

La cultura del bienestar

Poéticas del confort en la arquitectura de los siglos XIX y XX

HOY EN DÍA convenimos en considerar el confort como un concepto objetivo: nos equivocamos. La historia de la arquitectura de los dos últimos siglos demuestra que el bienestar, lejos de tener una condición puramente técnica —un simple equilibrio higrotérmico entre las condiciones del clima y las constantes fisiológicas—, es una idea construida culturalmente y, por tanto, no es una suerte de algoritmo que pueda calcularse apodícticamente en función de unos determinados parámetros de temperatura o humedad relativa —o, al menos, no es sólo eso—, sino un concepto que concierne a factores complejos y heteróclitos, como la relación de la arquitectura con el cuerpo humano o el modo en que se conciben en ella la naturaleza y el espacio.

El confort es, además, un término relativo. Cada época ha poseído su propia manera de entenderlo, desde aquel cobijo precario en el que los viejos tratados buscaban el origen de la arquitectura hasta los sofisticados ambientes del diseño contemporáneo, pasando por la comodidad casi sibarítica de la casa victoriana o el habitar ascético de las *machines à habiter*. En puridad, incluso tal generalización de la idea del bienestar resultaría demasiado arriesgada, pues el debate sobre el asunto, en cuanto un tema específicamente arquitectónico, es relativamente reciente en la disciplina. De hecho, a lo largo de la historia no siempre ha estado claro que proporcionar eso que hoy llamamos ‘confort’ fuese la función primordial de los edificios.

Para complicar las cosas, a este carácter artificial y relativo de la idea del confort debe añadirse la polisemia del término, con sus matices variables que dan cuenta de los sentidos con los que cada época lo ha concebido. El propio origen de la palabra contiene en sí misma una suerte de malentendido, pues el término *comfort*, que ha sido exportado a la mayor parte de lenguas del mundo y que solemos asociar a la cultura inglesa, proviene en realidad de un verbo francés, *conforter*, en español confortar. La etimología revela así que el sofisticado confort de hoy fue, en su origen, un simple consolar, un socorrer físicamente. No fue hasta principios del siglo XVIII que el confort abandonó su originario sesgo precario, para convertirse en un franco bienestar físico, según un *crescendo* semántico que pronto haría de él un asunto también psicológico, como demuestra la definición del término que daba en 1770 un diccionario inglés: «Comfort is an state of tranquil enjoyment.» Había sido en Francia, sin embargo, donde por entonces la idea había adquirido un verdadero significado arquitectónico en los interiores rococós: íntimos, acogedores, ajenos ya al fasto ceremonial de las galerías de la corte en Versalles, tan inmensas cuanto incómodas. El ideal de esta nueva manera de concebir el espacio no era ya el *conforter* (pues no era un mero cobijo lo que se buscaba) ni el bienestar peque-



François Boucher, *Madame Boucher*, 1743

ñoburgués (que estaba aún por inventarse), sino el denotado por la *convenance* y la *comodité*, dos palabras que denotaban la organización racional de los edificios, su decoro funcional y su adecuación a la pequeña escala del cuerpo. Como se sabe, fue finalmente en Inglaterra, y al calor de la Revolución Industrial, donde la idea de confort adquiriría el sentido que hoy le adjudicamos, convirtiéndose a la postre en un rasgo esencial de la arquitectura y, en general, de la idiosincrasia de aquel país. A partir de entonces, la idea de bienestar resultó ya inseparable de la etopeya nacional: el confort era, cabalmente, ‘confort inglés’. De hecho, aun a principios del siglo XX, el término resultaba indisoluble de los ideales británicos, sobre para la órbita germana. Así lo prueban, por ejemplo, los artículos de Adolf Loos sobre la moda londinense o los textos de Hermann Muthesius sobre la arquitectura y las artes decorativas inglesas, recopilados en un libro que, no en vano, se titulaba *Das Englische Haus*.

Todo esto explica por qué, hasta hace poco más de un siglo, todavía se entendía el confort como algo que, en primer lugar, era primordialmente cultural (inglés en particular), y sólo después material¹. La noción del confort, por tanto, es un artificio construido con esfuerzo y, como tal, tiene su propia historia, pese a que se haya dedicado poco tiempo a dilucidarla, con la excepción del tan prolijo como confuso *Mechanization Takes Command*, publicado en 1948, y que sigue siendo una referencia en este asunto. En este libro Siegfried Giedion daba cuenta de la historia del bienestar con un muestrario inagotable de aquellas invenciones del siglo XIX que, precedidas por el mobiliario rococó, fueron adoptadas por la arquitectura de las primeras vanguardias. Fruto de su época —la de la formación de las historias heroicas de la arquitectura moderna—, aquella mirada incidía en la dimensión técnica del asunto y, como tal, se preguntaba, sobre todo, por el papel que desempeñaron las máquinas en el nuevo paradigma formal, abriendo una vía hermenéutica por lo que transitaría poco después Reyner Banham en *The Architecture of the Well-tempered Environment*, de 1961, un libro en el que el confort —pese a que apenas aparece citado de una manera explícita— trabaja como una especie de bajo continuo conceptual de una fuga que, sin cesar, va de la técnica a la forma arquitectónica.

En relación con el tema del confort arquitectónico sigue habiendo, pues, muchas lagunas historiográficas, con excepción, por supuesto, de la mirada de manuales que sin más siguen la estela de aquel *Design with Climate* (1963) en el que Victor Olgay anudó de una manera sistemática el clima y, en general, las cuestiones del bienestar fisiológico con la arquitectura moderna. El posterior desarrollo de la fenomenología arquitectónica, con su énfasis en la relación entre el espacio y el cuerpo, o incluso el posmodernismo, con su mirada diacrónica y cualitativa, no resultaron fructíferos para la investigación de las dimensiones estéticas y perceptivas que insoslayablemente implica la noción de confort, ni con su eminente sentido cultural, con excepción del singular libro de Witold Rybczynski, *Home: A Short History of an Idea* (1986), que indagó de manera documentada y sugerente la historia del bienestar en el ámbito doméstico. Ha habido, empero, que esperar a la última década para que, por un lado, la preocupación por el medioambiente y, por el otro, la influencia de la incipiente estética de las atmósferas (teorizada por la filosofía fenomenológica y experimentada por el arte), haya abonado el terreno para que, en relación con el confort, pudiera germinar una nueva perspectiva estética y multidisciplinar. Tal punto de vista se ensayará aquí a través de una brevísima historia del confort en la que se recogerán los diferentes sentidos estéticos y culturales asignados al concepto a los largo de los dos últimos siglos de acuerdo a una suerte de mapa variable de ‘poéticas’.

2 Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, Iberia, Barcelona, 2007, pp. 35-36

3 Rovira, Josep M., *Leon Battista Alberti*, Península, Barcelona, 1988, pp. 256-257

La poética del fuego

La primera de las poéticas del confort es la del fuego. Asociado desde siempre al origen de la técnica y de la civilización, y a los ritos de fundación de la ciudad, el fuego es también un símbolo de la arquitectura. Fue Vitruvio quien, al comienzo del libro II de su *De Architectura*, y con el fin de elucidar los orígenes de la humanidad, planteó la hipótesis de que el fuego o, mejor, el hecho de mantenerlo y controlarlo, funda las sociedades humanas, pues, según él, la *magna commoditas* que procura la llama encendida reúne a los hombres, induce a una rápida creación del lenguaje e impele a la postre a la construcción de asentamientos estables². Esta genealogía que entrevera energía, sociabilidad y construcción (pero en este orden) no fue, sin embargo, canónica. De hecho, para los arquitectos resultó más atractiva la propuesta que Alberti formularía 1.500 años más tarde en su célebre *De Re Aedificatoria*. A diferencia de Vitruvio, el florentino está convencido de que el «principio de congregación de los hombres» no es la simple fogata, sino «el techo y la pared», es decir, la *partitio* merced a la cual el fuego, protegido del exterior, calienta los cuerpos que en torno suyo se arraciman³. En Alberti, la construcción antecede, por tanto, al establecimiento del fuego; es aquella, y no este, la que asegura el bienestar.

Esta doble perspectiva conduce a una dicotomía fructífera. Mientras que para Vitruvio la *commoditas* es, en un principio, procurada directamente por el fuego, sin necesidad de mediaciones construidas, para Alberti no puede concebirse



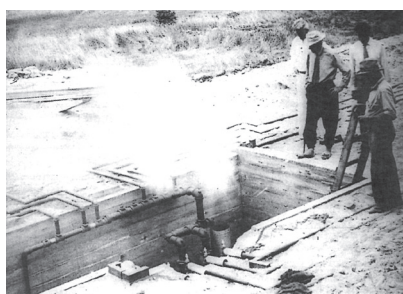
El descubrimiento del fuego según la edición del *Virtruvio* de Cesare Cesariano (1521)



Cabaña de los colonos americanos (siglo xvii)



La casa andaluza



Calefacción por suelo radiante en la primer Casa Jacobs (1937) de Wright; chimenea en la segunda Casa Jacobs (1946).

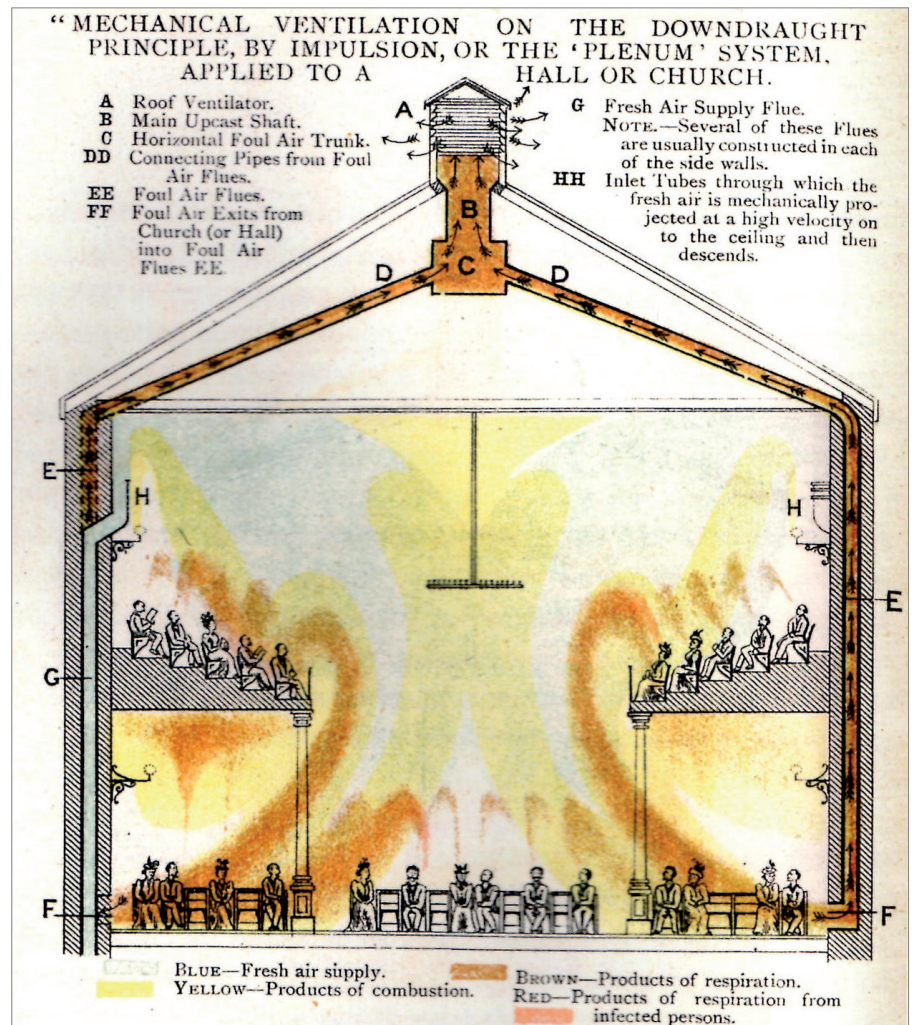
fuera de las paredes de una casa. La idea de 'confort' del primero es, por decirlo así, energética; la del segundo, tectónica. Sin embargo, ambos comparten la hipótesis de que la civilización consiste en poner entre paréntesis la naturaleza, generando un microclima controlado dentro de un clima imprevisible. Que ambas posibilidades están íntimamente ligadas lo demuestran muchos ejemplos de la iconografía imaginada de las arquitecturas prístinas, como aquellas tiendas de pieles o cabañas de madera, que no son sino construcciones que resguardan en su interior el fuego civilizatorio. Como acertadamente advierte Luis Fernández-Galiano en su liminar *El fuego y la memoria*, el confort es a partes iguales una cuestión energética y tectónica: depende tanto de la combustión como de la construcción⁴.

En la casa tradicional, esta poética del fuego se convierte en una suerte de topología: las habitaciones se jerarquizan en función de la proximidad a una fogata que no sólo calienta, sino que transforma los alimentos, foja los utensilios y hace posible, en fin, toda la alquimia doméstica. El fuego es a la vez el centro funcional y simbólico del hogar. Pero el bienestar que procura es precario: genera un ineficaz gradiente de calor que organiza injustamente los espacios y los inhabilita durante muchos meses al año. Así será al menos hasta que, a finales del siglo xviii, la técnica de la fogata se perfecciona gracias a los tiros inducidos, el uso de ladrillos refractarios y otras innovaciones que encontraron su primer campo de aplicación en Inglaterra.

Estas mejoras de la ingeniería del fuego doméstico no fueron más que el primer paso de las grandes transformaciones que a lo largo del siglo xix sufriría la noción de bienestar. Entre ellas, la que mayor impacto tuvo fue la invención de los sistemas de calefacción centralizados pues, con los radiadores, el calor dejó de estar asociado a la fogata, perdiendo su condición visible y simbólica. Los gradientes de la lumbre que hasta entonces había segregado las casas en zonas habitables o inhabitables dejaron paso a la homogeneización térmica del espacio y, con él, a la ruptura de sus tradicionales jerarquías representativas. Esto, por supuesto, produjo una crisis simbólica. Aunque pronto se adoptaron las nuevas técnicas de climatización —sobre todo por la pequeña burguesía, que no tenía ningún estatus representativo que mantener—, fueron muchas las reticencias y también los anacronismos a los que esta coyuntura dio lugar. Entre ellos, algunos fueron fruto del puro esnobismo, como el de buena parte de la aristocracia inglesa, que se resistió hasta principios del siglo xx a incorporar los radiadores, también la electricidad y los cuartos de baño, a sus mansiones. Otros, sin embargo, respondieron de raíz a la súbita pérdida de las funciones simbólicas del fuego, originando soluciones de compromiso, algunas absurdas, como darle a los radiadores la forma de una chimenea, y otras simplemente redundantes, como duplicar las fuentes de energía, según se advierte de manera paradigmática en las casas de Frank Lloyd Wright, en las que el confort fisiológico se confía a un sistema convencional de radiadores —eficiente e invisible—, mientras que el confort ideológico sigue dependiendo de la presencia tranquilizadora de la gran chimenea en torno a la cual se organizan los espacios.

La poética de la higiene

La evolución de la poética del fuego demuestra que el bienestar depende, al cabo, tanto de cuestiones técnicas como intelectuales. Cabe, así, hablar de un imaginario del confort, en el que lo objetivo se entrelaza con lo irracional, la innovación con la tradición y la fisiología con la memoria. Uno de los pasos mayores en la construcción de este imaginario fue el redescubrimiento de la noción de higiene a finales



Ventilación mecánica por *plenum* según S. H. Woodbrige, *Upwards versus Downwards Ventilation*, 1900

del siglo XVIII merced a las nuevas terapias basadas en el uso —podríamos decir que casi indiscriminado— de la ventilación, con el fin de evacuar las ‘miasmas’ que, según se creía entonces, transmitían las enfermedades a través del aire. Con la higiene, el confort adoptó un matiz terapéutico que desbordaba el sentido tradicionalmente térmico del concepto, y que resonaba con la incipiente medicalización que, también por aquellas fechas, estaba sufriendo la arquitectura.

En la Inglaterra victoriana la alarma por las miasmas que producían los fogones y las chimeneas perpetuamente encendidos en las casas coincidía con otro tipo de alarma de índole social o incluso moral, que no sólo asociaba la idea de la higiene a la salud del cuerpo individual, sino también a la salud (salvación) del cuerpo de la sociedad, sobre todo en un contexto en plena transformación y falto de referencias, como era el de la Revolución Industrial. Concebido como una exigencia moral, el confort tendió, por primera vez, a ‘democratizarse’. Así lo demuestra el hecho de que durante toda la primera mitad del siglo XIX era más probable encontrar una prisión, un asilo o un hospital con calefacción centralizada y sistemas de ventilación, que una casa. Esto pone en evidencia, asimismo, la indisoluble relación entre los panópticos y los pantérmicos⁵, es decir, entre las arquitecturas del control visual del cuerpo y las del control de su bienestar.

Para liberarlas de los ácidos carbónicos, las casas victorianas se llenaron

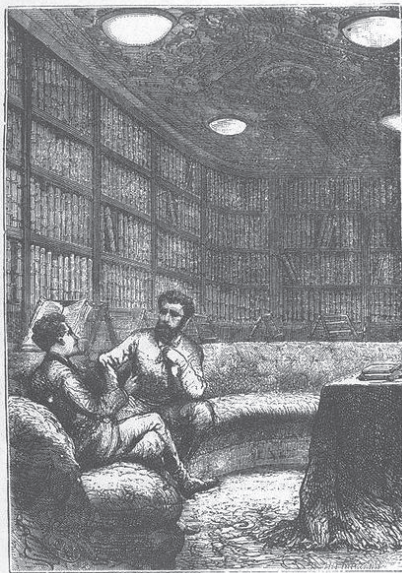
6 Rybczynski, W., *Op. cit.*, p. 140

7 Slavoi Zizek, 'El tercer espacio', *Arquitectura Viva* número 134, p. 112

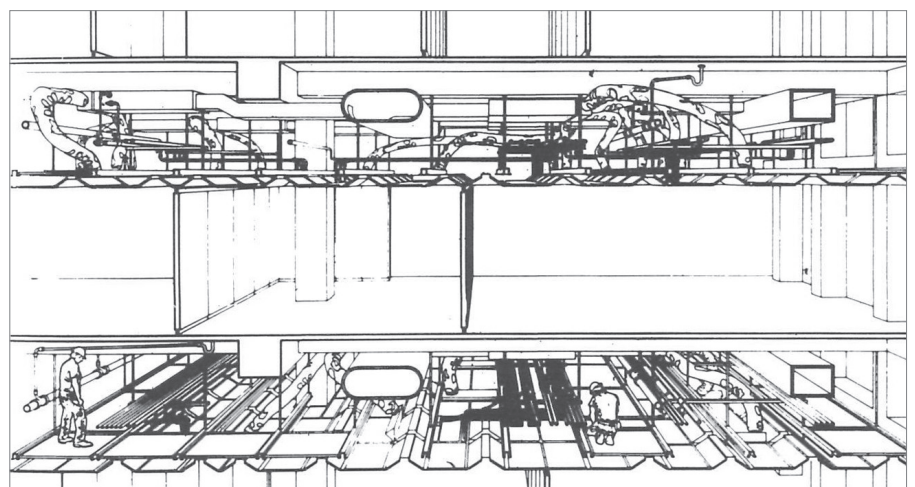
de conductos y rejillas por los que penetraba el aire exterior de acuerdo a unas exigencias de ventilación que hoy nos parecen absurdas. En un tratado sobre «viviendas sanas», cuya primera edición data de 1880, el ingeniero británico Douglas Galton afirmaba que para ventilar una habitación adecuadamente eran necesarios 50 pies cúbicos por minuto y persona⁶, una cifra que contrasta con los 15 pies por minuto y persona que se recomiendan hoy en día para casas cuya estanquidad es muchísimo mayor que la de las construcciones del siglo XIX. Banham ha puesto de manifiesto cómo la introducción de estas estrategias de ventilación, con toda su maquinaria asociada, no supuso ninguna revolución formal para la arquitectura. En realidad, el nuevo aparataje fue adoptado con un pragmatismo que evitaba los conflictos formales, de acuerdo a un principio que, en general, fue muy sencillo: los conductos y las rejillas de ventilación debía disimularse o bien ocultarse en las entrañas de la casa (falsos techos, tabiquerías dobles, suelo), de igual modo que los tubos de agua caliente o los radiadores se mimetizaban en plafones o en falsas chimeneas.

La poética de la higiene fue, de este modo, una poética del camuflaje. La maquinaria del confort no alteraba las formas tradicionales de la arquitectura, ni socavaba su carácter representativo. Por ello resultaba estéticamente neutra: quedaba reducida a la condición de una especie de tramoya energética que hacía posible el funcionamiento de la escena, pero cuyo destino era permanecer oculto. El ideal de esta nueva poética se inspiraba, así, en la estética el Nautilus, el submarino imaginado por Julio Verne, de maquinaria sofisticada y perfecta, pero cuyas habitaciones, decoradas y amuebladas según el ideal del confort y el decoro, resultaban indistinguibles de las de cualquier casa burguesa.

Las construcciones de las vanguardias modernas heredaron de la casa del siglo XIX este ideal a la vez mecánico y decoroso. También en la arquitectura del Movimiento Moderno la maquinaria de las instalaciones se escondía: seguía siendo una mera tramoya energética puesta al servicio de una concepción formalista que buscaba el argumento de su poética en la noción de espacio continuo y homogéneo. Pero, como la nueva isotropía espacial requería de ámbitos visualmente fluidos y controlados, los conductos y las rejillas acababan siendo confinados entre los límites del gran invento de la época, que no es otro que el falso techo, esa *camara horroris* o, en palabras de Slavoi Zizek, ese 'tercer espacio'⁷ que contiene todo lo que resulta residual e indecoroso, pero que resultaba imprescindible para alcanzar aquella continuidad térmica de los ámbitos interiores en que los modernos cifra-



El Nautilus según Gustave Doré



Edificio académico de la Universidad de California, 1970

ban la posibilidad de una arquitectura internacional, es decir, independiente del clima o el contexto. El *continuum* espacial y el *continuum* térmico acababan, así, hermanándose.

La coincidencia en la moderna noción de higiene de lo térmico con lo espacial resultó también evidente en la ergonomía, la nueva ciencia que, surgida con la Revolución Industrial, estudiaba los datos biológicos y tecnológicos aplicados a problemas de mutua adaptación entre el hombre y los artefactos por él creados. La ergonomía es, así, una disciplina de consenso que media entre el espacio tradicional asociado al cuerpo humano y el de las máquinas. Se trata de una suerte de higiene espacial que delimita los ámbitos compartidos entre los organismos y los mecanismos, para optimizar sus movimientos, contando sus pasos en una suerte de coreografía destinada tanto a optimizar el trabajo como a evitar un gasto innecesario de la energía corporal. La ergonomía, por tanto, incorpora la noción de confort al ámbito del trabajo, sea este doméstico, fabril o social.

La poética del hábitat

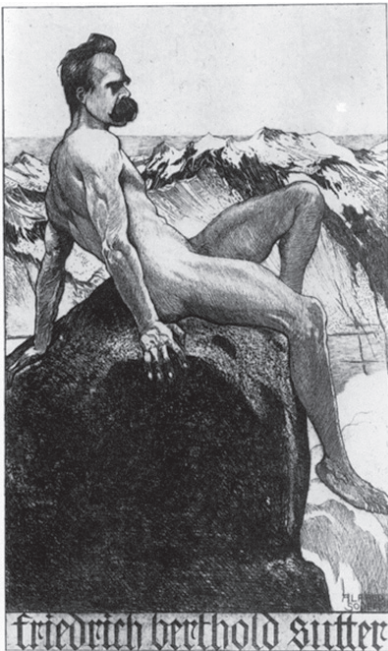
El caso de la ergonomía pone de manifiesto cómo la noción del confort está irremediabilmente asociada a la configuración del espacio arquitectónico y al tipo de seres y objetos que lo habitan. En lo que llevamos de esta brevísima historia del confort, este se ha concebido, fundamentalmente, como el resultado de un microclima artificial y auspiciador de aquella *magna commoditas* en el que Vitruvio buscaba el origen de la arquitectura. Desde esta perspectiva, la noción de confort era indisoluble de la idea de un espacio cerrado, separado de la naturaleza a través de una barrera tectónica (la *partitio* de Alberti). Con la modernidad, este sentido se diluye de una manera paradójica. Herederas al cabo de la obsesión victoriana por el aire libre e influidas por la anacrónica ideología rusoniana, las vanguardias aspiran a recuperar los lazos con la naturaleza, pero dudan entre el ideal de la homogeneidad térmica basado en la creación de un ambiente completamente artificial, y el del gradiente, con su precaria sectorización de la casa en función de la posición del foco de energía. Los conductos sepultados en los falsos techos, las técnicas de aislamiento radicales —por ejemplo, el *mur neutralisant* de Le Corbusier— y, en fin, la ideología anticontextualista, inducían a la homogeneización; por su parte, la estética de la transparencia, el pintoresquismo, las terrazas y los solarios, el ideal deportivo a ellos asociados, daban cuenta del ideal de vida al aire libre.

Como sabemos, este conflicto fue sólo provisional, y acabó decantándose del lado de la homogeneización, merced al poderío de los nuevos sistemas de aire acondicionado. Pero mientras duró, el ideal de vida en la naturaleza sirvió para matizar la noción de confort, según un proceso que supuso tantas ganancias como pérdidas. Entre las pérdidas estuvo el fin de la vieja tradición de los filtros arquitectónicos—las persianas, las contraventanas—de la casa burguesa, que hasta entonces había sido capaces de atenuar satisfactoriamente el gradiente entre el clima exterior y el microclima de la casa, pero que fueron sustituidos, sin más, por el *pan de verre* lecorbusiano y los muros cortina; entre las ganancias, la reconsideración ideológica y estética del efecto benéfico del clima en el cuerpo humano: no sólo del aire —como habían buscado obsesivamente los victorianos— sino, sobre todo, de la luz del sol.

Concebido por los modernos como una metonimia de la naturaleza, el sol daba cuenta de la idea del retorno a lo ingenuo, pero también (estamos en la segunda oleada de medicalización de la arquitectura) de otras ideas de índole terapéutica. La más importante de ellas interpretaba la helioterapia —que había sido fundada por



Walter Gropius acompañado en el solarium de la Casa Gropius en Dessau, hacia 1927

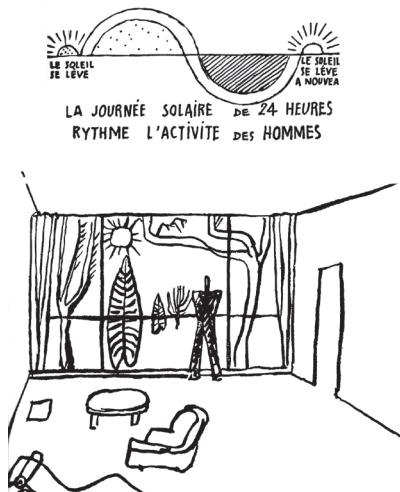


Alfred Soder, *exlibris* de Friedrich Berthold Sutter, 1907

dos médicos, Arnold Riklin y Friedrich Lahmann, a mediados del siglo XIX— y, en general, la vida al aire libre, en términos biológicos, concibiéndola como una fuente para recuperar aquellos ‘placeres esenciales’ que, según Le Corbusier, la ciudad industrial había arrebatado a los hombres. Para recuperar tales placeres había empero que transformar todo el ambiente humano, ‘restituyendo’ la naturaleza a la ciudad, colonizando con bellos horizontes y praderas los grandes espacios surgidos de liberar el suelo urbano gracias a los grandes bloques residenciales, y dando pie así a un escenario tan idílico como al cabo imposible («Il faut planter des arbres!» propondría enfáticamente Le Corbusier). A este principio habría que añadir otro, de importancia no menor, fundado en el del ajuste psicofisiológico de las funciones del habitar a los ciclos solares, de acuerdo a una clave que era higienista y cósmica a partes iguales, y que se convertiría en un emblema recurrente en la obra lecorbusiana, como muestran los bellos grabados del Poema del ángulo recto o los esquemas que dan cuenta de la geometría de las Unités d’habitation.

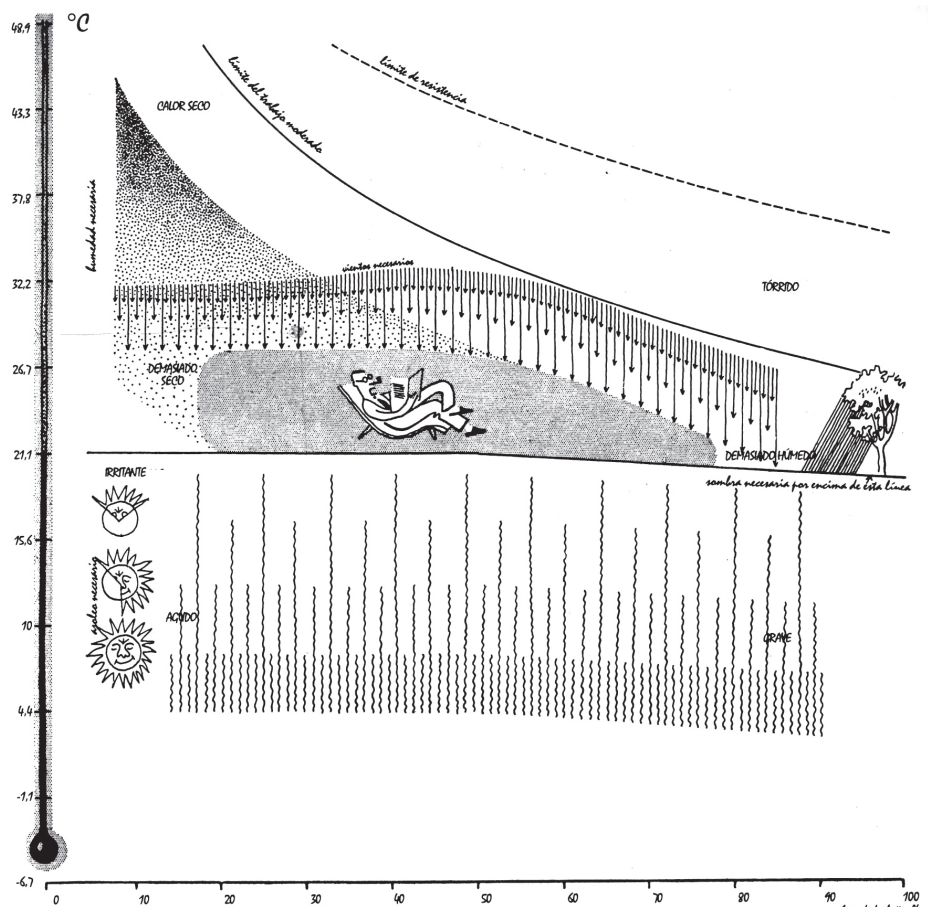
En este contexto místico-solar una nueva palabra, entresacada del lenguaje científico, adquirirá protagonismo: el hábitat. Para Le Corbusier diseñar una ciudad —a la postre un ecosistema más— implicaba construir un ‘hábitat correcto’ sobre «terrenos sanos, resistentes e inmunizados por la naturaleza». Lo natural hacía aquí las veces de «principio de vacuna», protegiendo la ciudad de aquellas enfermedades infecciosas que, como el hacinamiento, la «luz enferma» o la polución, eran una consecuencia de la especulación capitalista con el espacio. De ahí que, frente a las viviendas insalubres de París o los solares estrechos y sombríos de Buenos Aires, Le Corbusier —al igual que Hilberseimer o Meyer— propusiera los grandes bloques abiertos a la luz y al nuevo paisaje de la ciudad. Simbolizado con ese gran ojo que traza en muchos de sus planos, el paisaje se acababa, así, convirtiendo en una especie de gran cuadro incorporado a la casa a través de los mismos ventanales por los que se colaban los rayos del sol. El sol: ese gran disco en movimiento que, con su energía inagotable, alimenta y a la vez desinfecta los espacios habitados.

A través del mito heliotécnico, la noción de confort dejó de construirse sólo en torno a lo mecánico, para declinarse con un sesgo biológico que anticiparía, en muchos sentidos, el posterior bioclimatismo y, con él, la consideración tanto



Los 'placeres esenciales', según Le Corbusier, 1941.

de las técnicas activas de acondicionamiento climático —las herramientas de 'regeneración energética', en la jerga de Banham— como de las estrategias pasivas de 'conservación' y 'selección'. Ambas dimensiones formarían parte de aquellas visiones integradoras que, a partir de la década de 1950, intentarían sistematizar la noción de confort desde un punto de vista científico con el fin de eliminar los tuitos y las incoherencias modernas. Entre ellas destacaría la de Victor Olgyay, cuyo *Design with Climate* daría pie, por primera vez, a una noción holística del confort, dando cumplida cuenta de su relación variable con las latitudes y las tradiciones constructivas locales a través de un concepto fisiológico cierto: el bienestar como equilibrio higrotérmico entre las condiciones del clima y las constantes humanas. Esta idea del confort fue, por supuesto, esa especie de *koiné* o de mínimo común múltiplo sobre el que posteriormente se construiría buena parte del lenguaje de la sostenibilidad.



Victor Olgyay, 'Índice esquemático del bioclima', 1962

La poética de las atmósferas

Esta pequeña historia de la construcción cultural de la idea de confort no estaría completa sin tratar los aspectos fenomenológicos, también existenciales, que implica el término. En las últimas dos décadas —conforme el vocabulario del confort pasaba a formar parte del lenguaje, más amplio, de la 'sostenibilidad'— ha ido adquiriendo un cierto interés en la arquitectura la noción de 'atmósfera', importada tanto de la estética contemporánea de la naturaleza como de algunas corrientes del arte. Desde el nuevo punto de vista, el confort depende de la construcción de

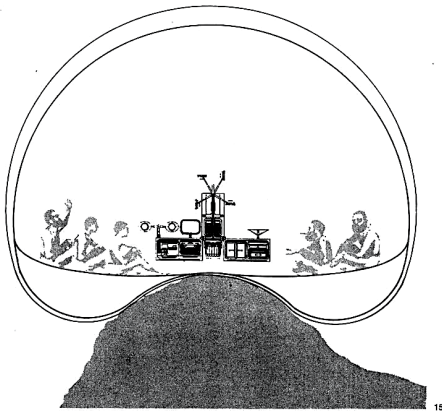


Ambiente psicodélico de los años 1960

un ambiente que, sin embargo, no consiste ya en el equilibrio entre las constantes fisiológicas y las condiciones de un clima o un microclima (temperatura, humedad relativa, velocidad del aire, nivel de arropamiento), sino en la atención cualitativa al resto de los factores que atañen a los sentidos humanos: las texturas, los olores, los sonidos o la luz. Los ambientes arquitectónicos no son, de este modo, aquel ‘hábitat’ biológico soñado por algunos modernos, sino ámbitos completamente artificiales, campos de sensaciones donde tiene lugar un determinado juego estético.

El ideal de tales ambientes no es la ataraxia higrotérmica, sino la transgresión perceptiva. El confort deja de ser el listón del bienestar para convertirse en una especie de punto de no retorno del que conviene a toda costa alejarse pues, en la nueva escala de sensaciones, es precisamente el confort el que marca el cero. En realidad, lo que interesa a los especialistas en crear ambientes es lo que está por encima del bienestar —el placer o, mejor, el exceso de placer— o lo que está por debajo de él —el dolor—, no el insustancial y reprimido término medio. Así lo fue, al menos, para aquellos que, en las décadas de 1960 y 1970 y al calor de las performances más transgresoras, exploraron con fines estéticos tales espacios excitados por encima o por debajo de la línea del confort: atmósferas complejas y desdibujadas que respondían a estadios alterados de la conciencia, desde las brutales alucinaciones provocadas por el LSD hasta la banal desorientación del ambiente de una discoteca. En todos ellos, el confort —asociando, sin más, a la convención burguesa— presentaba sólo una definición negativa: era la medida de ese estado de normalidad que se pretendía a toda costa franquear.

Estas investigaciones anticipan, en muchos sentidos, la noción contemporánea de ‘atmósfera’ pergeñada por la filosofía fenomenológica —Schmidt, Böhme, Seel, Sloterdijk—, en la que la noción de ambiente adquiere también un sentido existencial que abarca todas las dimensiones del ser humano, también la memoria y la imaginación. Como escribe el propio Seel, las atmósferas son «una forma de notar correspondencias existenciales a través de los sentidos y mediante las emociones» y, en cuanto tales, son también «el aparecer de una situación com-



R. Banham, *Un hogar no es una casa*, 1971.

puesto de temperaturas y olores, de sonidos y de transparencias, de gestos y símbolos que tocan de un modo u otro a quienes están inmersos en esa situación»⁸. Aquí lo importante no es tanto la condición material de lo construido como su capacidad de crear situaciones perceptivas cualitativas y susceptibles de almacenarse en el recuerdo para, más tarde, ser evocadas a discreción. El hombre no vive, así, en los edificios; tampoco en la ciudad o en el campo: habita realmente en las múltiples atmósferas que todos ellos contienen.

Con todo, antes de ser importada con este nuevo sesgo desde la filosofía, influyendo a la postre en la obra de SANAA, Peter Zumthor o Herzog & de Meuron —por poner sólo dos ejemplos señeros—, la noción de atmósfera tenía ya su prosapia arquitectónica. Con su burbuja, Reyner Banham —quizá influido por el tan conocido como absurdo Orgón de Wilhelm Reich— había sido de los primeros en soñar la posibilidad de reducir la arquitectura a una primigenia versión atmosférica: una cabaña elemental de plexiglás y aire acondicionado que hacía las veces de manifiesto del informalismo. La madriguera tecnológica de Banham —que anticipa experimentos contemporáneos como la casas termodinámicas de Philippe Rahm— pretendía demostrar que tanto la forma como las tradiciones simbólicas eran prescindibles para la arquitectura y que, en pureza, también lo era en sí misma la disciplina, pues bastaba con la membrana transparente y el núcleo portátil de servicios contenidos en la burbuja para responder a todas las necesidades fisiológicas. La arquitectura podría, así, perder su condición tectónica, para volver a ser, como quería Vitruvio, sólo ígnea.

«Una hogar no es una casa». Referidas a su madriguera, estas palabras de Banham dan cuenta de un desplazamiento simbólico de la idea de confort. Reducido a la condición de manto climático, el hogar es como una segunda piel que conserva el calor, envolviendo directamente los cuerpos. Sobran, por tanto, las mediaciones espaciales o tectónicas de la arquitectura, que ahora puede reducirse a su quintaesencia atmosférica. El confort se convierte, de este modo, en una cuestión de pieles especializadas que tienden a miniaturizarse y encapsularse hasta convertirse en simples vestidos o en trajes como el de los astronautas: esa especie de arquitectura perfecta y portátil.

El confort portátil es sólo un ideal, pero señala una tendencia que es muy propia de nuestro tiempo: la de aislarse del exterior con el fin de construir una atmósfera artificial, concebida no ya como ese ambiente de transgresión sensorial

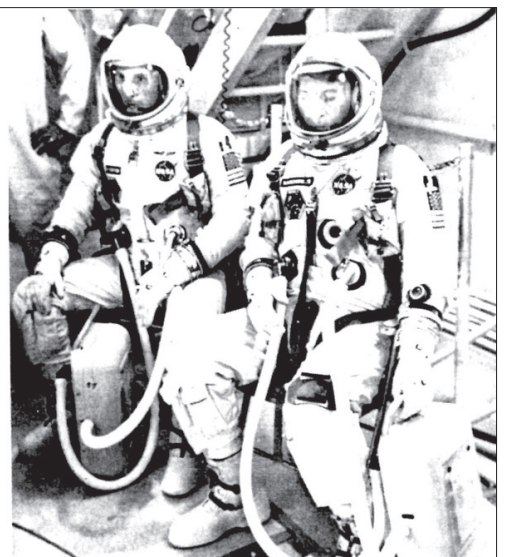
⁸ Citado en Prieto, E., *La arquitectura de la ciudad global. Redes, no lugares, naturaleza*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2011, pp. 223-224. [De Seel, M., *Estética del aparecer*, Kantz, Madrid, 2010, p. 144.] Véase también: Seel, M., *Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp, 1996; Böhme, G., *Atmosphäre*, Suhrkamp, 1995; Griffiero, T., *Atmosferologia*, Editori Laterza, 2010].



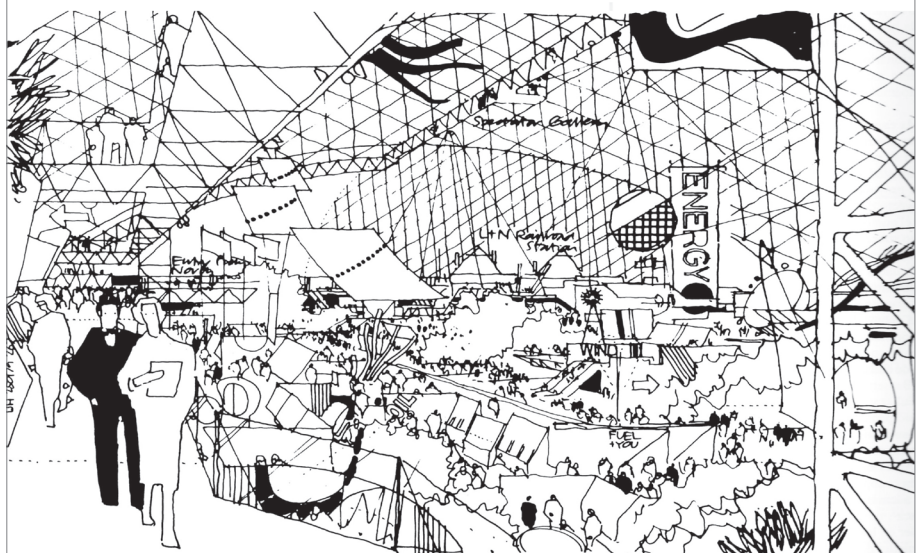
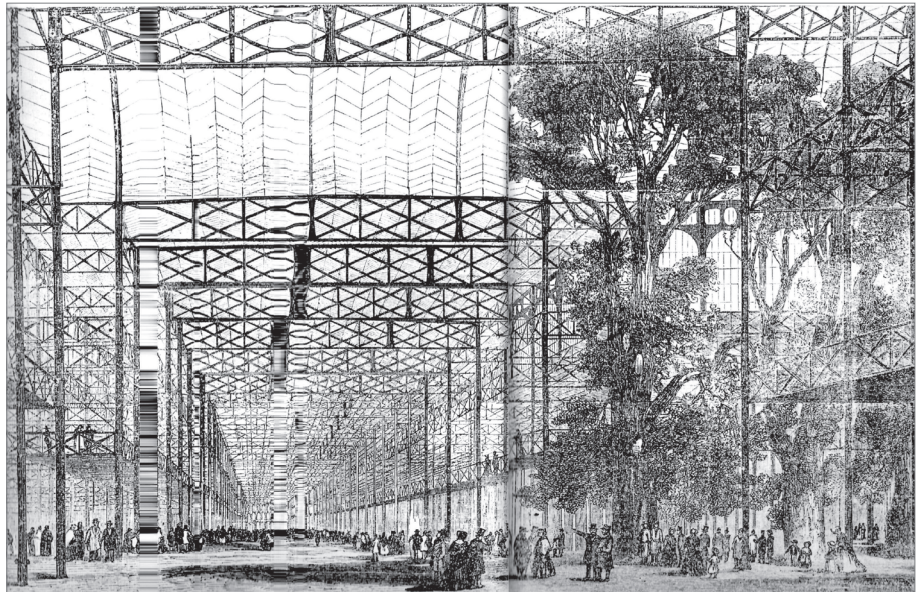
W. Reich, Orgón



Haus-Rucker-Co, *Environment Transformer*, 1968



Astronautas de la misión Apolo



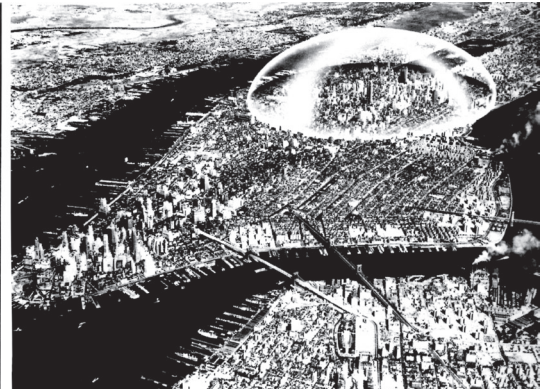
Atmósferas según Paxton y Foster



H. Finsterlin, *Habitación*, 1922

que defendía los vanguardistas de los años 1960, sino como un entorno de equilibrio y homogeneidad. Lo que en él se pone entre paréntesis no es, sin embargo, la naturaleza, sino esa segunda naturaleza que para el hombre es la ciudad y ante la cual se siente enajenado o, en el mejor de los casos, desamparado. Descreído de las urbes industriales y de las megalópolis, el hombre moderno se repliega en la burbuja o aspira —como soñaron Finsterlin o Kiesler— a retornar al útero materno con una arquitectura blanda, de cómodos recovecos y opuesta al cabo a la transparencia higiénica y heliotrópica de la modernidad.

Pero antes, en su elogio optimista de la ciudad moderna, el siglo XIX había creado los grandes invernaderos, los pasajes benjaminianos, los grandes pabellones de las exposiciones universales, esas grandes estructuras, en fin, que resguardaban del exterior y creaban en su interior un mundo en miniatura, climáticamente controlado y expuesto a las estrategias de presentación de las mercancías, pero manteniendo la ilusión de seguir viviendo en contacto con la naturaleza. Como esta arquitectura anticipa cabalmente la de los centros comerciales, los aeropuertos, los parques de atracciones y otros lugares genéricos de hoy, resulta lógico que Peter



El Bosco, Detalle del *Jardín de las Delicias* Buckminster Fuller, *Environmental Dome over Manhattan*

Sloterdijk haya sugerido que la burbuja o el invernadero son la mejor metáfora para dar cuenta de nuestro mundo, nunca como hoy expuesto a las corrientes imparables del flujo del capital, y nunca tan temeroso de las consecuencias que aquellas pueden acarrear. En la globalización, la transparencia aspira a convivir de una manera improbable con el aislamiento y la climatización, como sugiere la gran burbuja con la Fuller proponía cubrir Manhattan, cuya piel no protegía ya los cuerpos individuales, sino el gran cuerpo social, manteniéndolo en conserva—confortable— de acuerdo a un ideal civilizatorio que, no en vano, sigue hoy expresándose con el término, un tanto ajado ya, de ‘Estado del Bienestar’. Y, así, la *magna commoditas* descrita por Vitruvio, la que surge de reunirse en torno a la fogata —o de cobijarse en la burbuja—, vuelve a ser el principio que anuda arquitectura y sociedad.

Desde la metáfora del fuego a la de la atmósfera, pasando por las poéticas de la higiene o del hábitat, esta historia parcial y brevísima del confort sugiere que el bienestar no es un concepto objetivable ni aislable en la probeta del técnico o el científico, sino una noción compleja, formada por capas diversas que se entremezclan: fisiológicas, constructivas, estéticas, existenciales, sociales. La historia del confort es, de este modo, una suerte de versión reducida de la historia de la cultura.