quienes hablan siempre en éxtasis desde esferas inalcanzables como a quienes se dedican a exaltar lo más vulgar de nuestras posibilidades.

"Siempre estamos «entre» y, en cierto sentido, en nuestro vaivén incesante siempre traicionamos el extremo opuesto. Sumidos en lo cotidiano, en la rutina trivial de una vida práctica, nos olvidamos de la transcendencia. Dirigiéndonos hacia lo divino, descuidamos la normalidad y lo concreto, damos la espalda a aquella piedrecilla a la cual Zbigniew Herbert dedicó un hermoso poema, que no es otra cosa que un himno a una presencia pétrea, tranquila y soberana".

No queremos decir que lo cotidiano sea un espacio neutro, libre de los peligros propios de cada extremo, sino que lo cotidiano integra ambos polos opuestos y no se abandona ingenuamente a uno de ellos. Se abre tanto al misterio que rebasa por sus dimensiones inabarcables, como a lo precario, lo "insuficiente", despreciado por quienes desconocen lo que significa la intemperie. La crítica de Zagajewsky a la cotidianidad se dirige a la animadversión que sustentan muchos de sus defensores hacia la vertiente metafísica de la realidad. Así, el "Elogio de lo cotidiano" de Tzvetan Todorov, con quien Zagajewsky entra en diálogo, es para este parte de un programa antimetafísico que persigue una amputación de la realidad. Afirma Zagajewsky:

"Si la cotidianidad es bella es porque también percibimos en ella el suave temblor de posibles acontecimientos heroicos, extraordinarios y misteriosos. La cotidianidad es como la superficie de un río pacífico que cruza una llanura; se dibujan en ella las corrientes sutiles y los torbellinos, presagio de los dramas y las inundaciones que quizá nunca, o sólo al cabo de mucho tiempo, se hagan realidad. [...] La cotidianidad privada a hachazos de cualquier posibilidad de heroísmo y santidad –del temblor de una tragedia aún lejana- se vuelve llana y aburrida. Carece de la verdad de la vida y no puede constituir la base ontológica de una estética convincente".

A través de los mecanismos arquitectónicos para atrapar la cotidianidad de la vida y de las cosas aparece, a menudo de forma inesperada, su belleza y, en ella, su misterio, su temblor, su dimensión metafísica. Advertimos cierta condición inestable, o mejor, nuestra incapacidad para permanecer simultáneamente en el misterio de esa belleza y en su silencio, concreción y

La Roiba. Bancos debajo del voladizo.

La Roiba. Terraza y mesa.

parquedad. Es en este sentido que Zagajewsky dice que «en nuestro vaivén incesante siempre traicionamos el extremo opuesto».

Ya hemos visto como muchas de las experiencias de retiro han tenido su necesaria reverberación espacial en la construcción de un refugio –casi siempre autoconstrucción– donde poder mantener un espacio de libertad y resistir a la pérdida de sentido, a la alienación y a la disolución del propio ser. Esta construcción debe permitir, en primer lugar, dar refugio a la totalidad de la persona. Es decir, debe reconocer –con naturalidad– los dos polos entre los que se bate la existencia humana⁶⁴. Estamos de acuerdo con la crítica de Zagajewsky al veto anti-trascendente que parece imponerse en la cultura actual, al tiempo que reconocemos la importancia del giro “contraepifánico”, que en su momento permitió fijarse en las “facetas que pasamos por alto demasiado aprisa en nuestro habitual trato cotidiano con ellas”⁶⁵ y que el mismo Zagajewsky reconoce («hemos aprendido a valorar las cosas porque existen»).

Quizás una de las principales peculiaridades del retiro es ese esfuerzo por experimentar la totalidad de la existencia. Más que permanecer simultáneamente en los dos polos, aspira a habitar en el espacio-tiempo en el que estas dimensiones de la vida son indisociables. Se trata de una posición difícil de alcanzar. Seguramente este es uno de los mayores méritos de La Roiba y de quienes la han habitado. La resistencia íntima se expresa a través de lo cotidiano como protección del mero transcurrir de la vida. Valorar como es debido ese “mero” transcurrir es propio de cierto grado de madurez humana. Con esto no estamos queriendo defender un modo de vida mediocre, sin altibajos, sin acontecimientos o heroísmos. Esto sería “cortar a retazos la rica tela de la realidad”. Precisamente el retiro aspira a vivir la vida con la mayor intensidad. La defensa de lo cotidiano es una afirmación de que tal intensidad puede vivirse en las acciones más ordinarias del día a día. El retiro da acceso a la riqueza oculta de cada momento cotidiano, ante la cual palidece el esplendor ampuloso de lo extraordinario. En La Roiba, nada fuerza la aparición de significados que procedan de esferas alejadas de la vida concreta. Acompañar la vida cotidiana, acercarse a ella, implica también para la arquitectura hacerse cotidiana y silenciosa. Es en este sentido que podemos hablar de la metafísica de lo cotidiano, una metafísica

⁶⁴ Nos parece acertada y aguda la constatación de Zagajewsky de que “la relación entre fervor e ironía va en realidad más allá de la mera oposición, porque en el fondo no son dos términos simétricos de una comparación. El fervor precede siempre a la ironía, cuya labor es la de corregir y revisar, ajustar la obra al mundo en que ha sido creada; pero coexisten de la misma forma que coexiste el sentido del humor con el misticismo, que tienen la función de distraer de la realidad directamente observable.” Así, los elementos constructivos exageradamente ordinarios utilizados irónicamente por Rem Koolhaas en algunas de sus obras –por ejemplo, el vallado de plástico dispuesto en la terraza ajardinada de la Villa dall’Ava– tienen el valor de esa “corrección” pero no podrían constituir un argumento por sí mismos.

⁶⁵ TAYLOR, CHARLES, *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006, p. 635.

que reconoce la intemperie de este mundo. “Todas las casas son precarias porque son de este mundo”, dice Josep María Esquirol⁶⁶. En la particular precariedad del refugio se hace más intensa la necesidad de amparo. Esta cercanía y cuidado alcanza el sí mismo, pero también es cercanía con las cosas, con la naturaleza y con cada momento de la vida cotidiana.

⁶⁶ Esquirol propone reinterpretar la metafísica desde la noción de refugio, como “permanencia protegida”. ESQUIROL, *op. cit.*, p. 47 y ss.

CONCLUSIONES

La tesis se ha centrado en una pequeña construcción que, sin embargo, concentra las energías de lo que hemos llamado resistencia íntima. Al mismo tiempo, el punto de vista del retiro ha sido necesario para captar mejor la trascendencia del refugio de Molezún. La Roiba da testimonio de la posibilidad y de la necesidad de configurar la vida en simbiosis con un hábitat concreto. La empatía con el lugar permite desarrollar el propio ser en sintonía con las realidades (físicas y sociales) que configuran el lugar. Así, la expansión de la propia interioridad no se derrama, sino que se realiza en un contexto capaz de reconocerla. La Roiba es una de las obras que señala con mayor insistencia la posibilidad de una simbiosis entre la propia vida y el lugar habitado. La configuración de la vida de Molezún y la de su comunidad familiar en el mar diluye la escisión entre la persona y el mundo. Esta escisión es superada también a través del reconocimiento de la cosa: la realidad material que rodea la vida y la constituye. Es necesario recorrer un camino hacia el encuentro con las cosas y la materia, las cuales permanecen ocultas bajo la costra de los mecanismos de representación habituales en el espacio doméstico tradicional. En La Roiba se produce una búsqueda concienzuda de lo real: el hormigón, la madera, la arena, las lámparas, el tejado. La atención a la realidad más inmediata da pie a la aparición de metáforas inesperadas, difíciles de prever de antemano. La resistencia de Molezún recupera también la experiencia de la naturaleza como una dimensión ineludible de la persona. Para los Molezún el contacto con la naturaleza es una necesidad vital que configura su personalidad y provoca un modo particular de estar y de relacionarse con el mundo. Finalmente, la resistencia íntima se expresa en el terreno de lo cotidiano. Los beneficios del retiro deben manifestarse en lo cotidiano para que resulten reales y efectivos. El refugio despliega una serie de operaciones dirigidas a captar la luz oculta en los actos y las realidades que aparecen revestidas con el manto de lo insignificante. Se evita así que la identificación entre persona y refugio se produzca únicamente en el ámbito de la memoria y de la mente, y permanezca alejado del presente cotidiano.

La Roiba es radical en la búsqueda de un modo de habitar íntimo. Este contacto íntimo entre la persona y el mundo se obtiene a través de una tensión permanente, que consiste en una lucha contra los clichés, contra todo prejuicio, contra las interferencias ajenas al sentir de sus habitantes, contra todo aquello que pueda anestesiar la vida, disminuirla, congelar sus opciones, sus significados, sus horizontes.

+++++

Al desentrañar la esencia del retiro a través de La Roiba se pone de manifiesto una experiencia que podemos calificar de *unitaria*. Precisamente, la lucha frente a la amenaza de la dispersión es una de las principales motivaciones de la modalidad de retiro que nos ha ocupado. Al proceder de forma analítica, examinando La Roiba desde el punto de vista de las distintas dimensio-

nes del retiro, podemos perder fácilmente la percepción de esta unidad. Ígor Stravinski concluía su *Poética musical* afirmando que la música es “un elemento de comunión con el prójimo y con el Ser”¹ que, por otra parte, no puede lograrse “sin propósito y sin trabajo”². Del mismo modo, una experiencia de unidad puede percibirse como resultado de la resistencia íntima. Como decía Stravinski, la unidad es fruto de un esfuerzo deliberado, a pesar de que aspire a la eliminación o integración de tensiones entre las diversas dimensiones de la vida.

Uno de los mayores logros de La Roiba es el difícil y frágil equilibrio entre las tensiones que brotan de la expresividad del sujeto y aquellas que provienen de la realidad exterior, a las que el sujeto se abre. Son conocidos los casos de retiros en los que un polo de tensiones domina y casi anula el otro. Así, por ejemplo, el universo personal y los objetos que formaban la memoria de Fernando Higuera llenaban su Cueva hasta tal punto que se podría decir que en el interior de su espacio, Fernando respira a Higuera³. En el polo opuesto están los retiros que no se dejan afectar por la humanidad de quien las habita. Ahí entrarían las cabañas, siempre anónimas. Existen cientos de ellas, desde Thoreau a Heidegger. Espacios minúsculos vacíos, arquetípicos, sin huellas. Una mesa, una silla y una ventana. Espacios de nadie que se llenan solo a través del pensamiento de quien los habita en un momento determinado⁴. Espacios escasamente cualificados que remiten únicamente al espacio exterior, concebidos para el disfrute y la celebración de la naturaleza (podemos pensar, por ejemplo, en la casa en Pantelleria de Studio PER). En La Roiba convergen y se aprecian de forma clara los dos movimientos descritos en la tesis como movimiento de contracción y de expansión. En La Roiba se podría decir que los dos movimientos están al mismo nivel. La síntesis entre estos dos movimientos, sin que por ello disminuya la radicalidad de cada uno de ellos, es generadora de unidad. La fuerte empatía entre la sensibilidad interior de Molezún y las características objetivas del lugar se pone de manifiesto en el refugio, que es fruto simultáneo de ambos dinamismos. De modo que al penetrar en La Roiba nos adentramos en el mundo particular de Ramón Vázquez Molezún y

1 STRAVINSKI, ÍGOR, *Poética musical*, Acantilado, Barcelona, 2006, p. 125.

2 *Idem*.

3 El espacio de *La Cueva* de Higuera, no obstante, tenía la condición de lo que el arquitecto llamaba “capa española”, es decir, un espacio con capacidad para adaptarse a usos y situaciones muy diversas. Lo mismo podría decirse de la casa de los Eames en California. Algo muy distinto ocurre en la casa Malaparte, donde la estructura arquitectónica es en sí misma una expresión de la interioridad del habitante.

4 El compositor noruego Edvard Grieg contemplaba la posibilidad de que cualquiera se refugiase en su cabaña mientras él no estaba, de modo que “cuando abandonaba la cabaña al final de cada día de trabajo, siempre dejaba una breve nota escrita a mano sobre su escritorio: «Si alguien irrumpiese aquí, por favor no toque el material musical. Sólo tiene valor para Edvard Grieg»”. RUIZ DE SAMANIEGO, ALBERTO (ed.); MOURIÑO, JOSÉ MANUEL (ed.), *Cabañas para pensar*, Maia ediciones, Madrid, 2015, p. 225.

de su mujer Janine. Comprendemos su modo de ser, los rasgos de su personalidad, sus preferencias; captamos algo de su esencia⁵. Al mismo tiempo, el refugio evita absolutizar ese mundo interior y expandirlo indefinidamente. El refugio permanece siempre abierto a los fenómenos de la naturaleza, a lo que el mar quiera filtrar en él: la arena, el aire, el agua y sus embestidas demolidoras; también a los animales, huéspedes esporádicos del refugio, las gaviotas, los gatos salvajes que habitan el refugio a su antojo. Es conocida la acogida que los habitantes del refugio han prestado siempre a quienquiera que desee acercarse al refugio. Sus mismos vecinos aseguran sentirse parte de la vida del refugio. Janine, la mujer de Molezún, que nos recibió en La Roiba sin conocernos, nos explicó con cierto remordimiento que Ramón cuidó siempre de no cargar el refugio excesivamente con las huellas de quienes la habitaban. Con los años Janine ha querido rodearse también de algunas fotografías de hijos y nietos. También de este modo se comprueba que el refugio permanece abierto a la deriva del tiempo, que nunca ha llegado a un estado definitivo y sigue aceptando los cambios que el tiempo impone. En este equilibrio de fuerzas la resistencia íntima se convierte en garante de libertad, la identificación personal con el lugar se convierte en la mejor protección del medio. En este sentido, casi de forma paradójica, La Roiba señala un interesante campo de posibilidades capaz de enriquecer el debate sobre la preservación del medio ambiente.

+++++

La Roiba permite comprobar que la disciplina arquitectónica tiene capacidad para construirse en una perfecta continuidad con la vida de las personas. Lejos de encorsetarla, los mecanismos arquitectónicos empleados en La Roiba multiplican las posibilidades de una vida intensa. Resulta fácil imaginar que la vida en La Roiba sería más pobre sin las cualidades y posibilidades que surgen de las decisiones arquitectónicas tomadas. Ocurriría, por ejemplo, si el acceso estuviese a pie de calle, si el habitáculo principal se encontrase a una cota más elevada, o si las ventanas fuesen tradicionales. Existe un modo de pensar que opone la arquitectura a la vida. Según este modo de pensar, la arquitectura impone un orden y con ello un sistema moral que limita las posibilidades siempre rebosantes de la vida de las personas⁶. La arquitectura

⁵ La mujer de Ramón Vázquez Molezún, después de fallecer el arquitecto, decidió instalarse definitivamente en el espacio de retiro. Seguramente era la mejor forma de seguir en contacto con su marido, presente en el espacio de La Roiba. Al respecto, Otto Friedrich Bollnow ha desarrollado la noción de carácter "humorístico" del espacio, introducida inicialmente por Binswanger, según la cual el individuo y su entorno constituyen una unidad indisociable. Cfr. BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, *Human Space*, Hyphen Press, Londres, 2011, p. 217.

⁶ Recordemos, por ejemplo, la interpretación que hace George Teyssot de la estructura arquitectónica en relación al espacio doméstico. Teyssot asocia al orden y a la estructura un papel represor y controlador que disminuye y cohibe las posibilidades de movimiento y las relaciones entre las personas. Aun siendo cierta esta interpretación de la compartimentación espacial, no podemos asociar el orden a una falta de libertad. El orden genera más posibilidades de las

constituye entonces un impedimento o una mediación indeseada en la relación entre la persona y el mundo. Según esta interpretación, habría que dejar de construir allí donde se quisiese dar espacio a la vida. A la luz de La Roiba, la arquitectura no solo no constituye un impedimento para el desarrollo de la vida, sino que se hace necesaria para poder vivir con una libertad, intensidad y posibilidades mayores. Esta capacidad de la arquitectura para permitir un modo de relacionarse con la realidad más directo era una prerrogativa del primer Brutalismo inglés. La Roiba coincide con muchos de los anhelos que latían en el origen de esta corriente ética que, sin embargo, pronto se convirtió en estética⁷. En la actualidad muchas de estas inquietudes han sido retomadas en la praxis arquitectónica habitual y se corre de nuevo el riesgo de emancipación entre la forma y la vida.

Existe una aparente contradicción en la tesis que es querer superponer la noción de *retiro* con la de *la casa de la vida*, que debería ser una casa que es casi solamente vida, flujo de vida espontánea, sin “manipular”. El retiro, sin embargo, implica unas condiciones peculiares que pueden -y deben- entenderse como una manipulación de la realidad dada (a modo de selección, separación, extracción, desplazamiento, aislamiento...). ¿Cómo puede ser esa “manipulación” una manifestación espontánea de vida? Nos puede servir pensar en las manifestaciones artísticas. Todo el arte pretende conocer la realidad, atrapar su densidad, hacer experiencia de su misterio. Para ello, el arte solo dispone de medios que no son la realidad evocada, aunque de alguna forma la contienen. Así, el arte constituye una trampa. Para decirlo con Picasso, “el arte es una mentira que nos acerca a la verdad”. También de este modo, el retiro constituye una trampa, una manipulación que permite a quien se retira captar mejor su vida, atraparla, vivirla de forma más consciente, intensificarla y acercarse a su propio misterio. De otro modo, la vida se escurre, queda oculta, inaprensible. Luigi Pareyson ha analizado con profundidad esta identidad entre la obra creada y el creador, que podríamos considerar equivalente al refugio y la vida de sus habitantes. Según Pareyson el modo de ser, vivir y sentir del creador está presente en la obra no como objeto de su expresión sino como energía formante. De modo que al final del proceso formativo la persona del artista coincide con la obra de arte⁸. Josep Maria Esquirol aclara también la aparente contradicción del retiro al escribir: “Entonces, la vida más explícitamente reflexiva, en lugar de verse como un ir más allá, más lejos, puede entenderse como un intento de volver a

que destruye. TEYSSOT, GEORGES, “Lo social contra lo doméstico. La cultura de la casa en los dos últimos siglos”, *A&V Monografías*, vol. 14, 1988.

⁷ CORNELLANA DÍAZ, JOAN RAMON, “La Roiba. Arquitectura como modo de vida”, en *Vivienda: Pasado, Presente y Futuro. Jornadas Internacionales de Investigación en Construcción*, Instituto Eduardo Torroja, Madrid, 2013.

⁸ PAREYSON, LUIGI, *Conversaciones de Estética*, Antonio Machado, Madrid, 1988, p. 129.

la proximidad. Tal vez, eso sí, por medio de un sendero que permita advertir que antes quedaban en la penumbra”⁹. Esta forma de concebir el retiro, que implica una experiencia, escucha y contemplación de lo más cercano, permite concluir que el traslado con que inicialmente habíamos definido el retiro, acaba permitiendo una penetración más profunda en él.

+++++

La resistencia íntima puede explicarse como una reacción y superación de la intimidad burguesa. Hemos comentado que el territorio de lo doméstico está profundamente marcado por la herencia de la intimidad burguesa del siglo XIX. A lo largo del siglo XX se han dado distintas manifestaciones de retiro que pueden interpretarse como reacciones a una intimidad basada en códigos de representación, donde se ha perdido el vínculo real y directo entre la vida de la persona y el espacio que habita. La Roiba explora un modo de relacionarse con el mundo más íntimo, donde el lugar del retiro se convierte en catalizador de las nuevas relaciones basadas en la comunión entre el sujeto y la realidad. La intimidad que propone La Roiba se basa en la reciprocidad, en el diálogo y en la comunión, lo cual previene del peligro del individualismo en el que se cae con frecuencia al abordar la necesidad de intimidad. La búsqueda de intimidad sigue siendo un anhelo del ser humano, mucho más cuando la llamada sociedad de la transparencia lleva a una invasión de lo público en todos los ámbitos de la vida humana. Es necesario recordar una vez más la advertencia de Hannah Arendt: “Una vida que transcurre en público, en presencia de otros se hace superficial”¹⁰. Más allá de los intentos teóricos por aunar las tensiones entre la dimensión privada y la pública de la vida humana, en La Roiba encontramos un lugar físico que no responde a las rutinas que pesan sobre el espacio doméstico sino que facilita que sus habitantes y el mundo entren en comunión.

+++++

La Roiba no se construye como un paradigma o un ejemplo a imitar, sino que constituye la respuesta concreta de Ramón Vázquez Molezún a una inquietud en un lugar y tiempo concretos. La vocación de la resistencia íntima rehúye, por su propia naturaleza, la noción de modelo o prototipo. El retiro de una persona o familia concreta no puede interpretarse como una fórmula aplicable a otras situaciones (también el sentido inverso -de lo general a lo particular- llevaría a equívocos). Sin embargo, esto no impide que las manifestaciones más particulares y concretas sean portadoras de elementos de verdad que puedan iluminar situaciones diversas. La Roiba,

⁹ ESQUIROL, JOSEP MARIA, *La resistencia íntima*, Acantilado, Barcelona, 2015, p. 75.

¹⁰ ARENDT, HANNAH, *La condición humana*. Paidós, Barcelona, 2005, p. 86.

en su radicalidad, actúa (sin pretenderlo Molezún) como provocación e inspiración. Interroga las acciones futuras dirigidas a la construcción de un lugar en íntima comunión con una vida concreta.

En tanto que respuesta particular, La Roiba se inscribe en un contexto histórico y social muy concreto, en mitad de lo que la historiografía ha denominado el “milagro económico español”. El ambiente cultural del momento distaba mucho de la cultura dominante actual. Algunas posibilidades de aquel momento parecen hoy agotadas, como por ejemplo la disponibilidad de espacios naturales inexplorados o libres de la invasión turística. Actualmente la recuperación del contacto con la naturaleza es mucho más problemático de lo que lo podía llegar a ser entonces. Si bien es cierto que los condicionantes externos han cambiado, la necesidad de resistencia íntima es más urgente hoy que entonces, dado que la erosión de la intimidad y la intromisión de formas de vida impuestas es hoy mucho más radical. A pesar de que una aplicación directa de las formas de La Roiba no sea posible ni conveniente, el análisis de la resistencia íntima desde La Roiba plantea unas necesidades que siguen vigentes (recuperarse a sí mismo, la presencia de las cosas y de la realidad, la naturaleza y la vida cotidiana) y actúa sugiriendo caminos pero dejando abierta la forma concreta como se apliquen estas sugerencias.

Conclusions

This thesis has been focused on a small construction that, however, gathers the energies of what we have called the intimate resistance. At the same time, it has been necessary to consider the concept of retreat in order to better understand the transcendence of Molezún's refuge. La Roiba is an evidence of the possibility and the necessity of configuring life in symbiosis with a specific habitat. Empathy for the place allows the development of the own being in line with the realities, both physic and social, that configure the place. In this way, the expansion of the inner self is not spilled, but done in a context able to understand it. La Roiba is one of the works that more insistently remarks the possibility of a symbiosis between the own life and the inhabited place. The fact that Molezún's life, as well as his family community's life, was configured in the sea dilutes the scission between the person and the world. Such scission is also exceeded by the recognition of the thing. The material reality that surrounds life, constitutes it. It is necessary to traverse a path towards the encounter with things and matter, which remain unseen under the scab of the representation's mechanisms common in the traditional domestic space. In La Roiba, a conscientious search of the real takes place: the concrete, the wood, the sand, the lamps, the roof. Attention to the most immediate reality also unleashes the appearance of unexpected metaphors, which are hard to foresee beforehand. As well as that, Molezún's resistance retrieves the experience with nature as an unavoidable personal dimension. For Molezún and his family, contact with nature was a vital necessity that configured personality and caused a particular way of being and relate to the world. Finally, it is in the quotidian field that the intimate resistance is expressed. The benefits of the retreat should be revealed in the everyday life, in order for them to be real and effective. The retreat unfolds a set of actions to capture the light hidden in the acts and realities cloaked in insignificance. Thus, identification between the person and the refuge does not take place only in the memory and the mind, and neither does it remain far from the quotidian present.

La Roiba is radical in the search of an intimate habitat. This intimate contact between the person and the world is obtained through a permanent tension, which consists of a fight against clichés, against all prejudices, against the foreign interferences to the habitant's feelings, against all what could anaesthetise life, diminish it, freeze its options, its meanings, its horizons.

+++++

When unravelling the essence of the retreat through La Roiba, what becomes apparent is an experience that could be qualified as *unitary*. Precisely, the fight against the thread of dispersion

is one of the main motivations of the retreat modality on which we have focused. When we proceed to analytically examine La Roiba taking into account the retreat's different dimensions, the perception of such unity can be easily lost. In *Poetics of Music*, Ígor Stravinski concluded stating that music is "a form of communion with our fellow man and with the Supreme Being"¹¹, which besides cannot be achieved "without searching and hardship"¹². In the same way, a unitary experience can be perceived as a result of the intimate resistance. According to Stravinski, the bond of unity is fruit of a deliberate effort, although it aspires to eliminate or integrate tensions between the different life dimensions.

One of the greatest achievements of La Roiba is the difficult and fragile balance between the tensions that arise from the subject's expressiveness and the ones that come from the outer reality, to which the subject opens himself. There are well-known cases of retreats in which one tension pole dominates and the other one remains almost annulated. In the same way, for instance, the personal universe and the objects that constituted Fernando Higuera's memory filled up his Cave House, to such an extent that it could be said that in his inner space, Fernando breathed Higuera¹³. At the opposite pole, there are retreats that remain unaffected by the humanity that inhabits them. The always anonymous cabins, for instance. There are hundreds of them, from Thoreau to Heidegger. Trackless, archetypal, empty minuscule spaces. A table, a chair and a window. No-man's spaces filled only through the thought of who inhabits them at a certain point in time¹⁴. Scarcely qualified spaces that refer only to the outer space, conceived to enjoy and celebrate nature (we can think of Studio PER's house in Pantelleria as an example). In La Roiba, the two movements described in this thesis as the movements of contraction and expansion converge and can be appreciated clearly. It could be said that the two movements are at the same level in La Roiba. The synthesis between these two movements generates unity, without dimini-

11 STRAVINSKI, ÍGOR, *Poética musical*, Acantilado, Barcelona, 2006, p. 125.

(The quotes of this section refer to the bibliography that has been consulted throughout the corpus of this thesis. Nevertheless, English versions of the referenced work have been used for the translation when possible).

12 *Ibid.* p. 125.

13 However, Higuera's La Cueva had the condition of what the architect called "a Spanish cape", that is to say, a space with capacity to adapt to diverse uses and situations. The same could be said about the Eames House in California. Something completely different takes place in Casa Malaparte, where the architecture structure is itself an expression of the inhabitant's inner being.

14 The Norwegian composer Edvard Grieg considered the possibility of anyone inhabiting his cabin when he was not there. Thereby, whenever he left the cabin at the end of each work day, he always left a short-handwritten note on his desk: "If anyone bursts in here, please don't touch the musical material. It is only valuable to Edvard Grieg". RUIZ DE SAMANIEGO, ALBERTO (ed.); MOURIÑO, JOSÉ MANUEL (ed.), *Cabañas para pensar*, Maia ediciones, Madrid, 2015, p. 225.

shing the radicalness of each of them. The strong empathy between Molezún's inner sensibility and the objective characteristics of the place are revealed in the retreat, which is a simultaneous fruit of both dynamisms. Thus, when penetrating in La Roiba, we are entering the particular world of Ramón Vázquez Molezún and his wife Janine. We understand their way of being, the features of their personality, their preferences; we understand some of their essence¹⁵. At the same time, the retreat tries to absolutize the inner world and expand it indefinitely. The retreat remains always open to natural phenomena, to what the sea may want to filter in it: the sand, the air, the water and its devastating onslaughts; as well as to the animals, sporadic guests of the retreat, seagulls, feral cats that inhabit the retreat as they please. It is known that the retreat's inhabitants have always accepted anyone who wanted to approach the retreat. Its own neighbours assure they feel part of the retreat's life. Janine, Molezún's wife, who welcomed us in La Roiba without knowing us, explained with some remorse that Ramón always tried not to burden excessively the retreat with the trace of its inhabitants. Over the years, Janine has surrounded herself with some pictures of their children and grandchildren. By doing so, it is also proven that the retreat remains open to be cast adrift in time, that has never achieved a definitive state and still accepts the changes that time may impose upon it. In such a balance of forces, the intimate resistance becomes the freedom guarantor, the personal identification with the place becomes the best protection of the environment. Correspondingly, and almost paradoxically, La Roiba points out an interesting field of possibilities that could enrich the environmental preservation debate.

+++++

La Roiba allows us to see that the architectonic discipline is capable of constructing itself in a perfect continuity with people's lives. Far from confining life, the architectonic mechanisms used in La Roiba multiply the possibilities of an intense life. It is easy to imagine that life in La Roiba would be poorer if it did not have the qualities and possibilities that arise from the architectonic decisions taken. This would happen, for instance, if the access was at street level, if the living space was at a higher level, or if the windows were traditional. There is a way of thinking that opposes architecture to life. From this point of view, architecture imposes an order and, therefore, a moral system that limits the always brimming possibilities of people's lives¹⁶. Thus, archi-

¹⁵ Ramón Vázquez Molezún's wife, after he died, decided to settle definitively in the retreat. It was, for sure, the best way to keep in touch with her husband, who was present in La Roiba's space. In this regard, Otto Friedrich Bollnow has developed the notion of the "humorous" character of the space, introduced initially by Binswanger, in which the individual and their environment constitute an indissoluble unity. *Cfr.* BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, *Human Space*, Hyphen Press, Londres, 2011, p. 217.

¹⁶ It is remarkable to remember, for instance, George Teyssot's interpretation of the architectonic structure in relation to the domestic space. Teyssot associates a repressor and controlling role, which diminishes and inhibits the movement

texture constitutes an impediment or an undesired mediation in the relation between the person and the world. According to this interpretation, it would be necessary to stop building wherever we wanted to make room for life. In the light of La Roiba, not only does architecture constitute an impediment to the development of life, but it also becomes necessary to be able to live with greater freedom, intensity and possibilities. Such capacity of allowing a more direct relationship with reality was a prerogative of the first English Brutalism. La Roiba coincides with many of the yearnings that lied in the origin of this ethic trend, which however quickly turned into an aesthetic trend¹⁷. Nowadays, many of these concerns have been resumed in the habitual architectonic praxis and run the risk of emancipating form and life.

There seems to be an apparent contradiction in this thesis in trying to superimpose the notion of *retreat* onto the *house of life*, which should be a house that is almost only life, flow of spontaneous life, without “manipulation”. However, the retreat implies some peculiar conditions that can –and should- be understood as a manipulation of the given reality (as selection, separation, extraction, displacement, isolation...). How can such manipulation be a spontaneous manifestation of life? It can be helpful to think about artistic manifestations. All art pretends to know reality, capture its density, experience its mystery. To this end, art has only means that are not the evoked reality, although, in a sense, they contain it. Therefore, art constitutes a trap. In Picasso’s words, “Art is a lie that makes us realize truth”. Similarly, the retreat constitutes a trap as well, a manipulation that allows who retreats to capture better their life, to hold it, to live it more consciously, to intensify it and to get closer to its own mystery. Otherwise, life drains away, remains hidden, inapprehensible. Luigi Pareyson has analysed in depth the identity between the created work and the creator, which could be considered equivalent to the retreat and its inhabitants’ life. According to Pareyson, the creator’s way of being, living and feeling is present in the work not as an object of this expression but as a forming energy. Therefore, at the end of the formative process, the artist coincides with the art work¹⁸. Josep Maria Esquirol clarifies the retreat’s apparent contradiction when writing the following: “Therefore, life is more explicitly reflective, instead of considering it as going beyond, further, it can be understood as an attempt of going back to proximity. Maybe through a path that allows realising that they were in the shadows before”¹⁹. To conceive the retreat from this point of view, which implies an experience, listening and contemplation of the

and relation between people, to order and structure. Even if this interpretation of the spatial compartmentalisation was true, we cannot associate order to a lack of freedom. Order generates more possibilities than the ones it destroys.

17 CORNELLANA DÍAZ, Joan Ramon, “La Roiba. Arquitectura como modo de vida”, en *Vivienda: Pasado, Presente y Futuro. Jornadas Internacionales de Investigación en Construcción*, Instituto Eduardo Torroja, Madrid, 2013.

18 PAREYSON, Luigi, *Conversaciones de Estética*, Antonio Machado, Madrid, 1988, p. 129.

19 ESQUIROL, JOSEP MARIA, *La resistencia íntima*, Acantilado, Barcelona, 2015, p. 75.

nearest, allows us to conclude that the movement with which we had initially defined the retreat, in the end, allows a deeper penetration in itself.

+++++

Intimate resistance can be explained as a reaction of overcoming bourgeois intimacy. As it has already been said, domestic territory is profoundly marked by the bourgeois intimacy inherited from the nineteenth century. During the twentieth century, there have been different manifestations of retreat that could be interpreted as reactions to an intimacy based on representation codes, where the real direct relationship between the person's life and the inhabited space has been lost. La Roiba explores a way of relating to the most intimate world, where the retreat becomes the catalyser of the new relations based on the person's communion with reality. La Roiba suggests an intimacy based on reciprocity, dialogue and communion, which prevents from the individualism for which we frequently tend to fall when dealing with the need of intimacy. The search for intimacy is still a yearning for the human being, and much more when the called society of transparency leads to an invasion of all the public in every field of the human life. It is necessary to remind one more time Hannah Arendt's warning: "A life spent entirely in public, in the presence of others, becomes, as we would say, shallow"²⁰. Beyond the theoretical attempts of uniting the tensions between the private and the public dimensions of human life, the physical place in La Roiba that does not answer to the routines that weigh on the domestic space, instead, it facilitates the communion between its inhabitants and the world.

+++++

La Roiba is not constructed as a paradigm or as an example to imitate, it constitutes Ramón Vázquez Molezún's concrete answer to the inquisitiveness of a specific time and place. The intimate resistance's vocation avoids, because of its own nature, the notion of model or prototype. The retreat of a particular person or family cannot be interpreted as a formula applicable to other situations (as well as that, the opposite sense –from the general to the particular– would lead to misunderstandings. However, this does not impede the fact that more particular and concrete manifestations may carry truth elements that can enlighten diverse situations. La Roiba, in its radicalness, acts as a provocation and inspiration (without Molezún's intention). It interrogates the future actions regarding the construction in a place in an intimate communion with a concrete life.

²⁰ ARENDT, HANNAH, *The Human Condition*. The University of Chicago Press, Chicago, 1998, p. 71.

Whilst being a particular response, La Roiba is registered in a very concrete historical and social context, in the middle of what has been called the “Spanish economic miracle” in historiography. The cultural environment of that moment was far from the currently dominant culture. Some possibilities of that moment seem to be sold out nowadays, such as the availability of unexplored natural spaces or freedom from the touristic invasion. Nowadays, recovering the contact with nature is much more problematic than it could have been then. While it is true that external determinants have changed, the necessity of intimate resistance is more urgent nowadays than back then, since the erosion of intimacy and the interference of imposed ways of living is much more radical these days. Although a direct application of La Roiba’s forms would not be possible nor convenient, the analysis of the intimate resistance from La Roiba suggests still current necessities (self-recovery, the presence of things and reality, nature and the daily life) and acts proposing paths while leaving open the concrete way of how to apply these suggestions.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL DE LA TESIS

- AA.VV., *Corrales y Molezún, Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1992.
- BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1975.
- BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, *Human space*, Hyphen Press, Londres, 2011.
- CACCIARI, MASSIMO, *Soledad acogedora. De Leopardi a Celan*, Abada, Madrid, 2004.
- CORNOLDI, ADRIANO, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Marsilio, Venecia, 2004.
- DE LAPUERTA, JOSÉ MARÍA, "Refugio de verano, Bueu (España)", *AV Monografías*, vol. 132, 2008, pp. 118-127.
- ESQUIROL, JOSEP MARIA, *La resistencia íntima*, Acontilado, Barcelona, 2015.
- GONZÁLEZ DE CANALES, FRANCISCO, *Experimentos con la vida misma. Arquitecturas domésticas radicales entre 1937 y 1959*, Actar, Barcelona, 2012.
- HEIDEGGER, MARTIN, "¿Por qué permanecemos en la provincia?", *Eco*, vol. Tomo VI, n.º 5, 1963.
- LEFEBVRE, HENRI, *Critique of Everyday Life*, Traducción del original en Francés, Verso, USA, 2008.
- RUIZ DE SAMANIEGO, ALBERTO, "Al borde del mundo habitable. De cabañas y trazas de ausencia", en *Cabañas para pensar*, Maia ediciones, Madrid, 2015.
- SLOTTERDIJK, PETER, *Extrañamiento del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 2008.
- SMITHSON, ALISON, "San Jerónimo. El desierto... El estudio", en RISSELADA, Max, VAN DEN HEUVEL, Dirk (eds.) *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*, COAC/Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2007.
- SMITHSON, ALISON & PETER, "The Nature of Retreat", *Places Journal*, vol. 7 (3), n.º The Nature of Retreat, 1991.
- STEINER, GEORGE, *Gramáticas de la creación*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001.
- TAYLOR, CHARLES, *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006.
- TEYSSOT, GEORGES, "Lo social contra lo doméstico. La cultura de la casa en los dos últimos siglos", *A&V Monografías*, vol. 14, 1988.
- WORRINGER, WILHELM, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1953.

INTRODUCCIÓN

- ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Paidós, p. 86.
- BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1975.
- EVANS, ROBIN, "Figuras, puertas y pasillos", en Traducciones, Pre-Textos, Valencia, 2005. Escrito en 1978 con el título "Figures, Doors and Passages".
- OLALQUIAGA BESCÓS, Pablo, Casa Huarte. José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. El concepto de lo experimental en el ámbito doméstico. Tesis doctoral, 2014, ETSAM, Madrid, p. 423. Disponible en: < <http://oa.upm.es/30973/> >.
- SLOTTERDIJK, PETER, *Extrañamiento del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 2008.
- TEYSSOT, GEORGES, "Lo social contra lo doméstico. La cultura de la casa en los dos últimos siglos", *A&V Monografías*, vol. 14, 1988.

CAPÍTULO 1. EL RETIRO COMO RESISTENCIA ÍNTIMA

FUNDAMENTAL

BARTHES, ROLAND, *Cómo vivir juntos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003.

BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, "El hombre y su casa", *La Torre. Revista general de la Universidad de Puerto Rico*, n.º 54, 1966.

BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, "The centre of space", en *Human space*, Hyphen Press, Londres, 2011.

CACCIARI, MASSIMO, *Soledad acogedora. De Leopardi a Celan*, Abada, Madrid, 2004.

ESQUIROL, JOSEP MARIA, *La resistencia íntima*, Acantilado, Barcelona, 2015.

EVANS, ROBIN, "Derecho al retiro y ritos de exclusión", en *Traducciones*, Pre-Textos, Valencia, 2005.

GONZÁLEZ DE CANALES, FRANCISCO, *Experimentos con la vida misma. Arquitecturas domésticas radicales entre 1937 y 1959*, Actar, Barcelona, 2012.

PEREIRA DA SILVA, ANA SOFIA, "La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX", 2013, ETSAM-UPM, Madrid.

SLOTTERDIJK, PETER, *Extrañamiento del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 2008.

SMITHSON, ALISON, "San Jerónimo. El desierto... El estudio", en RISSELADA, Max, VAN DEN HEUVEL, Dirk (eds.) *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*, COAC/Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2007.

STEINER, GEORGE, *Gramáticas de la creación*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001.

TAYLOR, CHARLES, *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006.

TEYSSOT, GEORGES, "Lo social contra lo doméstico. La cultura de la casa en los dos últimos siglos", *A&V Monografías*, vol. 14, 1988.

COMPLEMENTARIA

ALEJOS GARCÍA, JOSÉ, "Identidad y alteridad en Bajtín", *Acta poética*, n.º 27, 2006.

ARENDT, HANNAH, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 2005.

BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1975.

CABANNE, PIERRE, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, 2ª, Anagrama, Barcelona, 1984.

CAMINA, MERCEDES, "La intimidad de la mirada. El habitar a través de las Moradas de Santa Teresa", ETSAM-UPM, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <http://oa.upm.es/16772/>.

CID MORAGAS, DANIEL, "Confidències", en *Espais interiors. Casa i art (S. XVIII-XXI). Jornades internacionals*, Barcelona, 2007, pp. 63-68.

CLIMENT GUIMERÁ, FEDERICO, *Utzon handmade*, Colegio Oficial de Arquitectos de las Islas Baleares, Palma, Mallorca, 2009.

DAMIANO, MICHAEL, *Porque la vida no basta*, Anagrama, Barcelona, 2009.

DE LOZAR DE LA VIÑA, MIGUEL, "La cabaña moderna. Microrrelatos de arquitecturas en busca de sentido", 2014, ETSAM, Madrid.

DELEUZE, GILLES, "Qu'est-ce que l'acte de creation?", La FEMIS, 1987, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>.

ELIADE, MIRCEA, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 1998.

FERRATER MORA, JOSÉ, *Diccionario de filosofía*, vol. I, Sudamericana, Buenos Aires, 1965.

GALLEGO JORRETO, MANUEL, *Anotaciones al margen*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

- GALLEGO JORRETO, MANUEL, "¿Puede una casa ser una obra de arte? Algunas reflexiones sobre la casa", Gustavo Gili, Barcelona, 2007.
- JUAN GARCÍA, NATALIA, "Monje benedictino busca celda para meditar", en *Espais interiors. Casa i art (S. XVIII-XXI). Jornades internacionals*, 2007, Barcelona, pp. 115-107.
- LEFEBVRE, HENRI, *Critique of Everyday Life*, Traducción del original en Francés, Verso, USA, 2008.
- LEVI, PRIMO, *Si esto es un hombre*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.
- MAQUIAVELO, NICOLÁS, *Epistolario privado*, Esfera, Madrid, 2007.
- MCLEOD, MARY, "Everyday and «Other» Spaces", en *Feminism and Architecture*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996, pp. 182-202.
- McMAHON, PETER; CIPRIANI, CHRISTINE, *Cape Cod Modern: Midcentury architecture and community in the Outer Cape*, Metropolis Books, EUA, 2014.
- MOYA, ALBERT, *Residence: Ricardo Bofill*, fecha de consulta 31 octubre 2016, en <https://www.nowness.com/series/in-residence/ricardo-bofills-house-by-albert-moya>.
- PEREC, GEORGES, *Lo infraordinario*, Impedimenta, Madrid, 2008.
- PÉREZ DE LABORDA, ALFONSO, "Analogía del ser: ¿cuestión de creatividad o mero pensamiento?", en *Jornada sobre la analogía*, PÉREZ DE LABORDA, Alfonso (ed.), Facultad de Teología San Dámaso, Madrid, 2006.
- PERROT, MICHELLE, *Historia de las alcobas*, Siruela, Madrid, 2011, fecha de consulta 27 noviembre 2016, en [http://assets.espadf.com/b/Michelle%20Perrot/Historia%20de%20las%20alcobas%20\(4317\)/Historia%20de%20las%20alcobas%20-%20Michelle%20Perrot.pdf](http://assets.espadf.com/b/Michelle%20Perrot/Historia%20de%20las%20alcobas%20(4317)/Historia%20de%20las%20alcobas%20-%20Michelle%20Perrot.pdf).
- PIEPER, JOSEF, *Solo quien ama canta*, Encuentro, Madrid, 2015.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, FERNANDO, "La fortaleza de la soledad", en *Cabañas*, Maia ediciones, Madrid, 2011.
- RYBCZYNSKI, WITOLD, *La casa. Historia de una idea*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 1989.
- SENNET, RICHARD, *El declive del hombre público*, Anagrama, Barcelona, 2011.
- SLOTERDIJK, PETER, "¿Adónde van los monjes? Sobre la huida del mundo desde la perspectiva antropológica", en *Extrañamiento del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 2008.
- ZAGAJEWSKI, ADAM, *En defensa del fervor*, Acantilado, Barcelona, 2005.
- ZWEIG, STEFAN, "La cabeza sobre la tribuna. La muerte de Cicerón", en *Momentos estelares de la humanidad*, Acantilado, Barcelona, 2012.

CAPÍTULO 2. LA ROIBA. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

FUNDAMENTAL

- AA.VV., *Corrales y Molezún, Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1992.
- BALDELLOU, MIGUEL ÁNGEL, "Corrales y Molezún. Esa extraña pareja. 1952-1993. Resumen de una obra magistral", *Diseño interior*, n.º 32, 1994, pp. 50-63.

- CORRALES, JOSÉ ANTONIO, *Corrales y Molezún arquitectos*, Xarait Ediciones, Barcelona, 1983.
- CORRALES, JOSÉ ANTONIO, *José Antonio Corrales. Premio Nacional de Arquitectura 2001*, Lampreave, Madrid, 2007.
- DE LAPUERTA, JOSÉ MARÍA, "Refugio de verano, Bueu (España)", *AV Monografías*, vol. 132, 2008, pp. 118-127.
- GALLO, Jesús; VÁZQUEZ María; OLALQUIAGA, Pablo, *La Roiba. 1967-80. Ramón Vázquez Molezún*, redfundamentos, Madrid, 2016.
- GARCÍA ALONSO, MARTA, "Actualidad de la arquitectura de Ramón Vázquez Molezún", *Menhir*, vol. 2003-13, 2003, pp. 56-63.
- GARCÍA, MARTA, "Aquellos maravillosos años. Experiencias de Vázquez Molezún en Roma", en *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, T6 Ediciones, Pamplona, 2004, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <http://www.unav.edu/documents/29070/6431631/actas-04.pdf>.
- GARCÍA ALONSO, MARTA, "Refugio La Roiba en Bueu, Pontevedra (1969)", en *Los brillantes 50, 35 proyectos*, T6 Ediciones, Escuela Técnica superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, Pamplona, 2004, pp. 360-375, fecha de consulta en <http://arquitecturadegalicia.eu/blog/casa-a-roiba/>.
- GARCÍA, MARTA, "Ramón Vázquez Molezún, arquitecto", 2007, UNAV, Pamplona.
- ISASI, JUSTO (ed.), *Ramón Vázquez Molezún. Legado 01*, Fundación COAM, Madrid, 2006.
- OLALQUIAGA, PABLO, "El método de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. Influencias y escenarios arquitectónicos", *AXA. Una revista de arquitectura*, vol. 2, pp. 1-13.
- OLALQUIAGA, Pablo; VÁZQUEZ, María; GALLO, Jesús, "Reconstruyendo La Roiba", en *Aprender de una obra. II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española.*, Fundación Alejandro de la Sota, Madrid, 2015.
- SALGADO CORTIZAS, JORGE, "La Roiba: el ingenio, la experimentación, y el concepto de habitar", en *Vigencia de su pensamiento y obra. I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española.*, Fundación Alejandro de la Sota, Madrid, 2014.
- URRUTIA NÚÑEZ, ÁNGEL, "Ramón Vázquez Molezún: De pensionado en Roma a gran arquitecto", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del arte (U.A.M.)*, vol. IV, 1994.

COMPLEMENTARIA

- ÁBALOS, IÑAKI; LLINÀS, JOSÉ; PUENTE, MOISÉS; SOTA, ALEJANDRO DE LA, *Alejandro de la Sota*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009.
- ARMESTO AIRA, ANTONIO, *Casas Atlánticas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996.
- BALDELLOU, MIGUEL ÁNGEL, "Corrales y Molezún. Esa extraña pareja. 1952-1993. Resumen de una obra magistral", *Diseño interior*, n.º 32, 1994, pp. 50-63.
- CANOSA BENÍTEZ, SILVIA, "Habitar al borde del agua. Villas del Siglo XX", 2016, ETSAM-UPM, Madrid.
- DE LAPUERTA, JOSÉ MARÍA, *Inventando en sus casas. Casas de maestros*, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, 2012.
- GARCÍA ALONSO, MARTA, "Molezún: pinturas de un largo viaje", en *El dibujo de viaje de los arquitectos. Actas del XV Congreso Internacional de expresión gráfica arquitectónica*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2014, pp. 329-336, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en http://15ega.ulpgc.es/files/libro/seccion01/0139_GARC%C3%8DA%20ALONSO.pdf.

- GARCÍA, MARTA, "Aquellos maravillosos años. Experiencias de Vázquez Molezún en Roma", en *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, T6 Ediciones, Pamplona, 2004, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <http://www.unav.edu/documents/29070/6431631/actas-04.pdf>.
- GARCÍA, MARTA, "Los viajes des-velados de Ramón Vázquez Molezún", en *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, T6 Ediciones, Pamplona, 2010, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <http://www.unav.edu/documents/29070/6431631/actas-07.pdf>.
- GARCÍA, MARTA, "MoGaMo. Un ejemplo multidisciplinar en los 50", *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, n.º 22, 2013, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <http://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1561/1963>.
- GARCÍA, MARTA, "Museo y Musa. Referencias y repercusión del proyecto de Molezún realizado en Roma", *Zarch. Journal of Interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, n.º 6, 2016, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <https://books.google.es/books?id=63beDAAAQBAJ&pg=PA70&lpg=PA70&dq=marta+garc%C3%ADa+alonso+ramon+vazquez+molez%C3%BAN&source=bl&ots=UeXI9xvNFL&sig=6YAhw8VTOGA3CNnWRMQNV9pVy4&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjsulbtz93QAhXDwxQKHLaPAqcQ6AEIaTAP#v=onepage&q&f=false>.
- HIDALGO, JOSÉ ÁNGEL, "Arquifanía. La arquitectura como manifestación", 2016, ETSAM-UPM, Madrid.
- LAYUNO ROSAS, M. ÁNGELES, "1933 García Mercadal / 1953 Vázquez Molezún. Concurso Nacional de Arquitectura: Anteproyecto de Museo de Arte Moderno para Madrid", en *Los concursos de arquitectura. XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2012, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en http://ccuc.cbuc.cat/record=b5310649~S23*cat.
- OLALQUIAGA, PABLO, "Casa Huarte: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. El concepto de lo experimental en el ámbito doméstico", 2014, ETSAM-UPM, Madrid, fecha de consulta 12 mayo 2016, en <http://oa.upm.es/30973/>.
- OLALQUIAGA, PABLO, "El patio como lugar. Herencia y contemporaneidad de la casa Huarte", *Zarch. Journal of Interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, n.º 1, pp. 332-343.
- OLALQUIAGA, PABLO, "Horizonte construido. Transformación del paisaje en la casa Huarte", *RITA. Revista indexada de textos académicos*, n.º 1, 2013, pp. 96-101.
- RODRÍGUEZ, SALVADOR, "Ramón y La Roiba", *El faro de Vigo*, 2016, fecha de consulta en <http://www.farodevigo.es/opinion/2013/09/20/ramon-roiba/881040.html>.
- RÍO VÁZQUEZ, ANTONIO SANTIAGO, "La recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega", 2013, Universidade da Coruña, La Coruña.
- SAENZ DE OIZA, FRANCISCO JAVIER, "Una medalla para dos arquitectos", en *Corrales y Molezún, Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1993.
- SOTA, ALEJANDRO DE LA, *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias.*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- TARTÁS RUIZ, CRISTINA; GURIDI GARCÍA, RAFAEL, "Dos cabalgan juntos (aunque duermen separados)", en Vigencia de su pensamiento y obra. I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española., Fundación Alejandro de la Sota, Madrid, 2014.
- TOMÁS GABARRÓN, LORENZO, "Idas y venidas. Los viajes de arquitectura en España entre 1920 y 1960", 2014, ETSAM-UPM, Madrid.
- VÁZQUEZ MOLEZÚN, RAMÓN, *Ramón Vázquez Molezún, pintor*. Museo do Pobo Galego, do 14 de setembro ó 16 de outubro, 1998.,

- Concello de Santiago en Colaboración de Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1998.
- VÁZQUEZ MOLEZÚN, RAMÓN, "Premio Nacional de Arquitectura 1954. Museo de Arte Contemporáneo", *Nueva Forma*, vol. 25, 1954, pp. 43-45.
- VÁZQUEZ MOLEZÚN, RAMÓN, "Proyecto de Palacio de Exposiciones de Arte Moderno. Sesión crítica de arquitectura", *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 154, 1954, pp. 15-27.
- VÁZQUEZ MOLEZÚN, RAMÓN, *Ramón Vázquez Molezún, pintor*, Museo do Pobo Galego, Concello de Santiago en Colaboración de Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 1998.

CAPÍTULO 3. RECUPERARSE A SÍ MISMO

FUNDAMENTAL

- ARENDT, HANNAH, *The Human Condition*, 2ª, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1998.
- BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, "El hombre y su casa", *La Torre. Revista general de la Universidad de Puerto Rico*, n.º 54, 1966.
- BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, *Human space*, Hyphen Press, Londres, 2011.
- CACCIARI, MASSIMO, *Soledad acogedora. De Leopardi a Celan*, Abada, Madrid, 2004.
- CORNOLDI, ADRIANO, *Le case degli architetti. Dizionario privato dal Rinascimento ad oggi*, Marsilio, Venecia, 2004.
- ESQUIROL, JOSEP MARIA, *La resistencia íntima*, Acantilado, Barcelona, 2015.
- GONZÁLEZ DE CANALES, FRANCISCO, *Experimentos con la vida misma. Arquitecturas domésticas radicales entre 1937 y 1959*, Actar, Barcelona, 2012.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy Editions, Londres, 1980.
- PAREYSON, LUIGI, *Conversaciones de Estética*, Antonio Machado, Madrid, 1988.
- RYBCZYNSKI, WITOLD, *La casa. Historia de una idea*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 1989.
- SENNETT, RICHARD, *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- STEIN, EDITH, *Sobre el problema de la empatía*, Trotta, Madrid, 2004.
- STEINER, GEORGE, *Gramáticas de la creación*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001.
- TAYLOR, CHARLES, *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006.
- TEYSSOT, GEORGES, "Lo social contra lo doméstico. La cultura de la casa en los dos últimos siglos", *A&V Monografías*, vol. 14, 1988.
- THOREAU, H. D., *Walden*, Cátedra, Madrid, 2005.
- WORRINGER, WILHELM, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1953.

COMPLEMENTARIA

- ALEJOS GARCÍA, JOSÉ, "Identidad y alteridad en Bajtín", *Acta poética*, n.º 27, 2006.
- ARIÈS, PHILIPPE; DUBY, GEORGES (eds.), *Historia de la vida privada*, vol. 4. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial, Taurus, Barcelona, 2001.
- BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1975.
- BAJTÍN, MIJAIL, *Estética de la creación verbal*, 8ª, Siglo XXI, México, 1982.
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Las flores del mal*, Renacimiento, Sevilla, 2010.

- BENJAMIN, WALTER, "Calle de dirección única", en *OBRAS IV*, vol. 1, Abada, Madrid, 2011.
- BRESNICK ADAM L., *La diva en casa. Arquitectura para artistas*, Ediciones Asimétricas, Madrid, 2012.
- COLOMINA, BEATRIZ, "Murs dividits: El voyeurisme domèstic", *Sexualitat i espai. El disseny de la intimitat*. Edicions UPC.
- DE FUSCO, RENATO, *La idea de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- D'ORS, PABLO, "Pablo D'Ors: Sólo regresamos a nuestra patria si hacemos la aventura del exilio", *ABC*, 2015, fecha de consulta 12 mayo 2016, en <http://www.abc.es/cultura/libros/20150215/abci-pablo-dors-contrajuventud-201502121328.html>.
- DURAS, MARGUERITE; PORTE, MICHELLE, *Los espacios de Marguerite Duras*, Ediciones del oriente y del mediterráneo, Madrid, 2011.
- ELIOT, THOMAS STEARNS, *Cuatro Cuartetos*, Rialp, Madrid, 1951.
- EVANS, ROBIN, "Figuras, puertas y pasillos", en *Traducciones*, Pre-Textos, Valencia, 2005.
- EVANS, ROBIN, *Traducciones*, Pre-Textos, Valencia, 2005.
- FERRATER MORA, JOSÉ, *Diccionario de filosofía*, vol. I, Sudamericana, Buenos Aires, 1965.
- FIEDLER, KONRAD, *Escritos sobre arte*, Visor Distribuciones, Madrid, 1990.
- FRANCIS MALLGRAVE, HARRY; IKONOMOU, ELEFTHERIOS, *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Mónica, 1994.
- HEJDUK, JOHN, "Casa come me. Cable from Milan", *Domus*, vol. 605, 1980.
- HEMINGWAY, ERNEST, *El viejo y el mar*, Debolsillo, Barcelona, 2003.
- LLOYD WRIGHT, FRANK, *Autobiografía 1867*, El Croquis Editorial, Madrid, 1998.
- MALAPARTE, CURZIO, *La piel*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, RAÚL, "Espacio y empatía en I Tatti", 2014, UPC-ETSAV, Barcelona.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE, *Lo visible y lo invisible*, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- NIETZSCHE, FRIDERICH, *La Gaya Ciencia*, Sarpe, Madrid, 1984.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, Reverté, Barcelona, 2005.
- PALLASMAA, JUHANI, *Habitar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016.
- PALLASMAA, JUHANI, *Una arquitectura de la humildad*, Arquia, Madrid, 2010.
- RAMOS ABENGÓZAR, JOSÉ ANTONIO, "Poemas en Berlín", en *Del alba al atardecer*, Nobuko, Buenos Aires, 2012.
- RICHARDS, SAM, *Sam Richards: A radical experiment in empathy*, 2011, fecha de consulta 5 diciembre 2016, en https://www.ted.com/talks/sam_richards_a_radical_experiment_in_empathy?language=en.
- RODRÍGUEZ, SALVADOR, "Ramón y La Roiba", *El faro de Vigo*, 2016, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <http://www.farodevigo.es/opinion/2013/09/20/ramon-roiba/881040.html>.
- RUIZ DE SAMANIEGO, ALBERTO, "Al borde del mundo habitable. De cabañas y trazas de ausencia", en *Cabañas para pensar*, Maia ediciones, Madrid, 2015.
- RYKWERT, JOSEPH, *La casa de adán en el paraíso*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974.
- TÁVORA, FERNANDO, "Entrevista realizada por Javier Frechilla", *Arquitectura*, vol. 261, 1987.
- TOSTADO, CARLOS, "Χώρα: la esencia del lugar", en *Proyecto e historia. Dialogías encontradas*, UPC, Barcelona, 2015, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/96143>.
- VIRILIO, PAUL, *Bunker Archeology*, 1994, Princeton Architectural Press, Nueva York.

CAPÍTULO 4. RECUPERAR LA PRESENCIA DE LAS COSAS

FUNDAMENTAL

BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1975.

BAUDRILLARD, JEAN, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México, 1969.

BENJAMIN, WALTER, "Calle de dirección única", en *OBRAS IV*, vol. 1, Abada, Madrid, 2011.

GOMBROWICZ, WITOLD, *Contra los poetas*, 2009, Sequitur, Madrid.

GUARDINI, ROMANO, *La esencia de la obra de arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1960.

FIEDLER, KONRAD, *Escritos sobre arte*, Visor Distribuciones, Madrid, 1990.

SENNETT, RICHARD, *El artesano*, Anagrama, Barcelona, 2009.

SCALBERT, IRÉNÉE, "Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956", en *CIAM Team 10, the English Context*, Faculty of Architecture TU Delft, Holanda, 2001, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <http://www.team10online.org/research/papers/delft1/scalbert.pdf>.

SMITHSON, ALISON y PETER. 1953. "House in Soho, London" en *Architectural Design*, Londres, Diciembre 1953.

SMITHSON, ALISON Y PETER, "The «as found» and the «found»", en ROBBINS, David (ed.) *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, MIT Press, Cambridge y Londres, 1990.

TAYLOR, CHARLES, *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006.

WILLIMAS GOLDHAGE, SARAH; LEGAULT, RÉJEAN, *Anxious modernisms: Experimentation in Postwar architectural culture.*, The MIT Press, 2000.

COMPLEMENTARIA

ÁBALOS, IÑAKI, *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

ARENDT, HANNAH, *The Human Condition*, 2ª, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1998.

AURELI, PIER VITTORIO, *Menos es suficiente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016.

BARCELÓ, MIQUEL, "La solitude organisationnelle", 2010, fecha de consulta 12 abril 2016, en <https://www.youtube.com/watch?v=nWhC-1mvwkc>.

BAUDELAIRE, CHARLES, "La muerte de los amantes", en *Las flores del mal*, Renacimiento, Sevilla, 2010.

DELEUZE, GILLES, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, 2ª, Arena Libros, Madrid, 2009.

HUSSERL, EDMUND, *Investigaciones lógicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

MARTÍ ARÍS, CARLOS, *Silencios elocuentes*, Edicions UPC, Barcelona, 1999.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, "La casa natural", en *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, Reverté, Barcelona, 2005.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, Reverté, Barcelona, 2005.

RILKE, RAINER MARIA, *Cuarenta y nueve poemas*, Trotta, Madrid, 2010.

SMITHSON, ALISON & PETER, "The Nature of Retreat", *Places Journal*, vol. 7 (3), n.º The Nature of Retreat, 1991.

STEEN EILER, RASMUSSEN, *La experiencia de la arquitectura*, Reverté, Barcelona, 2004.

- TÀPIES, ANTONI, *El arte contra la estética*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.
- TOLSTOY, LEO, *The death of Ivan Ilych*, Melville House Publishing, Brooklyn, 2008.
- VIRILIO, PAUL, *Bunker Archeology*, 1994, Princeton Architectural Press, Nueva York.
- WORRINGER, WILHELM, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1953.
- WRIGHT, FRANK LLOYD, "The natural house", en *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, Reverté, Barcelona, 2005.
- XOLOCOTZI, ÁNGEL, "Las cosas de la fenomenología. Notas sobre la idea husserliana de una filosofía científica", 2009, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

CAPÍTULO 5. RECUPERAR LA EXPERIENCIA DE LA NATURALEZA

FUNDAMENTAL

- ANKER, PEDER, "The philosopher's cabin and the household of nature", *Ethics, Policy & Environment*, vol. 6, n.º 2, 2003, fecha de consulta 6 mayo 2017, en <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1366879032000130777>.
- DELEUZE, GILLES, *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, 2ª, Arena Libros, Madrid, 2009.
- ESQUIROL, JOSEP MARIA, "¿El océano o el desierto?", en *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de proximidad*, Acontilado, Barcelona, 2015.
- GONZÁLEZ DE CANALES, FRANCISCO, *Experimentos con la vida misma. Arquitecturas domésticas radicales entre 1937 y 1959*, Actar, Barcelona, 2012.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Construir, habitar, pensar*, La Oficina, Madrid, 2015.
- HEIDEGGER, MARTIN, "¿Por qué permanecemos en la provincia?", *Eco*, vol. Tomo VI, n.º 5, 1963, fecha de consulta 12 abril 2016, en <http://www.showingfilmawards.com/wp-content/uploads/2012/03/Art%C3%ADculo-Martin-Heidegger.pdf>.
- PALLASMAA, JUHANI, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2012.
- SLOTERDIJK, PETER, *Extrañamiento del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 2008.
- SMITHSON, ALISON, "San Jerónimo. El desierto... El estudio", en RISSELADA, Max, VAN DEN HEUVEL, Dirk (eds.) *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*, COAC/Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2007.
- SMITHSON, ALISON & PETER, "The Nature of Retreat", *Places Journal*, vol. 7 (3), n.º The Nature of Retreat, 1991.
- STEINER, GEORGE, *Gramáticas de la creación*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001.
- THOREAU, H. D., *Walden*, Errata naturae, Madrid, 2013.
- WILLIAMS, RAYMOND, "Ideas of Nature", en *Culture and Materialism*, Verso, Londres, 1980.

COMPLEMENTARIA

- BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1975.
- BALTHASAR, HANS URS VON, "No hay regreso hacia la naturaleza", en *El problema de Dios en el hombre actual*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1960.
- BARCELÓ, MIQUEL, "Miquel Barceló: «Ja no sóc depredador»", *Arabalears*, 2015, fecha de consulta 12 abril 2016, en <http://www>.

- arabalears.cat/balears/Miquel-Barcelo-Ja-no-depredador_0_1345065601.html.
- BARCELÓ, MIQUEL, "Miquel Barceló: «la angustia es un pincel más, una herramienta, va con mi obra»", *ABC*, 2015, fecha de consulta 12 abril 2016, en <http://www.abc.es/cultura/arte/20150119/abci-miquel-barcelo-entrevista-201501182143.html>.
- BAUDELAIRE, CHARLES, *El spleen de Paris*, Fontamara, Barcelona, 1981.
- CANOSA BENÍTEZ, SILVIA, "Habitar al borde del agua. Villas del Siglo XX", 2016, ETSAM-UPM, Madrid.
- DÍEZ BARREÑADA, RAFAEL, *Coderch, variaciones sobre una casa*, Arquia, Madrid, 2003.
- D'ORS, PABLO, *Biografía del silencio*, Siruela, Madrid, 2012.
- ESQUIROL, JOSEP MARIA, *La resistencia íntima*, Acantilado, Barcelona, 2015.
- GUARDINI, ROMANO, *El espíritu de la liturgia*, Cuadernos Phase, Barcelona, 2000.
- HOSSEIN NASR, SEYYED, *Hombre y naturaleza: la crisis espiritual del hombre moderno*, Kier, Buenos Aires, 1982.
- LATOUR, BRUNO, "Europe and the Politics of Nature", en *Nature in modern society. Now and in the future*, PBL Netherlands Environmental Assessment Agency, La Haya, 2017.
- LATOUR, BRUNO, *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*, Harvard University Press, Cambridge, 2004.
- LE CORBUSIER, *Una pequeña casa*, Infinito, Buenos Aires, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "El mito del hombre allende la técnica", *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, vol. 17, n.º 3, 1998.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, *La rebelión de las masas*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid, 1970.
- PALLASMAA, JUHANI, *Una arquitectura de la humildad*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010.
- RYBCZYNSKI, WITOLD, *La casa. Historia de una idea*, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 1989.
- RYKWERT, JOSEPH, "Naturaleza y razón", en *La casa de Adán en el Paraíso*, 2ª, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- SERRES, MICHEL, *Atlas*, Julliard, París, 1994.
- SERRES, MICHEL, *El contrato natural*, Pre-Textos, Valencia, 1991.
- SLOTERDIJK, PETER, "¿Adónde van los monjes? Sobre la huida del mundo desde la perspectiva antropológica", en *Extrañamiento del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 2008.
- WILLIAMS, RAYMOND, "Culture is ordinary", en *Resources of hope. Culture, Democracy, Socialism*, Verso, Londres, 1989.
- WORRINGER, WILHELM, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1953.
- ZAGAJEWSKI, ADAM, *En defensa del fervor*, Acantilado, Barcelona, 2005.

CAPÍTULO 6. RESCATAR LA VIDA COTIDIANA

FUNDAMENTAL

- BANHAM, REYNER, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Architectural Press, Londres, 1966.
- CERTEAU, MICHEL DE, *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, México, 1979.
- ESQUIROL, JOSEP MARIA, *La resistencia íntima*, Acantilado, Barcelona, 2015.
- GONZÁLEZ DE CANALES, FRANCISCO, *Experimentos con la vida misma. Arquitecturas domésticas radicales entre 1937 y 1959*, Actar, Barcelona, 2012.
- LEFEBVRE, HENRI, *Critique of Everyday Life*, Traducción del original en Francés, Verso, USA, 2008.

- MORALES, JOSÉ, *La Disolución de la Estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960*, Rueda, Madrid, 2005.
- PEREC, GEORGES, *La Vie Mode d'Emploi*, Anagrama, Barcelona, 1992.
- SCALBERT, IRÉNÉE, "Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956", en *CIAM Team 10, the English Context*, Faculty of Architecture TU Delft, Holanda, 2001, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <http://www.team10online.org/research/papers/delft1/scalbert.pdf>.
- SMITHSON, ALISON Y PETER, *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955-1972*, Latimer New Dimensions Limited, Londres, 1973.
- TAYLOR, CHARLES, *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 2006.
- TODOROV, TZVETAN, "Elogio de lo cotidiano", Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2013.
- WILLIAMS, RAYMOND, "Culture is ordinary", en *Resources of hope. Culture, Democracy, Socialism*, Verso, Londres, 1989.
- ZAGAJEWSKI, ADAM, *En defensa del fervor*, Acanalado, Barcelona, 2005.

COMPLEMENTARIA

- AGAMBEN, GIORGIO, *Homo sacer*, Pre-Textos, Valencia, 1998.
- AURELI, PIER VITTORIO, *Menos es suficiente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016.
- BACHELARD, GASTON, *La poética del espacio*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1975.
- BOZAL, VALERIANO, *Johannes Vermeer de Delft*, Tf. editores, Alcobendas (Madrid), 2002.
- CACCIARI, MASSIMO, "Europa se destruye al marginar la filosofía", *El País*, 2016, fecha de consulta 16 noviembre 2016, en http://internacional.elpais.com/internacional/2015/11/19/actualidad/1447947412_812980.html.
- CORTÉS RAMÍREZ, EUGENIO ENRIQUE, "La poética sentimental de Michel de Certeau", *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 27, 2012.
- GUARDINI, ROMANO, "La liturgia como juego", en *El espíritu de la liturgia*, Cuadernos Phase, Barcelona, 2000.
- HUIZINGA, JOHAN, *Homo ludens. A study of the Play-Element in Culture*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1980.
- LÓPEZ, ANTONIO, "Entrevista a Antonio López", fecha de consulta 20 noviembre 2016, en <https://www.youtube.com/watch?v=eOq3ikkAfmU>.
- MORALES, NELSON, "Filosofía de lo cotidiano y el Ritmanálisis", *FERMENTUM*, n.º 32, 2001.
- MOYA, ALBERT, *Residence: Ricardo Bofill*, fecha de consulta 31 octubre 2016, en <https://www.nowness.com/series/in-residence/ricardo-bofills-house-by-albert-moya>.
- NERUDA, PABLO, *Confieso que he vivido*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- ORDINE, NUCCIO, *La utilidad de lo inútil*, Acanalado, Barcelona, 2013.
- PIEPER, JOSEF, *El ocio y la vida intelectual*, 8ª, Rialp, Madrid, 2003.
- RODRÍGUEZ, SALVADOR, "Ramón y La Roiba", *El faro de Vigo*, 2016, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <http://www.farodevigo.es/opinion/2013/09/20/ramon-roiba/881040.html>.
- SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE, *Ciudadela*, Emecé, Buenos Aires, 1951.
- SIMMEL, GEORG, *Intuición de vida. Cuatro lecciones de metafísica*, Caronte Filosofía, La Plata, 2012.

- SMITHSON, ALISON & PETER, "The Nature of Retreat", *Places Journal*, vol. 7 (3), n.º The Nature of Retreat, 1991.
- SMITHSON, ALISON Y PETER, "The «as found» and the «found»", en ROBBINS, David (ed.) *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, MIT Press, Cambridge y Londres, 1990.
- SOLÀ-MORALES, IGNASI DE, *Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades*, COAC, Barcelona, 1996.
- STEINER, GEORGE, *Gramáticas de la creación*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001.
- SZYMBORSKA, WISŁAWA, *Aquí*, Bartleby, Madrid, 2009.
- WALKER, ENRIQUE, *Lo ordinario*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

CONCLUSIONES

- ARENDT, HANNAH, La condición humana. Paidós, Barcelona, 2005.
- BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, Human Space, Hyphen Press, Londres, 2011.
- CORNELLANA DÍAZ, JOAN RAMON, "La Roiba. Arquitectura como modo de vida", en Vivienda: Pasado, Presente y Futuro. Jornadas Internacionales de Investigación en Construcción, Instituto Eduardo Torroja, Madrid, 2013.
- ESQUIROL, JOSEP MARIA, La resistencia íntima, Acantilado, Barcelona.
- PAREYSON, LUIGI, Conversaciones de Estética, Antonio Machado, Madrid, 1988.
- RUIZ DE SAMANIEGO, ALBERTO (ed.); MOURIÑO, JOSÉ MANUEL (ed.), Cabañas para pensar, Maia ediciones, Madrid, 2015.
- STRAVINSKI, ÍGOR, Poética musical, Acantilado, Barcelona, 2006.
- TEYSSOT, GEORGES, "Lo social contra lo doméstico. La cultura de la casa en los dos últimos siglos", *A&V Monografías*, vol. 14, 1988.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA DE LA ROIBA

LIBROS

- AA.VV., *Corrales y Molezún, Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1992.
- ARMESTO AIRA, ANTONIO, *Casas Atlánticas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1996.
- CORRALES, JOSÉ ANTONIO, *Corrales y Molezún arquitectos*, Xarait Ediciones, Barcelona, 1983.
- CORRALES, JOSÉ ANTONIO, *José Antonio Corrales. Premio Nacional de Arquitectura 2001*, Lampreave, Madrid, 2007.
- DE LAPUERTA, JOSÉ MARÍA, *Inventando en sus casas. Casas de maestros*, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo, 2012.
- GALLO, JESÚS; VÁZQUEZ MARÍA; OLALQUIAGA, PABLO, *La Roiba. 1967-80. Ramón Vázquez Molezún*, redfundamentos, Madrid, 2016.
- ISASI, JUSTO (ed.), *Ramón Vázquez Molezún. Legado 01*, Fundación COAM, Madrid, 2006.
- VÁZQUEZ MOLEZÚN, RAMÓN, *Ramón Vázquez Molezún, pintor: Museo do Pobo Galego, do 14 de setembro ó 16 de*

outubro, 1998., Concello de Santiago en Colaboración de Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1998.

REVISTAS Y ACTAS DE CONGRESOS

BALDELLOU, MIGUEL ÁNGEL, "Corrales y Molezún. Esa extraña pareja. 1952-1993. Resumen de una obra magistral", *Diseño interior*, n.º 32, 1994, pp. 50-63.

DE LAPUERTA, JOSÉ MARÍA, "Refugio de verano, Bueu (España)", *AV Monografías*, vol. 132, 2008, pp. 118-127.

CORNELLANA DÍAZ, JOAN RAMON, "La Roiba. Arquitectura como modo de vida" en: *Vivienda: Pasado, Presente, Futuro. Jornadas Internacionales de Investigación*, Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja (CSIC), Madrid, 2013.

CORNELLANA DÍAZ, Joan Ramon, "Resistencia y empatía. Poética del hormigón en La Roiba" en: *En Blanco*, n.º 18/2015, Valencia, 2015, p. 98-104.

GARCÍA ALONSO, MARTA, "Actualidad de la arquitectura de Ramón Vázquez Molezún", *Menhir*, vol. 2003-13, 2003, pp. 56-63.

GARCÍA ALONSO, MARTA, "Los viajes des-velados de Ramón Vázquez Molezún", en *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, T6 Ediciones, Pamplona, 2010, pp. 165-176.

GARCÍA ALONSO, MARTA, "Refugio La Roiba en Bueu, Pontevedra (1969)", en *Los brillantes 50, 35 proyectos*, T6 Ediciones, Escuela Técnica superior de Arquitectura. Universidad de Navarra, Pamplona, 2004, pp. 360-375, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <http://arquitecturadegalicia.eu/blog/casa-a-roiba/>.

GARCÍA ALONSO, MARTA; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, JAVIER, "1948-1953: Evolución e influencia de los concursos de Ramón Vázquez Molezún", en *Los concursos de arquitectura. XIV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2012, pp. 423-428.

GARCÍA, MARTA, "Aquellos maravillosos años. Experiencias de Vázquez Molezún en Roma", en *Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, T6 Ediciones, Pamplona, 2004, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <http://www.unav.edu/documents/29070/6431631/actas-04.pdf>.

OLALQUIAGA, PABLO; VÁZQUEZ, MARIA; GALLO, JESÚS, "Reconstruyendo La Roiba", en *Aprender de una obra. II Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española.*, Fundación Alejandro de la Sota, Madrid, 2015.

SALGADO CORTIZAS, JORGE, "La Roiba: el ingenio, la experimentación, y el concepto de habitar", en *Vigencia de su pensamiento y obra. I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española.*, Fundación Alejandro de la Sota, Madrid, 2014.

TARTÁS RUIZ, CRISTINA; GURIDI GARCÍA, RAFAEL, "Dos cabalgan juntos (aunque duermen separados)", en *Vigencia de su pensamiento y obra. I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española.*, Fundación Alejandro de la Sota, Madrid, 2014.

TESIS DOCTORALES

CANOSA BENÍTEZ, SILVIA, "Habitar al borde del agua. Villas del Siglo XX", 2016, ETSAM-UPM, Madrid.

GARCÍA, MARTA, "Ramón Vázquez Molezún, arquitecto", 2007, UNAV, Pamplona.

MORENO MORENO, MARÍA PURA, "El cuarto propio de Eileen Gray. «Tempe à pailla» 1932-1934. Síntesis crítica de un aprendizaje arquitectónico.", 2015, UPM, Madrid, p. 165-169.

OLALQUIAGA, PABLO, "Casa Huarte: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. El concepto de lo experimental en el ámbito doméstico", 2014, ETSAM-UPM, Madrid, fecha de consulta 12 mayo 2016, en <http://oa.upm.es/30973/>.

RÍO VÁZQUEZ, ANTONIO SANTIAGO, "La recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega", 2013, Universidade da Coruña, La Coruña.

PERIÓDICOS Y PUBLICACIONES DIGITALES

"A Roiba", *Veredes*, fecha de consulta 11 noviembre 2014, en <http://veredes.es/blog/a-roiba-ramon-vazquez-molezun/>.

ALMONACID, RODRIGO, "La Roiba, homenaje a un viajero", *Veredes*, fecha de consulta 11 noviembre 2014, en <http://veredes.es/blog/la-roiba-homenaje-a-un-viajero-rodrigo-almonacid/>.

"Apuntes de una arquitectura premiada o documentada en Bueu", *Villa de Bueu*, fecha de consulta 19 noviembre 2013, en <http://villadebueu.blogspot.com.es/search?q=roiba>.

AVIÑÓ GARCÍA, ALFREDO, "Casa La Roiba", *Alfavino*, fecha de consulta 19 noviembre 2013, en <http://alfavino.blogspot.com.es/2012/12/refugio-la-roibaramon-vazquez-molezun.html>.

DE TORRES, ÁLVARO, "Sir Corrales and Sir Molezún: Un solo arquitecto y dos personas distintas", *Arquimagazine*, fecha de consulta 25 enero 2015, en http://www.arquimagazine.com/4847/sir-corrales-and-sir-molezun/#.UjK_CMZ7KSo.

DÍAZ CAMACHO, MIGUEL ÁNGEL, "Manos a la Roiba", *Veredes*, fecha de consulta 11 noviembre 2014, en <http://veredes.es/blog/manos-a-la-roiba-miguel-angel-diaz-camacho/>.

GARCÍA ODIAGA, ÍNIGO, "Parte del Lugar", *Veredes*, fecha de consulta 11 noviembre 2014, en <http://veredes.es/blog/parte-del-lugar-inigo-garcia-odiaga/>.

LAGOA, ARTUR, "Refuxio de A Roiba", *Construindo Cinania*, fecha de consulta 19 noviembre 2013, en <http://arquitectura.galega.net/velho/novaweb/content/view/25/50/index.html>.

LÓPEZ COTELO, BORJA, "La casa que no era un barco", *Veredes*, fecha de consulta 30 julio 2014, en <http://veredes.es/blog/la-casa-que-no-era-un-barco-borja-lopez-cotelo/>.

MEIJIDE, JORGE, "La Roiba", *Veredes*, fecha de consulta 11 noviembre 2014, en <http://veredes.es/blog/la-roiba-jorge-meijide/>.

RODRÍGUEZ, SALVADOR, "Ramón y La Roiba", *El faro de Vigo*, 2016, fecha de consulta 1 noviembre 2016, en <http://www.farodevigo.es/opinion/2013/09/20/ramon-roiba/881040.html>.

Referencias de las imágenes

- A Arriba
- B Abajo
- I Izquierda
- D Derecha
- C Centro

1

1.1

[p. 37]

(A) <https://domus-romana.blogspot.com.es/2016/10/magister-et-grammaticus-escuela-y.html>

(B) <http://historiaiuris.com/wp-content/uploads/2016/06/Maccari-Cicero.jpg>

[p. 39]

<http://www.sbric.it/images/Cicero%20at%20his%20villa%20by%20Joseph%20Mallord%20Turner%2007036.JPG>

[p. 40]

(I) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simon_Stylite_Louvre.jpg

(D) http://www.wikiwand.com/pt/AI%C3%ADpio,_o_Estilita

[p. 41]

(A) <https://en.nursia.org/2016/07/11/max-ims-st-benedict/>

(B) <http://www.fotonostra.com/albums/catalunya/fotos/poblet.jpg>

[p. 42]

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/ee/cf/98/ee98d7b7abc63426f9760e34b49732.jpg>

[p. 43]

<http://www.movingmoment.org/poetry/poems%20by%20Rainer%20Maria%20Rilke.htm>

[p. 45]

(A) <https://athosweblog.com/2013/07/25/1433-cards-and-maps/>

(B) <https://dxnews.com/ru/sv2yl7a-mount-athos/>

[p. 46]

http://1.bp.blogspot.com/-z7OqUdHphRQ/Vtm3_T80pml/AAAAAAAAAQo/4pQrg6cYXNM/s1600/Heidegger-Todnauber-Friburgo-Foto-Pais_LRZIMA20140418_0019_4.jpg

[p. 47]

<https://historyofourworld.wordpress.com/tag/le-corbusier/>

[p. 48]

(A) <http://v3.arkitera.com/h38146-jorn-utzon-1918---2008.html>

(B) http://3.bp.blogspot.com/-o_LK9MpBoU4/UVhxBzirMyl/AAAAAAAAAEk/qHFPZXTZypw/s1600/Utzon_Can+Lis_planta_22.jpg

[p. 39]

(AI) <http://makcenter.org/sites/schindler-house/>

(AD) <https://circularq.wordpress.com/2014/09/07/the-schindler-house/>

[p. 50]

(A) http://leerytejer.blogspot.com.es/2016_04_01_archive.html

51) http://www.divulgamat.net/index.php?option=com_content&view=article&id=17356&directory=67

[p. 52]

<https://sulparnaso.wordpress.com/2016/02/28/san-girolamo-nello-studio-tre-interpretazioni/>

(A) <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1061137&page=38&langid=5>

(B) <http://www.todocoleccion.net/postales-cataluna/postal-tiana-barcelona-cartuja-santa-maria-montalegre-talleres-zerkowitz-fotogra->

fo~x48939582

[p. 53]

http://www.moving-art.net/engraving/article/La_punta_seca.aspx?sflang=es

[p. 55]

<https://arquitecturadeloinvisible.wordpress.com/2015/02/22/sorberle-todo-el-jugo-a-la-vida-the-box-ralph-erskine-le-cabanon-le-corbusier/>

[p. 56]

<http://www.stepienybarno.es/blog/2013/04/09/can-lis-de-jorn-utzon-1971-73/>

[p. 57]

McMAHON, PETER; CIPRIANI, CHRISTINE, *Cape Cod Modern: Midcentury architecture and community in the Outer Cape*, Metropolis Books, EUA, 2014.

[p. 58]

<http://habitarelmediterraneo.blogspot.com.es/2013/12/le-corbusier-le-cabanon.html>

1.2

[p. 61]

Fotografía de Victor Serri. <https://directa.cat/josep-maria-esquirol-intemperie-no-se-supera-sa-fronta>

1.3

[p. 74]

<http://www.quer-magazin.at/home/17-2015/413>

[p. 75]

(A) <http://www.blekingemuseum.se/pages/608>

(B) <http://darquitectura.tumblr.com/post/47223391223/marco-zanuso-casa-di-vacanze-arzachena>

[p. 76]

(A) <http://www.archdaily.co/co/02-101641/clasicos-de-arquitectura-casa-estudio-luis-barragan-luis-barragan>

(B) <http://www.portamallorquina.com/blog/modern-architectural-island-celebrities/>

[p. 77]

http://historico.oepm.es/museovirtual/contenido/grandes_inventores_ficha.asp?tipo=OTROS&id-m=es&sep=12&xml=Ludwig%20Wittgenstein

[p. 78]

SMITHSON, ALISON Y PETER, *Upper-Lawn, Folly solar pavilion*, Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1986.

[p. 79]

<http://ineedartandcoffee.blogspot.com.es/>

[p. 80]

(A) <https://sfcddt.wordpress.com/2014/05/10/bergtocht-ludwig-hohl-1/>

(B) <http://darquitectura.tumblr.com/post/127934883622/johnroeluna-klas-an-shelm-for-sigurd>

[p. 81]

(A) <http://www.archdaily.co/co/795285/rascainfiernos-la-ejemplar-vivienda-enterrada-de-fernando-higuera>

(B) <http://www.yorokobu.es/rascainfiernos-fernando-higuera/>

2.

[p. 85]

Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

2.1

[p. 87]

<http://www.upm.es/sfs/Rectorado/Gabinete%20del%20Rector/Galeria%20Ilustres/Documentos/Ram%C3%B3n%20Vázquez%20Molez%C3%BAng.jpg>

[p. 88]

VÁZQUEZ MOLEZÚN, RAMÓN, *Ramón Vázquez Molezún, pintor*, Museo do Pobo Galego, Concello de Santiago en Colaboración de Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 1998.

[p. 89]

(AI) VÁZQUEZ MOLEZÚN, RAMÓN, “*Teatro al aire libre homenaje a Gaudí*”, Revista Nacional de Arquitectura, diciembre 1951, nº 120.

(AD) VÁZQUEZ MOLEZÚN, RAMÓN, “*Teatro al aire libre homenaje a Gaudí*”, Revista Nacional de Arquitectura, diciembre 1951, nº 120.

(B) http://4.bp.blogspot.com/_2YnpQE3Uy00/TUA-JCnXDp8I/AAAAAAAAAAw/E-uQz16B8UY/s1600/CORRAL%257E1.JPG

[p. 90]

Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 91]

AA.VV., *Corrales y Molezún, Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1992.

[p. 92]

<http://hablemosunpocodetodo.blogspot.com.es/2010/12/pabellon-de-espana-en-bruselas-corrales.html>

[p. 93]

(A) <http://www.stepienybarno.es/blog/2009/09/09/corrales-y-molezun-grupo-escolar-en-herre-ra-de-pisuerga-1958/>

(B) <https://www.pinterest.se/pin/504332858241551160/>

[p. 94]

(A) <https://twicopy.org/de/ramonvmolezun/>

(B) <https://myfpblog.wordpress.com/2013/05/06/primeros-pasos/>

[p. 96]

https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Corrales_y_Molez%C3%BAn.JPG

[p. 98]

(A) <https://mobile.twitter.com/ramonvmolezun/status/485046549693878272/photo/1>

(C) ISASI, JUSTO (ed.), *Ramón Vázquez Molezún. Legado 01*, Fundación COAM, Madrid, 2006. p. 20.

(B) <http://www.stepienybarno.es/blog/2009/09/09/corrales-y-molezun-grupo-escolar-en-herre-rade-pisuerga-1958/>

[p. 99]

(A) <http://artchist.blogspot.com.es/2017/04/residencia-infantil-de-verano.html>

(B) <https://twitter.com/huellasarg?lang=es>

[p. 100]

(A) ISASI, JUSTO (ed.), *Ramón Vázquez Molezún. Legado 01*, Fundación COAM, Madrid, 2006. p. 70.

(B) ISASI, JUSTO (ed.), *Ramón Vázquez Molezún. Legado 01*, Fundación COAM, Madrid, 2006. p. 72.

[p. 101]

(D) <http://mlmrarquitectos.com/mlmr-clasicos-de-arquitectura-casa-huarte/>

(I) AA.VV., *Corrales y Molezún, Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Madrid, 1992. Fotografía de Ángel Baltanás

2.2

[p. 103]

(I) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/P003 /J5-2_01

(AD) <http://molezun.archivosarquitectos.com/es/original/project/10>

(BD) <http://www.farodevigo.es/portada-o-morrazo/2013/12/08/herencia-armada/928670.html>

[p. 105]

(A) <http://molezun.archivosarquitectos.com/es/original/project/10>

(B) <http://molezun.archivosarquitectos.com/es/original/project/10>

[p. 106]

Dibujo del autor

[p. 107]

(A) <http://molezun.archivosarquitectos.com/es/original/project/10>

(B) <http://molezun.archivosarquitectos.com/es/original/project/10>

[p. 108]

(A) <http://molezun.archivosarquitectos.com/es/original/project/10>

(B) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 109]

(AD) Dibujo del autor.

(AI) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/P003 /J5-2_03

(B) <http://molezun.archivosarquitectos.com/es/original/project/10>

[p. 110]

(AI) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/P003 /J5-2_08

(CI) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/P003 /J5-2_46

(BI) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/P003 /J5-2_48

(AD) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/P003 /J5-2_14

(CD) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/P003 /J5-2_27

(BD) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/P003 /J5-2_64

[p. 111]

(A) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

(B) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 112]

(A) <http://construindocinania.blogspot.com-201101casa-da-roibamolezun.html#more>

(C) <http://construindocinania.blogspot.com-201101casa-da-roibamolezun.html#more>

(B) http://d2wsxwt4dr9n8v.cloudfront.net/cf/www.edwardcella.com/14329_h2048w2048gt.3.jpg

[p. 113]

Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/P003 /J5-2_49

[p. 14]

(A) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón

(A) http://static.wixstatic.com/media/046d-b8_180bc82be009f1f8a236993e0e5371a2.jpg_1024

(B) Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido

[p. 150]

<http://www.themodernhouse.com/wp-content/uploads/2016/01/sturges-2-950x671.jpg>

[p. 154]

www.nytimes.com/2008/08/10/travel/10cultured.html

[p. 155]

Fotografía del autor

[p. 156]

Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido

[p. 157]

(A) Fotografía del autor

(B) http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=7393&sysLanguage=en-en&itemPos=64&itemSort=fr-fr_sort_string1

[p. 158]

(A) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/P003 /J5-2_70

(B) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

4.

4.1

[p. 163]

<https://es.pinterest.com/pin/107664247315517069/visual-search/?x=11&y=0&w=394&h=399>

[p. 166]

Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido

[p. 169]

(A) <http://mlmrarquitectos.com/mlmr-clasicos-de-arquitectura-casa-huarte/>

(B) http://www.metalocus.es/sites/default/files/metalocus_casa-huarte_19_1400_1.jpg

4.2

[p. 170]

(A) <http://mlmrarquitectos.com/mlmr-clasicos-de-arquitectura-casa-huarte/>

(B) Fotografía del autor

[p. 171]

http://loffit.abc.es/wp-content/uploads/2013/10/loffit_tapies-del-objeto-a-la-escultura_06.jpg

[p. 172]

<http://mlmrarquitectos.com/mlmr-clasicos-de-arquitectura-casa-huarte/>

[p. 173]

(A) <http://hablemosunpocodetodo.blogspot.com.es/2010/12/pabellon-de-espana-en-bruselas-corrales.html>

(B) http://vaumm.com/oiza-romani-oteiza-1954/4.E03_07

[p. 174]

(A) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 175]

(1) Fotografía del autor

(2) Fotografía del autor

(3) Fotografía del autor

(4) Fotografía del autor

(5) Fotografía del autor

(6) Fotografía del autor

[p. 176]

(A) Fotografía del autor

[p. 177]

(A) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

(B) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 178]

(AI) http://www.tate.org.uk/art/images/work/TGA/TGA-201011/TGA-201011-3-1-117-12-1_10.jpg

(AD) http://www.tate.org.uk/art/images/work/TGA/TGA-201011/TGA-201011-3-1-144-3-1_10.jpg

(BI) http://www.tate.org.uk/art/images/work/TGA/TGA-201011/TGA-201011-3-1-128-11-1_10.jpg

(BD) http://www.tate.org.uk/art/images/work/TGA/TGA-201011/TGA-201011-3-1-112-1-1_10.jpg

[p. 179]

(A) Krucker, BRUNO, *Complex Ordinarity. The Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson*. Gta Verlag, Zurich, 2002, p. 34.

(B) Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido

4.3

[p. 181]

Fotografía del autor

[p. 182]

(A) Fotografía del autor

(C) Fotografía del autor

(B) Fotografía del autor

[p. 183]

(A) Fotografía del autor

(C) Fotografía del autor

(B) Fotografía del autor

[p. 184]

(A) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

(C) VIRILIO, PAUL, *Bunker Archeology*, 1994, Princeton Architectural Press, Nueva York.

(B) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 185]

(A) https://nl.wikipedia.org/wiki/Eddystone_Lighthouse

(B) VIRILIO, PAUL, *Bunker Archeology*, 1994, Princeton Architectural Press, Nueva York.

[p. 186]

Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 187]

Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120

[p. 188]

Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido

[p. 189]

<https://uploads6.wikiart.org/images/edward-hopper/the-lee-shore.jpg>

[p. 190]

Fotografía del autor

5.

5.1

[p. 193]

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/30/Joseph_Mallord_Wil-

liam_Turner_-_Snow_Storm_-_Steam-Boat_off_a_Harbour%27s_Mouth_-_WGA23178.jpg/1200px-Joseph_Mallord_William_Turner_-_Snow_Storm_-_Steam-Boat_off_a_Harbour%27s_Mouth_-_WGA23178.jpg

[p. 194]

<http://atakanawa.blogspot.com.es/2015/04/walden-de-henry-david-thoreau.html>

[p. 198]

<http://veredes.es/blog/tag/ramon-vazquez-molezun/>

5.2

[p. 199]

http://68.media.tumblr.com/fa0ebec5dfd38b5b-1de93fc87789671c/tumblr_mg9m8cD9vn1r3cx-qqa1_1280.jpg

[p.201]

Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido

[p. 202]

(A) http://agustitorres.zulo.cat/wp-content/blogs.dir/24/files/original/2011_02/EI-Mar-de-Barcelo-6.jpg

(B) <http://agustitorres.com/2008/05/15/miquel-barcelo-en-la-onu-de-ginebra-6/>

[p. 204]

<http://apuntesdearquitecturadigital.blogspot.com.es/2011/12/lapromenade-de-le-corbusier-1887-1965.html>

[p. 205]

<http://philosophica.blog.tiscali.it/files/2016/11/Martin-Heidegger-nella-Foresta-Nera.jpg>

[p.206]

(A) Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido

(B) Fotografía del autor

5.3

[p. 209]

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/d2/63/0e/d2630e17a7d62c08d9167cfc20c980ed.jpg>

[p. 211]

http://www.turgalicia.es/sit/ficha_datos.asp?-crec=11393&ctre=1132&cidi=E

[p. 214]

(A) Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido.

(B) <https://albertoalonso.wordpress.com/tag/percebeiros/>

5.4

[p. 116]

Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 117]

(1) Fotografía del autor

(2) Fotografía del autor

(3) Fotografía del autor

(4) Fotografía del autor

(5) Fotografía del autor

(6) Fotografía del autor

[p. 118]

(A) http://www.presidentsmedals.com/show-case/2012/1/1329_16112858373.jpg

(B) Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido.

[p. 119]

(A) <https://divisare.com/projects/337640-giorgio->

grassi-casa-a-vello-di-marone-sul-lago-d-iseo
(C) <https://divisare.com/projects/337640-giorgio-grassi-casa-a-vello-di-marone-sul-lago-d-iseo>
(B) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/P003 /J5-2_13

[p. 220]

(A) Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido
(B) Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido

[p. 221]

(A) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. PE 05 J5-2-26 VM_P003_26
(B) Dibujo del autor

[p. 222]

(A) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.
(B) <http://www.redfundamentos.com/blog/es/obras/historial-de-obras/detalle-145/>

[p. 223]

(A) Fotografía del autor
(BD) https://fbcdn-sphotos-a-a.aka-maihd.net/hphotos-ak-prn1/p480x-480/148103_328732120567221_811627282_n.jpg
(BI) Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido

[p. 224]

(A) <https://www.flickr.com/photos/vanhaster/11255488833/>
(B) Fotografía del autor

[p. 225]

(A) <https://www.flickr.com/photos/vanhaster/11255488833/>
(B) Fotografía del autor

[p. 226]

(A) <http://www.alumnosviajeros.com/2010/03/>

quien-sabe-donde_18.html

[p. 227]

Fotografía del autor

[p. 228]

(A) <https://es-es.facebook.com/ramonvazquez-molezun/>
(B) <https://es-es.facebook.com/ramonvazquez-molezun/>

5.5

[p. 229]

<http://www.flickr.com/photos/jgeis/97239847/in/photostream/>

[p. 230]

<http://arquitectures.blogspot.com.es/2013/08/refugio-la-roiba-casa-experimental.html>

[p. 231]

(A) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.
(B) Fotografía del autor

6.

6.1

[p. 235]

<https://uploads6.wikiart.org/images/pieter-de-hooch/interior-with-a-mother-delousing-her-child-1660.jpg>

[p. 236]

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/Pierre-Auguste_Renoir_-_Luncheon_of_the_Boating_Party_-_Google_Art_Project.jpg

[p. 237]

<http://www.etcetera.com.mx/articulo/En+fav+de+la+televisi%C3%B3n/30175>

[p. 239]

(A) https://en.wikipedia.org/wiki/Bicycle_Wheel#/media/File:Marcel_Duchamp,_1916-17_studio_photograph.jpg
(B) Foto de Alberto Pieltain. ISASI, JUSTO (ed.), Ramón Vázquez Molezún. Legado 01, Fundación COAM, Madrid, 2006, p. 8.

[p. 240]

<http://aldhea.org/el-espacio-producto-social-y-valor-de-uso/>

[p. 243]

<https://marismocritico.com/2016/01/08/introduccion-a-raymond-williams/>

[p. 244]

http://web.udlap.mx/masalladeltexto/files/2012/05/Michel_de_certeau.jpg

[p. 246]

<https://www.babelio.com/auteur/Georges-Perec/2531/photos>

[p. 248]

<https://thefunambulistdotnet.files.wordpress.com/2011/08/enric-miralles-the-funambulist.jpg>

[p. 249]

http://68.media.tumblr.com/5996e8a4687b8d11c32c6d8a26495666/tumblr_mq8fqbaIQZ1sog-g28o3_1280.jpg

[p. 250]

Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 251]

Fotografía del autor.

6.2

[p. 253]

(A) <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/1e/cb/d0/1ecbd0c2b437eb602a-1081fec6093169.jpg>

[p. 254]

(A) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/P003 /J5-2_49
(B) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 255]

Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 256]

(A) Fotografía de J. Ramos
(B) Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 257]

(A) PALLASMAA, JUHANI; GOZAK, ANDREI, *The Melnikov house: Moscow (1927-1929): Konstantin Melnikov*, Academy Editions, Londres, 1996.
(B) <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=191516&highlight=cagliari+architettura+-moderna&page=37&langid=5>

[p. 258]

Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 259]

Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 260]

Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 261]

(A) Foto de Rafael Vázquez Molezún
(B) <https://twitter.com/sondebueu?lang=es>

[p. 262]

(A) Fotografía del autor
(B) Fotografía del autor

[p. 263]

(A) <https://laestirgaburlona.com/2016/01/11/ver-meer-y-la-camara-oscura/1-52/>

[p. 264]

(A) <http://arxiubak.blogspot.com.es/2015/02/can-lis-jrn-utzon.html>
(B) <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/pabellon-upper-lawn/>

[p. 265]

(A) Fotografía del autor.
(BI) Fotografía del autor.
(BD) Fotografía del autor.

[p. 266]

(I) LEVIN, GAIL, *Edward Hopper. An Intimate Biography*, University of California Press, Berkeley, 1998
(C) <https://es.pinterest.com/pin/456482112202031145/>
(D) https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/not_detected_235611

[p. 267]

Fotografía del autor.

[p. 268]

Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 269]

Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 270]

<https://es-es.facebook.com/ramonvazquezmolezun/>

[p. 271]

<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/ff/9b/d0/ff9bd05ca9fc8a4481b3b4c24cbeab7f.jpg>
(B) Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido

[p. 272]

Servicio Histórico COAM. Legado Ramón Vázquez Molezún. VM/F0120.

[p. 273]

Archivo familiar Molezún-Martínez-Anid

[p. 274]

(A) Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido
(B) Archivo familiar Molezún-Martínez-Anido

6.3

[p. 275]

Fotografía del autor

[p. 276]

Fotografía del autor

[p. 277]

Fotografía del autor