



▲ Casa Gerassi, 1928

La especulación en general, y en particular la exacerbación de la especulación inmobiliaria, que vende la ciudad como un producto, no es un buen camino. No se puede vender un trozo de planeta a nadie, y tarde o temprano la formación de la conciencia será capaz de acabar con eso.

El arquitecto se ve envuelto en cuestiones de carácter conceptual, sociológico, socio-urbano, lingüística, tecnológico... y no puede saber de todo. Poco a poco vamos descubriendo que la arquitectura es una peculiar forma de conocimiento que envuelve una visión de totalidad, de contemplar todos los parámetros al mismo tiempo. Considerando toda esa gama de problemas enormes que hoy estamos enfrentando, es necesaria una transformación de la dimensión de la presencia de la Escuela de Arquitectura en la universidad. En mi opinión, la arquitectura ha pasado a tener una importancia enorme en el mundo de la universidad que nunca tuvo de una forma tan fuerte, y creo que deberíamos forzar una gran revolución en la enseñanza y en sus horizontes, incluso en la escuela primaria. Porque las transformaciones futuras van a ser muy violentas, basta considerar aspectos como la superpoblación; el planeta no va aguantar todo lo que le está pasando. Eso significa un cambio de conciencia, por eso me parece absurdo mantener el mismo discurso que hemos tenido hasta ahora, la casa social o no social, etc. No tiene sentido.

P Panorama

En algunas de tus obras como el conjunto habitacional Cecap y, posteriormente, la casa Gerassi, has puesto a prueba los procesos de prefabricación e industrialización de la construcción. ¿Cómo ves el panorama en este sentido hoy en Brasil?

La cuestión de la prefabricación es sin duda interesantísima. Las obras suponen un trastorno en la ciudad, y la industrialización, la construcción en seco tiene enormes ventajas de ejecución, de transporte. Hoy se construye principalmente con máquinas, lo cual obliga a revisar la condición de la famosa mano de obra. La prefabricación no debería crear desempleo, sino substituir las ocupaciones históricas de la construcción por la manipulación y el montaje de piezas excelentes. La técnica en sí misma no es tan extraordinaria, hace décadas que fabricamos hormigón armado, sólo que ahora se produce en industrias y la ejecución es mucho más precisa. Nosotros ya hemos trabajado muchas veces con elementos prefabricados, en ocasiones exhibidos de forma exagerada, pero siguiendo un discurso determinado. La casa Gerassi es un ejemplo. A pesar de que, como he dicho, hoy estoy en contra de proyectar casas aisladas, he construido algunas como esta. Un amigo ingeniero me convenció de hacerla con prefabricados y fue divertido, porque mientras los vecinos tardaban uno o dos años en construir sus casas, nosotros montamos todo entre un miércoles y un domingo.

Pero en Brasil todavía hay una cierta resistencia al uso del prefabricado. En Sao Paulo hay 20 o 30 fábricas, un enorme catálogo donde elegir, y es sin duda un muy buen recurso.

Tu actual estructura de despacho, una unidad mínima y compacta con células asociadas de forma puntual para el desarrollo de proyectos determinados, ¿es también una racionalización de la producción arquitectónica o simplemente una adaptación a los tiempos contemporáneos en el contexto de la globalización?

En realidad yo siempre trabajé así. Los arquitectos siempre hemos funcionado de esta forma desde el momento en que colaboramos con los especialistas en estructuras, instalaciones eléctricas, hidráulicas... La dinámica de los despachos de arquitectura es ésta: uno desencadena un proyecto, un simple dibujo de apertura, y aquello se resuelve después en otros lugares. Y principalmente debido a la agilidad de los ordenadores hoy en día, he pasado a trabajar con dos o tres despachos, seleccionados de forma muy precisa, con los cuales me asocio eventualmente, en función del tipo de proyecto y en base a un acuerdo determinado. Aprendí esto en los 70 cuando fui a Japón con aquella bolita de papel que era el anteproyecto del concurso, y ahí tuve que discutir con los calculistas y otros agentes. Llevamos una memoria de cálculo y yo ya sabía cómo tenía que ser todo, no cambiaba nada, todo aquello era realizable pero fue dibujado en otro despacho, en otro lugar. Además, cuando trabajas en otro país, es lógico recurrir a un equipo que está familiarizado con las leyes del lugar, las tecnologías, etc. Hay reglas locales para el desarrollo del trabajo, dimensiones mínimas, y es más sencillo ser el autor de las ideas y dejar que el desarrollo lo realice un gran grupo... Eso es muy bonito. No siempre el arquitecto es necesariamente un gran empresario. Envidia y respecto mucho a los que saben hacerlo, pero yo nunca he encajado en ese perfil.

Para acabar, y como una pregunta clásica en esta serie de entrevistas, ¿qué harías si fueras director de la Escuela de Arquitectura de Sao Paulo?

No me gustaría ser director de la Escuela de Arquitectura. No creo que fuera capaz de enseñar nada hoy en día en una escuela, porque de los jóvenes es mucho más fácil aprender que enseñar; esto es algo que se dice muchas veces pero que hoy es una gran verdad. El mundo está al alcance de los que están llegando ahora.

Pero teniendo en cuenta la experiencia, y aceptando esta pregunta como una provocación, yo diría de forma rotunda que el objeto de la arquitectura tiene que ser la ciudad. La habitabilidad del planeta que por sí mismo no es habitable. Hay que dominar la naturaleza para construir la ciudad, que es una transformación fortísima de lo natural. Naturalmente no se construye una ciudad en el borde del mar, en un terreno inundable. El fenómeno de las aguas es muy visible: la mecánica de fluidos, la navegación fluvial, las costas, la interlocución entre el territorio firme y el territorio frágil, el nivel freático, las cimentaciones... Permite ver que la naturaleza, tal y como estaba, es inhabitable, y los múltiples desastres naturales lo demuestran, con gente que pierde sus casas y sólo sobrevive unos días, y muere.

Es necesario seguir construyendo la ciudad. Sería muy desagradable no tener un lugar donde comprar cigarrillos.

Schröder - Rietveld

Habitar la flexibilidad

Binomios creadores necesarios para la reformulación del espacio doméstico

Elena Fernández

Truss Schröder nunca pudo sospechar, cuando su hermana Ann le enseñó su anillo de compromiso, que el autor de aquella preciosa joya le cambiaría años más tarde la vida.

Se trataba de una sortija tan innovadora como la tienda donde había sido comprada, la joyería *Goldsmiths and Silversmiths Company*, más conocida en Amsterdam como la *G.&Z.C.* Su propietario, el célebre orfebre Cornelis Bergeer, decidió emprender la reforma interior de sus tiendas al descubrir los trabajos de un joven ebanista de Utrecht llamado Gerrit Rietveld. Aquellos diseños en madera atrajeron la atención del orfebre porque utilizaban la desnudez ornamental para poner en valor el ingenioso sistema con el que se ensamblaba su inteligente despiece. En definitiva, reconoció en esta metodología nuevos valores plásticos y formales derivados de la estética de la técnica y la voluntad de abstracción, respectivamente. Bergeer, que se caracterizaba por ser un hombre muy perspicaz, retomó, enseñada, estas cualidades como propias, convirtiéndolas en el emblema que debía distinguir tanto su remodelada cadena de tiendas, como su nueva línea de producto. Convencido de ello, recurrió al artifice de esta nueva plástica para llevar ambas cosas a cabo movido, más que por el respeto hacia su autoría, por la garantía que le brindaba una trayectoria profesional que reflejaba un profundo conocimiento del oficio y una gran sensibilidad innata. Su intuición no le engañó, el joven diseñador había aprendido el oficio en la empresa familiar dirigida por su padre, una de las ebanisterías que mejor trabajaban el mobiliario estilo "art-déco" de Utrecht. No obstante, lejos de limitarse a continuar el emporio familiar, sus inquietudes culturales y artísticas le animaron a acudir, entre 1904 y 1908, a clases nocturnas en la Escuela de Artes y Oficios de Utrecht. Durante este periodo de formación, sus trabajos docentes estuvieron determinados más desde el conocimiento práctico que desde la reflexión intelectual. No obstante, lejos de convertirse en una limitación, la falta de metodología conceptual se convirtió en el mejor de los incentivos para perfeccionar una resolución técnica basada en la precisión y la meticulosidad, algo que despertó el interés de uno de sus profesores, el arquitecto P.J.C. Klaarhamer, con el que establecería una relación de amistad que marcaría el resto de su trayectoria. Este seguidor de Berlage introdujo a Rietveld en el despacho del arquitecto Robert van't Hoff, uno de los pocos arquitectos holandeses que había trabajado en Taliesin con Frank Lloyd Wright. Entre 1914 y 1919, Rietveld colaboró con Van't Hoff como diseñador del mobiliario de sus proyectos. Con él estudió profundamente la obra de Wright para luego hacer réplicas de su mobiliario, algo que determinó la evolución de su propio estilo.

de un espacio que se presentaba ante el público de forma ambivalente, algo a medio camino entre la tienda de muebles y el taller de ebanista. En él, se replanteó el ejercicio del oficio en sí mismo, a través del uso de una nueva maquinaria de corte de material que le permitía profundizar en la investigación formal en la que se había aventurado hacia la descomposición volumétrica del objeto. A pesar de esta tecnificación en la fabricación de cada una de las piezas, sus diseños no perdieron nunca su carácter artesanal gracias a la originalidad del ensamblaje utilizado para unirlos. En una de las visitas que Robert van't Hoff realizó al taller de Rietveld descubrió la *Red Blue Chair* todavía sin pintar y le impresionó de tal manera, que le invitó a formar parte del grupo de intelectuales que formaban *De Stijl*. A pesar que Rietveld acabó vinculándose a esta tendencia, su compromiso por la causa no fue pleno al no compartir la defensa a ultranza del funcionalismo que defendían sus fundadores. A las diferencias en el "fondo", se le añadían las diferencias en la "forma", pues mientras el resto de componentes de *De Stijl* se apoyaban en la dialéctica para defender y reivindicar sus ideas, Rietveld basaba su alegato en la práctica, una herramienta ya utilizada con éxito en su época de aprendizaje en la Escuela de Artes y Oficios de Utrecht. No obstante, a pesar de estas diferencias, hay que reconocer que aunque el diseñador no llegó a suscribir ningún manifiesto ni escrito del grupo, la consolidación de su lenguaje fue posible gracias a la influencia recibida de sus miembros. Por contrapartida, la obra de Rietveld fue utilizada por el grupo como la materialización de la vertiente neoplástica de sus teorías, sin tener en cuenta que la faceta más plástica de su obra es consecuencia directa de la búsqueda personal del diseñador, iniciada con anterioridad a la creación del movimiento artístico.

Entre 1914 y 1919, Rietveld colaboró con Van't Hoff como diseñador del mobiliario de sus proyectos. Con él estudió profundamente la obra de Wright para luego hacer réplicas de su mobiliario, algo que determinó la evolución de su propio estilo.

Así, al tiempo que Rietveld iba poco a poco consolidándose como profesional, Truss Schröder iba alejándose de forma paulatina de aquellas convicciones que habían forjado su personalidad feminista y liberal. El carácter independiente que la distinguía del resto de sus coetáneas fue la consecuencia de una infancia vivida sin tutela familiar alguna. Este desarraigo fue provocado no sólo por el fallecimiento de su madre cuando ella y su hermana contaban con cuatro y seis años de edad respectivamente sino, sobre todo, por la decisión del

Joyería Goldsmiths & Silversmiths Company, Amsterdam ▼





▲ Gerrit Rietveld

padre de internar a ambas en un colegio de monjas de de Amersfoort, al contraer segundas nupcias. Durante los 22 años que abarcó este periodo de aprendizaje Truss se tituló en farmacia y, a los veinte años, viajó a Inglaterra para aprender inglés, mientras su hermana Ann se convirtió en escritora y crítico artístico. Ambas trayectorias profesionales hicieron de ellas mujeres totalmente emancipadas, adelantadas a su tiempo, y justifican la manera con la que entendieron la vida familiar y la maternidad. No obstante, mientras Ann encontró en Amsterdam y en su matrimonio con el Dr. Harrestein el lugar y el compañero que necesitaba para su consolidación profesional y personal, los esposales de Truss en Utrecht se convertirían en la rémora de sus ideales. Su condición liberal le hizo siempre recelar del matrimonio, pues lo consideraba un estado que atentaba contra la libertad personal. No obstante, cuando decidió casarse con el notario Frits Schröder, lo hizo animada al descubrir en él una mentalidad que aceptaba la paridad entre géneros. En base a ello, se atrevió a aceptar el compromiso poniendo una condición: que las obligaciones de su nuevo estado civil no interfiriesen en su desarrollo como profesional y como mujer comprometida con la cultura de su tiempo. Al principio este convenio se respetó y pudo compaginar, sin muchas dificultades, sus inquietudes intelectuales con sus deberes como esposa. No obstante, había algo que le molestaba y le impedía ser feliz: habitar aquella abigarrada casa burguesa, construida por iniciativa de su marido cuando éste estableció la notaría, unos años antes de la boda. Se trataba de un edificio urbano, adaptado a la tipología de la calle Biltstraat, que absorbía el programa del bufete profesional en la planta baja y el programa residencial en las plantas alzadas. El carácter art-déco de su interior era para ella tan molesto como la invasión continua a la que se veían afectados los espacios domésticos del inmueble con las funciones representativas de la notaría.

Los problemas originados por esta falta de intimidad se acrecentaron cuando la familia aumentó. La imprevista incursión diaria de la vida laboral en la vida familiar obligaba a recluir a los niños en las zonas de servicio. Esta situación originó una de las crisis más graves del matrimonio, pues desencadenó un debate entre ellos que delató, de forma evidente, su falta de entendimiento. Mientras Frits entendía la vida desde un punto de vista práctico, Truss la afrontaba desde la utopía. Mientras que él consideraba que los niños deberían estar al cuidado del servicio y las institutrices, ella, marcada por el desarraigo familiar en el que afrontó su niñez, se empeñó en encargarse personalmente de formación de sus hijos. Esta decisión no fue bien aceptada por Frits por considerar que la falta de pragmatismo de Truss, provocada por querer ver el mundo "como debería ser" y no querer admitir "cómo es realmente", podía acarrear a sus hijos grandes decepciones en el futuro y su inhabilitación para hacer frente al mundo real. Por lo tanto, decidir abordar la educación de sus hijos sin el apoyo de su marido no solo supuso para Truss la renuncia a su labor cultural y filantrópica, sino que la arrastró a tener que soportar una convivencia afectada por la incompreensión. A este cuestionamiento como educadora se le sumaron las críticas formuladas por el notario hacia el activismo cultural desempeñado por su cuñada en Amsterdam, por el mero hecho de haberse convertido en el espejo en el que Truss se miraba para proyectar su vida. Como es lógico, toda esta debacle sumió a Truss en una gran depresión que soportó con resignación y en soledad hasta que su alarmante estado llamó la atención de su marido. Fue entonces cuando éste, consciente de la gravedad de la situación, comenzó a ceder en su posicionamiento y, reaccionando de forma providencial, le ofreció a Truss la posibilidad de redecorar dos habitaciones de la casa, para que pudiera desarrollar en ellas encuentros culturales semejantes a los organizados por su hermana. Para llevar a cabo este proyecto le recomendó que contactase con Gerrit Rietveld, una sugerencia que ella rechazó de entrada por relacionar a este profesional con los trabajos llevados a cabo por la empresa del padre de Rietveld en la reforma de Biltstraat que ella tanto aborrecía.

Sin embargo, esta objeción ante la contratación de Rietveld se desvaneció pronto, bastó un encuentro entre hermanas para que Truss descubriera, en el anillo de compromiso que Ann lucía en su dedo, el nuevo universo formal del joven Rietveld. Fue de esta manera como Truss conoció que Rietveld ya no trabajaba en la empresa paterna, algo que la tranquilizó y la animó, pues interpretó este gesto de independencia como un rechazo a aquello que ella también rechazaba, por lo tanto, algo que descubría por sí solo una primera afinidad: "el saber lo que ambos no querían". A esta aserción le siguió la curiosidad por saber "qué era lo que Rietveld quería" y se propuso descubrirlo. En este empeño, a parte de sorprenderle la capacidad de abstracción que encontró en la Red Blue Chair, lo que mas le fascinó fue la sobriedad de la joyería donde su hermana compró el anillo, la G.&Z.C. Allí descubrió que las cualidades manifiestas en aquella joya eran las mismas que cualificaban aquel espacio: la sustitución del lujo y la ostentación, propia de estos tipos de establecimientos, por una austera humildad artesanal, resuelta con los instrumentos provenientes de una intuición innata y de la precisión de un joyero.

El impacto que le causó a Truss Schröder la visita a la G.&Z.C. fue tal que se convirtió en el referente utilizado para llevar a cabo la remodelación de la habitación de Biltstraat en 1921. El objetivo de Schröder era crear una estancia personalizada según su manera de entender la vida y donde pudiera educar a sus hijos de acuerdo a sus valores. Su obsesión era crear un espacio aparentemente puro y saludable, donde el aire fresco y la luz



▲ Truss Schröder

fueran elementos primordiales en el diseño. En definitiva, partía de la creencia en las propiedades de la arquitectura para aportar salud mental y física a sus ocupantes. Con el fin de conseguir la identificación plena con el espacio a habitar, consideró imprescindible transmitir a Rietveld todas sus inquietudes acerca del arte, la política, la religión, etc. Durante este proceso se fue tejiendo entre ellos una complicidad tan extrema que pronto desembocaría en una relación íntima que les acompañaría hasta el final de sus vidas.

La habitación, por todos estos motivos, acabó siendo mucho más que el retrato de quien lo habitaba para convertirse en un lugar donde cualquier modo de vida era posible. La apuesta del proyecto fue resolver, ante todo, un problema de proporciones inherente al espacio a remodelar debido a que la excesiva altura de los techos hacía la estancia poco confortable. Para ello se bajó el cielo raso, lo que obligó también a bajar la altura de las ventanas, que inicialmente llegaban hasta el forjado. El siguiente paso fue reducir el mobiliario y la iluminación a los elementos esenciales y usando materiales en estado puro con el fin de evitar toda alusión a texturas y ornamentos que hicieran referencia a los interiores de carácter burgués que conformaban el resto de salas de la residencia. Para resolver la iluminación artificial recurrió a la solución empleada en la joyería G.&Z.C: el empleo de bulbos desnudos ensamblados entre sí según un orden ortogonal que relacionaba el elemento lumínico con el resto del mobiliario, reducido a una silla, una mesa y un sofá. Se evitó el empleo del color a instancia de las sugerencias de Truss Schröder, que buscaba ser consecuente con sus propias críticas hacia la corriente De Stijl por el abuso colorista de alguno de sus trabajos. Rietveld, en virtud del respeto mutuo en el que habían fundamentado su relación, acató esta decisión trabajando la descomposición de volumen de la estancia con planos en tonos grises. Fue así como Truss consiguió aquello que tanto anhelaba: que su casa fuera un lugar de encuentro cultural, en definitiva, lograr vivir en Utrecht como su hermana vivía en Amsterdam. Durante este tiempo, y haciendo caso omiso a los hombres de negocios que visitaban a su marido, ella dio rienda suelta a sus inquietudes intelectuales y se fue alejando poco a poco del mundo burgués en el que temía quedar prisionera. Encontró apoyo en personajes de la talla de Bruno Taut y Kurt Schwitters, quienes reconocieron tanto el valor de aquellos nuevos espacios como su labor filantrópica. Por lo expuesto, se puede decir que la señora Schröder no solo redecoró una estancia de su casa sino que dio con ese proyecto el primer paso que le llevaría a replantear su manera de vivir, y que culminaría pocos años después con la construcción de su casa.

Circunstancias de la vida hicieron que el disfrute de esa estancia fuera breve: en 1923 falleció repentinamente su marido y Truss Schröder encontró la oportunidad de abandonar el apartamento burgués de Biltstraat y acomodarse en un lugar más acorde a su nueva economía y sus propios principios. En un primer momento, pensó en algo temporal y de alquiler que cubriera los seis años que faltaban para que sus hijos acabasen sus estudios primarios. Tras este periodo, pensaba trasladarse junto a su hermana a Amsterdam, un lugar más cosmopolita y con mayores oportunidades para satisfacer sus inquietudes culturales.

Se puede decir que la señora Schröder no solo redecoró una estancia de su casa sino que dio con ese proyecto el primer paso que le llevaría a replantear su manera de vivir, y que culminaría pocos años después con la construcción de su casa.

Tanto ella como Rietveld buscaron el apartamento ideal para remodelarlo acorde a esta nueva situación y compatible con la manera que ella entendía la educación de sus hijos. Al no encontrar nada de su agrado, el arquitecto le convenció para que construyera algo "ex-novo" adaptado a sus ideas e idiosincrasia. Truss nunca había pensado en abordar semejante empresa, pero al final se decidió animada por la posibilidad de poder comenzar a concebir desde cero ese nuevo espacio. Para Rietveld emprender ese nuevo proyecto significaba dar un salto al vacío, pues era la primera vez en su trayectoria profesional que se enfrentaba a una obra de arquitectura. No hubo entre ellos contrato que acotase ni costo, ni superficie, ni honorarios y tampoco acordaron cómo sería su colaboración. No les hizo falta, los dos tuvieron claro desde el principio que para ambos era la oportunidad de hacer un experimento.

Como ya habían hecho anteriormente, decidieron comenzar la aventura buscando cada uno por su lado un emplazamiento idóneo durante un fin de semana. A diferencia de ocasiones anteriores, donde siempre retornaban con las manos vacías, en ésta los dos aportaron un plano parcelario a la reunión. Su sorpresa fue mayúscula cuando descubrieron que habían coincidido: era el mismo lugar. Se trataba de un pequeño trozo de terreno emplazado en el límite de la ciudad y definido, en uno de sus linderos, por la medianera de una casa existente construida según la tradición holandesa. La ley que protegía los canales de agua circundantes, construidos como elemento defensivo de la ciudad, fue el hecho

Para Rietveld emprender ese nuevo proyecto significaba dar un salto al vacío, pues era la primera vez en su trayectoria profesional que se enfrentaba a una obra de arquitectura. No hubo entre ellos contrato que acotase ni costo, ni superficie, ni honorarios y tampoco acordaron cómo sería su colaboración. No les hizo falta, los dos tuvieron claro desde el principio que para ambos era la oportunidad de hacer un experimento.

que favoreció la iniciativa de compra del solar, pues a parte de salvaguardar la vista abierta a la campiña vecina, preservaba la configuración del entorno al prohibir la promoción urbanística futura de los aledaños. El carácter ambivalente de este entorno posibilitaba que el edificio a construir adoptase una tipología híbrida con la capacidad de ser urbana -si consideramos la vista desde la calle Prins Hendriklaan-, suburbana -si consideramos la vista de la fachada posterior como vivienda adosada con jardín- y rural -como casa aislada con jardín desde la visión frontal-. De una manera u otra, la sensación que transmitía aquel lugar era la posibilidad de dejar atrás la ciudad, darle la espalda y orientarse hacia un paisaje abierto donde la medianera era el telón de fondo. Esta fue la primera idea clara con la que Rietveld iniciaría su investigación hacia un interior adaptado a la personalidad de su cliente, un camino hacia lo desconocido pero conducido por la pregunta que éste le hizo a Schröder al inicio del proceso:

-¿Cómo quieres vivir?

Esta cuestión fue clave en el encargo, ya que Schröder se sintió, por primera vez en su vida, dueña de su propio destino. Tenía ante sí la oportunidad de crear un espacio doméstico acorde a sus inquietudes y manera de entender la vida familiar y sin pretenderlo, planteó dos requisitos de proyecto que significarían dos rupturas con la tradición establecida. La primera, sería la consecuencia de la interpretación de una voluntad de habitar concreta, algo que supondría la puesta en crisis de la jerarquía con la que se estructuraba el espacio doméstico de la época. La segunda, respondía a su obsesión por la privacidad, algo forzaría a reubicar los usos ubicados en planta baja, ya que su posición con respecto a la calle no garantizada la privacidad que ella buscaba para las células habitacionales destinadas a los cuatro habitantes de la casa. Su ubicación en planta primera supuso pues un replanteo de la tipología doméstica holandesa logrando con ello, no tan sólo mejorar cuestiones relativas a la privacidad, sino también ampliar las posibilidades de contemplación del paisaje inmediato desde las áreas vivideras.

Sin embargo, la ruptura de la propuesta, mas que restringirse a una nueva estructuración de los usos en sección o limitarse a solucionar la condición monoparental del programa, residió en la obsesión de la futura habitante por obtener un espacio unitario que le permitiese convivir, durante todas las horas del día, con sus hijos. Con ello, ella aspiraba conseguir algo que le fue imposible obtener durante su vida matrimonial y que le acaró más de una discusión con su pareja: que los niños participasen de todas la conversaciones que tuvieran lugar en la casa. De esta manera, a parte de potenciar la relación con sus hijos, lo que Truss perseguía con los requisitos marcados era complementar la educación recibida fuera de casa con las tertulias culturales organizadas dentro de ella.

Por lo tanto, lo más novedoso de la propuesta estaba todavía por llegar, surgió como reacción a la primera propuesta presentada por Rietveld de la planta primera, cuando ella sorprendió al arquitecto con la siguiente pregunta:

-¿Se pueden eliminar las paredes?

Y así comenzó todo, pues una vez que se anularon las paredes, Truss reconsideró la posibilidad de poder privatizar cada uno de los espacios en determinados momentos. Sin ser del todo consciente de la trascendencia inherente en esta ambivalencia funcional, Schröder encaminaba el proyecto hacia la flexibilidad espacial, un requisito que situaría la obra en la historia de la arquitectura moderna. No obstante, pese a la afinidad que ambos compartían, este aspecto fue uno de los más discutidos por Rietveld y su cliente, ya que el arquitecto veía innecesario pretender resolver en el proyecto la paradoja existente entre espacio continuo-público y espacio cerrado-privado. Pensaba que si se buscaba un espacio continuo se debía asumir éste como tal, con sus ventajas e inconvenientes. Este pensamiento lo materializaría en su propia piel cuando, unos años mas tarde, al proyectar su propio apartamento partiendo de la voluntad de habitar en un espacio continuo, sacrificó la privacidad buscando simplificar la compartimentación. En aquel proyecto, tanto su dormitorio matrimonial como las seis células destinadas al uso privado de sus seis hijos se resolvieron mediante una simple hilera de camas que quedaban ocultas con cortinas durante el día, pero que conseguían dudosa privacidad durante la noche.

-¿Se pueden eliminar las paredes?

Y así comenzó todo, pues una vez que se anularon las paredes, Truss reconsideró la posibilidad de poder privatizar cada uno de los espacios en determinados momentos. Sin ser del todo consciente de la trascendencia inherente en esta ambivalencia funcional, Schröder encaminaba el proyecto hacia la flexibilidad espacial, un requisito que situaría la obra en la historia de la arquitectura moderna

Esta falta de intimidad asumida por Rietveld era inaceptable para Schröder y después de muchas horas de debate, la persistencia de ella en el empeño superó el tesón con el que el diseñador defendía su criterio. Así que a él no le quedó más remedio de claudicar ante ella, asumiendo que declinar en su postura le condenaba a resolver una paradoja. Consciente de ello, concibió las habitaciones destinadas a los niños como unas células mínimas, autosuficientes y autónomas que, colocadas a lo largo de la mitad del perímetro de la casa, pudieran ser fácilmente añadidas a la otra mitad que absorbía el espacio común de la vivienda. Su disposición e equipamiento garantizaban una compatibilidad de usos, al evitar atravesar el área común para acceder a las áreas de servicio durante los momentos de uso público de la sala.

Para que la integración de estos espacios individualizados al uso común de la sala de estar fuera plena no solo bastaba con agregarlos, sino que era necesario que su equipamiento admitiera la duplicidad de usos que estos espacios debían afrontar. Por esta razón, todo el mobiliario de la casa fue diseñado pensando en esta ambivalencia. Como muestra de ello encontramos la formalización de las camas que, entendidas como divanes, favorecían la integración del dormitorio al uso público del estar con toda la naturalidad. Del mismo modo, los armarios que completaban el equipamiento de los dormitorios, a parte de entenderse como contenedores de objetos personales del ocupante, se pensaron para esconder o recoger las paredes plegables. En este universo cambiante, sólo la habitación de Schröder se entendía como un elemento estable, aunque sus reducidas dimensiones la alejaban también del concepto de habitación matrimonial clásica. El resto de partes fijas que articulaban la flexibilidad de las células habitacionales de la primera planta eran las escaleras, el aseo, el baño, el montaplatos y la chimenea. Este último elemento creaba un área central de estabilidad, un corazón alrededor del cual se agrupaban los diferentes espacios transformables y donde se entregaban los diferentes elementos correderos. El desplazamiento de estos elementos, constituidos por paneles sándwich de corcho bituminado, se realizaba mediante ruedas en la parte inferior y un perfil "T" que servía de guía en la parte superior. Estas particiones proporcionaban la posibilidad de configurar un espacio abierto, cerrado o semi-abierto.

El mobiliario no sometido a esta ambivalencia funcional fue diseñado persiguiendo la ambivalencia plástica. La pieza más espectacular y original era una unidad de almacenamiento que consistía en un conjunto de cajas apiladas que presentaba distintas formalizaciones en función de la utilización de la maquinaria almacenada en cada una de ellas: un proyector de cine y un gramófono. Los cubos se deslizaban y se abrían mediante un ingenioso sistema que recuerda al cubo de Rubik. La manera de ensamblar las piezas al estilo del constructivismo nos remite a los diseños más tempranos de Rietveld, pero compuestos en un modo asimétrico, más cercano a la silla Berlín y a la End Table, diseñados en el 1923. Con el tiempo, la casa iría aumentando, sin problema alguno, su equipamiento interior con los diseños que el arquitecto realizó a posteriori como la Zig-Zag Chair (1934) y la Steltman Chair (1963), uno de los últimos trabajos de Rietveld.

Tanto los elementos fijos como los móviles delatan el instrumental de oficio y la formación del autor, algo que nos lleva a interpretar este interior flexible como un gran mueble móvil. El funcionamiento versátil de la casa exigía que los habitantes se convirtieran en personajes activos del hecho arquitectónico, en artífices de cada una de las transformaciones y, por lo tanto, en aprendices de las cualidades plásticas de este espacio mutante. Por todo ello, la arquitectura que Rietveld proyectó para Schröder supera el concepto de casa, puesto que en vez de limitarse a cobijar el cuerpo de sus moradores, propone espacios educan su intelecto, sensibilizándolo en valores espaciales y plásticos, con el objeto de convertirse en el refugio de sus almas.

Por todo ello, la arquitectura que Rietveld proyectó para Schröder supera el concepto de casa, puesto que en vez de limitarse a cobijar el cuerpo de sus moradores, propone espacios que educan su intelecto, sensibilizándolo en valores espaciales y plásticos, con el objeto de convertirse en el refugio de sus almas.

Esta voluntad de adiestrar la percepción fue el recurso que guió la estructuración formal de las cinco piezas ubicadas en planta baja. Aunque la flexibilidad espacial de estas piezas ya no era un requisito necesario, se siguió apostando por la idea de continuidad. En base a ello, Rietveld decidió que los tabiques no llegasen hasta el techo, un recurso con el que consiguió alterar la percepción de las estancias al desdibujar sus límites. La continuidad del plano del techo construía un espacio fluido que, a parte de ampliar sensorialmente la dimensión de cada una de estas piezas, permitía el paso de la luz natural al núcleo central de la vivienda. Este elemento de comunicación vertical desembocaba en el vestíbulo de la vivienda, un espacio cuya estratégica ubicación en planta no solo ayudaba a articular las estancias dispuestas alrededor, sino que también provocaba que el acceso a la casa se hiciera atravesando el jardín. Esta decisión vino determinada por la interpretación del lugar que hicieron arquitecto y cliente, al considerar que en el futuro se prolongaría la calle perpendicular a Prins Hendriklaan (Laan van Minsweerd). Su intuición no iba desencaminada, aunque el futuro le dio a este trazado viario más trascendencia que la que ellos vislumbraban en un principio, pues fue convertido en autopista una vez derogada ley que protegía los canales. No obstante hay que reconocer que, en el caso de haber conocido este hecho, su posición en planta se hubiera mantenido, ya que un acceso desde Prins Hendriklaan, no hubiera permitido la función centrípeta que desarrolla sobre las cinco piezas a las que sirve.

El tránsito desde la planta baja a la planta superior se podría asimilar a la subida a la cubierta de un barco desde la zona de camarotes, el paso de un espacio caracterizado por una relativa



▲ Casa Schröder. Planta primera, interior

oscuridad hacia otro invadido por una destellante luz. Más que una comunicación de niveles era un tránsito entre opuestos: luz-oscuridad, distribución permanente-distribución libre y privacidad cerrada-pública apertura. En este juego de contrastes, Rietveld pensó que el proyecto necesitaba introducir un elemento "homogenizador" que ayudase a entender la casa como un todo. Revisando su instrumental de oficio encontró, en el uso del color, la herramienta que necesitaba para imprimir unidad a la propuesta y sobre todo, para conseguir el resultado neoplástico que buscaba en todos sus trabajos. Esta decisión significaría sostener con Schröder un debate paralelo al sostenido con anterioridad atendiendo a la diferencia de criterios en lo relativo a exigir o no la necesidad de "privacidad" cuando lo que se pretende es "habitar un espacio continuo". En la experiencia compartida anterior, la remodelación de la habitación de Biltstraat, Truss prohibió taxativamente a Rietveld el uso del color para desvincular la obra de cualquier similitud a los trabajos vinculados con la corriente De Stijl. Sin embargo, en esta ocasión, el arquitecto sabía que la descomposición espacial de un espacio tan complejo no podía resolverse, como la vez anterior, mediante el uso de la gama de grises. Así que para conseguir que Truss aceptase la introducción del color en el proyecto, recurrió a un argumento que no podía fallar y haciendo referencia a sus hijos, la convención mostrándole la necesidad de imprimir, en un espacio destinado a niños, un carácter lúdico y nada mejor para ello que el uso del color y el movimiento. De esta manera, igual que años atrás hizo con la Red Blue Chair, comenzó a utilizar el rojo, el azul y el amarillo con el blanco y el negro, para descomponer mas si cabe aquel espacio cambiante. Sin embargo, mas que un espacio lúdico, lo que consiguió con la policromía y las diferentes posiciones de los elementos móviles, fue "una obra plástica total de resultado estético mutante", el objeto artístico que Mondrian siempre soñó pero que nunca consiguió llevar a cabo, salvo en los espacios anexos a su estudio.

Un interior de estas características exigía una relación con el exterior totalmente nueva, hecho que la arquitectura resolvió por medio del uso de las Picture Windows. Estas aberturas, como su propio nombre suscita, conseguían un doble objetivo: por una parte retrataban el exterior en el interior como si de un cuadro se tratase y por la otra, comunicaban el mundo privado individual con el mundo público colectivo. Ambos cometidos estaban cualificados por la presencia de la luz natural, un elemento que a parte de moldear los interiores los llenaba de calma y paz, transmitiendo al habitante un sentido ambivalente: sentirse cerrado y protegido al mismo tiempo que libre y accesible. Este doble significado era posible porque la proporción y diseño de sus aberturas ayudaba a eliminar la barrera clásica entre interior y exterior, introduciendo la naturaleza en la casa de forma paralela a cómo la arquitectura se maclaba con las ramas de los árboles cercanos, gracias a la apertura hacia el exterior de sus ventanas batientes. El resultado plástico de la simbiosis entre ambas naturalezas, la artificial de aquel interior transformable y colorista con la natural del paisaje colindante, sustituyó al ornamento clásico. Esta suplantación invalidaba asumir el espacio interior como el contenedor de los objetos artísticos, con los que solían obsequiar a su anfitriona los artistas que acudían a ella para participar en tertulias culturales. A diferencia de lo que ocurrió mas tarde en la Villa Mairea, solo una pintura de Bart van der Leek pudo ser colgada en una de las paredes.

En definitiva, la casa Schröder simboliza el resultado perfecto de un binomio creador que rechazaba entender la forma como el resultado directo de una función. Para Schröder habitar no significaba limitarse a desarrollar una serie de funciones domésticas en espacios diferenciados, sino que consistía en hacer posible el desarrollo de una particular manera de ser mujer, madre y activista cultural. Rietveld recogió esta idea y la trajo en forma construida apoyándose en el lenguaje personal que se había forjado como diseñador de mobiliario. Se podría decir que la Red Blue Chair y la casa fueron diseñadas de igual manera y que el único aspecto diferenciador que las distingue se debe a cuestiones que tienen que ver con la escala que cada una de ellas precisa. Si se analizan, una y otra presentan una estructuración pareja derivada del ensamblaje de elementos mecanizados.

Más que un espacio lúdico, lo que consiguió con la policromía y las diferentes posiciones de los elementos móviles, fue "una obra plástica total de resultado estético mutante", el objeto artístico que Mondrian siempre soñó pero que nunca consiguió llevar a cabo, salvo en los espacios anexos a su estudio.

El gran potencial formal que consiguen estas configuraciones las hace sensibles a una doble interpretación: aquella por la que el objeto se entiende como un todo y aquella por la que éste se concibe como la suma de partes. Un resultado formal, quizás incompatible con un programa doméstico convencional pero acorde en su totalidad con los requisitos que exigía el tipo de vida que Schröder quería para ella y sus hijos. La casa vuelve a ser, como su habitación, algo tan acorde a ella que resulta difícil extrapolarla a otras situaciones. Por esta razón, esta "opera prima" co-creada por Rietveld y Schröder nunca fue superada por los trabajos posteriores realizados por los mismos autores, pues aunque en todos ellos el proyecto se inició desde la consideración de preceptos similares, en ninguno se volvió a dar la oportunidad de convulsionar el concepto de "espacio doméstico" como entonces se hizo. Para el resto de clientes era más fácil habitar en la distracción que en la concentración. En la casa Schröder, cada movimiento tiene un significado, el plegar, desplegar, desplazar, ocultar, todo necesita de una reflexión previa a la manipulación. Habitar se convierte en un ritual y no mucha gente está dispuesta a amoldarse a ello.

Todo lo apuntado nos revela que la construcción de esta casa rebasó los límites del hecho físico y material al posibilitar, también, la construcción intelectual y profesional de sus autores. Schröder brindó a Rietveld la oportunidad de convertirse en arquitecto y pasar a la historia como artífice de la "flexibilidad espacial". Su mecenazgo, más que limitarse al apoyo financiero, se fundamentó en apoyarle moralmente, fortaleciendo la confianza en sí mismo y en sus posibilidades, hasta conseguir el reconocimiento profesional que ella intuyó él merecía. Por otro lado, Rietveld ofreció a Schröder la estimulación intelectual que tanto anhelaba y la posibilidad de realizarse a través de una nueva actividad profesional, llenando así el vacío existencial en el que se encontraba.

Como corolario de esta aventura, es extraño que no quede constancia del devenir de sus hijos, objeto y motivo de este experimento doméstico. En otras casas de similar importancia, como la Mairea y la Tugendhat, existen testimonios de los hijos del matrimonio Gullichsen y Tugendhat, respectivamente, que nos hablan de su experiencia como habitantes de estas arquitecturas tan notables, de cómo se reeducaron sus sentidos habitando estos espacios y cómo estas experiencias condicionaron sus profesiones futuras. Sin embargo, en este caso, extraña que personajes tan importantes y decisivos en la génesis y concepción del proyecto no tengan nada que decir al respecto. ¿Acaso no hizo la arquitectura en ellos el efecto esperado?

Elena Fernández Salas (1959) es Doctora Arquitecta por la Universidad Politécnica de Cataluña y profesora lectora del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Es socia fundadora del estudio Reig-Fernández Tau Arquitectos SCP.

Este artículo es un extracto de su tesis doctoral "Mecenazgo de la Modernidad", dirigida por Carlos Ferrater. El próximo número de PALIMPSESTO dará continuidad a la serie *Binomios creadores para la reformulación del espacio doméstico* con el artículo *Farnsworth - Mies: Habitar la transparencia*, de la misma autora.