La casa Carvajal en *La Madriguera*_

Ana Espinosa García-Valdecasas*

Resumen / **Abstract** pág 50 | **Bibliografía** pág 53

Palabras clave
Carvajal
casa
La Madriguera
Saura
material
recorrido
percepción
ensamblaje
espacio
película

Un Mercedes desciende la cuesta lentamente para aparcar frente al garaje de la vivienda; el conductor se baja y desaparece entre los ásperos prismas de hormigón de su arquitectura; la entrada no se revela. Girando a la derecha aparece el jardín; es de una desnudez desoladora. La vista sigue su recorrido sobre un sólido que gravita sin exponer su apoyo; aparece un muro que esconde la plataforma de acceso y recoge los volúmenes maclados de una barbacoa; junto a ella dos sillas solitarias, una mesa y una tumbona muy ligeras son el único mobiliario de la amplia terraza; entre los pocos elementos destaca una obra de arte anclada a uno de los paños. Acercándose hacia la casa se observa, a través de grandes ventanales, un espacio generoso e igualmente despojado. El conductor avanza desde el fondo de la estancia, saluda y se une a la distendida conversación entre su mujer y una amiga. [1-2]

Con esta secuencia introduce Saura al espectador en la película *La Madriguera* (1969). El escenario: la casa que Javier Carvajal construyó para sí mismo en el año 1968. Un texto del director narra las necesidades de su búsqueda: "necesitaba una vivienda que terminara de configurar el carácter de mi protagonista: un ingeniero joven (...) alguien que cuando abandona la fábrica se integraba en un edificio que lo definiera con nitidez: frío, racional, aséptico, ordenado... pero al mismo tiempo mi protagonista tenía un gramo de locura y una imaginación que todavía no había encontrado su expresión…
La casa de Carvajal reunía mis necesidades. Las colmaba incluso"[1].

El guión y ritmo de la película responden a aquellos que frente a la narración clásica de la acción a través de la secuencia "imagen-acción" lo hacen desde la relación "imagen-tiempo"[2]. Con claros tintes "bergsonianos" Saura huye de la disociación de la realidad entre las imágenes de la conciencia y los movimientos en el espacio, y abre el conjunto cerrado clásico de percepción-acción con la irrupción de lo mental: Teresa (Geraldin Chaplin), con la llegada de los muebles de sus padres se sumerge en los recuerdos; progresivamente su vida rutinaria da paso a una recreación de escenas vividas a través de los objetos, un juego en el que embarca a su marido. Se muestra el tiempo en un desarrollo heterogéneo, el pasado violenta el presente y se produce la lucha simultánea de ambos a través de la memoria durativa.

La crisis de la burguesía y sus convenciones es una constante en el cine europeo de los sesenta, comprometido con la realidad social. Tanto las derivaciones del neorrealismo italiano como la *Nouvelle Vague* acompañarán la crítica moral con una nueva estética; una nueva forma de narración de una realidad a descifrar, "con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes",[3] siempre ambigua, donde interviene lo psicológico. Los signos no se supeditan al movimiento y cobran protagonismo los tiempos muertos, la imagen estática, prolongada, como mecanismo de profundización en el alma del personaje. Antonioni o Godard[4] utilizan la arquitectura moderna recurrentemente como estructura de este lenguaje de situaciones púramente ópticas, que busca un grado de abstracción en la descripción, frente a lo excesivamente obvio o axiomático. Si bien el mundo metafórico de Saura en *La Madriguera* se escapa de la visión distante, la lectura reflexiva de la imagen de Luis Cuadrado sigue la estela europea de establecer nuevas conexiones entre el hombre y el espacio.

[1] Saura, Carlos; "*La Madriguera*", en *Javier Carvajal Arquitecto*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1991.

[2] Concepto que desarrolla Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona, 1985.

[1] Acceso a la casa Carvajal, *La Madriguera*, 1969, Carlos Saura. Cámara Luis Cuadrado.

[2] Barbacoa de la Casa Carvajal. (Publicado en revista Nueva Forma, nº 104. La obra de Javier Carvajal, 1974)

En esa primera escena de la película, previa a ningún diálogo, la arquitectura es clave. En pocos segundos queda descrito el entorno y estatus de los personajes, lo que de ellos ve el mundo. Habitan en una casa de una rotundidad poco usual, avanzada para su tiempo, "obra de un visionario"[5]; muy pocos elementos acompañan a la edificación e incluso el ajardinamieto es exiguo. Se podría decir que la escasez de enseres responde a una casa recién estrenada, –así era en la realidad, pues Javier Carvajal la cede para el rodaje antes de ser ocupada– sin embargo, los protagonistas llevan cinco años habitándola.

Esta divergencia, que puede parecer anecdótica, es sintomática del abismo que separará a la casa proyectada para ser vivida de la casa-contexto de la película.

El director manipulará el lugar que, con la frialdad de no haber sido todavía usado, presenta la condición óptima para acoger la vida de su familia imaginaria.
Comienza una nueva narración del espacio.

Tipificación del interior doméstico

En la percepción directa del espacio, el ojo deambula libremente y somos capaces de descubrir el detalle dentro de la profundidad del mismo. Steven Holl[6] explica la capacidad de la arquitectura de atar "la perspectiva al detalle y el material al espacio" y despertar todos los sentidos de la percepción. Solo esta mirada libre, abierta a los estímulos del cuerpo, es capaz de unificar "el primer plano, el plano medio y las vistas lejanas": la visión se sumerge en lo tangiblemente presente. Afirma Holl un vínculo intersubjetivo entre la lógica conceptual (la idea, que se podría denominar el tiempo del proyecto) con las cuestiones de su percepción (el tiempo del habitar), y establece el desafío de la arquitectura en el desarrollo de esta dualidad: ser capaz de realzar la experiencia fenoménica a la vez que se expresa el significado.

Este reto estaba presente en la obra de Javier Carvajal quien, desde la génesis del proyecto, entendía la presencia del material como un atributo inherente del espacio, inseparable de su significado: "esas líneas abstractas, deben estar cargadas de valor significante, y el proyectista

[3] Ibid., pág 11.

[4] *La Noche* (1961) y *El Eclipse* (1962) de Antonioni son claros ejemplos en los que la incomunicación se narra a través de la arquitectura protagonista de la imagen óptica, con la ausencia incluso de los actores. Godard en *Le Mépris*(1963) explota las posibilidades de la Casa Malaparte para narrar la crisis matrimonial, la arquitectura estructura las imágenes del alejamiento afectivo de los personajes.

[5] Saura, Ibid.

[6] Holl, Steven; *Questions of perception. Phenomenology of Architecture*, 1993. (versión en español: *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011, pág 10.

[3] Salón de la casa de Pedro y Teresa. *La Madriguera* 1969, Carlos Saura. Cámara Luis Cuadrado.

[4] Interior de la casa Carvajal,1970, publicada en 1972 en Arte y Hogar nº320-321.

debe ver en su abstracción, la realidad que llegará a ser, y no solo elementos, sino también, texturas, materiales y colores".

El espacio que Saura encuentra en Somosaguas está en el comienzo de la transición donde deja de ser sólamente conceptual y abstracto –pues ha adquirido el valor de su materialidad– para alcanzar la significación del lugar habitado.

Algunos muebles de la familia Carvajal han sido ya trasladados. Todos elegidos con cuidado: dos sofás de Biosca, las lámparas de Poulsen, la mesa de comedor y mesas auxiliares dibujadas por el arquitecto, y el confortable sillón que Eames diseña para Billy Wilder. Junto a ellos, un mosaico romano y una escultura en el exterior de Amadeo Gabino. Pocos objetos en una casa en espera de ser vivida.

Seguramente Saura encontró, junto con la mesa, las sillas Loewe[7] de madera curvada que formaban parte del comedor de Carvajal; en la película se sustituyen por unas de Saarinen de plástico, en consonancia con el amueblamiento del dormitorio. También desaparecen las cortinas de tonos cálidos de seda tramada que son reemplazadas por unos pesados lienzos de un gris plomizo. Parece que no cabe la abundancia de materiales naturales en el mobiliario de la familia ficticia, incluso la mesa de piedra se percibe como una superficie pulidísima y reflectante.

La distancia que impone la mirada diferida entre espectador y lugar, junto con la diferente profundidad de campo –del ojo libre respecto a la máquina que encuadra– consiguen acallar la impronta del sujeto que iba a vivirlo. Las imágenes de las tomas de la película y las de una revista de la época muestran lo diferente del sitio que meses más tarde sería el hogar de la familia Carvajal. **[3-4]**

Pero también enmudecen los signos del lenguaje arquitectónico.

La cámara suaviza la atmósfera. Un velo gris y una luminosidad constante dotan de una tersura irreal al lugar que la lente devuelve, vaciado de la autenticidad de su materia. Es difícil apreciar contrastes y prácticamente imposible descubrir la textura de los elementos que lo conforman (más allá del hormigón). La cámara habla de colores, tonos y formas y deja de lado el elaborado trabajo sobre la materialidad de los elementos, sus uniones y articulaciones. El detalle desaparece, se desdibuja, en la recreación de un ambiente.

Saura prepara la casa para ser un prototipo de la vivienda propugnada por la modernidad más dogmática, representativa del carácter de su protagonista: un tecnócrata. No hay lugar para la evocación –en palabras de Ábalos– "lo que deja de tener presencia en la casa positivista es toda cultura material desplegada en la construcción del yo"[8]. El espacio filmado ha alcanzado la cualidad requerida, falto de la personalización de una casa hecha a medida, subrayando su carácter geométrico y una falsa neutralidad material.

Esta transformación es absolutamente necesaria para el desarrollo posterior de la trama, que impugna una vida ordenada y rutinaria como elemento de salvación. Un nuevo subjetivismo se impone desenmascarando la inestabilidad de una existencia construida desde la convención, tanto de una tradición como de una modernidad autoritarias. Por eso la búsqueda de cierta inhumanidad de la arquitectura contemporánea en los paseos filmados de *La Madriguera*.

Con la supresión de la memoria y la individualización, en la vivienda de Saura, se anula cualquier actitud carente de objetividad y pierden consistencia elementos cuya coherencia va ligada a una actitud hedonista, imaginativa y optimista de la domesticidad. El sillón Eames, el mosaico y la barbacoa (nunca usada en la película) quedan como testigos del mestizaje de la casa real. Convidados equivocados, que se acomodan con ironía en el nuevo espacio doméstico.

Lejos de ser un escenario puramente descriptivo la casa se convertirá en el trascurso de la película en el cuerpo sobre el que se desencadena la acción del enfrentamiento entre dos actitudes. Pronto la perfección inmutable del lugar de las primeras escenas quedará perturbada. Objetos heredados (metáfora de los valores inculcados durante la infancia)[9], son manejados como elementos invasores del espacio interior que destruyen paulatinamente la paz matrimonial. Primero unos muebles de jardín, después la cama y poco a poco sofás, lámparas y cortinajes salen del sótano donde fueron apilados para imponerse a una realidad fragilmente construida. La casa es travestida con ropas impropias.

Ensamblajes

El exterior, por el contrario, permanece inalterable durante toda la película; tan solo las sillas se sustituyen, pasando el cambio inadvertido a los visitantes que se sientan en ellas. El juego acontece escondido tras los sólidos volúmenes, preservando la imagen hacia el mundo de la vida ordenada de sus dueños. Las fachadas adquieren la cualidad de barrera: búnker protector de un interior que, al contrario que en la transparencia de la primera escena, ahora se guarda con celo.

¿Es realmente como cuenta *La Madriguera* el entorno que Javier Carvajal concibe para desarrollar su vida en familia? ¿Una casa hermética en un paraje despoblado?

Saura habla sobre su primera impresión como de una "estructura peculiar" que contrasta con sus pretenciosas vecinas "hechas más para epatar que para vivir" y la describe desde la contradicción: "En una primera impresión la estructura de hormigón se asemejaba a esas increíbles construcciones de guerra". Pero continúa:"esa sensación de frialdad que se sentía en el exterior desaparecía cuando uno se encontraba dentro de la casa. Allí todo era más cálido, Los patios-jardines interiores hablaban de una mensualidad que huía de sus paredes hormigonadas"[10].

7 Silla que diseña Javier Carvajal para la tienda Loewe de la calle Serrano en 1959.

8 Ábalos, Iñaki; *La Buena Vida*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, pág 81.

9 La película logra burlar la censura que no advierte la crítica velada a los valores del franquismo. La lectura entre líneas era un recurso constante del grupo que se denominó Nuevo Cine Español.

10 Ibid.

[5] La casa Valdecasas en *La Madriguera.* La Madriguera 1969, Carlos Saura. Cámara Luis Cuadrado.

[6] La casa Valdecasas. (1990, Familia Carvajal)

Es 1969, la imagen es verídica. Sin embargo, lo que el director no adivina entonces es el importante trabajo desplegado también extramuros, sobre el terreno yermo: las complicadas plataformas, tapias y volúmenes en torno a la casa no hacen sino configurar lugares donde la vegetación se cultiva y dispone para la llegada del hombre. Saura queda atrapado por la imagen del presente (el soporte de su película) y no descubre lo que Javier Carvajal ve con los ojos "un visionario" y prepara desde la abstracción del lenguaje arquitectónico: "un futuro perpetuamente renovado"[11]. El exterior de Carvajal vuelve a escaparse de la frialdad de lo concluso, de ser entendido simplemente desde su magnitud. Comparando tomas similares con años de distancia [5-6], se revela, más allá de su abstracción, como un lugar vital, donde el contexto se ha desarrollado a través de las huellas del uso y el tiempo; confirmando, definitivamente, una arquitectura que subordina su presencia al sistema sensorial humano. El lugar de la casa está en el jardín. *La Madriguera,* lo niega.

El rodaje encierra, además, un secreto que Saura nunca desvela: no son una sino dos las viviendas que participan de él. y el cámara funde hasta límites insospechados. El espacio se vuelve dúctil y la confusión entre apariencia y realidad, presente en el guión, se traslada también al rodaje de la película, al espacio que ensamblado da lugar a una nueva experiencia arquitectónica.

La casa Carvajal no nace sola sino que forma parte de un proyecto conjunto con la casa de los suegros del arquitecto. Se desarrollan en dos parcelas contiguas, sin separación, y se conciben indisolublemente unidas como si ambas formasen parte de un único paisaje arquitectónico. La topografía, con una fuerte caída hacia el Norte, da las claves para una operación de integración entre terreno, jardín y arquitectura. La casa Valdecasas emerge arraigada en la tierra en la zona más alta y se desdobla en una sucesión de planos horizontales; desde ella la casa Carvajal, de una única planta y cubierta vegetal, se divisa como una plataforma más de un jardín en bancales.

Saura dibuja un nuevo contorno de la edificación, sustituyendo en las tomas lejanas la fachada Norte de la casa Carvajal por la de sus suegros. Se producen encuentros imposibles que solo descubre un ojo avezado pero que no dejan de producir cierto desasosiego en la percepción, pues las casas no son ni mucho menos iguales: en los paseos cercanos la edificación es de una planta muy pegada al suelo, desde lejos se aprecian dos alturas;las aristas de la casa pasan de ser curvas a rectas; hay dos barbacoas, una exenta y de límites curvos y otra cúbica... Es significativo que este juego se acreciente según sube el dramatismo de la escena, terminando en un fundido increíble en el trágico final: Teresa gira en el porche de la casa Carvajal para adentrarse en la Valdecasas, la cámara se aleja y traslada la dureza del momento a la edificación solitaria, inamovible testigo que permanece en escena.[12] La película comienza con la llegada a la casa del arquitecto y se despide con la casa Valdecasas. [7-8]

Recorridos

Saura ha creado una nueva realidad a partir de su propio montaje. Además de los mecanismos de ensamblaje y neutralización del interior queda analizar, brevemente, como se enlaza el espacio que narra la cámara frente a la articulada planta de Javier Carvajal. [9]

Ésta nace de una concepción flexible del lugar de relación, en el que los desniveles del plano del suelo, las distintas cotas de techo, la chimenea, la sucesión de patios y el amueblamiento diferencian funcionalmente el continuo espacial. El resto de la organización se configura en tres áreas (zona de niños, padres y cocina-lavandería) que, manteniendo conexión con él, responden a la autonomía de su función. No hay una minimización de la superficie como prioridad sino una organización pragmática en la que la disposición y relación de zonas está profundamente meditada, los elementos rotan en torno a su espacio común.

Sin embargo, no reside en la localización de las funciones del habitar el significado de la casa sino en las secuencias espaciales que dan sentido a la percepción. Javier Carvajal, con gran influencia de la arquitectura árabe, forja la totalidad de la obra a través de su tránsito y articulaciones. El tiempo es una variable del espacio, que ha de ser recorrido al menos una vez para ser aprehendido.

Desde la explanada de acceso la casa se manifiesta como un conjunto de volúmenes ciegos, impenetrables, solo unos escalones en descenso guían el camino; en la coyuntura entre dos sólidos se encuentra, escondida, la puerta. En este umbral expandido, espacio en sí mismo, se experimenta como se introduce uno en el interior de la arquitectura antes de haber accedido a la vivienda. Una vez traspasado el umbral, un pequeño patio ajardinado articula el comprimido vestíbulo que, elevado, domina desde su condición lateral el espacio contínuo. Con el mismo cuidado se proyectan las secuencias interiores en las que la seriación de huecos, escalones aislados, techos que descuelgan... son "símbolos propios insertados entre cada evento"[13] para enlazar narrativamente los lugares de la casa.

La Madriguera supone una oportunidad para acercar la experiencia espacial a quien nunca haya visitado la vivienda. Con todo, es importante puntualizar las diferencias respecto la realidad que conscientemente se emplean para acompañar la acción.

En la película no se llega a conocer el acceso a la casa (se intuye su situación pero no se muestra su conexión con el interior), el trayecto se cercena a través de segmentos discretos, al igual que los pasos entre estancias. En otros casos es necesario una dilatación del espacio y se introducen tránsitos donde no corresponde; la unión entre habitaciones es constantemente

[11] Carvajal, Javier; *Curso Abierto. Lecciones de Arquitectura para Arquitectos y no Arquitectos*, Entre el espacio y el tiempo, COAM, pág 136.

[12] En el final de *La Madriguera* prevalece la arquitectura unos instantes. En *El Eclipse* siete minutos de ciudad vacía ponen fin a la película.

[13] Ver Tschumi, Bernard; *Architecture and Disjunction*, MIT Press, 1996, pág 165.

** Ana Espinosa García-Valdecasas es arquitecto por la ETSAM (1998). Desde 2002 es Coordinadora de la Cátedra Blanca de Madrid (UPM) dirigida por Ignacio Vicens. Pertenece al Grupo de Investigación "CULTURA DEL HÁBITAT" (UPM) haciéndose responsable desde 2010, junto con Álvaro Moreno, de la línea de investigación "Materia y Espacio", que se vincula a la docencia por medio de la asignatura Taller Experimental I. Actualmente desarrolla su tesis doctoral "Las casas de Somosaguas de Javier Carvajal" en la UPM.*

[7-8] Fundido de la casa Carvajal a la casa Valdecasas. *La Madriguera*, 1969, Carlos Saura. Luis Cuadrado.

[9] Planta de la casa Carvajal, 1967. Archivo General Universidad de Navarra/ Fondo Javier Carvajal/164.

manipulada. Sí se describe un amplio recorrido cuando la amiga de Teresa accede desde la puerta de vidrio de la terraza, como si se tratase de la entrada natural de la vivienda, hasta el comedor (recurso que Saura utiliza para enfatizar la casa abierta y sus transparencias, en contraste al hermetismo final).

El director, consciente de la maestría de los exteriores, rueda fantásticas tomas alrededor de la vivienda. Destaca el paseo del protagonista junto a la fachada Sur, en el que se aprecia el deslizar de planos y volúmenes que multiplican el perímetro de la edificación, estableciendo una relación para nada obvia de cada área con el exterior. Busca Carvajal con la intensificación del borde establecer distintas transiciones (grados de privacidad) entre dentro y fuera, que no se hacen evidentes hasta que no se conoce su interior.

Sin duda proyecto y película definen marcos de vida y horizontes de entendimiento de la condición humana[14] muy diferentes: Teresa es una mujer ahogada por la convención y la casa Carvajal fue hecha para una mujer intelectual y activa. Carvajal ofreció una arquitectura abierta al desarrollo de una familia, Saura la narró desde la desintegración de sus "hombres huecos".

Sin embargo, gracias a *La Madriguera*, aún conociendo las divergencias, quedan inmortalizadas secuencias de una obra en el instante de ser habitada por quien la concibió; dejando un legado para su conocimiento; ahora, que el devenir del tiempo impide volver a recorrerla siendo La Casa Carvajal.

[14] Ver Pallasmaa, Juhani; *The Architecture of Image. Existencial Space in Cinema*, Rakennustieto Publishing, 2008. "Cinema projects experientially true images of life, whereas architecture frames human existence and provides a horizon of understanding the human condition. Both art forms poeticize existential experience."