

<sup>12</sup> Ibídem.

<sup>13</sup> HERZOG, J. & De MEURON, P. "Schaulager". *El Croquis* nº109/110. El Croquis Editorial. Madrid, 2002, p. 225.

<sup>14</sup> SNØHETTA. Según descripción de los arquitectos, página web consultada el 21/09/2019.

<sup>15</sup> La perspicacia de Robert Venturi le llevó a hablar de la idea de "superficie comunicativa" ya en los años 60. Su proyecto para el Salón de la Fama de la Asociación Nacional de Fútbol, es un claro ejemplo de aplicación arquitectónica. Ver: VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise. *Aprendiendo de todas las cosas*. Tusquets. Barcelona. 1971, p. 87 y 91. ENCABO SEGÚI, Enrique; ESTEBAN MALUENDA, Inmaculada. "Objeto de contradicción". *Cuaderno de Notas* nº 20. Madrid, 2019, pp. 71-88.

<sup>16</sup> MVRDV, página web consultada el 20/08/2019.

<sup>17</sup> J.J.PAN and PARTNERS, página web visitada el 20/08/2019.

<sup>18</sup> RINCÓN BORREGO, Iván, et al. "La imagen como materia y material. Arquitecturas avanzadas y experimentación audiovisual desde la mirada inclusiva de Herbert Bayer". *Arte, Individuo y Sociedad* 34(1), Ediciones Complutense, Madrid, 2022, pp. 335-350.

<sup>19</sup> COLOMINA, B. "Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture". *Grey Room*, (2). Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, 2001, pp. 7-29.

<sup>20</sup> PLENSA, Jaume, página web visitada el 5/11/2019.

## REFERENCIAS

ÁVILA GÓMEZ, Andrés. "Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas". *Revista de Arquitectura* vol. 15, Universidad Católica de Colombia, 2013, pp. 84-101.

COLOMINA, B. "Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture". *Grey Room*, (2). Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, 2001, pp. 7-29. <http://www.jstor.org/stable/1262540>.

ENCABO SEGÚI, Enrique; ESTEBAN MALUENDA, Inmaculada. "Objeto de contradicción". *Cuaderno de Notas* nº 20. Madrid, 2019, pp. 71-88.

FRANK, Peter. "Las instalaciones de videoarte: el entorno televisivo". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2006, pp. 63-78.

GIBSON, James. *The Perception of the Visual World*. Allen & Unwin. New York, 1950.

GOROSTIZA, Jorge. *El intruso electrónico*, Newcastle Ediciones, Murcia, 2016.

GRAHAM, D., & ALBERRO, A. *Two-Way mirror power*. MIT Press. Cambridge, Massachusetts, 1999.

HERZOG, J. & De MEURON, P. "Residencia y colección audiovisual Kramlich". *El Croquis* nº109/110. El Croquis Editorial. Madrid, 2002. pp. 228-39.

HERZOG, J. & De MEURON, P. "Schaulager". *El Croquis* nº109/110. El Croquis Editorial. Madrid, 2002, pp. 220-25.

HILL, Gary. 1995. "Sens Placé". *Gary Hill página web*. Disponible en: [https://garyhill.com/work/mixed\\_media\\_installation/placing-sense-sens-place.html](https://garyhill.com/work/mixed_media_installation/placing-sense-sens-place.html) [consulta: 5/11/2019].

MVRDV. 2018. "Taipei Twin Towers". *MVRDV página web*. Disponible en: <https://www.mvrdv.nl/projects/371/taipei-twin-towers> [consulta el 20/08/2019].

OMA (2012). *7 screen Pavilion* <https://oma.eu/projects/7-screen-pavilion>

PLENSA, Jaume. 2004. "Crown Fountain". *Jaume Plensa página web*. <https://jaumemplensa.com/works-and-projects/public-space/the-crown-fountain-2004> [consulta el 5/11/2019].

RINCÓN BORREGO, Iván, et al. "La imagen como materia y material. Arquitecturas avanzadas y experimentación audiovisual desde la mirada inclusiva de Herbert Bayer". *Arte, Individuo y Sociedad* 34(1), Ediciones Complutense, Madrid, 2022, pp. 335-350. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.74210>.

SICHEL, Berta. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento [1963-1986]*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2006, pp. 15-42.

SNØHETTA. 2010-17. "Times Square". *Snøhetta página web*. Disponible en: <https://snøhetta.com/projects/327-times-square> [consulta: 21/09/2019].

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise. *Aprendiendo de todas las cosas*. Tusquets. Barcelona. 1971.

VILLALOBOS, Daniel; PÉREZ BARREIRO, Sara. "Arquitectura de Cine. Relaciones entre Espacio Fílmico y Espacio Arquitectónico: Cines, Mitos y Literatura". *Arquitectura de Cine*, Fundación DOCOMOMO Ibérico. Valladolid, 2016, p. 13-36.

VOSTELL, Wolf. 1963. "6 TV Dé-Coll/age". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/6-tv-collage>[consulta: 15/10/19].

## CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

FIG. 1. Wolf Vostell «6 TV Dé-Coll/age», 1963. Fotografía: Joaquín Cortés/Román Loes, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía © Wolf Vostell. VEGAP. Madrid, 2012.

FIG. 2. Graham, D. «Present Continuous Past(s)», 1974. Fotografía: Harry Shunk. Fuente: Pelzer, B., Graham, D., Francis, M., & Colomina, B. (2001). Dan Graham. London: Phaidon.

FIG. 3. Gary Hill, «Sens Placé», 1995. Fotografía y Fuente: Gary Hill página web: [garyhill.com](http://garyhill.com)

FIG. 4. Snøhetta, «Times Square», 2010-17. Fotografía: Michael Grimm © Fuente: Snøhetta página web: [snøhetta.com](http://snøhetta.com)

FIG. 5. OMA «7 screen Pavilion», 2012. Fotografía: Philippe Ruault © Fuente: OMA página web: [oma.com](http://oma.com)

JOSÉ MARÍA JOVÉ SANDOVAL es Doctor Arquitecto por la Universidad de Valladolid y profesor del departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la ETS Arquitectura de Valladolid.



▲ FIG. 1A. Villa Müller, Stresovice 820, Praga. 1928-1930. Aproximación al lugar. Fotografía propia viaje 1997

# Casa Müller, más allá de lo moderno

Francisco Javier Bernalte Patón

Recibido 2022.08.22 :: Aceptado 2022.09.05  
DOI: 10.5821/palimpsesto.24.10739  
Persona de contacto: [javierbernalte@gmail.com](mailto:javierbernalte@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1485-2127>  
Doctor arquitecto por la UCLM

## ABSTRACT

*La memoria de la experiencia que viví en esta casa, hace casi 25 años, me ha acompañado durante toda mi vida como arquitecto, y sale hoy a relucir en este artículo, que muestra la complejidad de una casa llena de vida, frente a la simplificación superflua del mundo contemporáneo. Desde aquel primer encuentro con la Villa Müller, amarrada al lugar como una fortaleza moderna, y a través de un relato lineal, que remite al recorrido secuencial de la casa, el artículo abre vías sobre aquella mirada háptica de Loos, capaz de pre-sentir lo que otros no ven. La Villa Müller es mucho más que un paseo..., una promenade continua, cruzada y ascensional, que culmina en la azotea. Es la manifestación construida de aquella casa laberíntica, llena de alveolos escondidos, entre el sótano y la guardilla, donde habitan todas las casas vividas y soñadas que el hombre guarda en el subconsciente. Un subconsciente, lleno de humanidad, que nunca debió apresarse tanto por la razón. El artículo narra la experiencia de la arquitectura allí dentro de la casa, como un suceso complejo, fenomenológico, inactual, cargado de memoria trasversal. En un lugar donde las modas pasajeras habitan y mueren, no hay lugar para Loos, un arquitecto eterno, cuyo tiempo aún está por llegar.*

PALABRAS CLAVE: secuencia; complejidad; laberinto; humanidad; inactualidad.

## Encuentro

Estuve allí, en Praga en la calle Stresovice 820, hace ya algunos años, y pude visitar la villa Müller. Loos la había construido entre 1928-1930 para el dr. Müller, un joven ingeniero heredero de una importante empresa constructora, con más de 10.000 empleados, que se hizo cargo de la construcción de la casa. Una casa burguesa, coetánea con la Tugendhath de Mies y la villa Saboya de Le Corbusier<sup>1</sup>, y que sin embargo, permaneció mucho tiempo escondida. Nadie en el Movimiento Moderno la entendió, y nunca fue considerada por la crítica como una casa moderna, salvo por su rotunda volumetría cúbica, y su tersura blanca. El espacio que Loos nos había regalado, resultaba excesivamente complejo para un doctrinario moderno, aferrado a la abstracción visual.

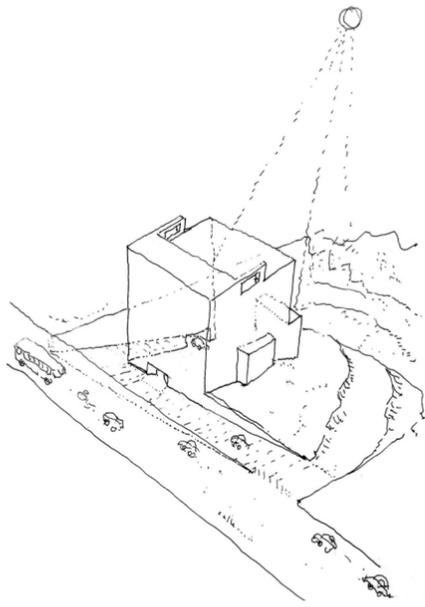
Loos no proyectaba con el ojo, como ellos, sino que tenía la capacidad de pre-sentir e imaginar en el subconsciente las atmósferas de la casa, antes de dibujarlas. "El arquitecto primero siente el efecto que quiere alcanzar y ve después con su ojo espiritual, los espacios que quiere crear"<sup>2</sup>.

Resulta difícil desvelar los enigmas de un arquitecto tan complejo, clásico, académico, premoderno, postmoderno..., ciertamente inclasificable, si no vivimos la experiencia de la arquitectura con todos sus misterios, en primera persona, allí dentro, cerca de él<sup>3</sup>.

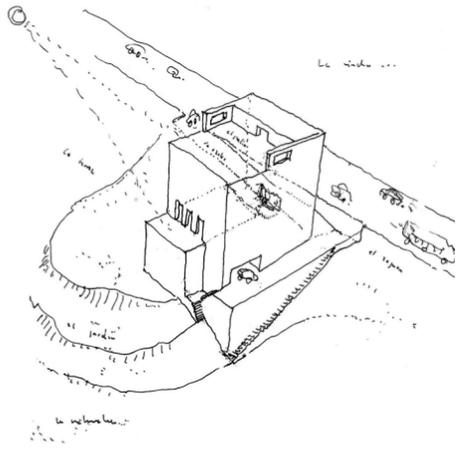
## Contexto

La casa se refugiaba de la calle, distanciándose, rehundida frente a esta, mostrando un extraño pero estrecho vínculo con el lugar y su genética, a lo que Loos siempre atendía. Parecía una fortaleza en la que se atisbaba, en lo alto, una atalaya dominando el paisaje. (FIG. 1A/B). Hermética, cerrada en su monolítica presencia, las ventanas dislocadas son ojos desde donde cruzar relaciones distantes con el exterior. Son la respuesta al exterior de lo que ocurre dentro; huecos para enmarcar, iluminar y ventilar, que nunca pretenden 'sacarme fuera, estando dentro', como ocurría en el Movimiento Moderno, desde que Wright nos abrió la puerta<sup>4</sup>. "A la wrigthiana proyectación del espacio en varias direcciones hacia el exterior, se contraponen la concepción loosiana del espacio centrífugo deliberado, contenido en el interior de una caja parietal, rigidamente estereotómica"<sup>5</sup>. En cualquier caso son huecos reconocibles, que aún sometidos a la vida interior, la mano del arquitecto jamás dejará de componer.

Las casas de Loos son fortalezas silenciosas que protegen a sus moradores de intromisiones ajenas, donde las ventanas iluminan el interior pero no permiten ver el exterior, ni ser observados, allí dentro, desde fuera... En esa alteridad, en la que la pared de la casa tiene dos caras –la



▲ FIG. 1B. Villa Müller, Stresovice 820, Praga. 1928-1930. Contexto: La calle y el jardín. Elaboración propia.



pública y la privada-, la fachada jamás desvelará lo que ocurre dentro. La casa es un lugar íntimo, en el que el exterior pertenece a los demás, y el interior a uno mismo. Fuera, es una casa moderna, una casa más de la ciudad que no altera la armonía del entorno. Dentro, pertenece a la intimidad del individuo, en sus habitaciones... Pensando más en la componente espacial dentro de un caparazón que protege la libertad psicológica individual, y alejándose del academicismo cartesiano y funcional de la planta moderna, Loos siente la necesidad de "construir desde dentro hacia fuera"<sup>6</sup>.

Nunca la casa moderna había estado tan cerrada. Aquí la caja no se rompe, abriéndose al exterior, como ocurre con sus hermanas modernas. Loos, en este sentido, es clásico. Preserva y mantiene un armazón constructivo atemporal, normal, sencillo, natural, basado en la caja estabilizada y arriostrada, con muros de carga de ladrillo, enlucidos. Las casas de Loos las podría construir cualquier albañil de pueblo. Como las de Luis Barragán, Rudofsky o Coderch..., su modernidad no está en la técnica empleada, sino en lo que 'hace' y consigue con los 'materiales de siempre'. No se trata de un nuevo modo de construir, sino de una nueva manera de vivir, sentir y experimentar la casa... En este sentido, Loos sigue a Heidegger, pues "solo si somos capaces de habitar, podremos construir"<sup>7</sup>. El hallazgo está dentro, en el espacio que guardan sus muros.

Tallada en la fortaleza, la puerta se convierte en un suceso áulico, majestuoso. Un rincón encastrado en el prisma blanco, con un banco moldeado en piedra, nos recibe, invitándonos a una espera paciente, antes de cruzar el umbral. (FIG. 2).

### Allí dentro...

La casa, mancillada por la vida, por todas las vidas que habían pasado por ella, resistía estoica, sabiendo que había sido concebida para soportarlas. No desprendía la esplendorosa lozanía de su juventud. Pero no faltaba nada. La atmósfera que allí se respiraba, aún carente de algunas pátinas de su materialidad germinal, aguardaba una nueva puesta en escena del teatro de la vida. Y el fin último de Loos, de crear ese 'placer del lugar'<sup>8</sup> o *Zinführung* -simpatía simbólica- entre casa y habitante, permanecía intacto. "La arquitectura, despierta estados de ánimo en los hombres. Por ello la misión del arquitecto es precisar el estado de ánimo. La habitación ha de parecer cómoda; la casa acogedora"<sup>9</sup>. Loos presente, con los ojos de los sueños, el efecto que quiere crear en el espectador, y deja hablar a los materiales en esa escenografía del habitar en que convierte la casa. Son ellos los que, con su tactilidad, provocan sensaciones de proximidad y complicidad en el usuario, dejando una huella imborrable en su memoria. Pues, más allá de la vista, la experiencia de la arquitectura requiere contingencias físicas, anímicas y emocionales, en nuestra relación con el entorno, de las que no podemos prescindir<sup>10</sup>.

Loos nos invita a la superposición de 'espacios sobre espacios' hasta el infinito. "Yo no proyecto en plantas, fachadas y secciones, lo hago en volumen. Mis edificios no tienen plantas bajas, plantas superiores ni sótanos, tienen habitaciones, antesalas y terrazas que se intercomunican. Cada habitación requiere una altura concreta –el comedor necesita una altura distinta que la despensa-, y no es otro el motivo de que los techos estén a diferentes alturas. Según esto, estas habitaciones han de conectarse entre sí de modo que la transición no se perciba y conforme a una lógica"<sup>11</sup>.

¡Había nacido el *Raumplan*!<sup>12</sup>

Una secuencia de *Especies de espacios*<sup>13</sup>, todos diferentes, codificados por su geometría, proporciones, escala, materialidad..., y por sus relaciones de proximidad y contigüidad. Espacios colocados 'unos sobre otros..., unos junto a otros..., unos entre otros..., o unos dentro de otros...', ceñidos y apretados, dentro de aquel prisma cincelado, hasta disolver el aire entre ellos. Loos se aproxima a ese conglomerado espacial de manera intuitiva, guiado por la memoria selectiva de sus presentimientos.

El *Raumplan* supone un aprovechamiento total del espacio, que propicia, en base a las diferentes escalas y relaciones de las habitaciones entre sí, una sección escalonada de celdas superpuestas que se desplazan, dislocan, o yuxtaponen en las tres direcciones del espacio, dando lugar a relaciones cruzadas de riqueza insospechada para la vida<sup>14</sup>.

Quizá, del mismo modo que Picasso lo encontró en el arte primitivo africano, en aquellas máscaras que, desplazadas por el movimiento de la danza, extraviaban la mirada tras ellas, Loos, sin buscarlo<sup>15</sup>, observó en aquellos pueblos del mediterráneo, donde la casa se

acomoda en movimiento, alrededor de una escalera, cabalgando sobre la topografía, las mismas sustancias que para muchos constituían –en su novedad- la esencia de la vanguardia del arte en aquel momento.

La mirada atenta y regeneradora hacia la tradición, se convierte en equipaje de memoria que le permite desmontar y trasladar la esencia de las cosas de siempre, transformada, a un tiempo nuevo, con significados diferentes. Loos defiende la 'tradición viva', frente a lecturas textuales y nostálgicas, para producir formas actuales que sostienen la continuidad del tiempo.

La visión diagonal que introduce el *Raumplan* en el espacio es un hallazgo para el mundo moderno, que latía dormido desde los orígenes de la arquitectura, en el lento fluir del tiempo de esa arquitectura popular, vernácula o anónima, que tanto despreciamos.

El mecanismo de apertura de unos espacios sobre otros, haciendo desaparecer una cara, o parte de ella, produce un 'diafragma visual' que habilita miradas cruzadas, siempre diagonales, que transitan la casa, permitiéndonos observar un espacio sobre otro sin ser visto...; o esconderme, recluirme, insinuar o abrir de par en par aquello que deseo mostrar.

### Memoria: complejidad y laberinto

Loos estuvo en Cnosos, y paseó tres mil años atrás con Josephine Baker, su historia de amor. Allí descubrió que el muro podía romperse con cautela, y aparecía algo tan mágico como la pilastra..., y en su repetición paulatina, el megarón<sup>16</sup>. Paseó por el palacio-ciudad recibiendo el sol del amanecer, ascendiendo por aquellas logias que se iban cerrando progresivamente cada vez más, hasta llegar a un lugar pequeño y comprimido, con una escalera, donde encontró su casa. '¡Ya sabía yo que alguien lo vio antes!', debió exclamar. Era consciente que la novedad rara vez existe, pues todo está en el origen germinal de las cosas, de la naturaleza y de la vida. "El presente se construye sobre el pasado, al igual que el pasado se construyó sobre los tiempos que le precedieron"<sup>17</sup>.

La condensación espacial de aquella pequeña escalera y la tensión entre sus espacios contiguos, resulta una joya escondida que Loos supo rescatar (FIG. 3). El *Raumplan*, sin tantas aperturas, latía allí..., en ese mundo cretense pleno de humanidad y sensibilidad. En aquel palacio-ciudad, donde la vida en relación con la naturaleza, era lo verdaderamente importante; y donde las relaciones humanas, el contacto, la distancia y la proximidad, configuraban sus trazas.

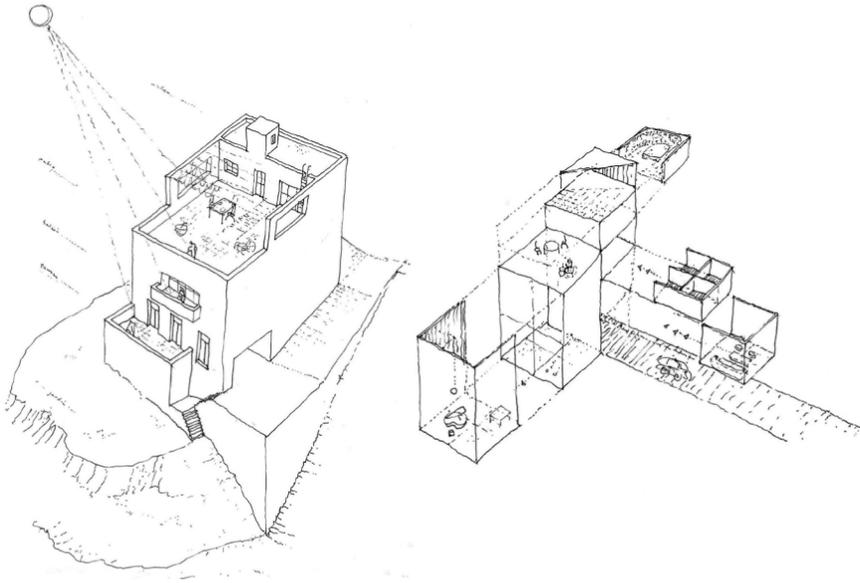
"Nada más lejos de la veneración arqueológica del pasado [...] Loos concibe la tradición como memoria, es decir, como adquisición crítica de lo ya proyectado para liberar la disposición mental hacia lo que aún queda por proyectar. Y en tal sentido se traduce en un principio lógico de economía de pensamiento con el fin de evitar un derroche y no volver a empezar por el principio"<sup>18</sup>. "¡Basta de genios de la originalidad! ¡Repitámonos hasta el infinito!"<sup>19</sup>

Al igual que en Cnosos, la casa, que quiere ser ciudad, se convierte en suceso y experiencia viva todos los días. Es un lujo recorrerla..., como en Esmeraldina<sup>20</sup>, donde no existe el tedio porque cada día transitamos por caminos diferentes, regresando por otros..., tomando atajos, escaleras, cruzando puentes y pasarelas; donde

> FIG. 3. Fragmento de la secuencia Fotografía © ChristopheDugiet/ Tereza Bruthansova

v FIG. 2. La puerta. Fotografía propia viaje 1997





▲ FIG. 4. Villa Müller: una casa que acoge la vida. La casa es a la vez un mueble, y una ciudad donde cabe todo. Elaboración propia

cabe perderse todos los días como si la ciudad fuera nueva, siempre. Y escondernos..., cuando la ocasión lo requiera. Y mirar desde lo alto, escondidos, sin ser vistos, lo que ocurre allí abajo.

El laberinto es una experiencia que nunca debió desprenderse de la memoria colectiva de la casa. Fue olvidado por el Movimiento Moderno, pese a que algunos como Aldo van Eyck, los Smithson y otros 'modernos impuros', resistieron<sup>21</sup>, defendiendo la claridad laberíntica..., el difícil orden del conglomerado..., o la complejidad -llena de vida-, frente a la simplificación funcional, y a veces deshumanizada, de la casa. Defendían la vida, frente al manifiesto abstracto de una casa que ahogaba y agotaba al que la habitaba. "Nunca se está tan cerca de un cambio como cuando la vida parece insoportable incluso en las cosas nimias y cotidianas"<sup>22</sup>.

Y como la vida no se puede simplificar pues está llena de complejidad, encrucijadas y cambios de estado anímico y emocional, la casa debe abrigar tantos lugares diferentes como la oportunidad requiera. Grandes o pequeños, fríos o cálidos, oscuros o luminosos, saturados o asépticos, duros o blandos, masculinos o femeninos...

Y atajos..., y escondites... Y sótanos..., y guardillas...

## Alveolos y rincones

La casa Müller, está llena de alveolos diferentes, donde la vida y los sueños pueden concitarse. Perek les pondría nombre a todos, no en función de su uso, sino de las expectativas que alimentan para la vida y sus placeres. Desposeídos de su significado estricto los llamaría: "espacio libre, espacio cerrado, espacio vital, espacio del sueño, espacio muerto, espacio vivo, espacio blando, espacio sonoro, espacio disponible...",<sup>23</sup> todos juntos y en continuidad, en aquel conglomerado de espacios que es la casa, pero también la ciudad..., y el mundo. Serían tantos y tan diferentes como la vida misma. "Al fin y al cabo vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse"<sup>24</sup>.

Podrían ser incluso espacios inútiles, de los que viven otros, tan necesarios como aquellos. Espacios vacíos, como la gran sala, que esperan la fiesta, la ceremonia o la oportunidad, y que entretanto permanece allí, ausente, fría, adormecida..., amortiguando y oxigenando la vida del resto de espacios a su alrededor.

¿Quién dijo que la casa tenía que ser pequeña, racional, unívoca, equilibrada, perfectamente distribuida, llena de uso y función..., amortizada en toda su extensión como una máquina? ¿Como una perfecta máquina de habitar? ¿Dónde queda la casa como nuestro primer rincón en el mundo, como universo propio, refugio de mi existencia? La casa así, como lugar íntimo e imprevisible, cualificado por la complejidad de la vida, desafía y compensa la monotonía sin límites de una ciudad moderna, que desde la descodificación del sitio nos conduce, irremediamente, al 'no lugar'<sup>25</sup>.

En estas casas, tanto en la Müller como en la Moller, aparecen los rincones, dentro de aquel gran rincón

en el mundo que es la casa, como una suerte de pequeños lugares-habitación que se encastran o encadenan unos con otros, comprimiendo su escala y condensando así el fenómeno del *Raumplan* hasta sus últimas consecuencias, "permitiendo una diferenciación jerárquica de los diferentes cuartos de acuerdo con su grado de privacidad"<sup>26</sup>. En ese complejo decalaje espacial, los ambientes son tanto más pequeños cuanto más íntimos. La intimidad busca refugio en la miniatura del seno que focaliza el final de una secuencia mágica, donde el espacio se desdobra, replegándose sucesivamente sobre sí mismo, tras el reflejo de un espejo inexistente<sup>27</sup>.

Y al igual que ocurre en Cnosos, en la casa Müller, el gabinete de la señora, un espacio para nuestra soledad, no deja de reproducir la *promenade* derivada de esa sección diagonal en cascada que sustancia la casa, en un pequeño lugar, que quiere ser mueble, al final de un recorrido divergente. Loos es consciente de la importancia de las propiedades de la materia -espesor, color, textura, temperatura, brillo, luz...- en la creación de un ambiente, pero jamás la utilizará como ornamento, sino como un ingrediente más para atemperar atmósferas y sensaciones, extrayendo el máximo partido de la naturaleza intrínseca del material.

Lo más sorprendente de la casa Müller es que podamos perdernos en ella, y acceder al gabinete de la señora por recorridos diferentes. Incluso quedarnos en otro lugar, o tomar un atajo... ¿Existen muchas casas así?

## Escaleras

Las escaleras juegan un papel fundamental en el laberinto. La escalera es el mecanismo espacial que posibilita la cascada de espacios dejando unos a un lado, otros arriba ligeramente elevados..., y algunos incluso dentro de ella. No se trata de un elemento circulatorio ajeno, sino que forma parte del recorrido, de la secuencia. Se destruye el carácter unívoco y previsible de la escalera convencional, para convertirse en fragmentos que transitan dentro de los espacios o tangentes a ellos, cruzando sus direcciones. A veces, nacen en lugares diferentes, para llegar, por caminos diferentes, al mismo lugar. Ahí está el descubrimiento, el hallazgo para la arquitectura del laberinto escheriano.

El Movimiento Moderno simplifica 'la secuencia ascensional' y la somete a dos planos unidos por una escalera, que a veces se convierte en rampa. La *promenade*, como tal, entendida como la secuencia sucesiva de un espacio sobre otro, rara vez aparece. La escalera o la rampa, fijémonos en Villa Saboya, aun provocando la visión diagonal de la casa, transita autónoma como elemento circulatorio, puro y directo, que sirve a las estancias<sup>28</sup>.

Loos convierte la casa en una cascada espacial, gracias a una escalera sin fin, continua, que encuentra el remanso en cada estancia. Ahora bien, también existe una escalera directa, convencional, moderna, que, a modo de atajo, permite volver al origen siempre. En el laberinto 'loosiano', nunca regresaremos por nuestros mismos pasos. De ahí esta escalera que recoge estancias privadas en sus descansillos, como en aquellas casas de la arquitectura popular donde la planta asociada al plano no existe como tal, pues las

estancias son 'alforjas de vida' desplazadas que se encadenan al recorrido vertical de la escalera.

En el *Raumplan*, esta 'escalera atajo' se convierte en un pozo de luz cenital. La luz atraviesa la sección diagonal de la casa, estabilizándola, compensándola y equilibrándola. Y esto, que puede observarse en una sección..., allí se siente, aun sin saber de dónde procede la luz. Tuve sensaciones parecidas, que jamás olvidaré, en la casa estudio de John Soane, construida entre 1792 y 1808 y que, estoy seguro, Loos guardaba en su memoria<sup>29</sup>.

## Desde dentro

Nos encontramos ante un lujo espacial, que más allá de su naturalidad y de los muebles que allí habitan, que a Loos no le importaban demasiado, es capaz de provocar múltiples efectos y emociones en el espectador<sup>30</sup>. Es más, estas casas no sufren con los muebles de otro tiempo o de otras casas.

Estas casas acogen la vida, y una vez despojadas de la mano del arquitecto, rezuman tanta complejidad, humanidad y misterio, como la mítica casa de barrio del Sr. Hulot en la película *Mon oncle*<sup>31</sup> de Jacques Tati, donde la imperfección habita..., y el contacto, el roce y la contingencia están asegurados. "La poética loosiana oscila de continuo en la construcción del espacio, entre los polos de la racionalidad y la irracionalidad, del realismo y la ficción, de la concreción y la abstracción. Es un juego sutil, desencantado, crítico..., en el que las reglas autoimpuestas insinúan la duda, propician la transgresión y muestran lo seductor de la derogación"<sup>32</sup>.

Y como algunos de sus compañeros de viaje -Ludwing Wittgenstein, Arnold Schönberg o Karl Kraus...- Loos intenta apresar los sueños tras la forma lógica dictada por los límites del lenguaje. "Unos límites al pensamiento, o mejor no al pensamiento sino a la expresión de los pensamientos [...] que solo pueden ser trazados en el lenguaje."<sup>33</sup>

Y aunque Loos era capaz de diseñar un mueble como una casa, al igual que soñaba la casa como una ciudad, jamás sintió la severa necesidad de que sus casas recogieran sus muebles (FIGS. 4, 5). Y acudía orgulloso, a disfrutar de la vida con sus clientes, cuando la ocasión se presentaba<sup>34</sup>. La atmósfera que allí había nacido, aderezada con la materialidad del mármol, invitaba a quedarse allí, para siempre. Y además, sin apabullarnos con la insolencia del exceso de belleza o perfección que tanto incomoda.

Allí dentro, como si la casa estuviera pegada al lugar, al suelo y al aire toda la vida..., cómplices de su humanidad, sonreímos..., sintiéndola a nuestro alcance, como si fuera fácil hacer aquello que Loos encontró en otro lugar, para traerlo a nuestro tiempo. A un tiempo, 'en obras'<sup>35</sup> que, como diría él, no debería ser tan esclavo de su tiempo. Porque lo bueno no nos pertenece, no es de nadie..., ni siquiera del otro y espera ser rescatado en las ruinas del pasado, para con sus sedimentos, renacidos con nuevos significados -palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros-<sup>36</sup>, construir, aquí y ahora, un pensamiento, una cultura y una obra, que trasciende lo personal, y escapa al tiempo que la vio nacer. Quizá por ello, la casa Müller, nos pertenece a todos.

▼ FIG. 5. Fotografía de la gran sala con todos sus muebles a cuestas. © Pavel Stecha, Cernosice/Radovan Bocek

