

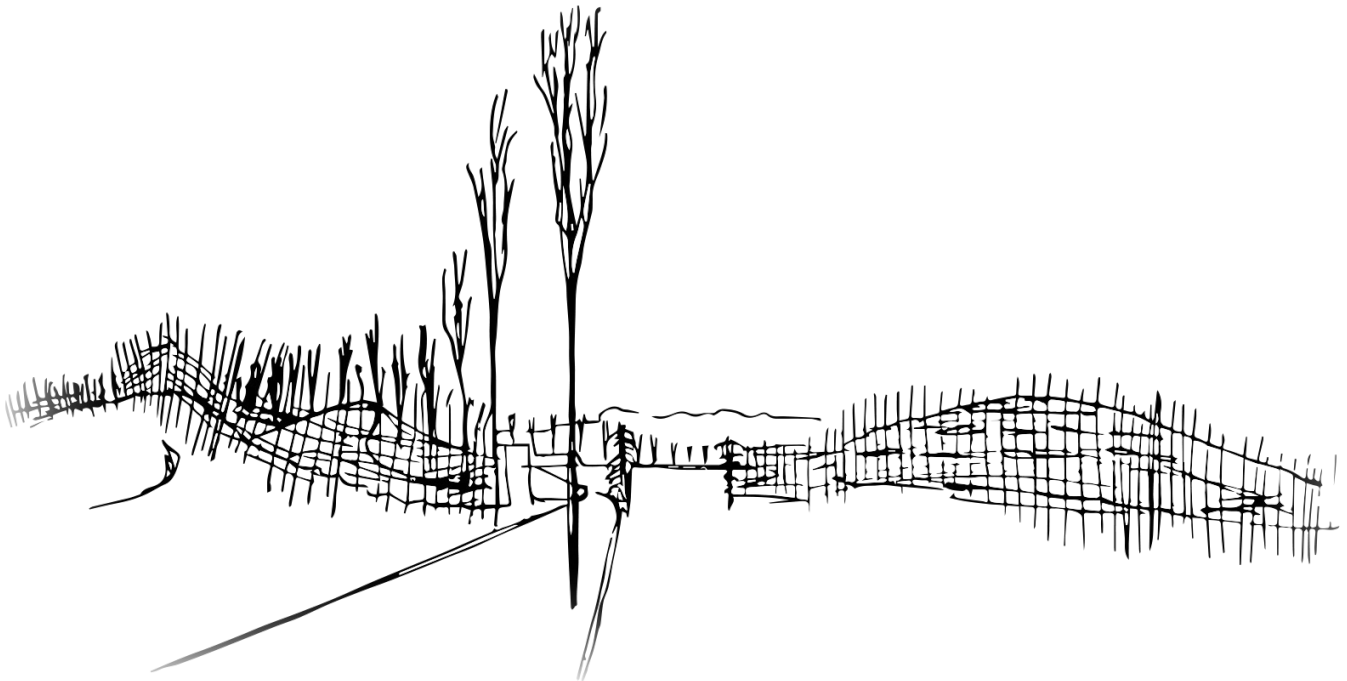
Poética en la arquitectura catalana contemporánea: arquitectura como paisaje, paisaje como arquitectura

De La Ricarda y la Casa Ugalde, al Parc Cementiri Nou d'Igualada y el Parc de Pedra Tosca

Anexos

Doctorando: Joan Casals Pañella

Director: Dr. Alfred Linares Soler





UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

*Poética en la arquitectura catalana
contemporánea: arquitectura como
paisaje, paisaje como arquitectura:
de La Ricarda y la Casa Ugalde,
al Parc Cementiri Nou d'Igualada
y el Parc de Pedra Tosca*

Joan Casals Pañella

ADVERTIMENT La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del repositori institucional UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) i el repositori cooperatiu TDX (<http://www.tdx.cat/>) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual **únicament per a usos privats** emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei UPCommons o TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a UPCommons (*framing*). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del repositorio institucional UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) y el repositorio cooperativo TDR (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=es>) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual **únicamente para usos privados enmarcados** en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio UPCommons. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a UPCommons (*framing*). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the institutional repository UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) and the cooperative repository TDX (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=en>) has been authorized by the titular of the intellectual property rights **only for private uses** placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading nor availability from a site foreign to the UPCommons service. Introducing its content in a window or frame foreign to the UPCommons service is not authorized (*framing*). These rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

Poética en la arquitectura catalana contemporánea:
arquitectura como paisaje, paisaje como arquitectura.
De La Ricarda y la Casa Ugalde, al Parc Cementiri Nou d'Igualada
y el Parc de Pedra Tosca

ANEXOS

Doctorando: Joan Casals Pañella

Director: Dr. Alfred Linares Soler

Tesis presentada para obtener el título de Doctor
por la Universitat Politècnica de Catalunya

Programa de doctorado del Departament de Projectes Arquitectònics
de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona

Grupo de Investigación: REARQ

Septiembre

2019

ÍNDICE

Anexo A. Documentación gráfica	411
Anexo B. Documentos originales	435
Anexo C. Entrevistas y exégesis	481
1. OBSERVACIONES INICIALES	481
1.1. Sobre el estado de la cuestión	481
Punto de vista teórico	481
Temática propuesta	483
1.2. Sobre el contexto	485
1.3. Sobre los casos de estudio	487
Autores de las obras	487
Habitantes de las obras construidas	488
Conjunto de expertos	488
1.4. Sobre algunas exégesis realizadas	489
2. SELECCIÓN DE ENTREVISTAS	491
01. Rafael Aranda, 02. Fernando Álvarez, Prozorovich, 03. Helio Piñón, 04. Francesc Fontbona, 05. Marita Gomis, 06. Eva Prats, 07. Oriol Bohigas, 08. Carles Ferrater, 09. Lluís Clotet, 10. Josep Llinàs, 11. Joan Nogué, 12. Llorenç Soldevilla, 13. Jordi Pigem, 14. Miquel Vidal, 15. Federico Correa, 16. Elías Torres, 17. Xavier Rubert de Ventós, 18. Juan José Lahuerta, 19. Carme Pinós, 20. Carles Crespo, 21. Benedetta Tagliabue y 22. Carles Fochs	
3. SELECCIÓN DE EXÉGESIS	677
01. Albert Viaplana y Helio Piñón en TVE 2 en 1990 y 02. Enric Miralles en Southern California Institute en 1989	

Anexo A. Documentación gráfica

En este apartado del anexo, se incluyen todos los documentos gráficos dibujados por el autor de la tesis que, sin tener hasta ahora existencia, han servido en determinados pasajes de la tesis como base documental de algunas cuestiones que particularmente se han estudiado a través de los casos de estudio escogidos en esta investigación.



Dibujo-a01. Casa Ugalde. Emplazamiento 1951. Escala 1:8000



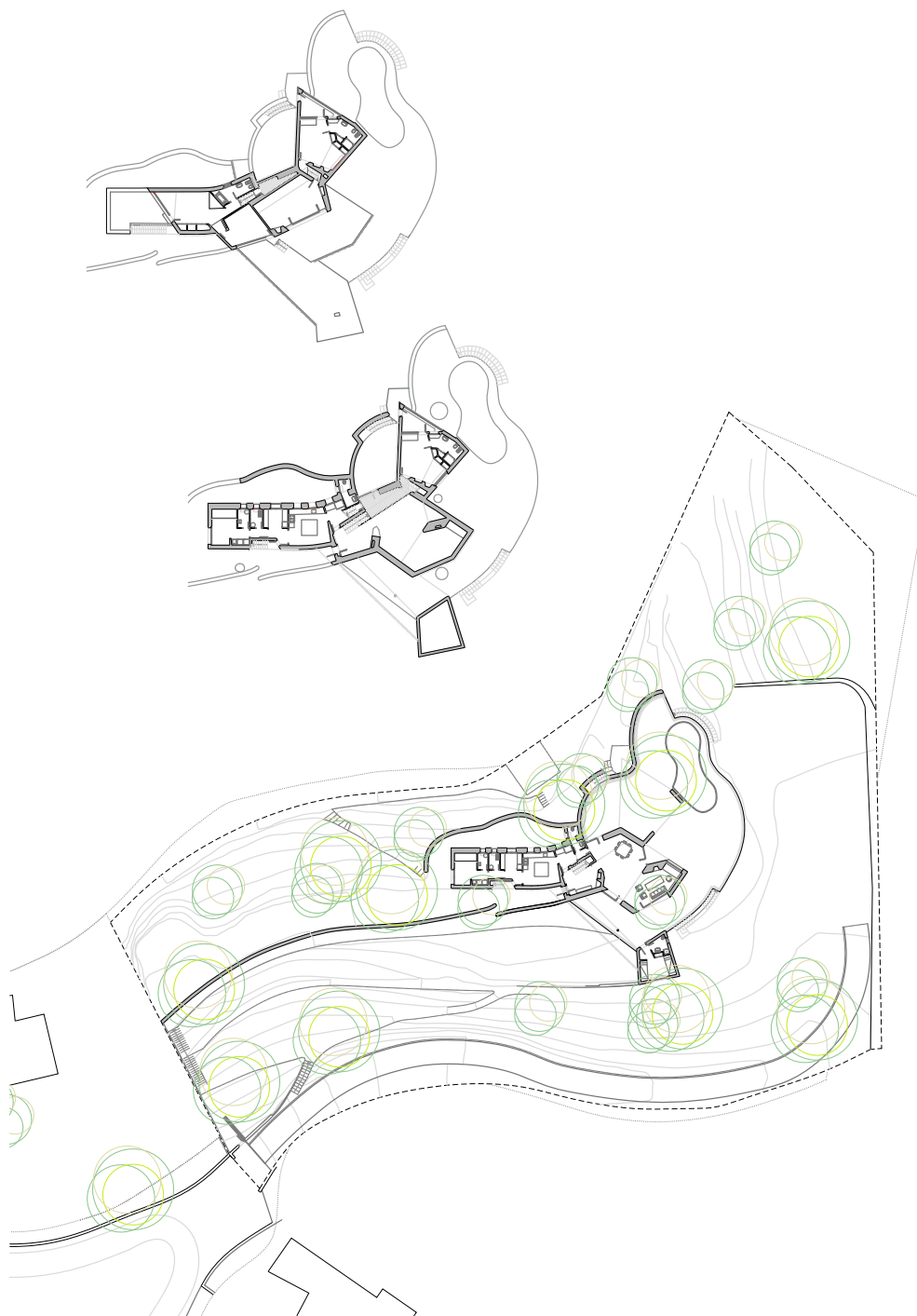
Dibujo-a02. Casa Ugalde. Emplazamiento 2016. Escala 1:8000



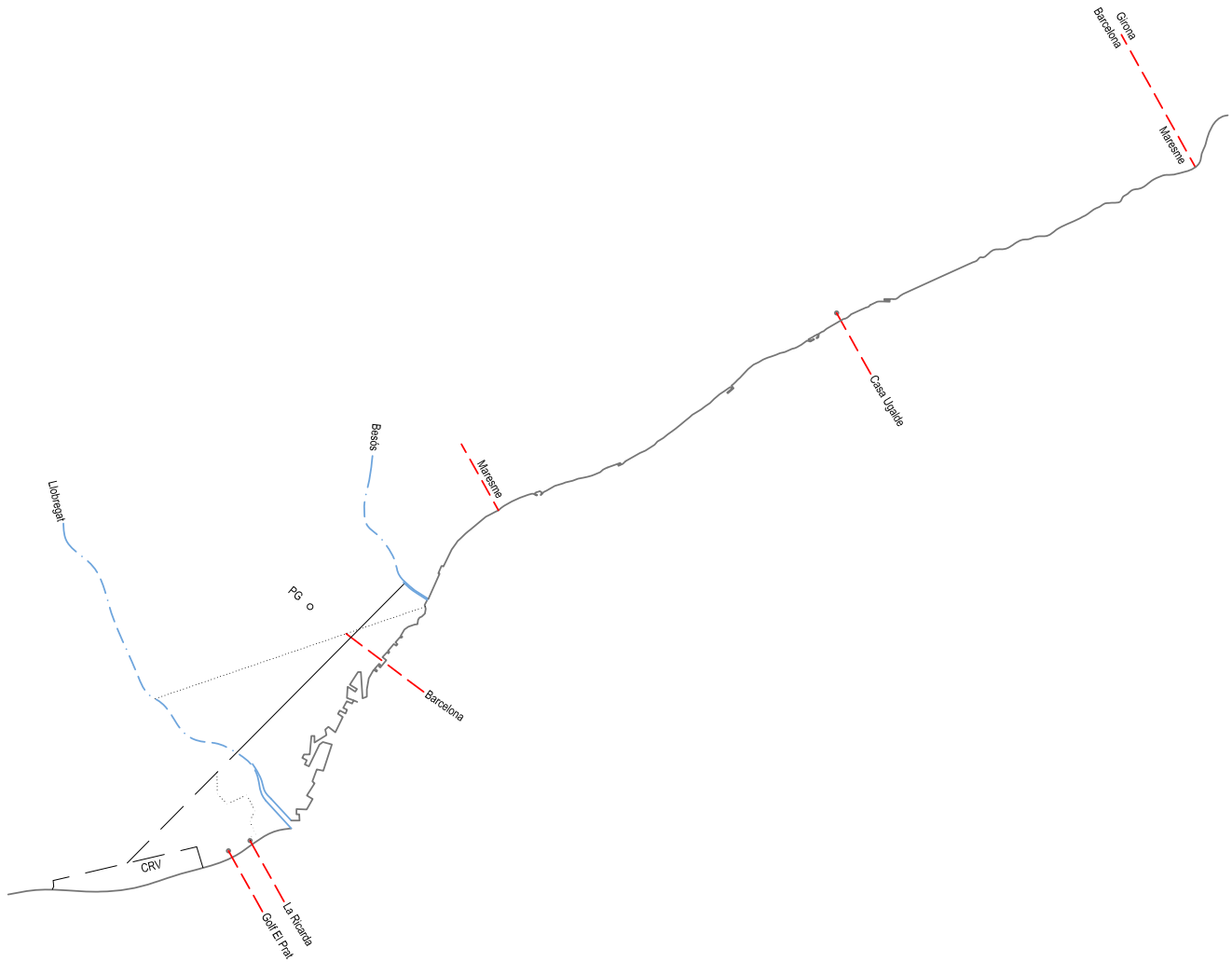
Dibujo-a03. Casa Ugalde. Ubicación proyectada. Escala 1:800



Dibujo-a04. Casa Ugalde. Construida 1951. Escala 1:800



Dibujo-a05. Casa Ugalde. Planimetrías 2016. Escala 1:500



Dibujo-b01. La Ricarda. Emplazamiento. Escala 1:600 000



Dibujo-b02. La Ricarda. Emplazamiento 1949. Escala 1:40 000



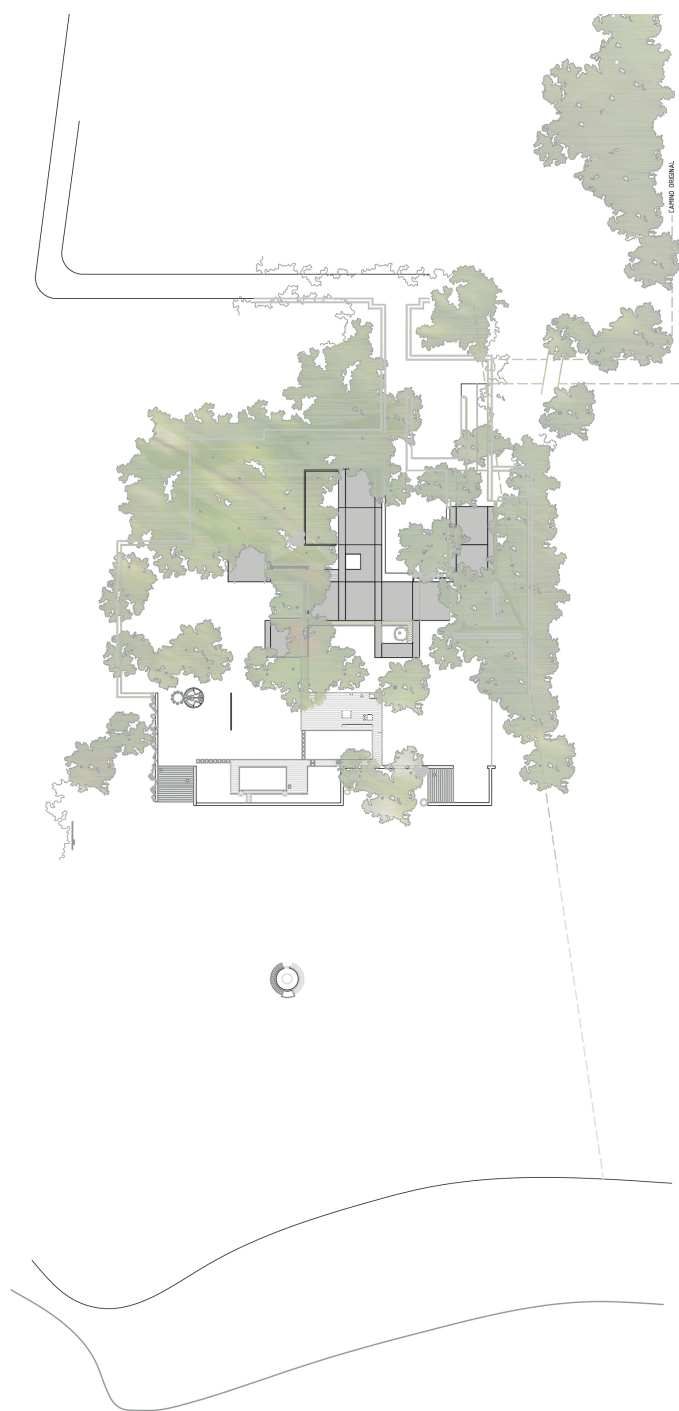
Dibujo-b03. La Ricarda. Emplazamiento 2016. Escala 1:40 000



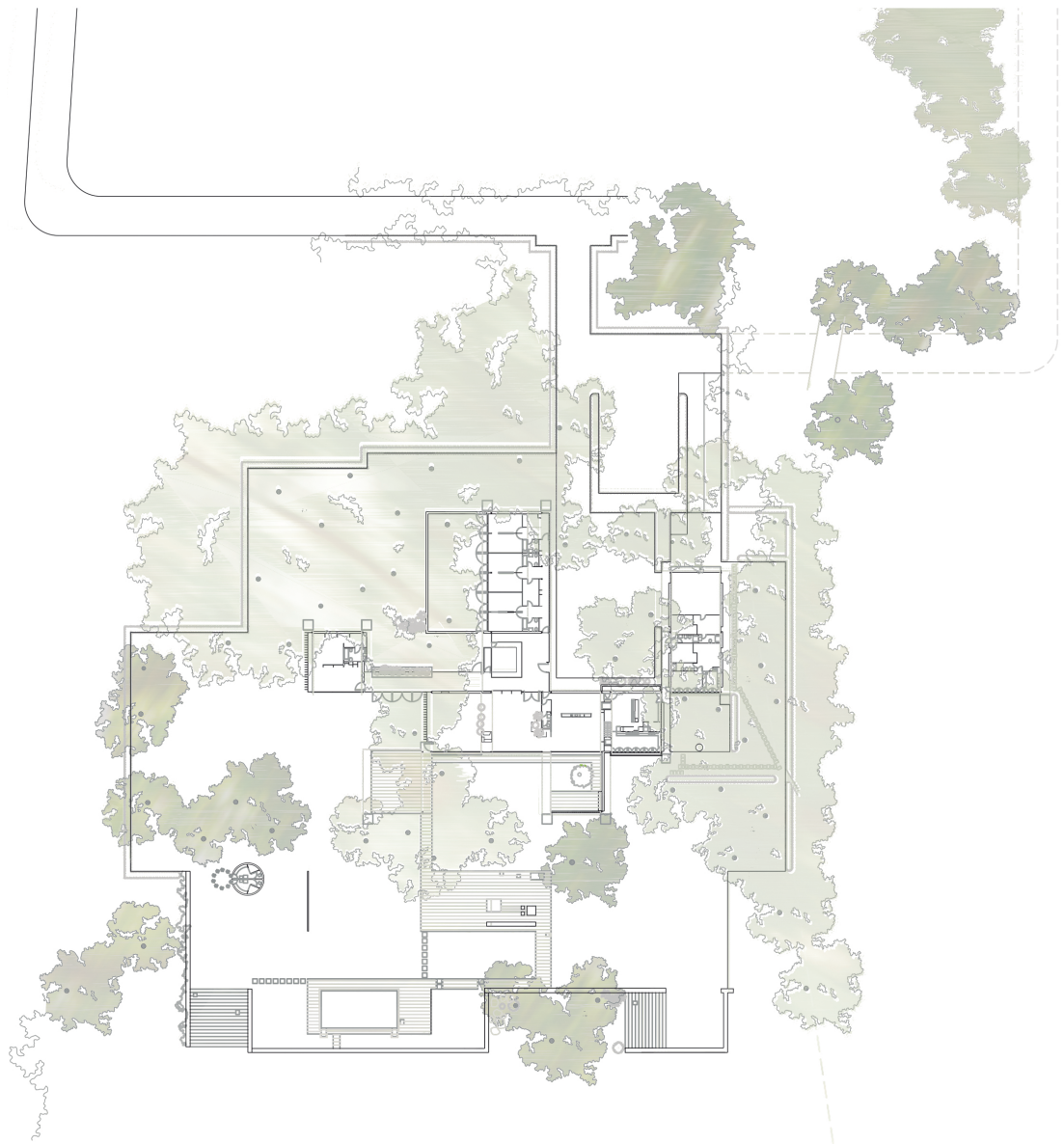
Dibujo-b04. La Ricarda. Acceso 1963. Escala 1:7500



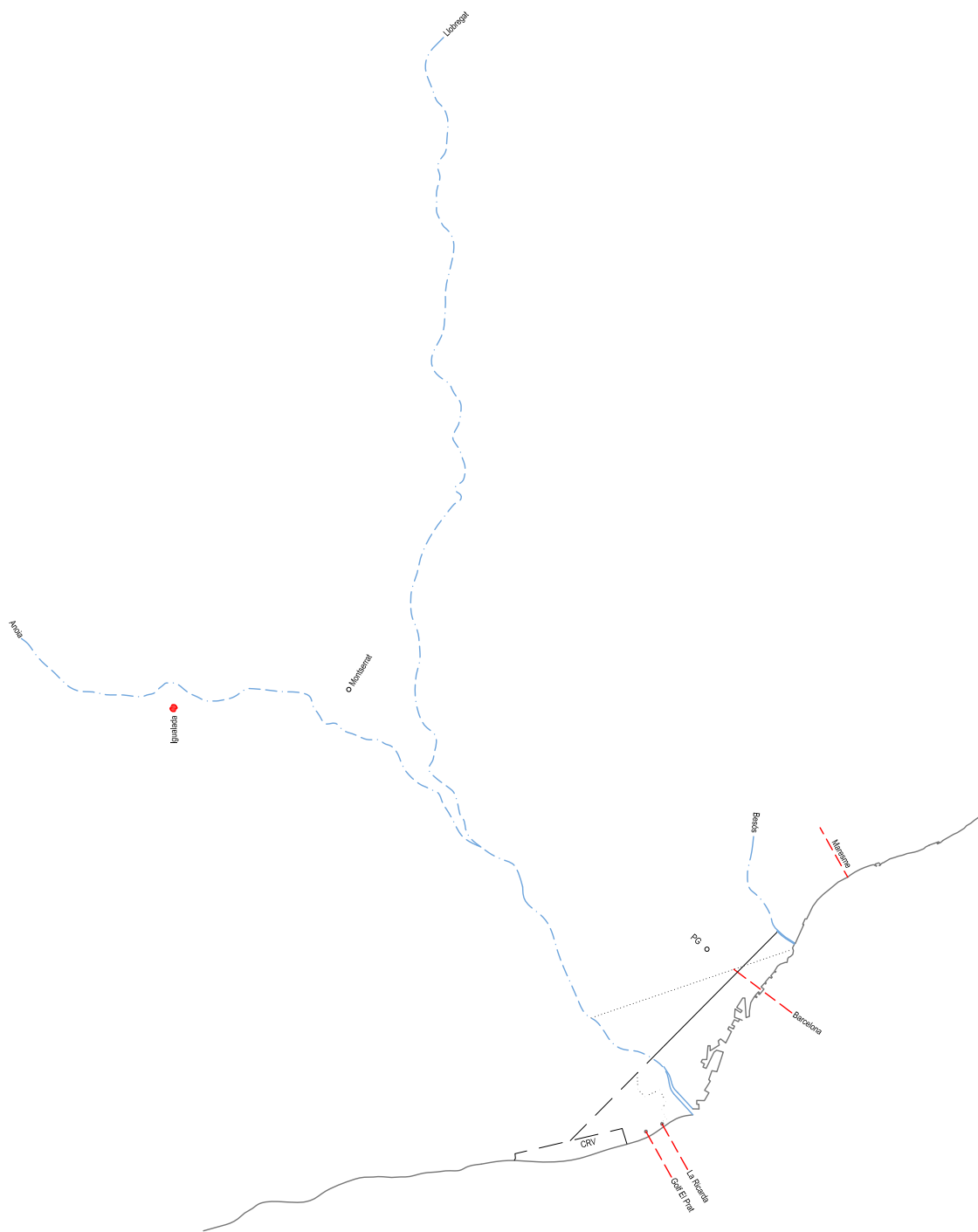
Dibujo-b05. La Ricarda. Acceso 2016. Escala 1:7500



Dibujo-b06. La Ricarda. Ubicación 2016. Escala 1:1200



Dibujo-b07. La Ricarda. Ubicación 2016. Escala 1:8000



Dibujo-c01. Parc Cementiri Nou. Emplazamiento. Escala 1:600 000



Dibujo-c02. Parc Cementiri Nou. Emplazamiento 1929. Escala 1:20 000



Dibujo-c03. Parc Cementiri Nou. Emplazamiento 1977. Escala 1:20 000



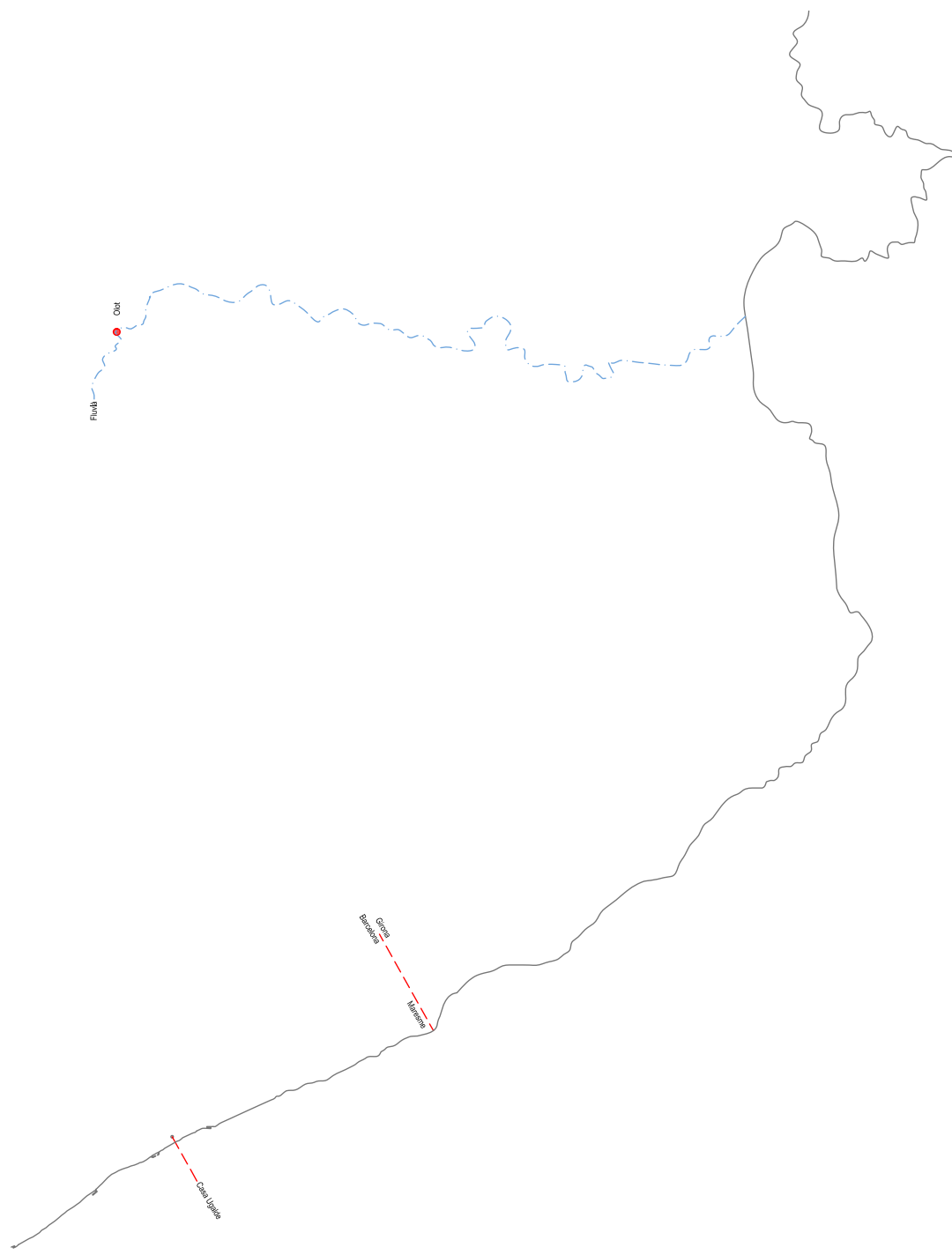
Dibujo-c04. Parc Cementiri Nou. Emplazamiento 2016. Escala 1:20 000



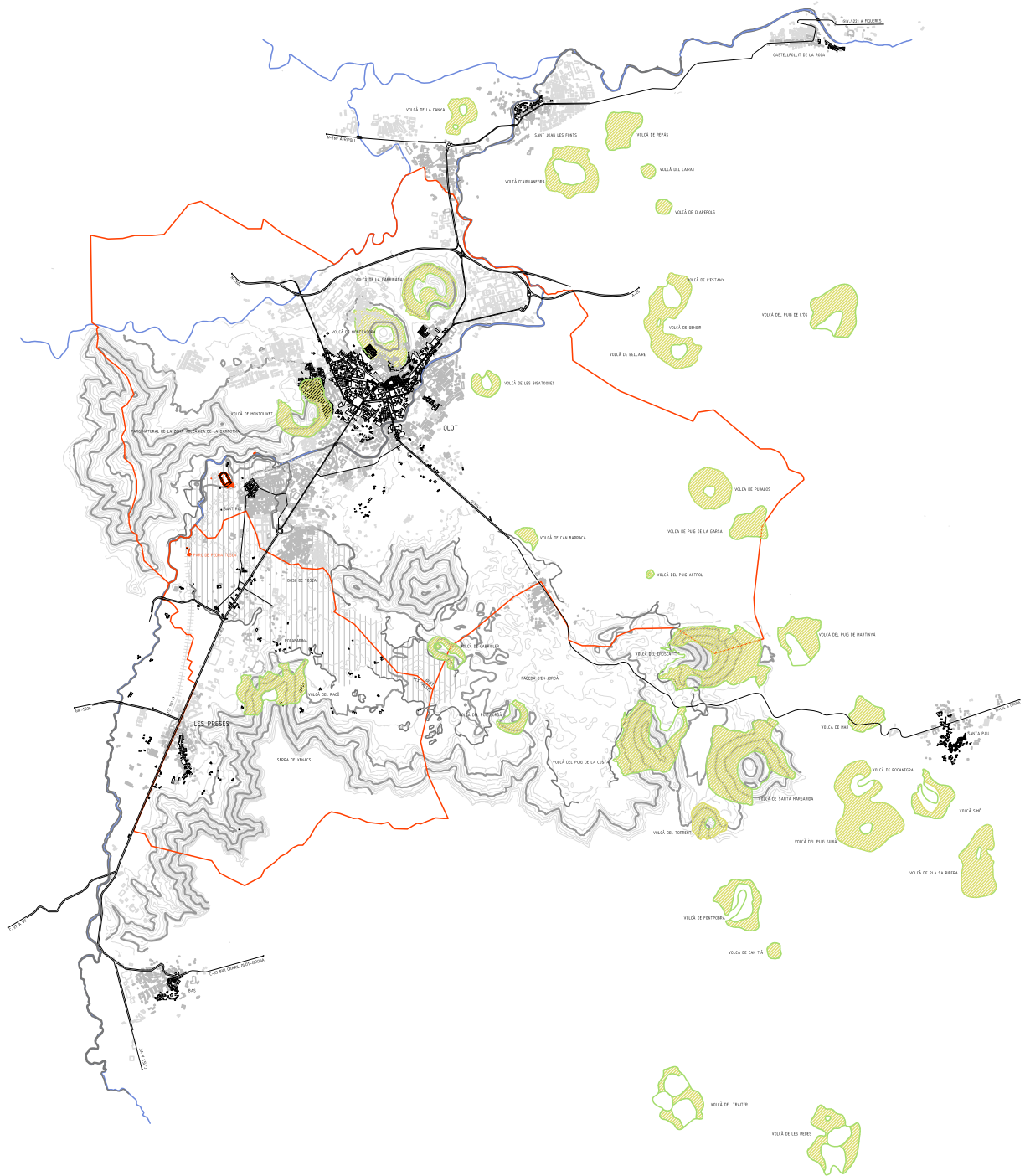
Dibujo-c05. Parc Cementiri Nou. Ubicaci3n 2016. Escala 1:1250



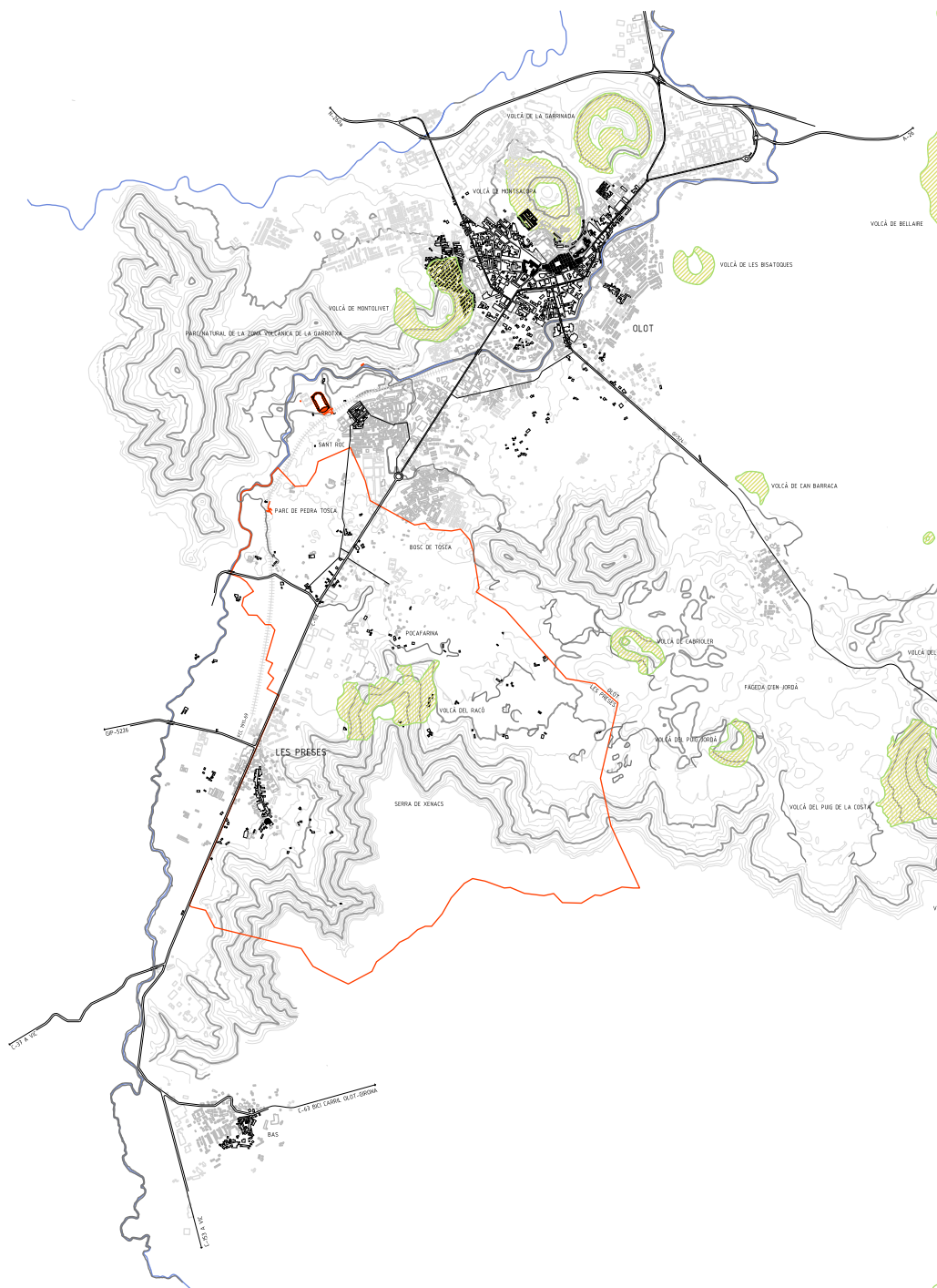
Dibujo-c06. Parc Cementiri Nou. Planimetrías 2016. Escala 1:800



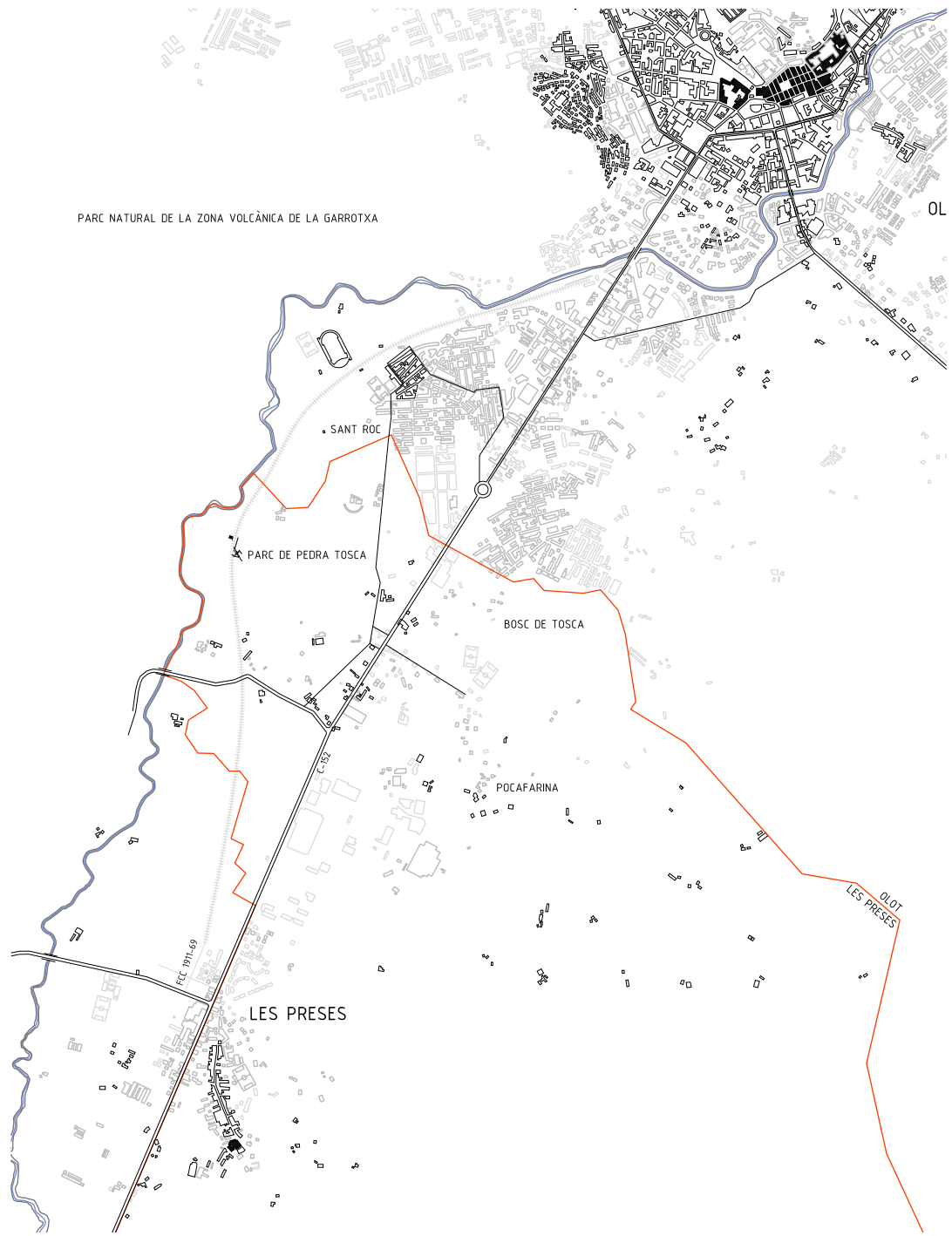
Dibujo-d01. Parc Pedra Tosca. Emplazamiento. Escala 1:600 000



Dibujo-d02. Parc Pedra Tosca. Emplazamiento 2016. Escala 1:60 000



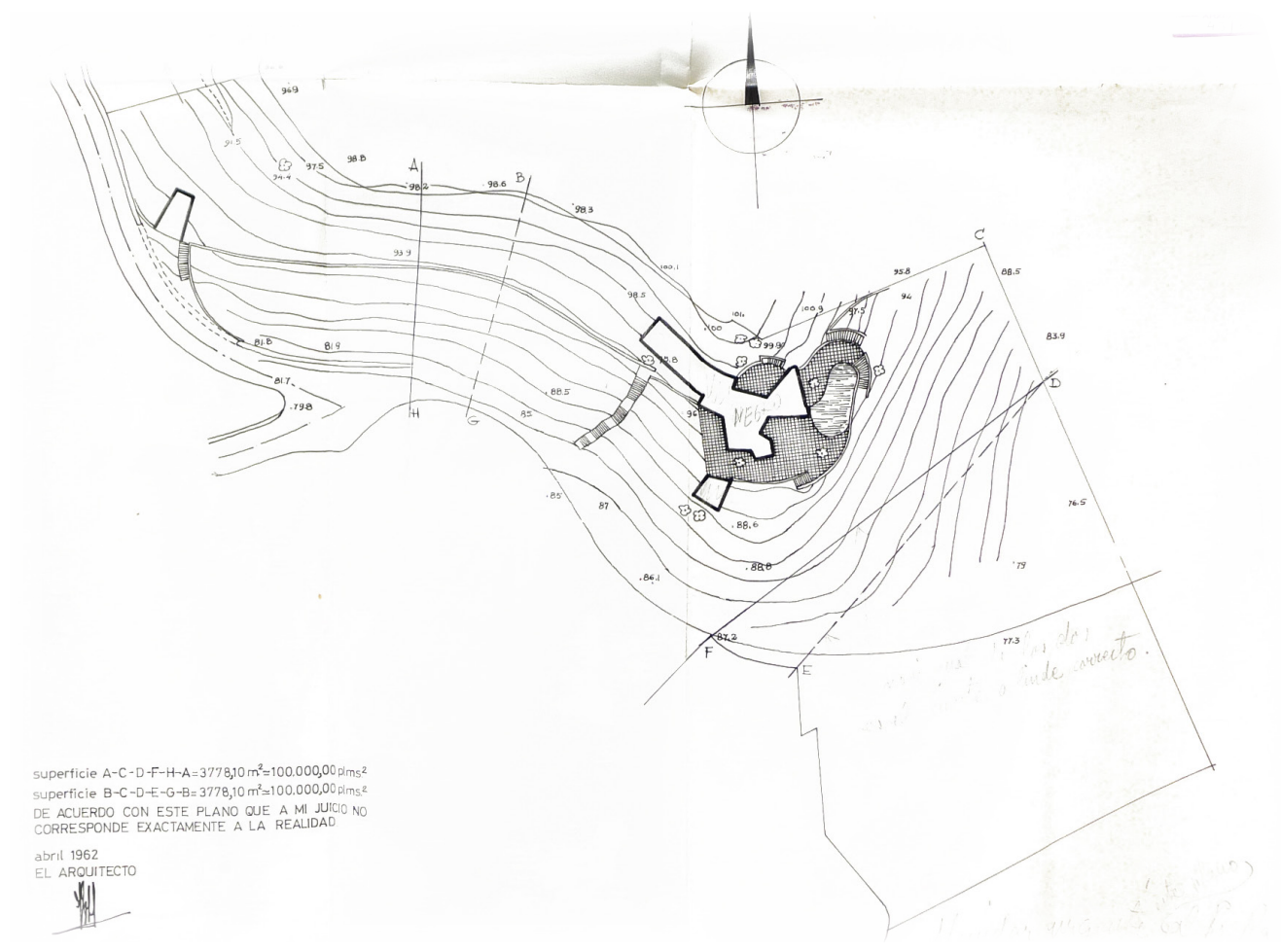
Dibujo-d03. Parc Pedra Tosca. Emplazamiento 2016. Escala 1:40 000



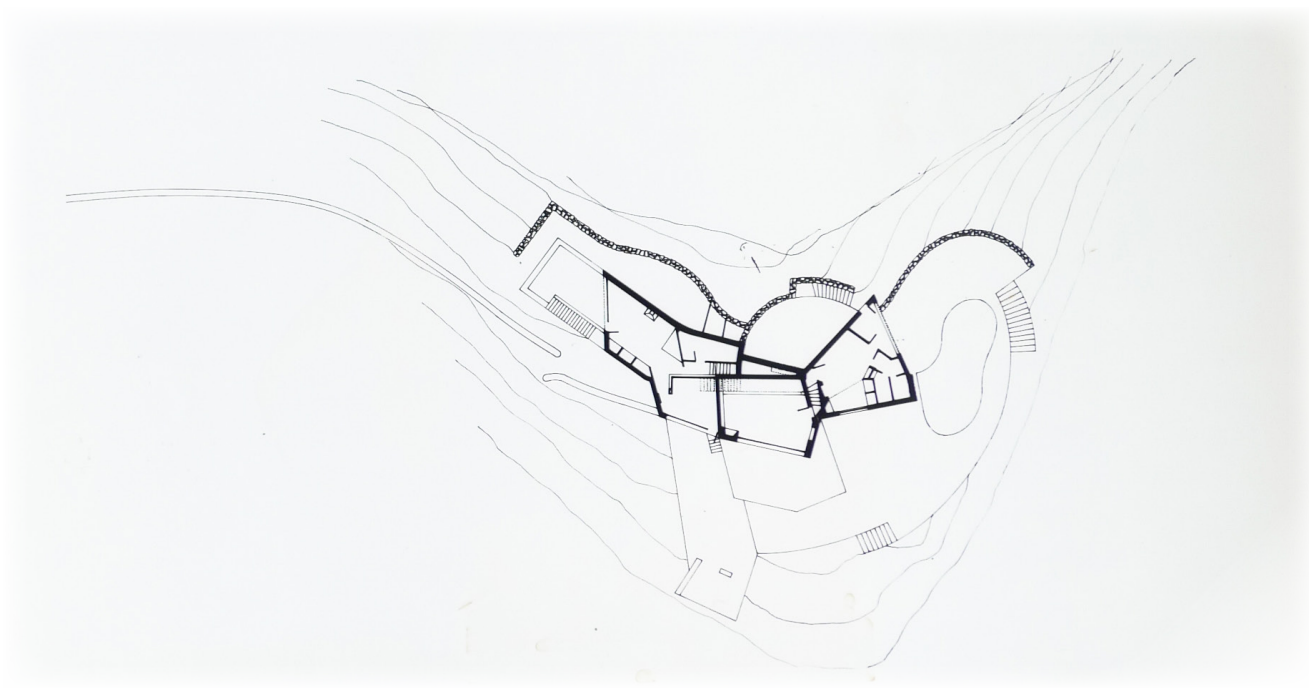
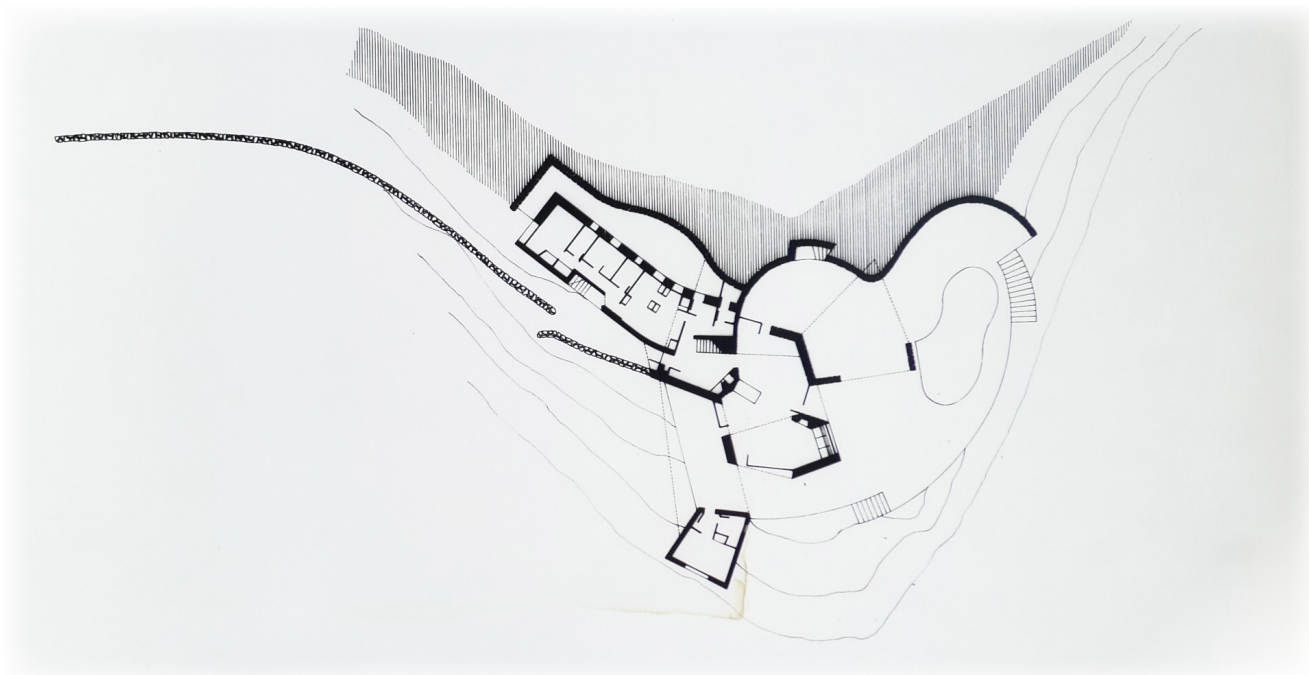
Dibujo-d04. Parc Pedra Tosca. Emplazamiento 2016. Escala 1:20 000

Anexo B. Documentos originales

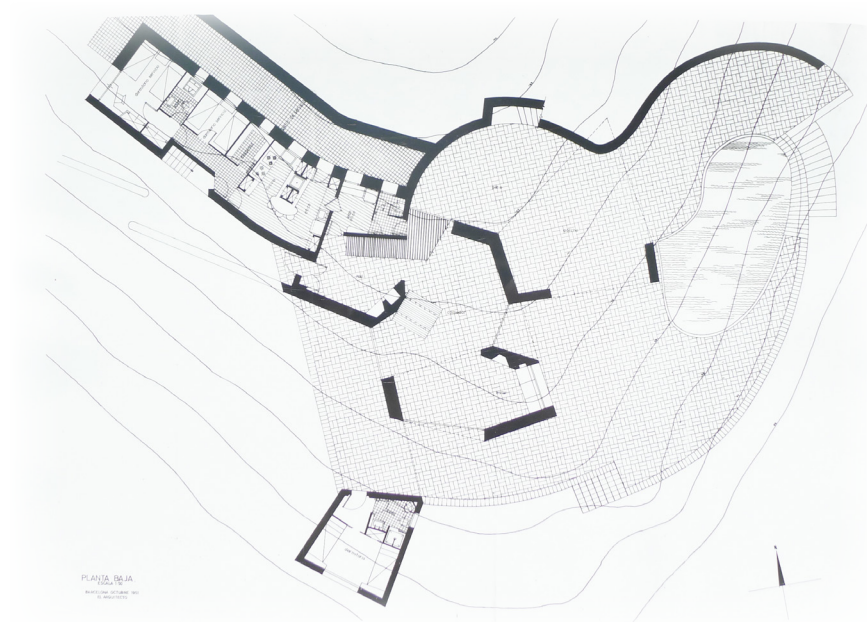
En este apartado del anexo, se incluyen aquellos documentos originales gráficos que se consideran más relevantes para la comprensión de los elementos estudiados en casos de estudio objeto de esta investigación.



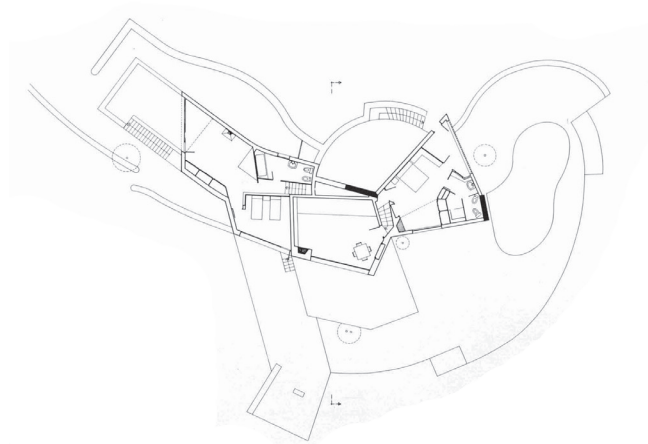
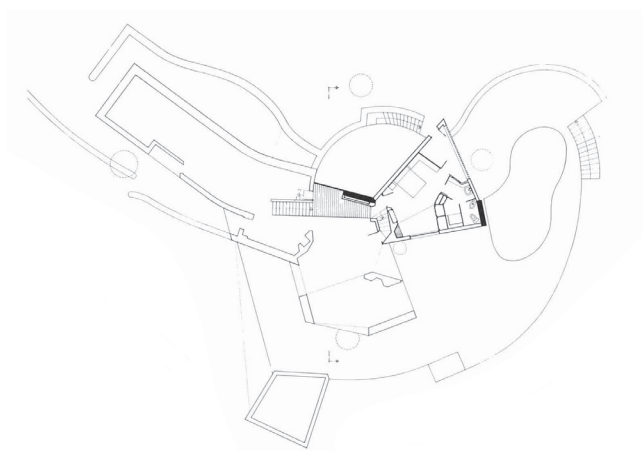
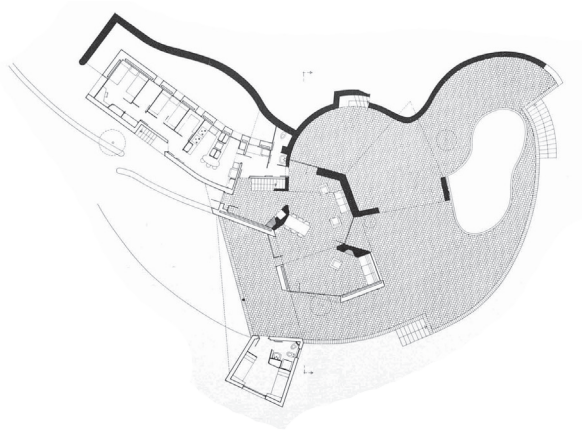
DO-a01. Casa Ugalde. Plano Emplazamiento. Localizable: Arxiu Coderch. Abril 1962



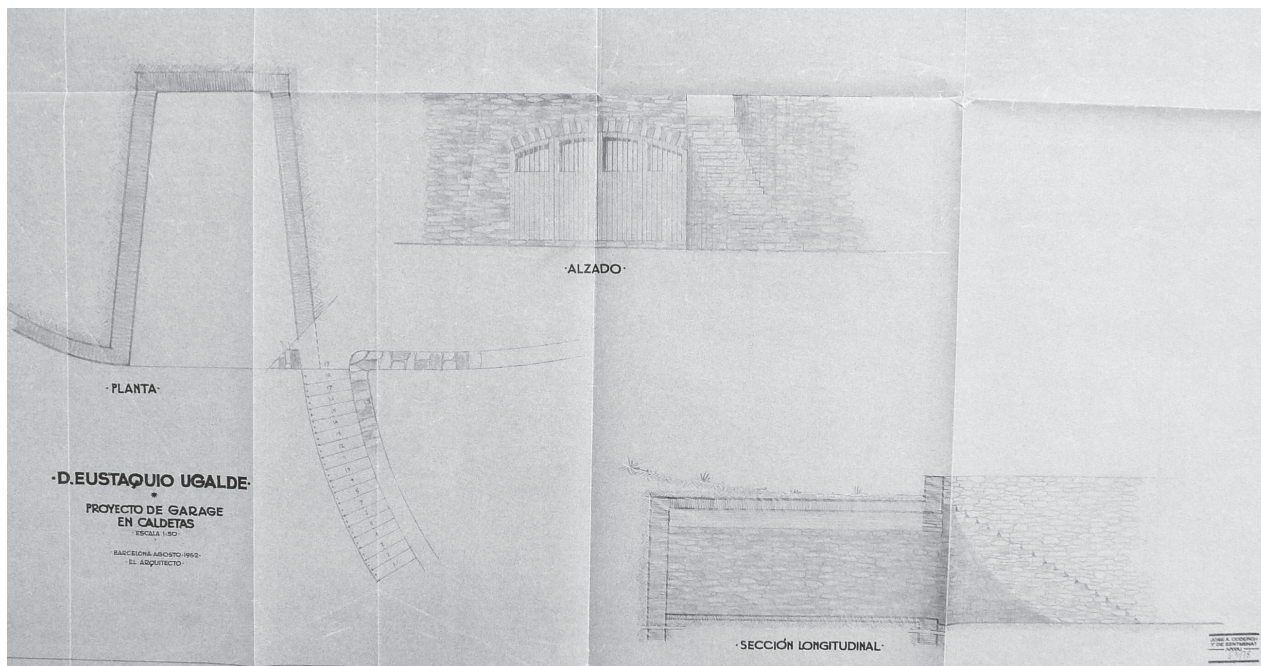
DO-a02. Casa Ugalde. Plano: Planta Baja + Planta Superior [Sin mobiliario/Con Topografía]. Arxiu Coderch. Sin Fechar



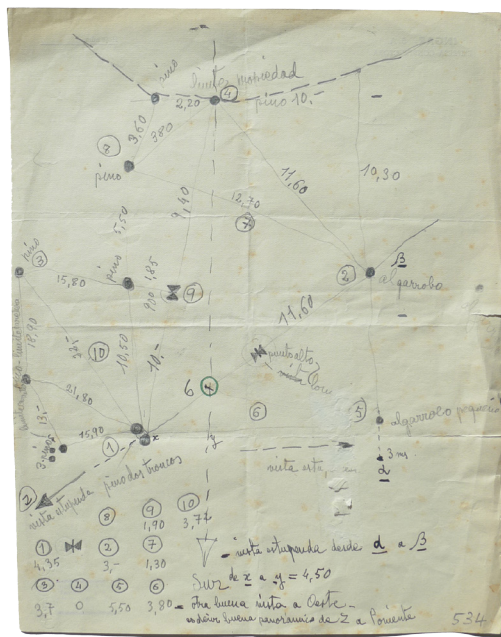
DO-a03. Casa Ugalde. Planta Baja + Plantas Superiores [Con mobiliario/Con Topografía]. Arxiu Coderch. 1951



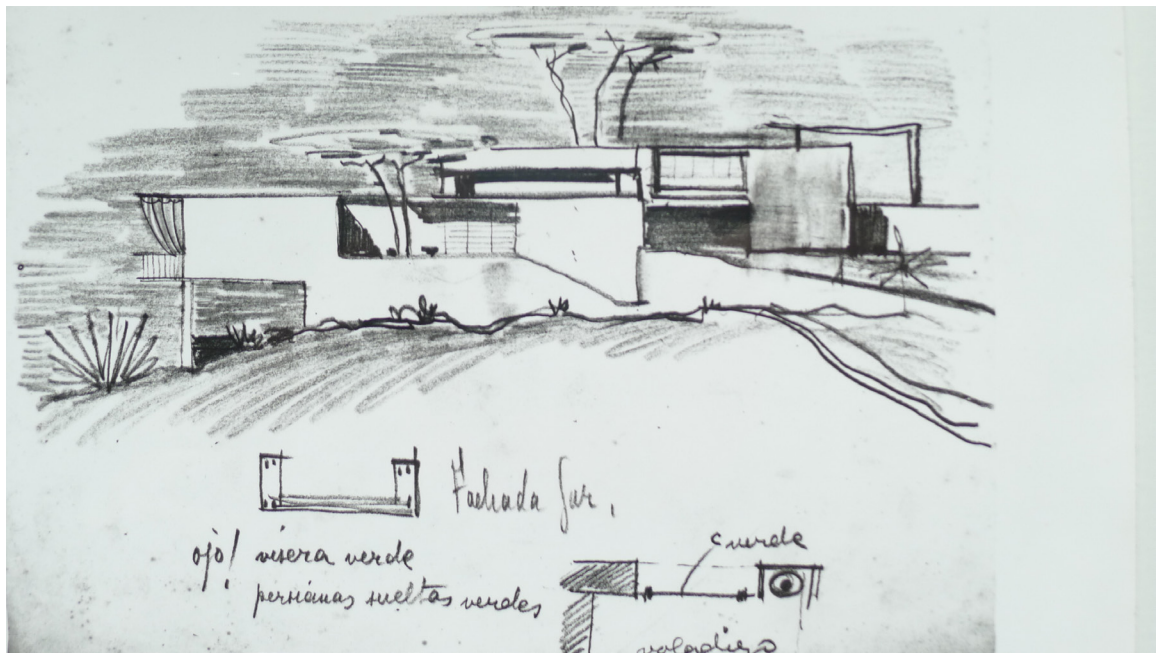
DO-a04. Casa Ugalde. Planta Baja + Plantas Superiores [Última publicación en vida del autor]. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 144. 1981



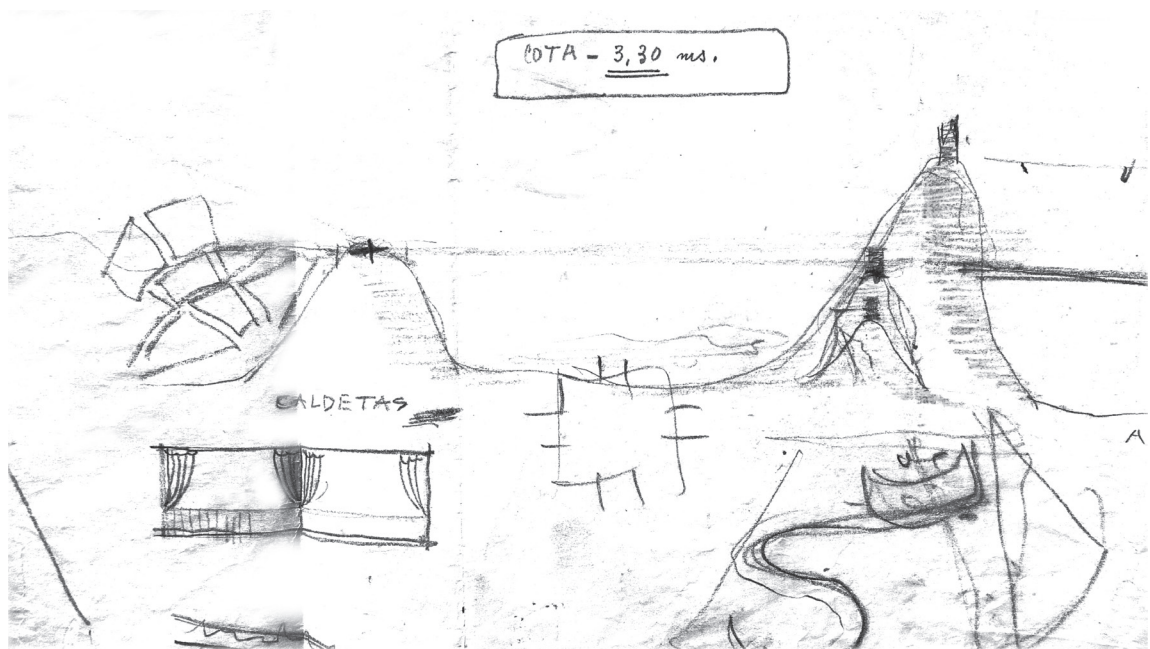
DO-a05. Casa Ugalde. Aparcamiento y acceso a la parcela. Arxiu Coderch. 1952



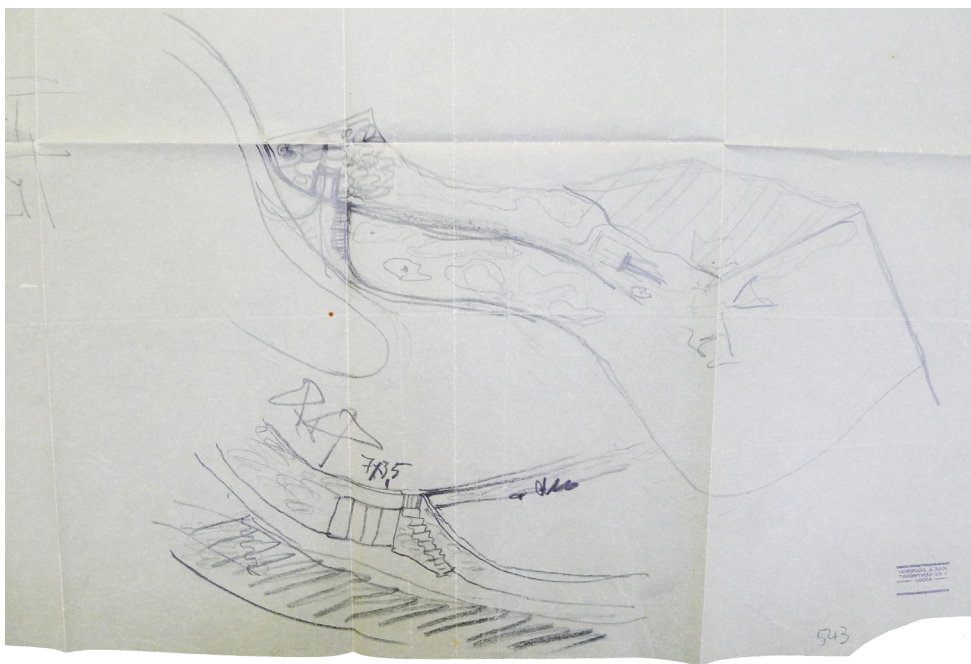
DO-a06. Casa Ugalde. Replanteo inicial de la casa. Arxiu Coderch. Sin fechar



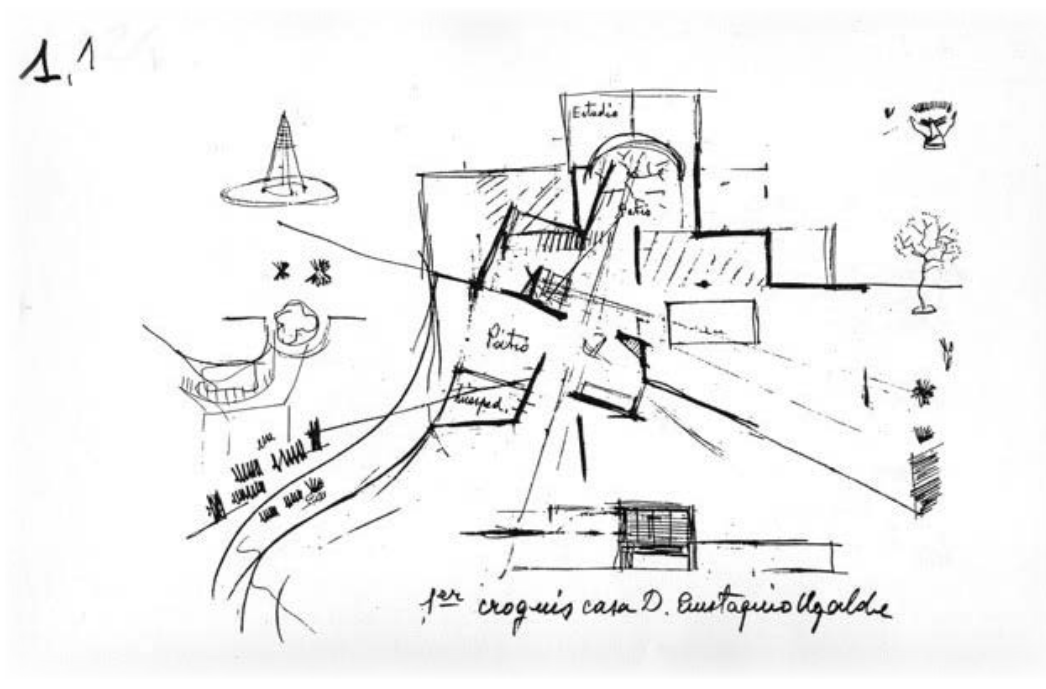
DO-a07. Casa Ugalde. Alzado de la casa. Arxiu Coderch. Sin fechar



DO-a08. Casa Ugalde. Croquis. Arxiu Coderch. Sin fechar



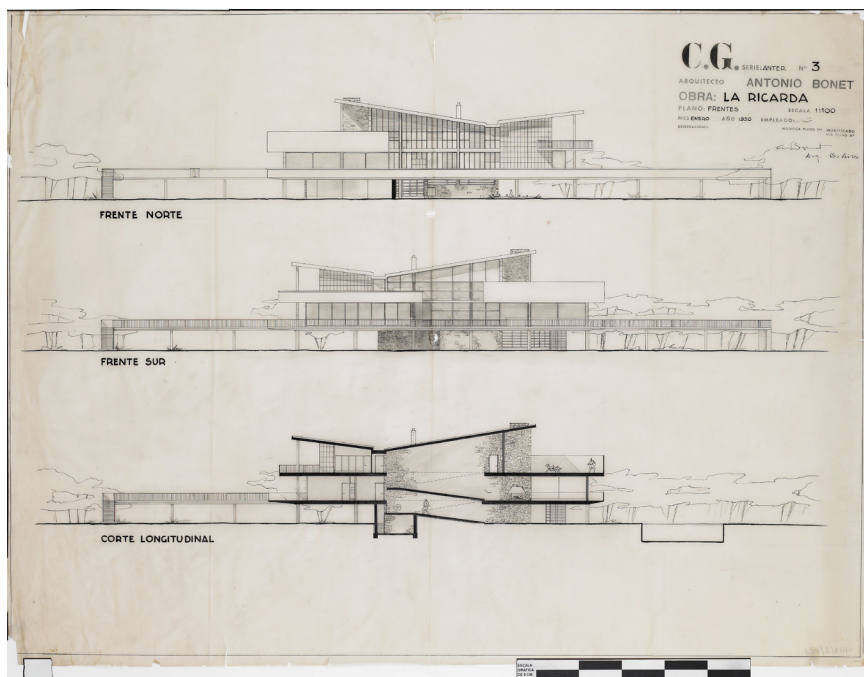
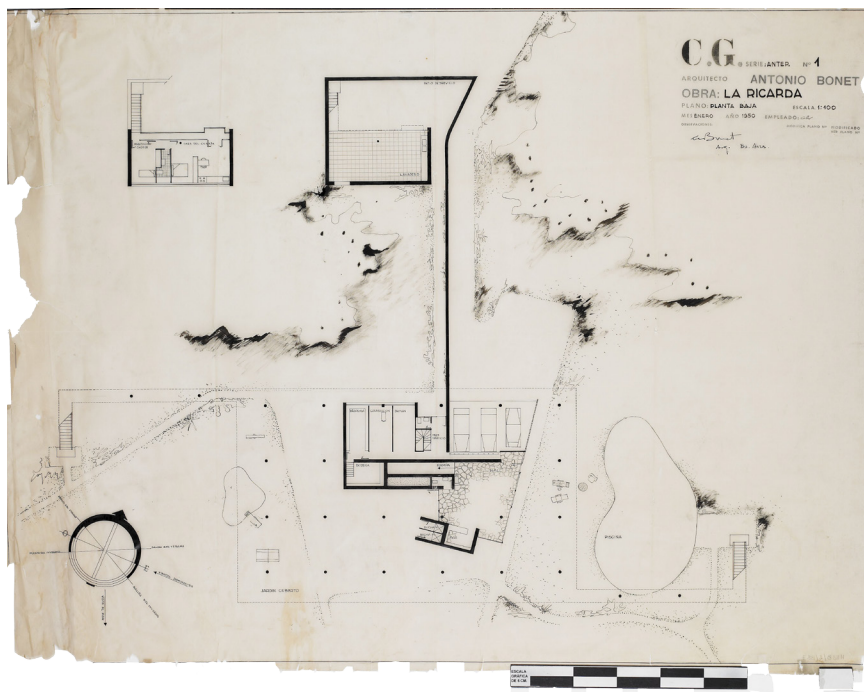
DO-a09. Casa Ugalde. Croquis. Arxiu Coderch. Sin fechar



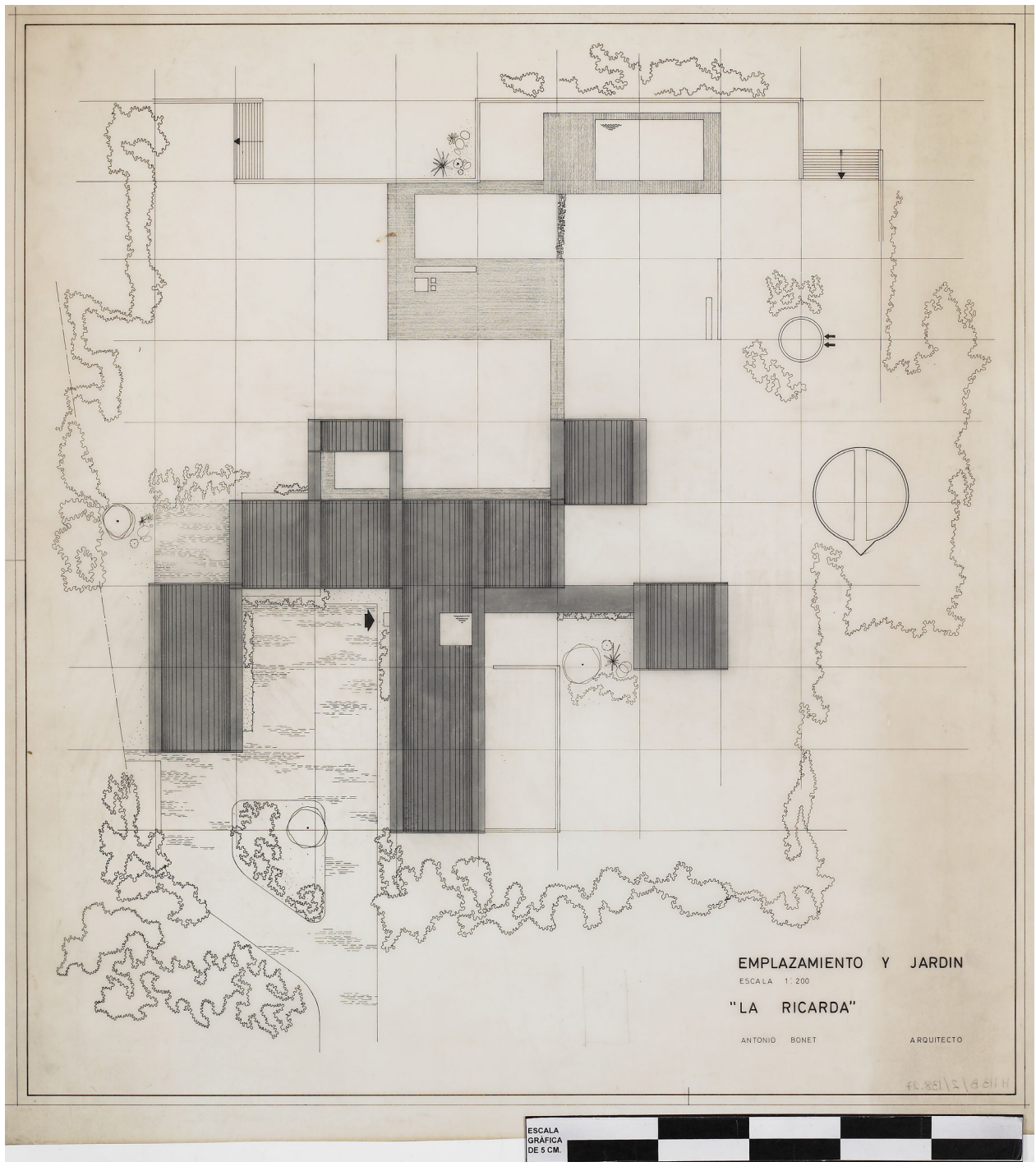
DO-a10. Casa Ugalde. Croquis (primer croquis del proyecto). Arxiu Coderch. Sin fechar



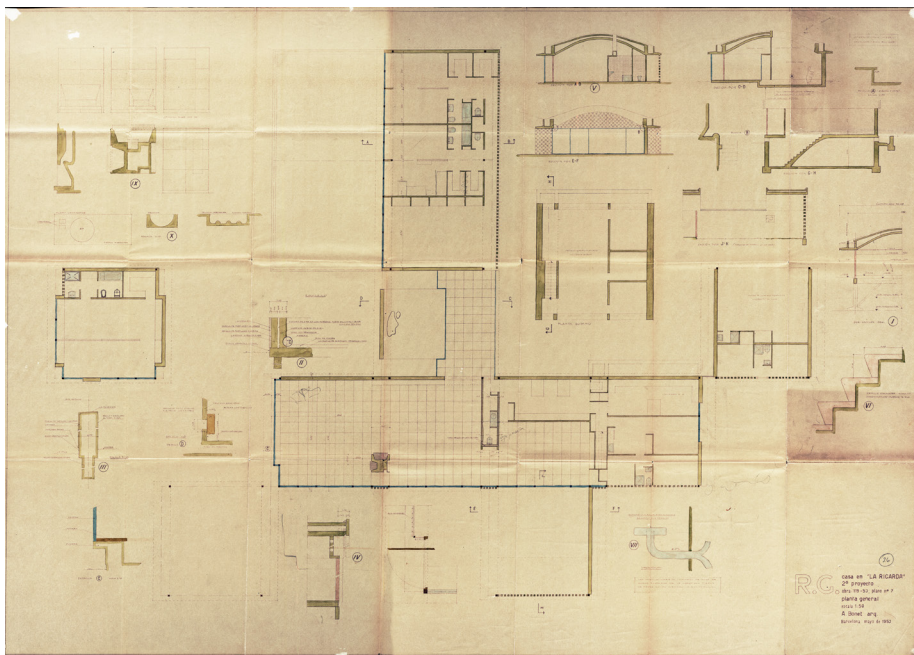
DO-a11. Casa Ugalde. Alzado de la casa. Arxiu Coderch. Sin fechar



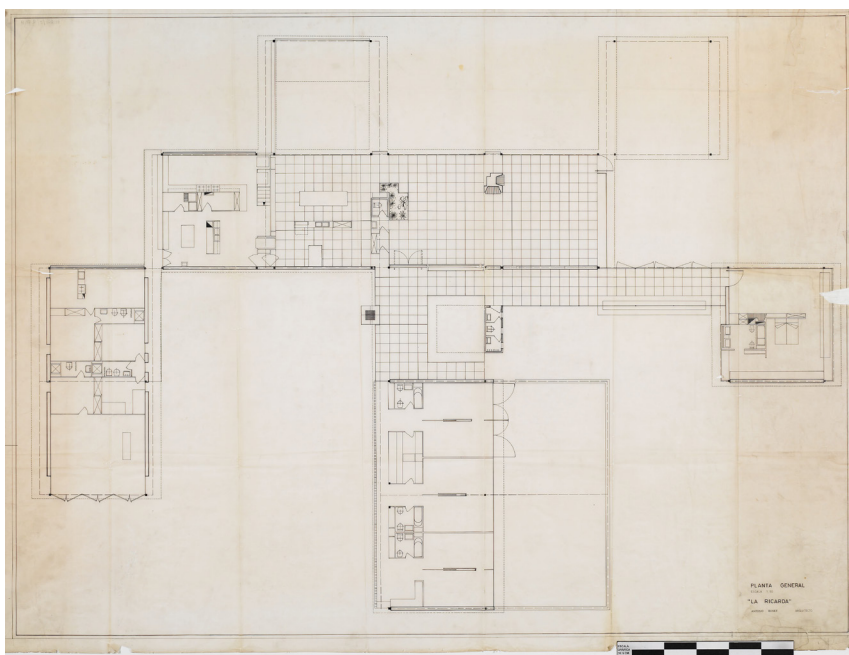
DO-b01. Casa La Ricarda. Planta Baja y Secciones Primera Propuesta. Arxiu COAC, Antonio Bonet Castellana, La Ricarda. Enero 1950



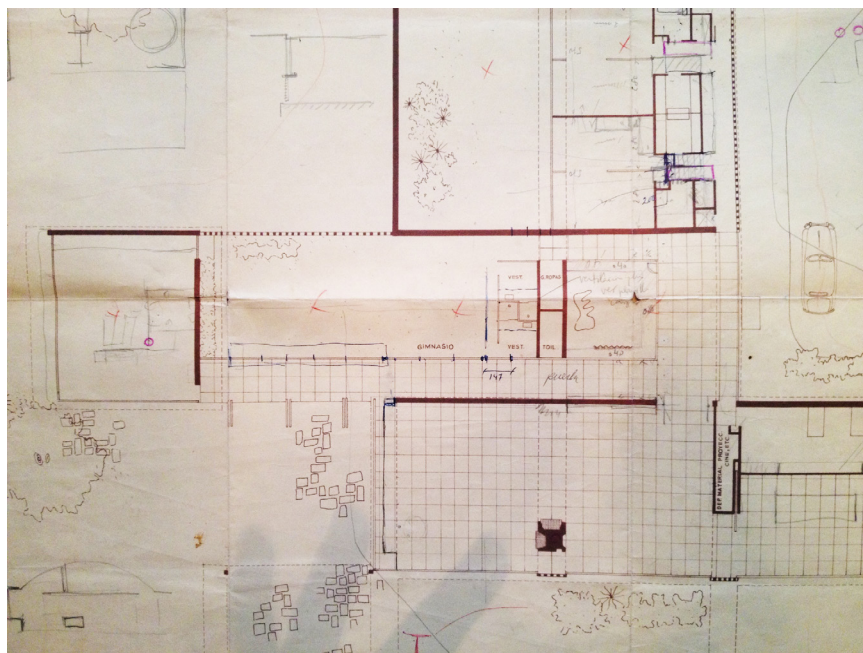
DO-b02.Casa La Ricarda. Emplazamiento y Jardín. Arxiu COAC, Antonio Bonet Castellana, La Ricarda. Sin fechar



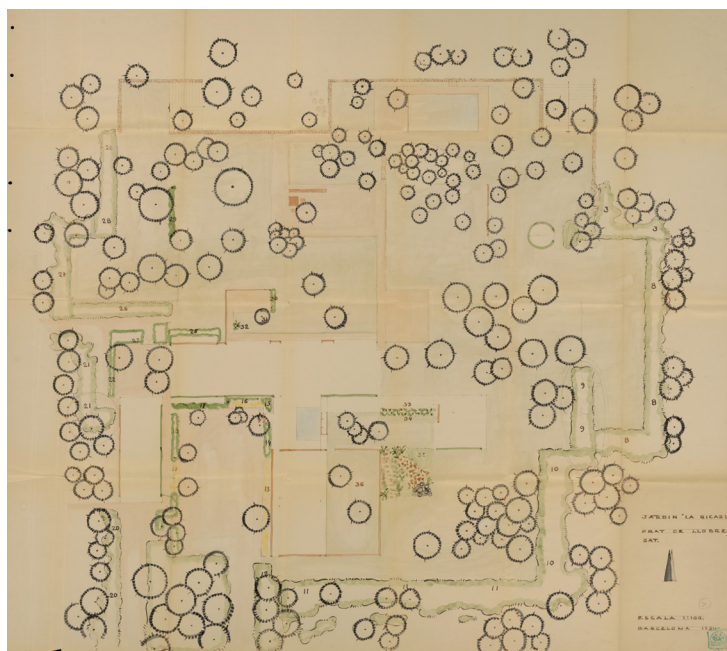
DO-b03. Casa La Ricarda. Planta General. Segunda Propuesta. Arxiu Familiar, Balmes 436. Mayo 1953



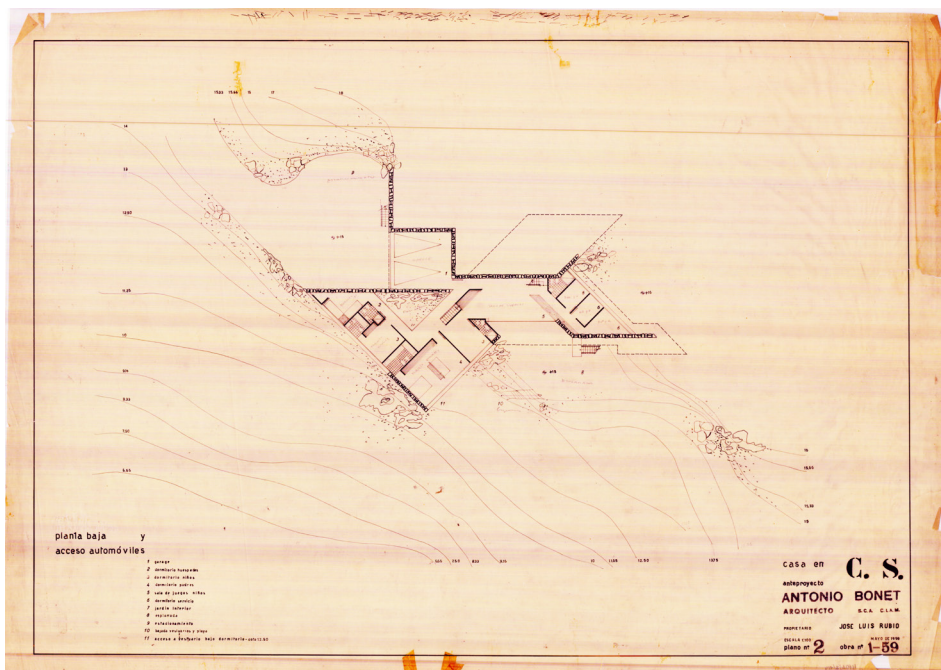
DO-b04. Casa La Ricarda. Planta General. Segunda Propuesta. Arxiu COAC, Antonio Bonet Castellana, La Ricarda. Sin fechar



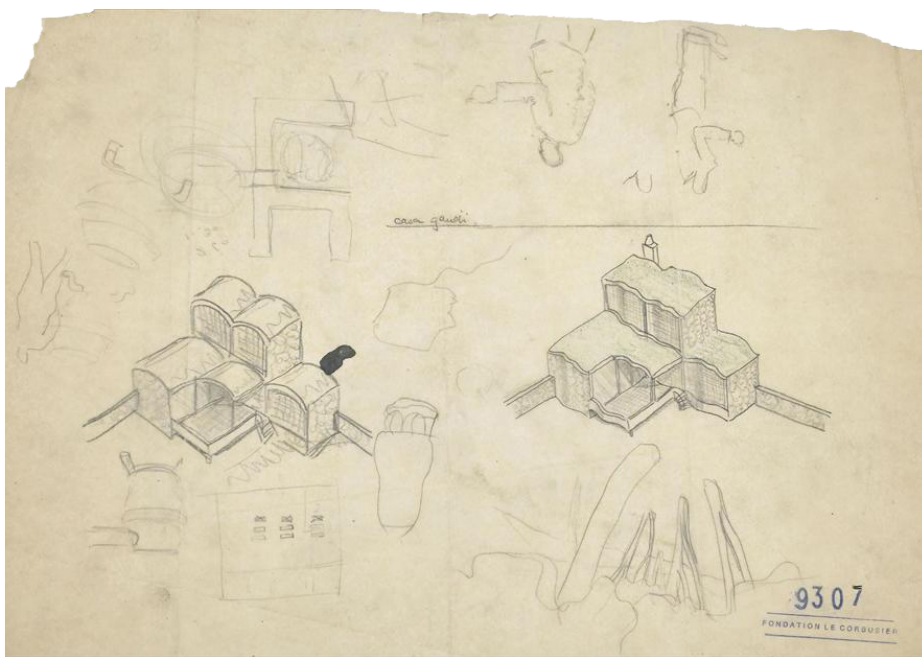
DO-b05. Casa La Ricarda. Planta General. Segunda Propuesta. Arxiu Familiar, Balmes 436. Abril 1957



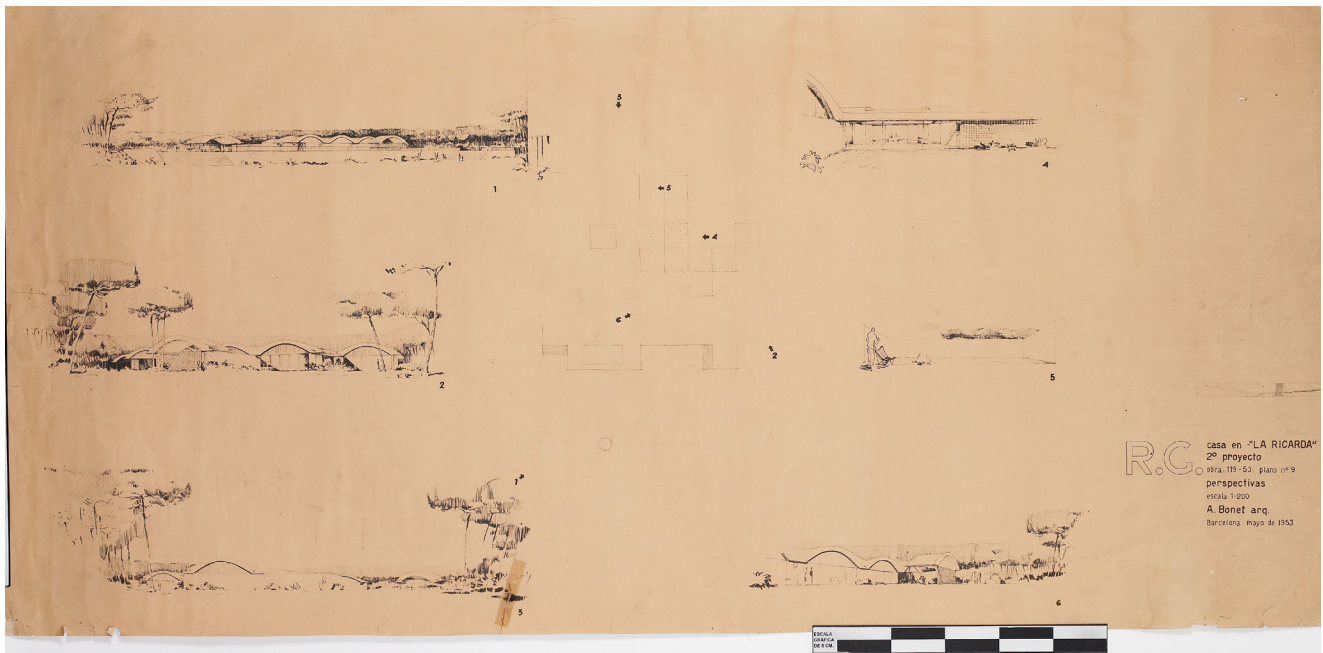
DO-b06. Casa La Ricarda. Plano de Jardinería Segunda Propuesta. Narberhaus. Arxiu Familiar, Balmes 436. Abril 1961



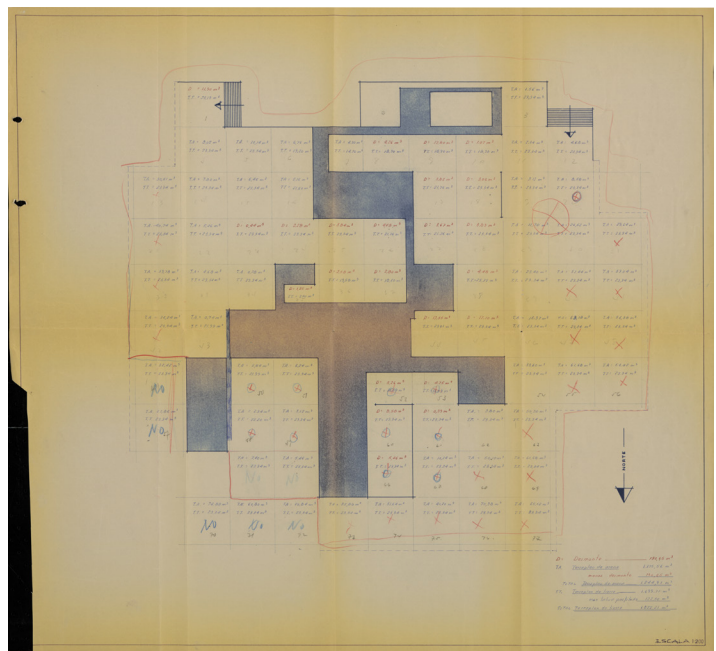
DO-b07. Casa Rubio. Planta Baja. Arxiu COAC, Antonio Bonet Castellana, Casa Rubio. Mayo 1959



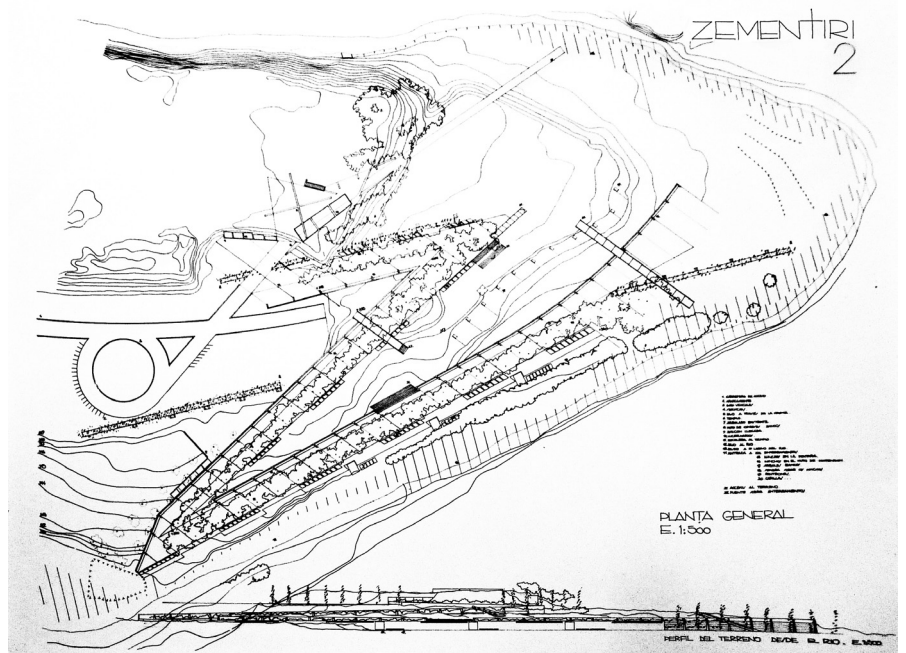
DO-b08. Celle-Saint-Cloud. Croquis. Fondation Le Corbusier. 1934



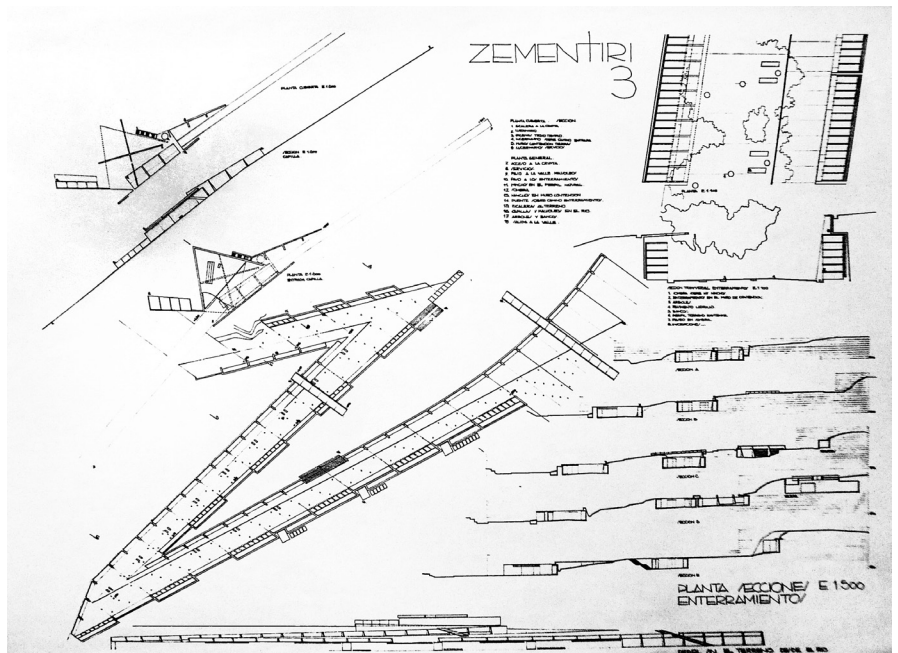
DO-b09. Casa La Ricarda. Plano de Perspectivas. Arxiu COAC, Antonio Bonet Castellana, La Ricarda. 1953



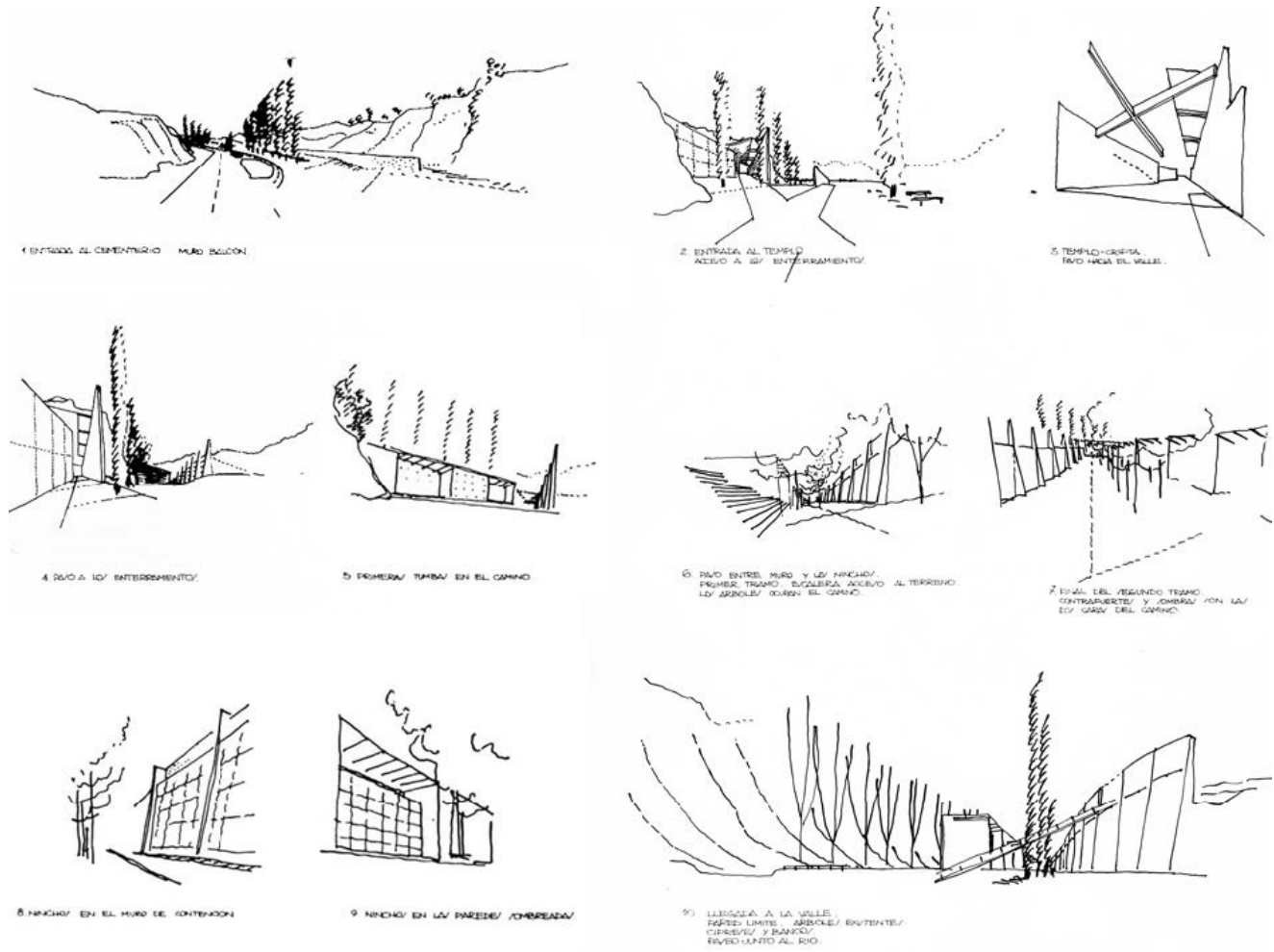
DO-b10. Casa La Ricarda. Planta General. Segunda Propuesta. Arxiu Familiar, Balmes 436. Abril 1957



2



3



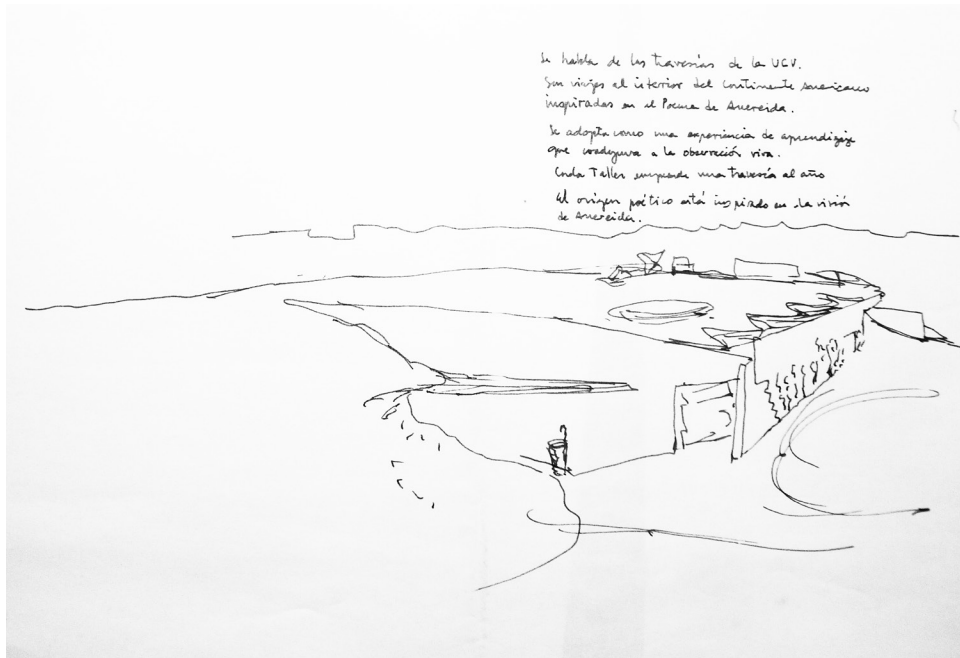
DO-c02. Parc Cementiri d'Igualada. Croquis presentados al concurso. Arxiu EMBT. 1983



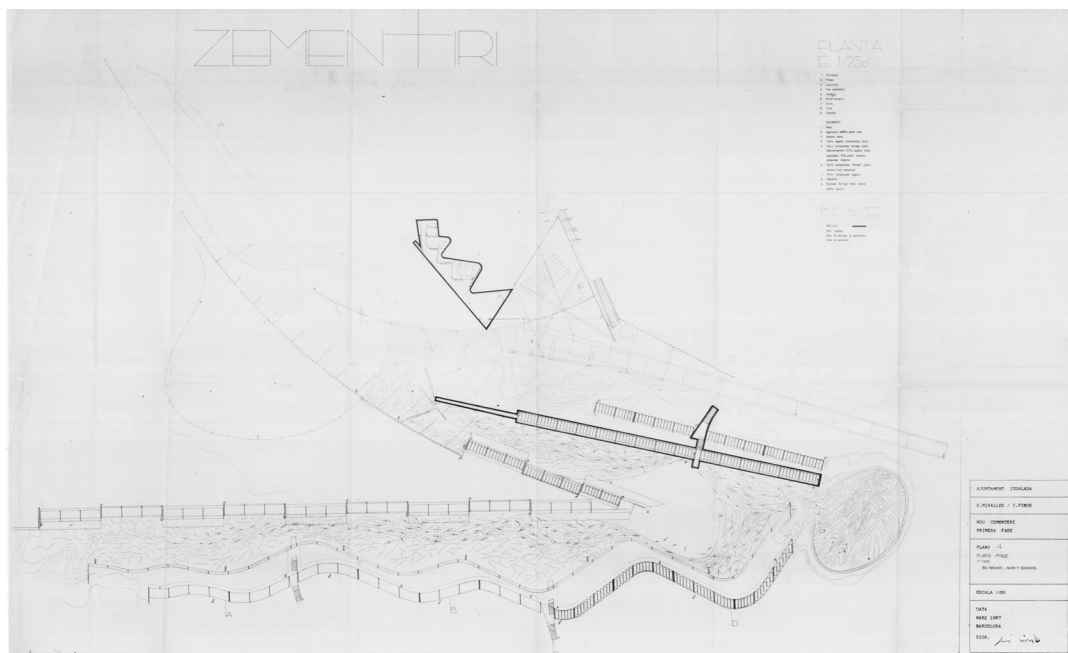
DO-c03. Parc Cementiri d'Igalada. Planta Emplazamiento después del concurso. Arxiu EMBT. 1987



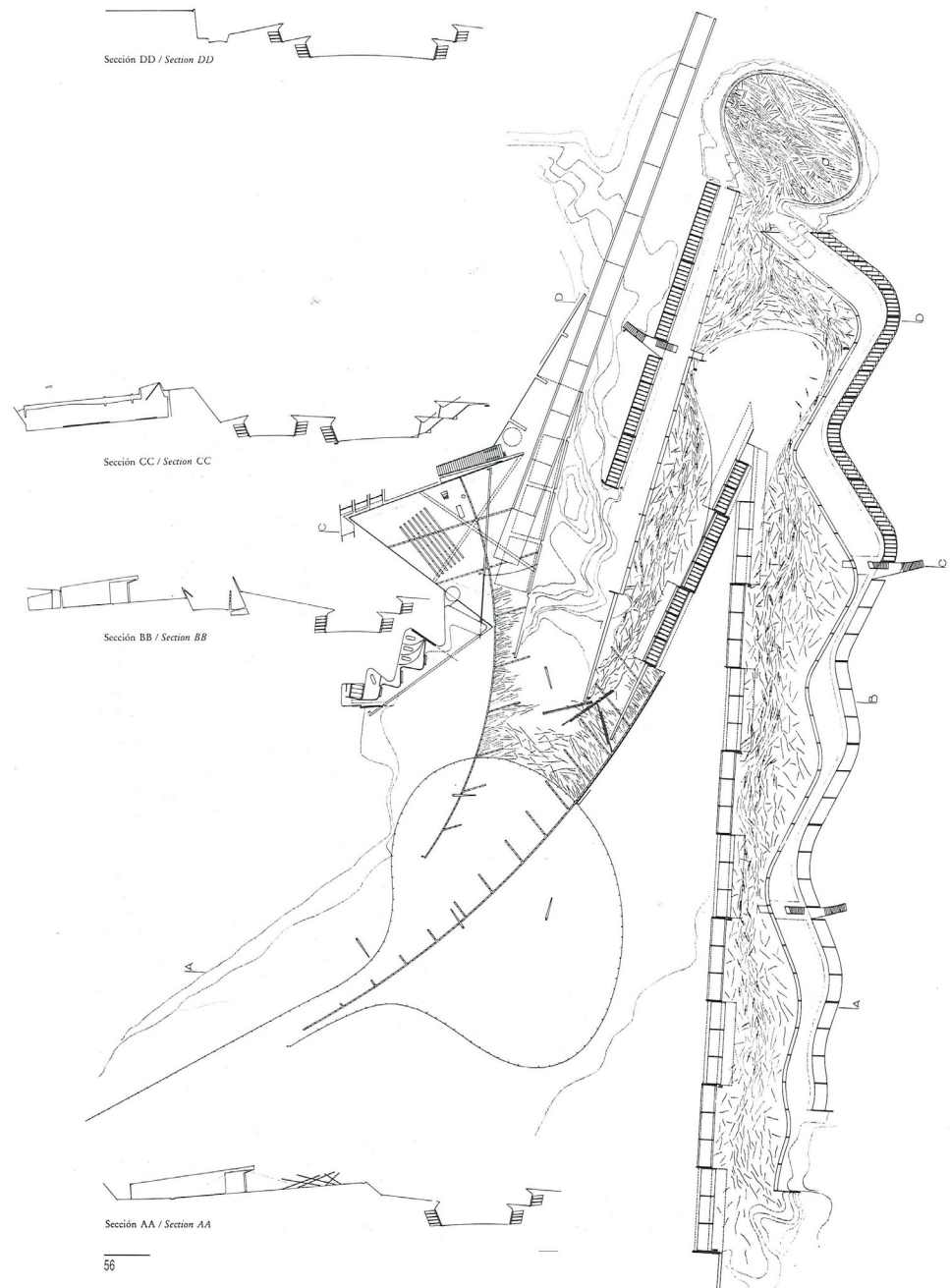
DO-c04. Parc Cementiri d'Igalada. Planta Situación después del concurso. Arxiu Comarcal Anoia. 1987



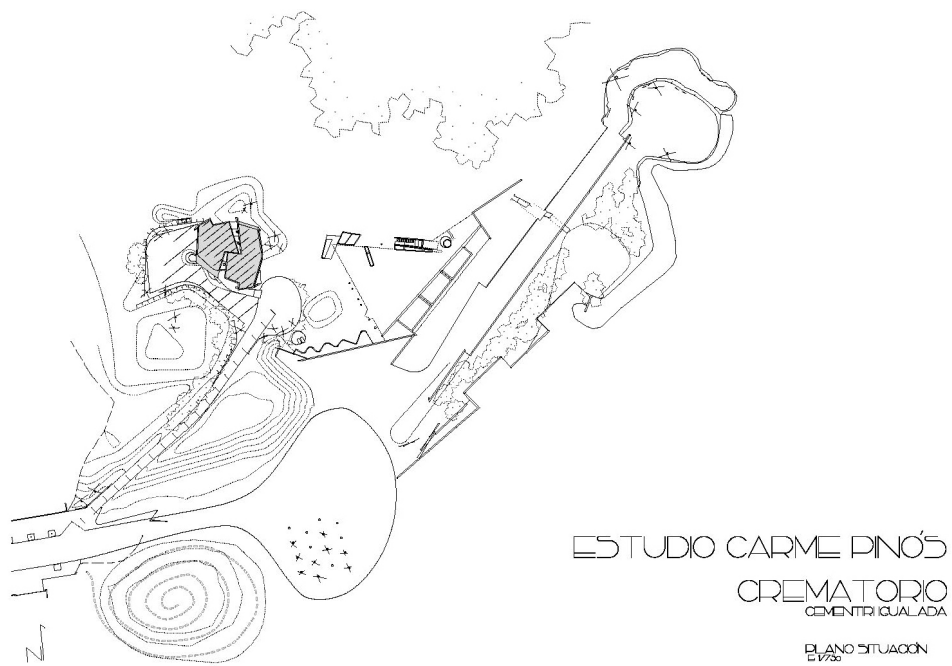
DO-c05. Parc Cementiri d'Igualada. Croquis detalle edificio de servicios. Arxiu EMBT. 1995



DO-c06. Parc Cementiri d'Igualada. Núm. 4 Proyecto Ejecutivo. Arxiu Comarcal Anoia. 1987



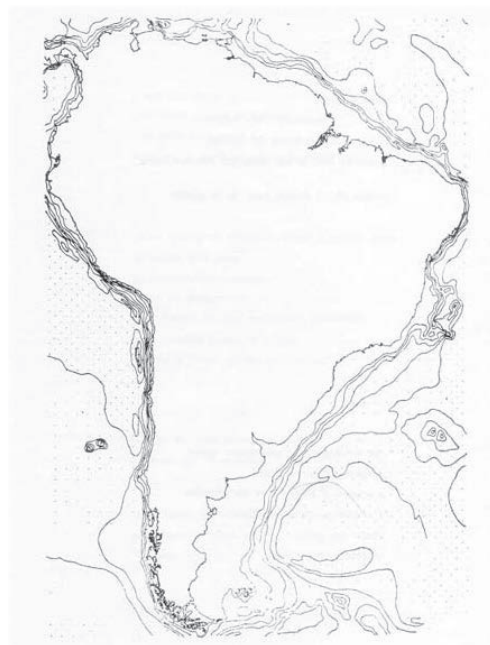
DO-c07. Parc Cementiri d'Igualada. Planta general. *El Croquis* 30+49-50 p. 56. 1987-1991



DO-c08. Parc Cementiri d'Igualada. Planta general Crematorio. <<http://www.cpinos.com/index.php?op=1&ap=10&id=92>>. 2016



DO-c09. Parc Cementiri d'Igualada. Núm. 35. Planta de Jardinería. Arxiu Comarcal Anoia. 1987



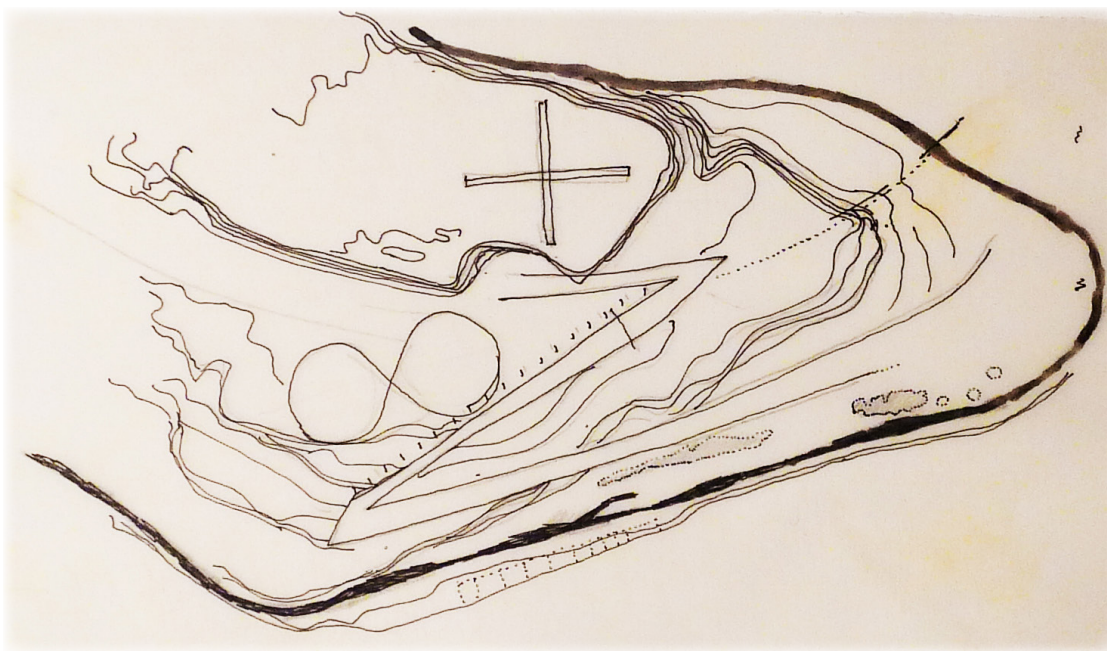
DO-c10. Parc Cementiri d'Igualada. América del Sur. *Contour map of the coastline of América*, p. 9. 1968.



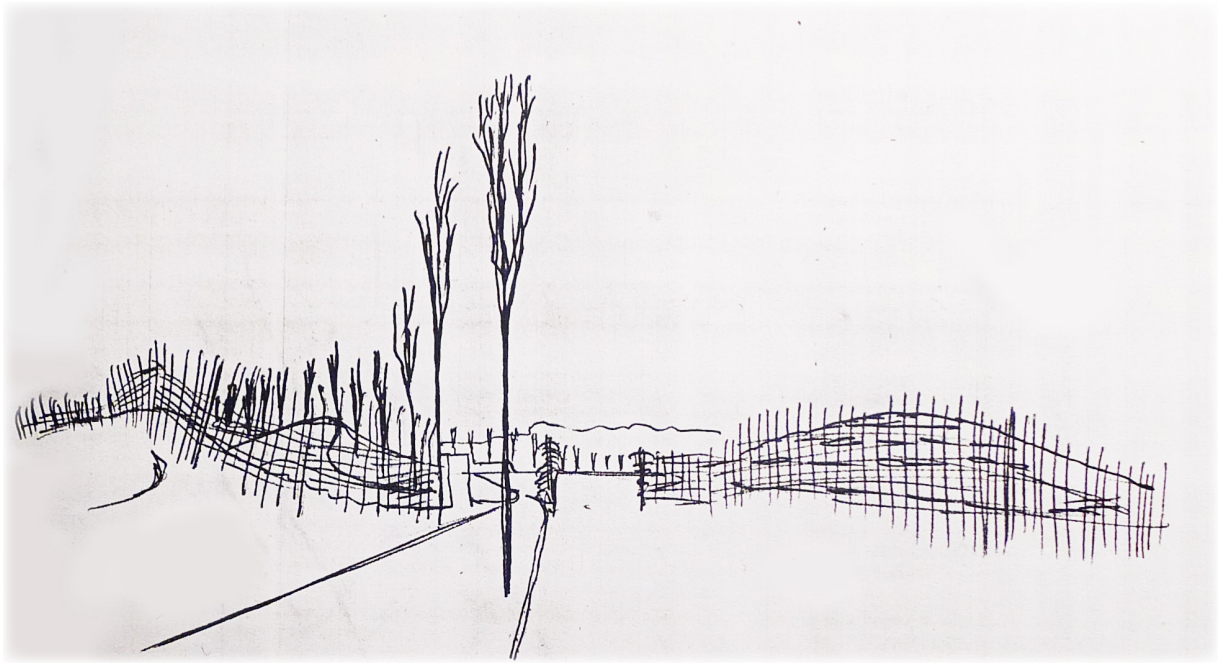
DO-c11. Concurso Cementerio Aranda del Duero. Panel concurso. Lema: Esta mañana. Arxiu EMBT. 1984



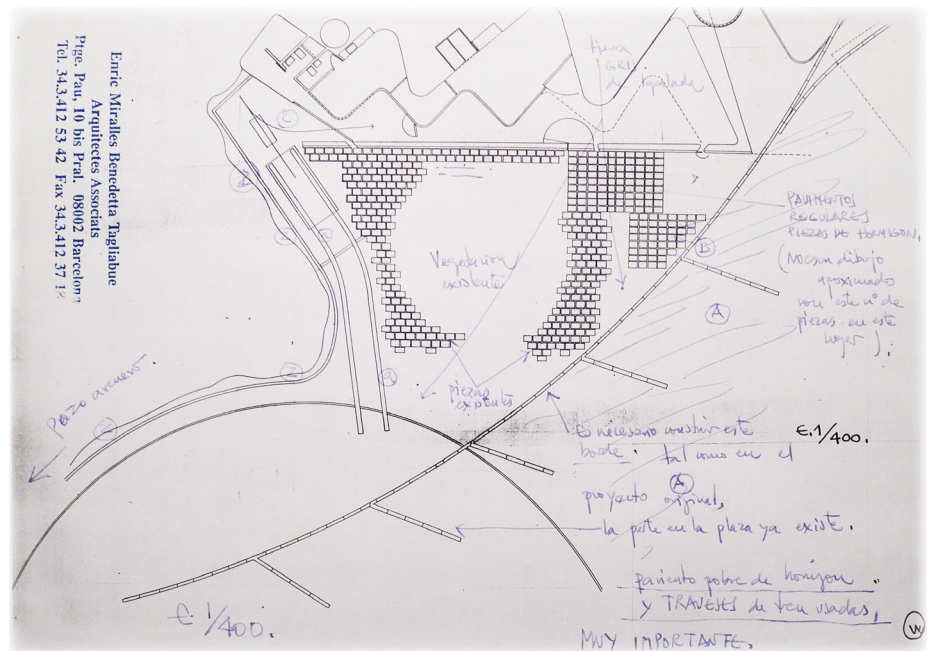
DO-c12. Parc Cementiri d'Igualada. Topogràfic de la parcela sin edificar. Arxiu Comarcal Anoia. Sin fechar



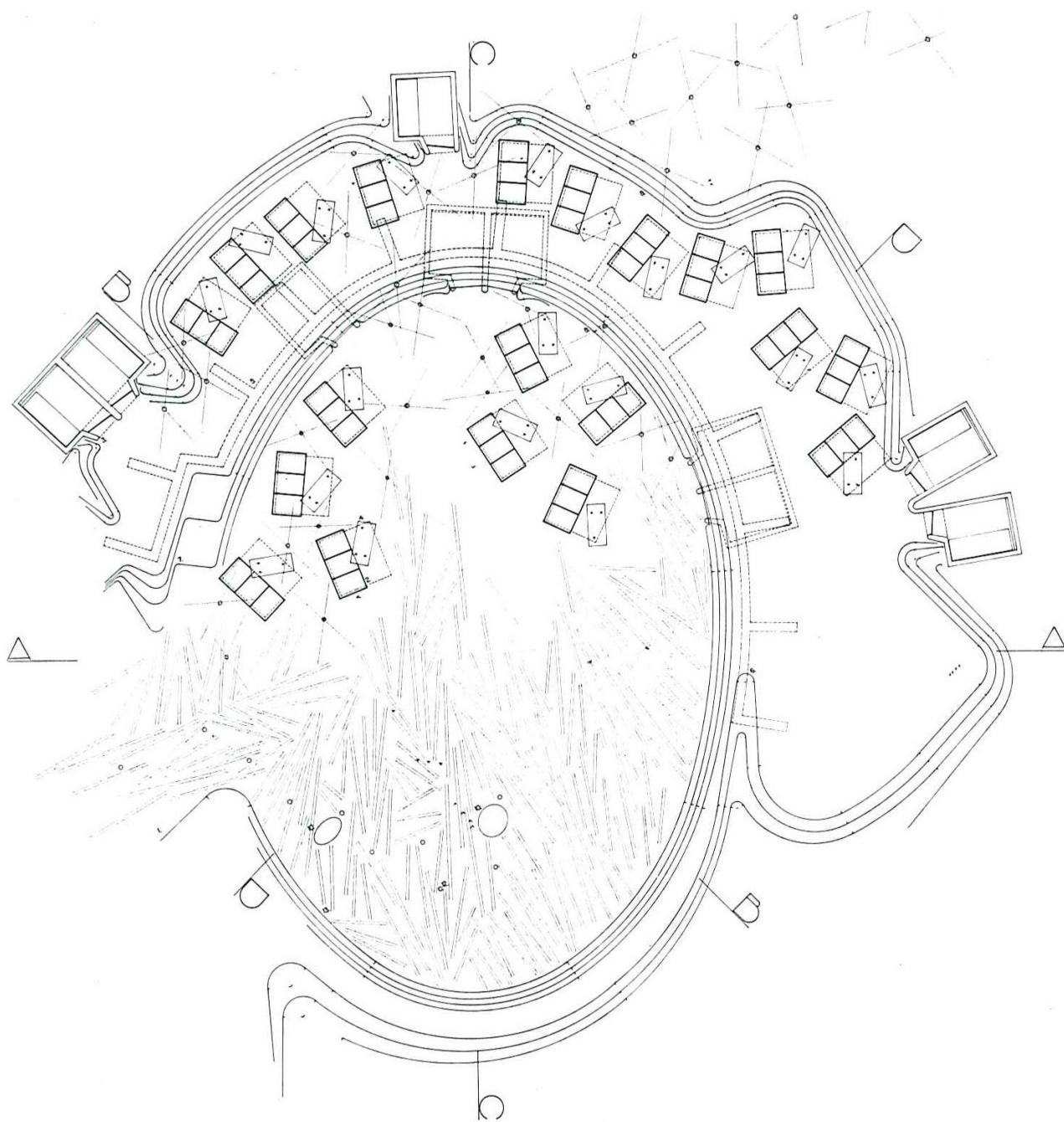
DO-c13. Parc Cementiri d'Igualada. Croquis inicial. Arxiu EMBT. Sin fechar



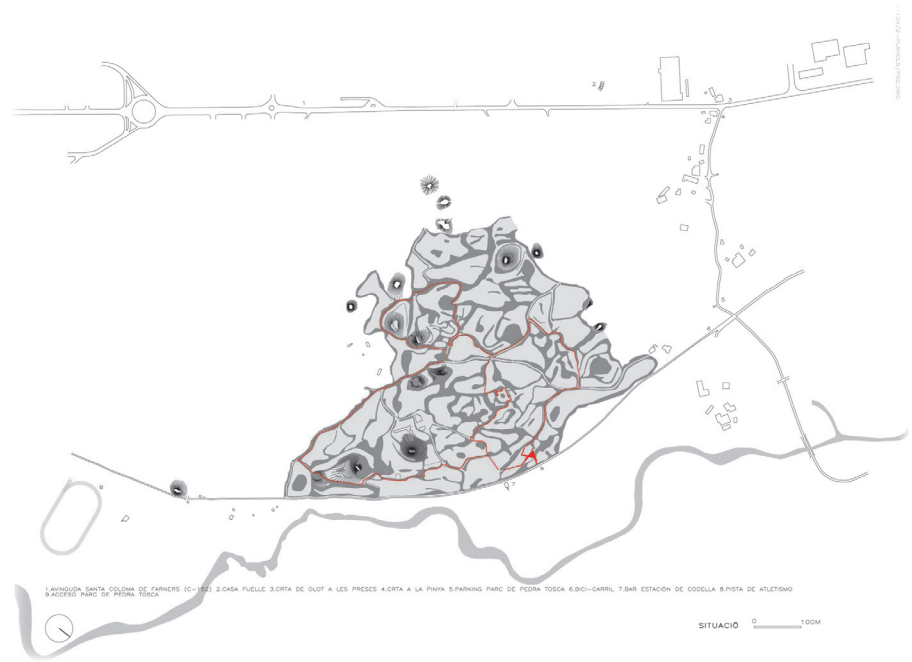
DO-c14. Parc Cementiri d'Igualada. Croquis de acceso. Arxiu EMBT. Sin fechar



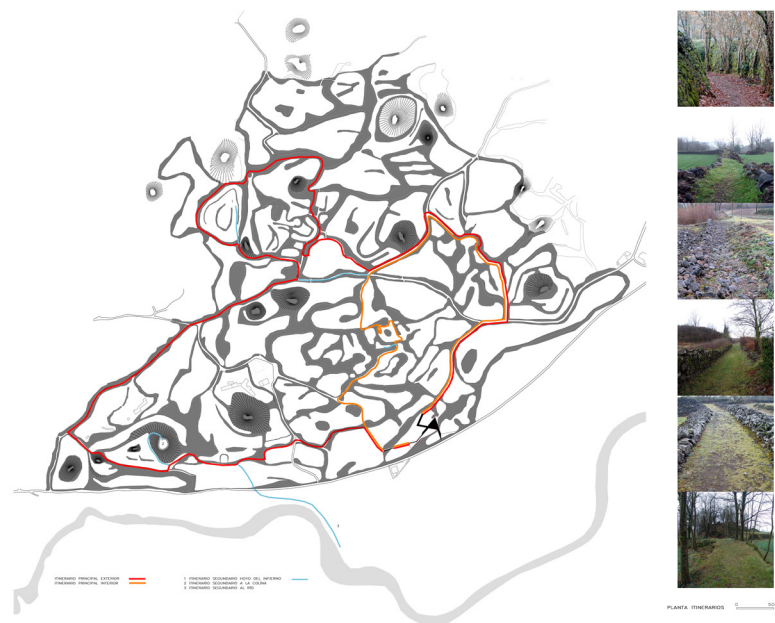
DO-c15. Parc Cementiri d'Igualada. Anotaciones sobre la pavimentación de acceso al edificio de servicios. Arxiu EMBT. Sin fechar



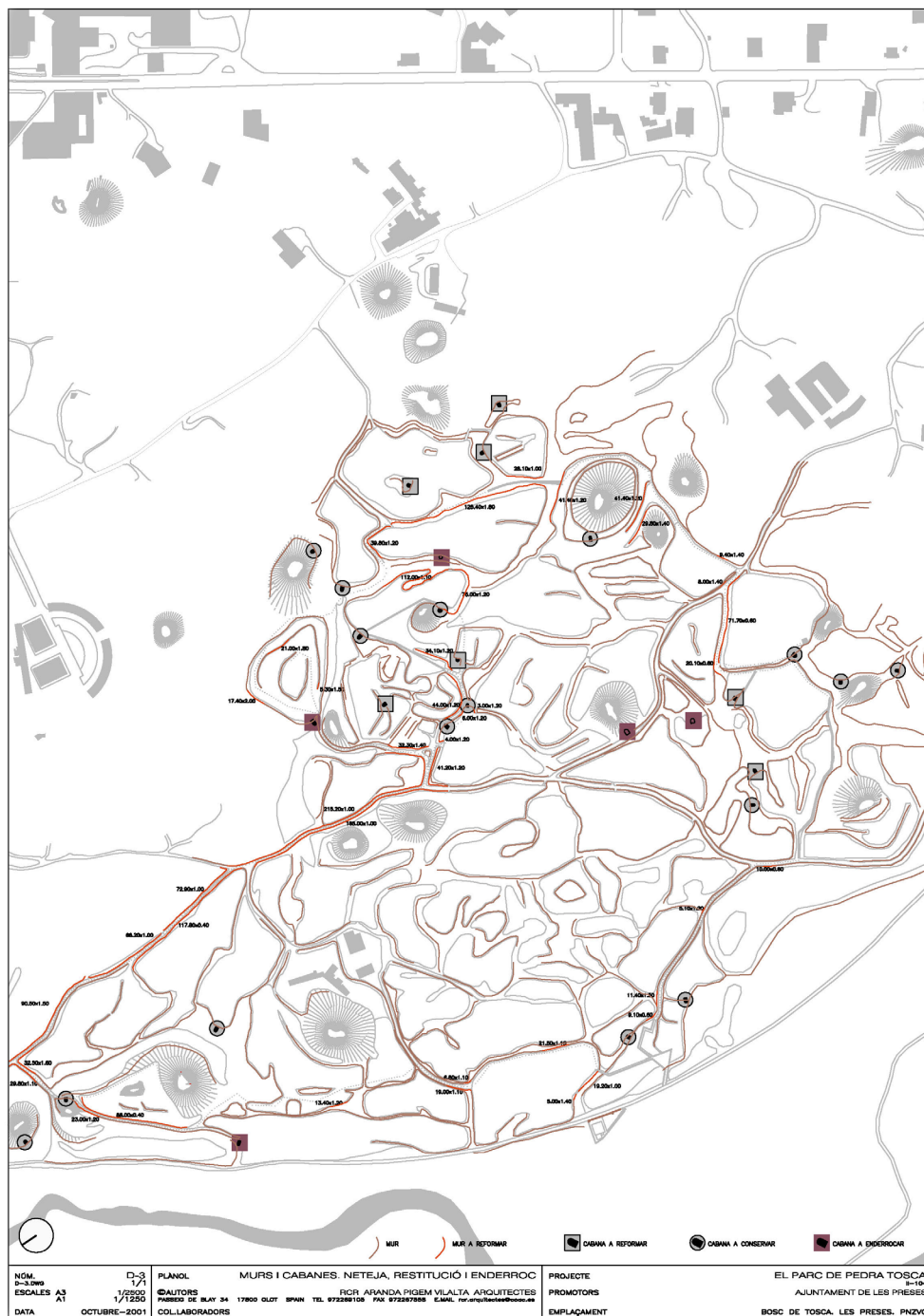
DO-c16. Parc Cementiri d'Igualada. Plaza elipsoidal. Arxiu EMBT. Sin fechar



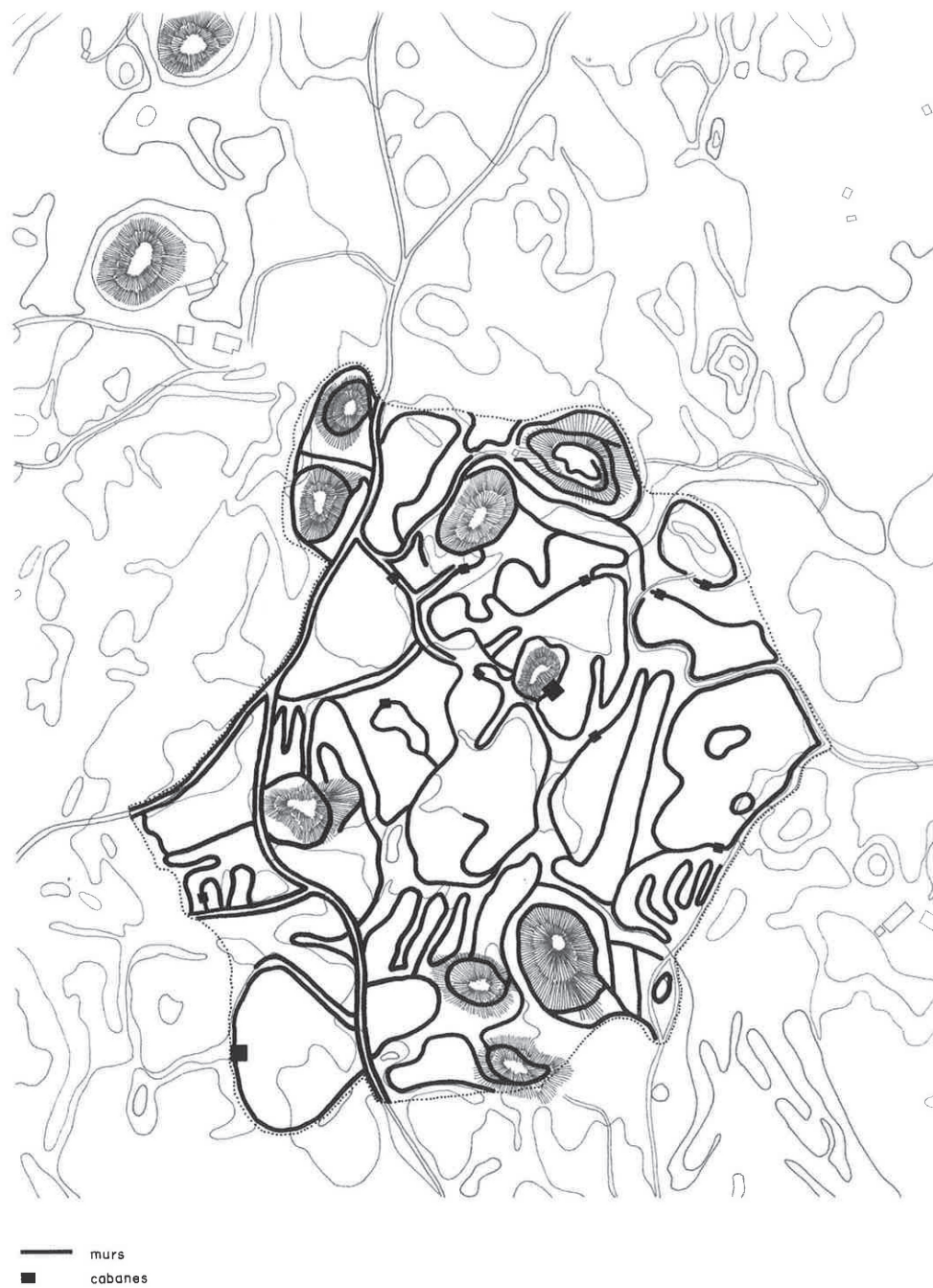
DO-d01. Parc de Pedra Tosca. Plano de emplazamiento. Arxiu RCR arquitectes, plano P02. 2004



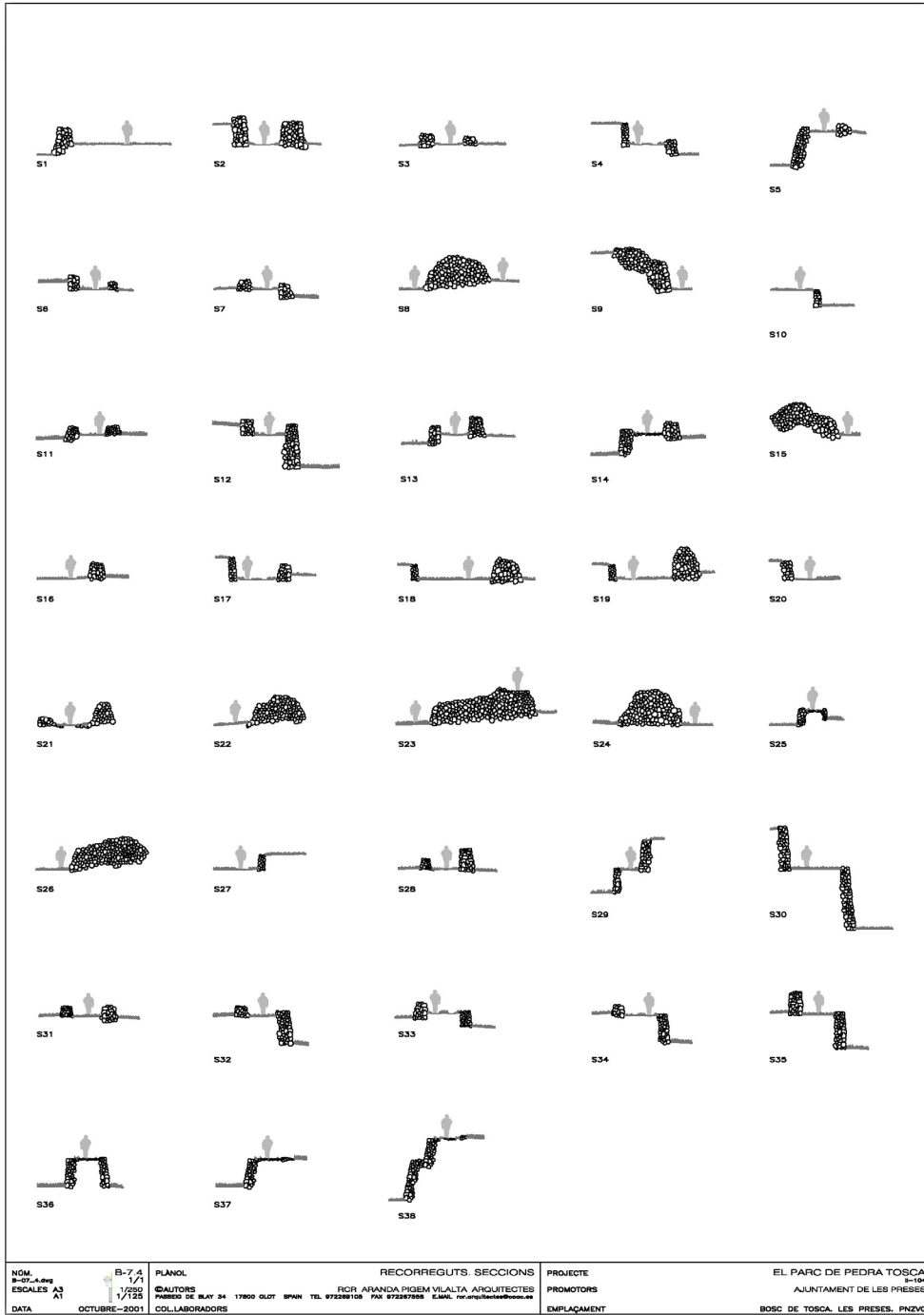
DO-d02. Parc de Pedra Tosca. Plano de itinerarios del parque. Arxiu RCR arquitectes, plano P34. 2004



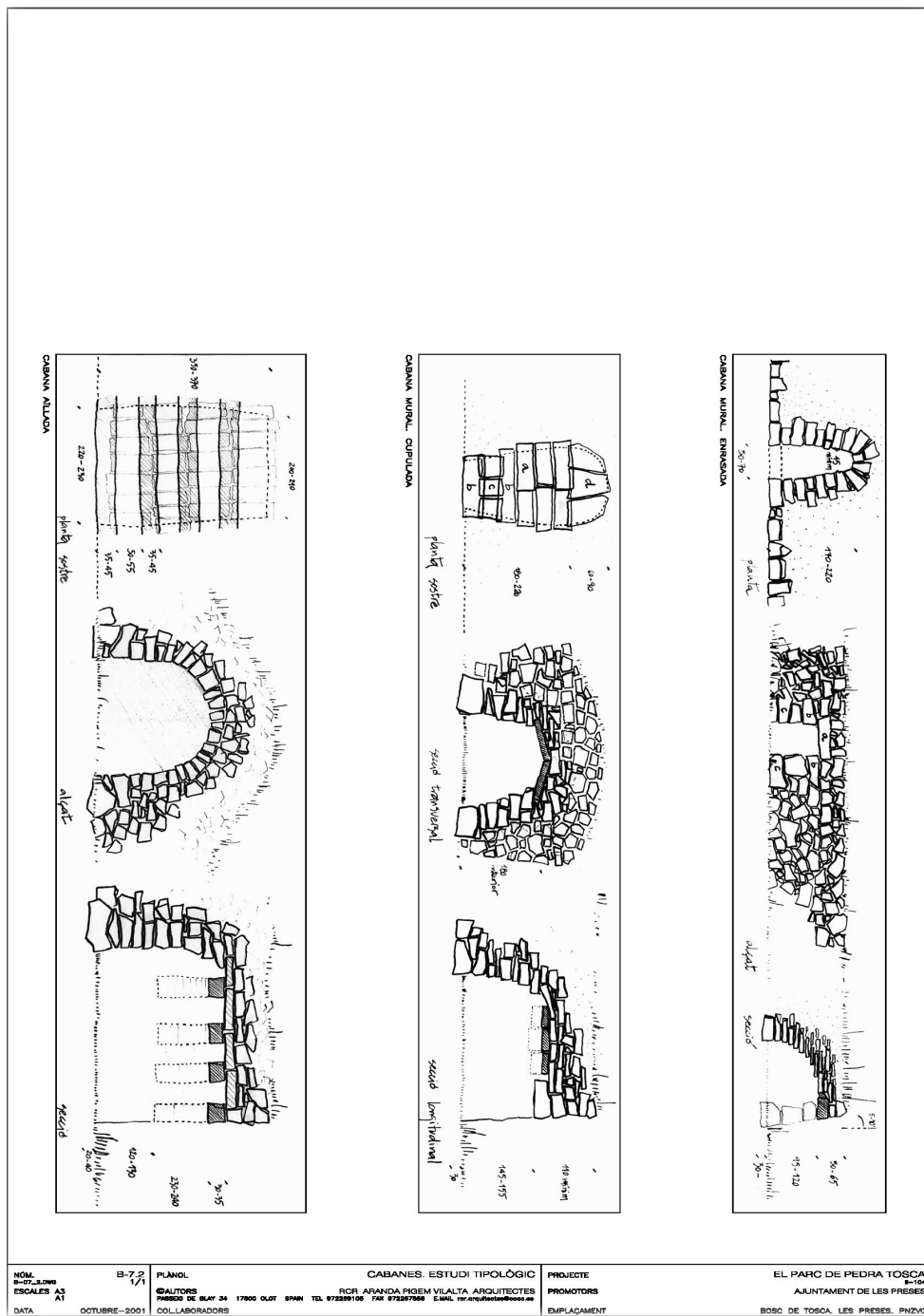
DO-d03. Parc de Pedra Tosca. Plano de reconocimiento de muros y cabañas. Arxiu RCR arquitectes, plano D-3. Octubre 2001



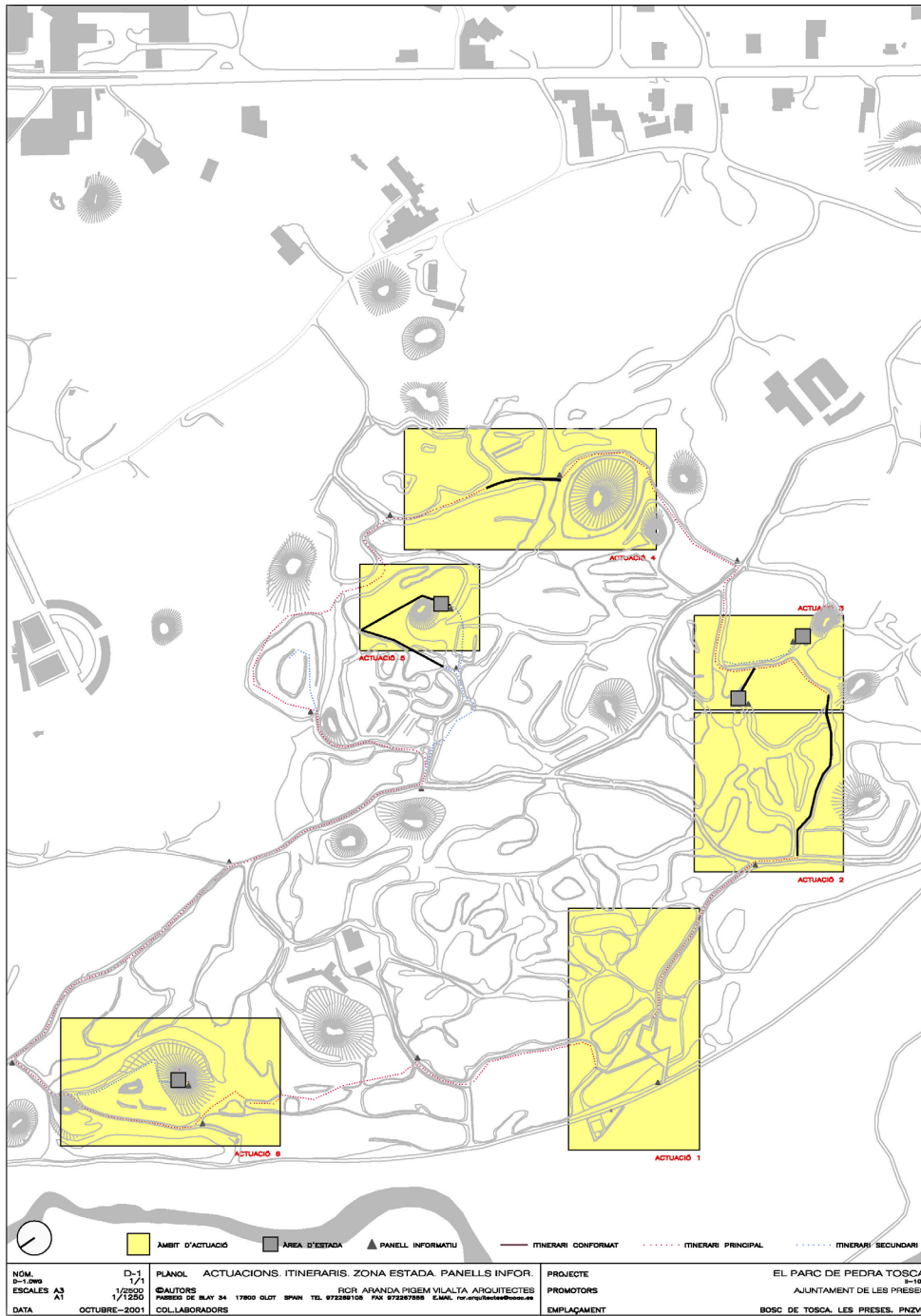
DO-d04. Parc de Pedra Tosca. Plano de elements antròpics. «Les obres de pedra seca a la zona volcànica de la Garrotxa. Aproximació sobre llurs característiques constructives i ecològiques», *Vitrina*, núm.5, 1990, p.120. 1990



DO-d05. Parc de Pedra Tosca. Plano de estudio de caminos. Arxiu RCR arquitectes, plano B-07_4. Octubre 2001



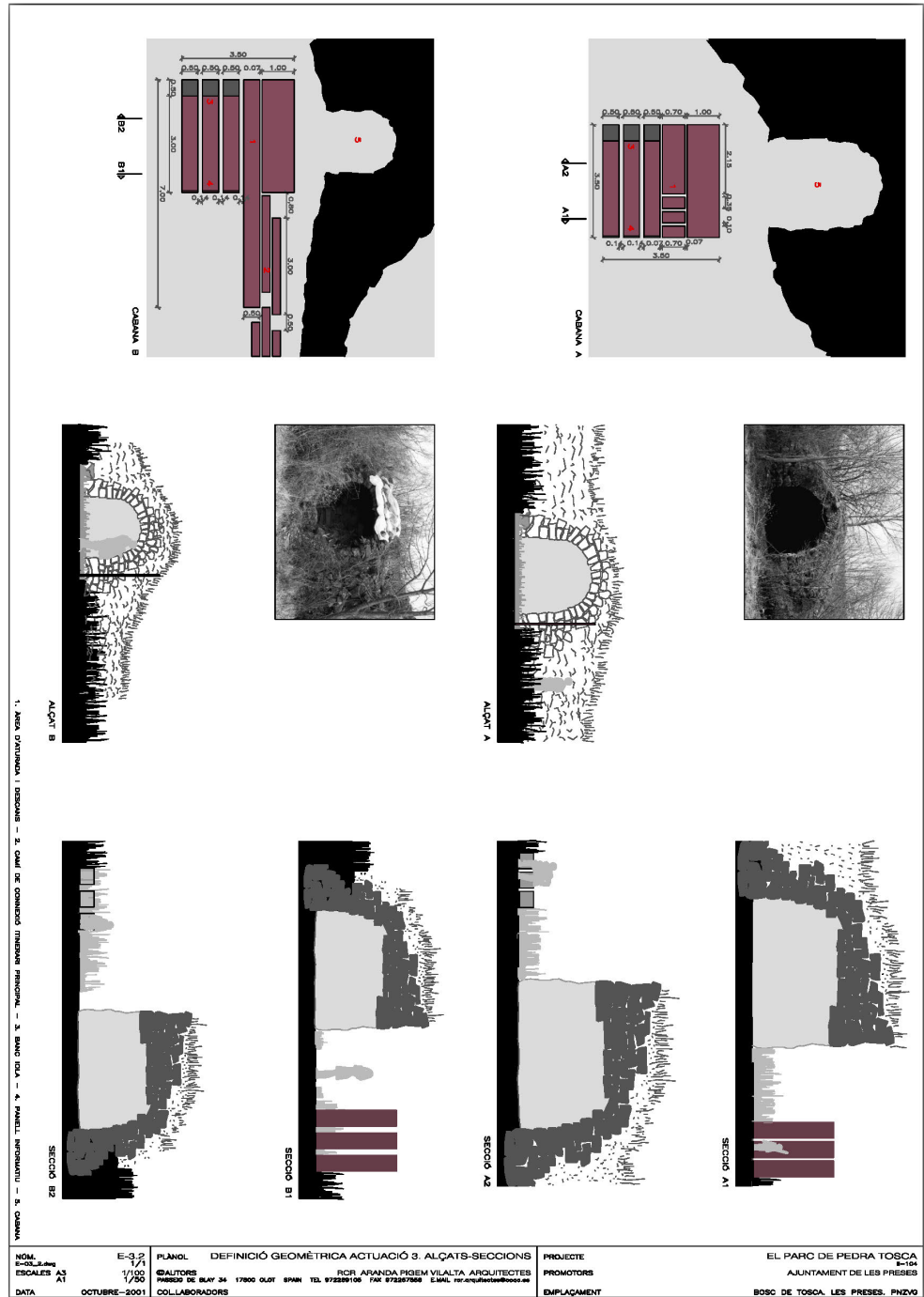
DO-d06. Parc de Pedra Tosca. Plano de estudio de caminos. Arxiu RCR arquitectes, plano B-07_2. Octubre 2001



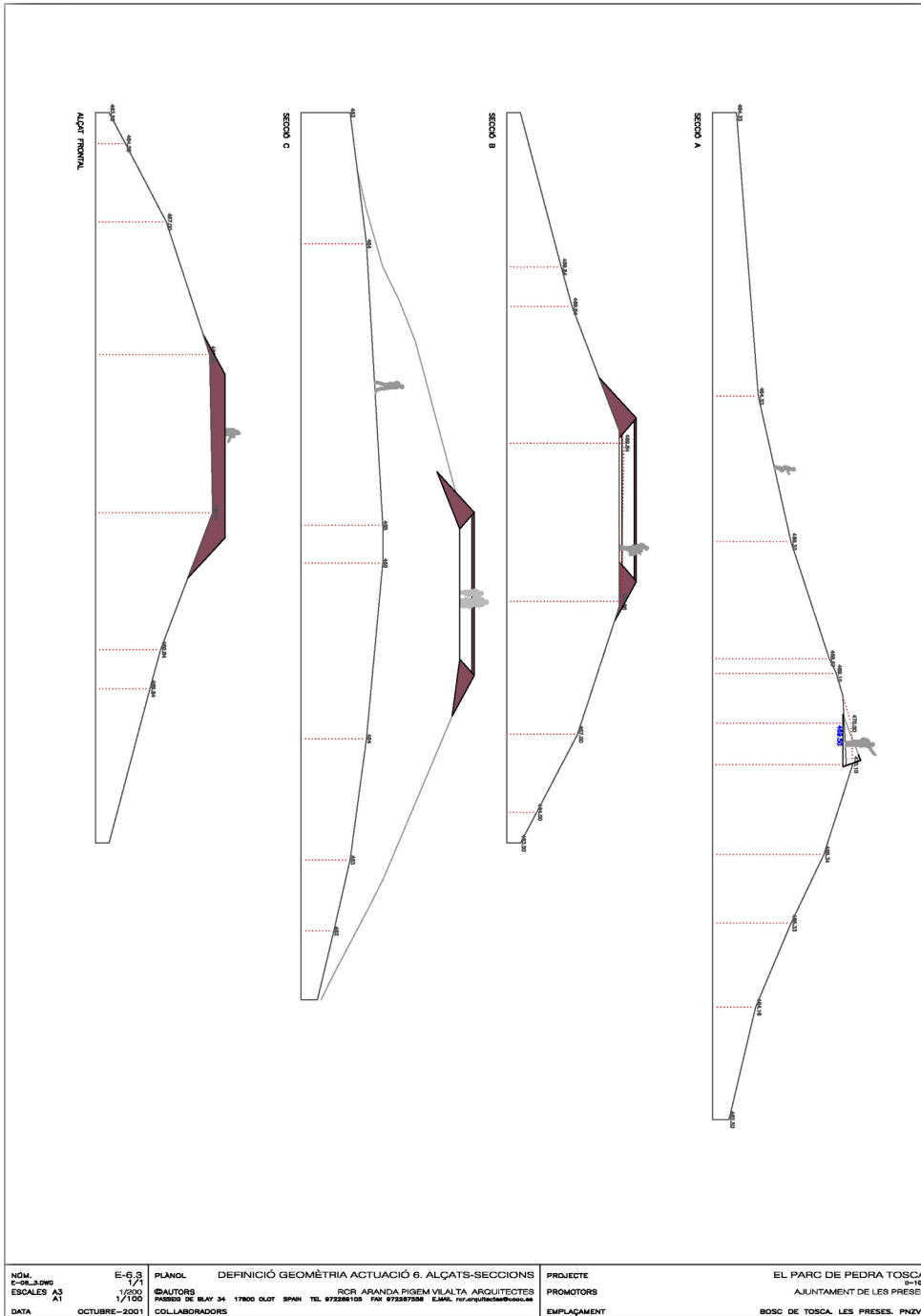
DO-d07. Parc de Pedra Tosca. Plano de actuaciones. Arxiu RCR arquitectes, plano D-1. Octubre 2001



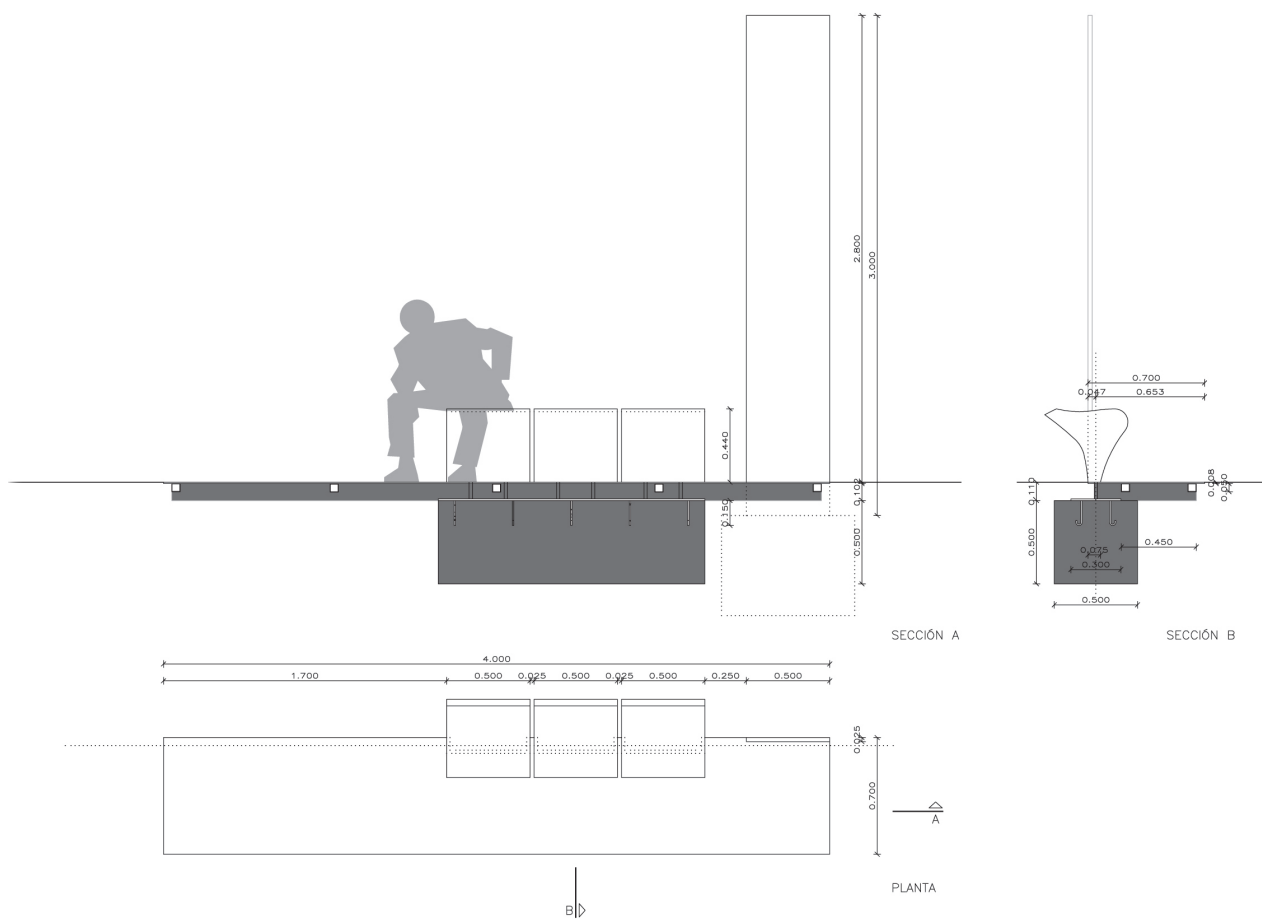
DO-d11. Parc de Pedra Tosca. Plano de detalle de la actuació 4. Arxiu RCR arquitectes, plano E-04_3. Octubre 2001



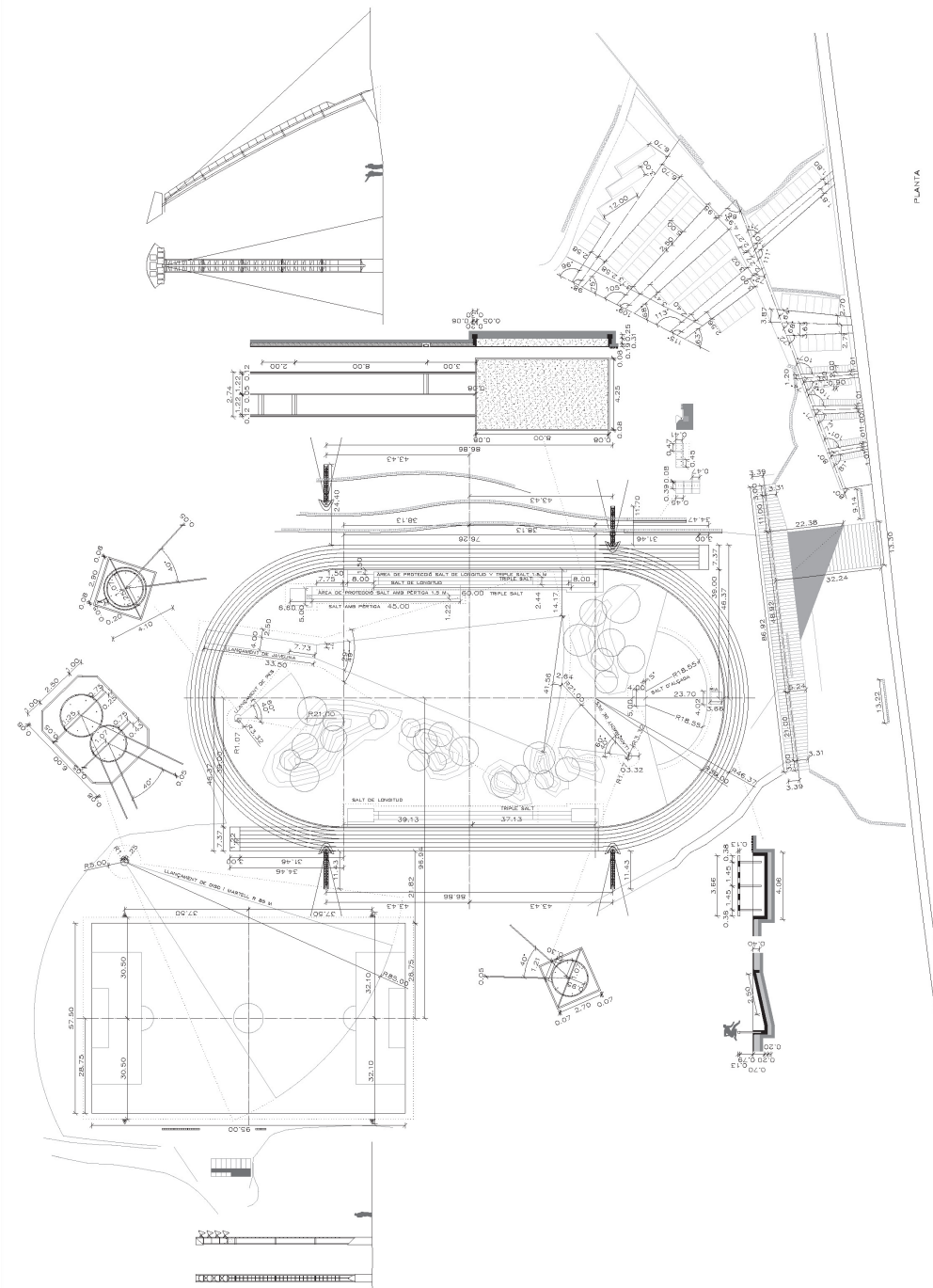
DO-d12. Parc de Pedra Tosca. Plano de detalle de la actuació 3. Arxiu RCR arquitectes, plano E-03_2. Octubre 2001



DO-d13. Parc de Pedra Tosca. Plano de detalle de la actuació 6. Arxiu RCR arquitectes, plano E-06_3. Octubre 2001

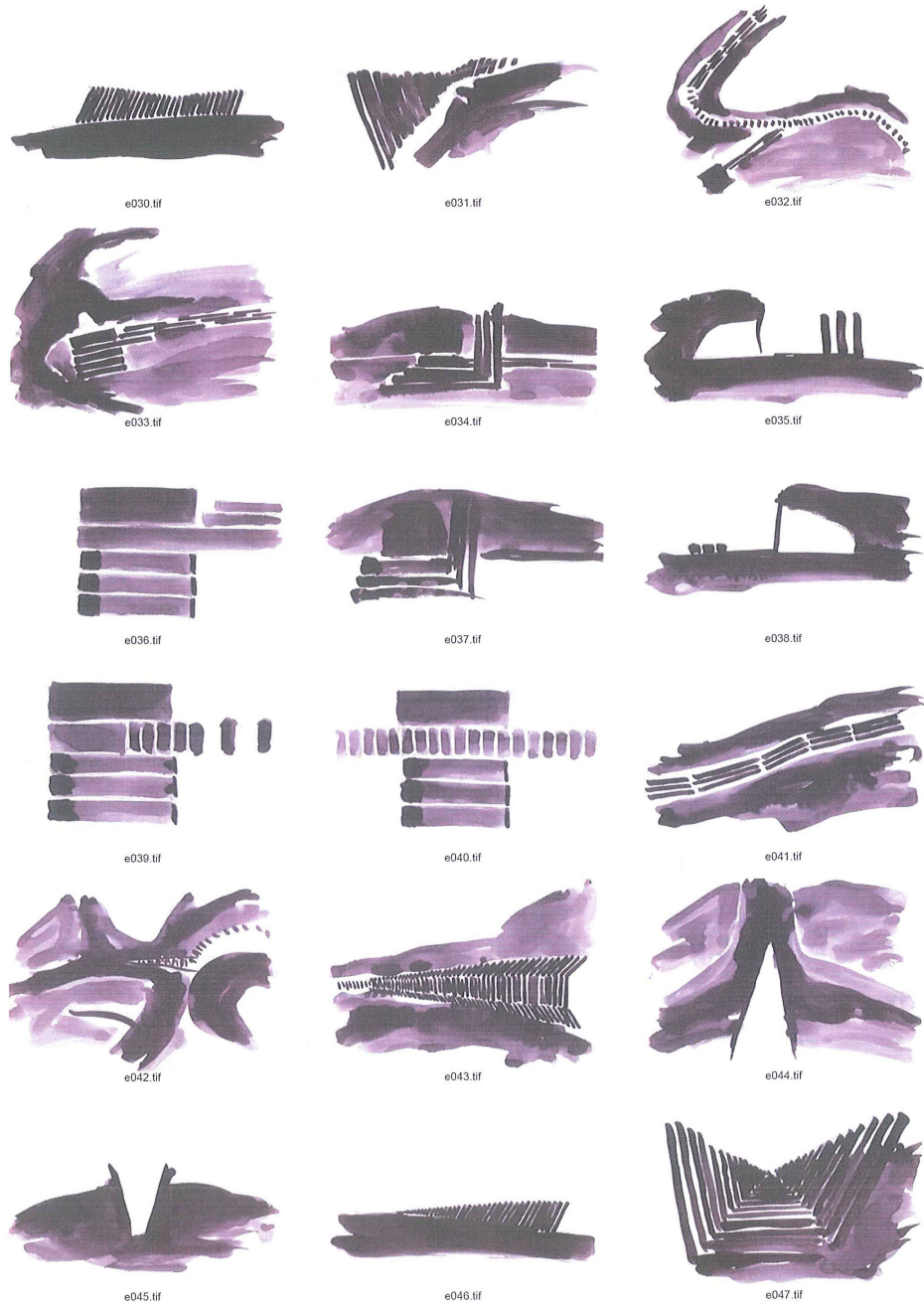


DO-d14. Parc de Pedra Tosca. Plano de detalle puntos de descanso. Arxiu RCR arquitectes, plano 28. Octubre 2004



DO-d15. Parc de Pedra Tosca - Pista de Atletismo. Plano de emplazamiento. Arxiu RCR arquitectes, plano 11. Octubre 2011

II-104 / 1 EBOSSOS / 2



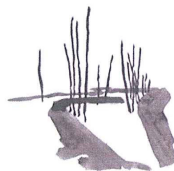
II-104 / 1 ESBOSSOS / 7



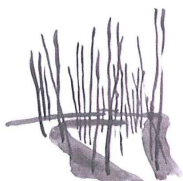
E103.jpg



E104.jpg



E105.jpg



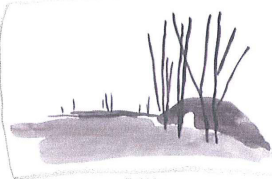
E106.jpg



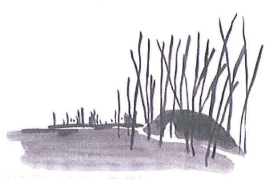
E107.jpg



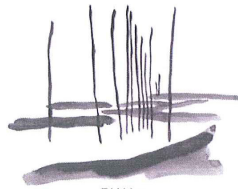
E108.jpg



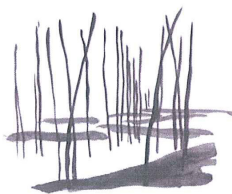
E109.jpg



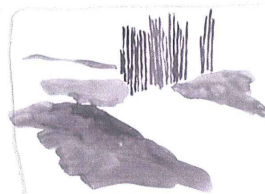
E110.jpg



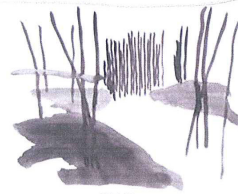
E111.jpg



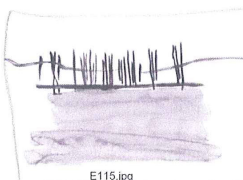
E112.jpg



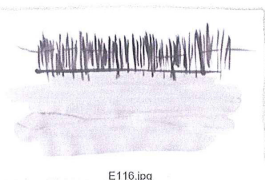
E113.jpg



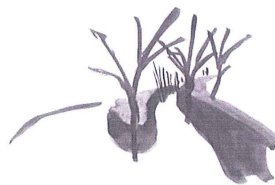
E114.jpg



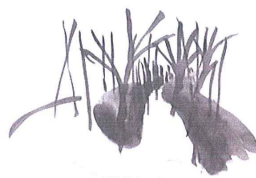
E115.jpg



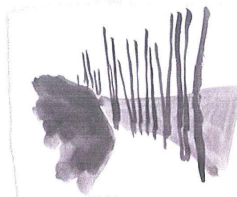
E116.jpg



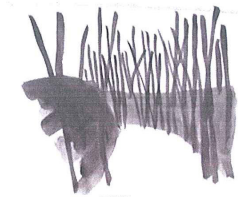
E117.jpg



E118.jpg

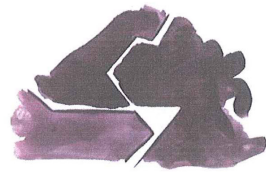


E119.jpg



E120.jpg

II-104 / 1 ESBOSSOS / 2



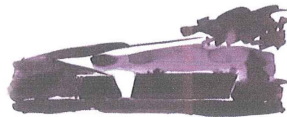
e012.tif



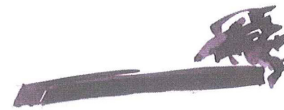
e013.tif



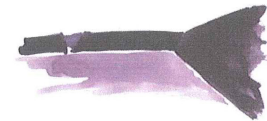
e014.tif



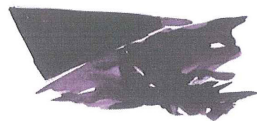
e015.tif



e016.tif



e017.tif



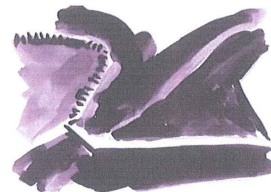
e018.tif



e019.tif



e020.tif



e021.tif



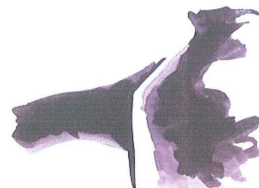
e022.tif



e023.tif



e024.tif



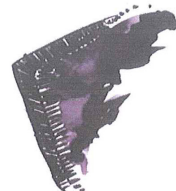
e025.tif



e026.tif



e027.tif

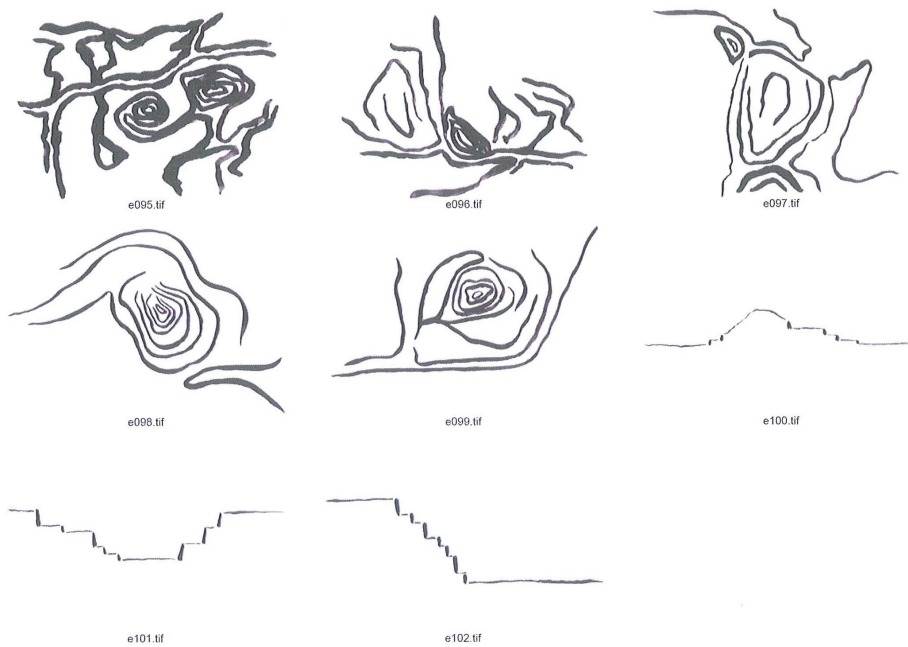


e028.tif

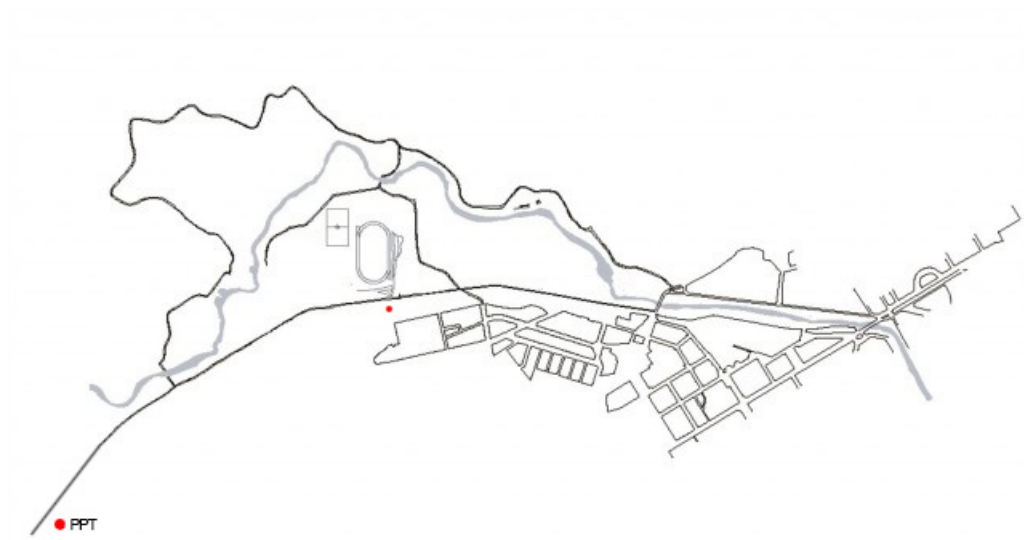


e029.tif

II-104 / 1 ESBOSOS / 6



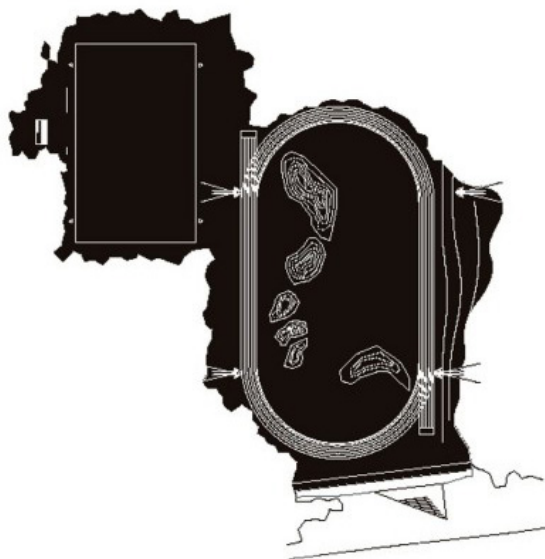
DO-d19. Parc de Pedra Tosca. Croquis. Arxiu RCR arquitectes, Archivo II-104. Sin fechar



DO-d20. Parc de Pedra Tosca - Pista de Atletismo. Plano de emplazamiento. Arxiu RCR arquitectes. Sin fechar



DO-d21. Parc de Pedra Tosca - Pista de Atletismo. Croquis. Arxiu RCR arquitectes. Sin fechar



DO-d22. Parc de Pedra Tosca - Pista de Atletismo. Croquis. Arxiu RCR arquitectes. Sin fechar

Anexo C. Entrevistas y exégesis

En este apartado del anexo se incluyen las entrevistas y exégesis realizadas que se consideran más relevantes para la investigación en cuanto se pueden advertir parte de las observaciones iniciales de las que se ha servido esta investigación para formular la hipótesis.

1. OBSERVACIONES INICIALES

Aunque el valor real de esta tarea son las propias transcripciones de las entrevistas realizadas, sirvan los siguientes comentarios como guion de los campos de interés interrogados:

1.1. Sobre el estado de la cuestión

Punto de vista teórico

En cuanto al punto de vista teórico escogido para el desarrollo de la tesis, interesaba especialmente observar, el estado de opinión general que pudieran despertar las posibles relaciones arquitectura-poética, entre algunos profesionales de nuestra profesión.

En relación a este planteamiento debe decirse que, en general, aunque hubo también algunas célebres excepciones, pronto quedó claro que este era un tema en el que, cuando las preguntas se formulaban a algunos de los testimonios escogidos que participaban directamente de la arquitectura en general, y muy especialmente del proyecto de arquitectura en particular, era mejor no hacer demasiadas menciones directas. Enseguida se advirtió que resultaba señalada la posibilidad de encontrarse con algún posible rechazo que bien pudiera comprometer incluso la continuidad de algunas entrevistas. En este sentido, por ejemplo, podrían coger especial rédito, las palabras pronunciadas por el Dr. Carlos Ferrater, pues tras escuchar la palabra «poética» en el título de la tesis que aquí se desarrolla, inmediatamente se comentó lo siguiente: «Esto de la poética alguna vez lo he hablado con Rafael Moneo y otros, y me han dicho: «esto de la poética no sé yo.»».

Algunos encuentros anunciaban algunos porqués de este habitual posicionamiento. El Dr. Ferrater, por ejemplo, mostraba un rechazo por las connotaciones

literarias del término «poética»: «[...] desde un punto de vista del lenguaje, la palabra poética, implica todo un conjunto de connotaciones literarias que en arquitectura a mucha gente se nos hace difícil olvidar. [...] La poética la veo más para la literatura.» El Dr. Helio Piñón, en su caso, argumentaba el fracaso de quienes supuestamente abandonaron en la segunda mitad del siglo xx los propósitos de la arquitectura moderna a favor otras tendencias inconsistentes: «[...] Hoy precisamente he comprado La Vanguardia porque sale un edificio que han inaugurado hace poco en el anillo de las Glorias. [Me muestra la foto del Museo de Diseño de MBM arquitectos conocido como «la grapadora»] Me pregunto si lo de hablar de Poética en los sesentas sirvió para posibilitar que hoy veamos este tipo de edificios.»

De la misma forma que las relaciones poética-arquitectura no parecían tener un consenso demasiado positivo en nuestra profesión, resultó curioso advertir que —por lo general resultaba exactamente lo contrario— cuando las entrevistas eran formuladas a testimonios con formaciones ciertamente alejadas de la arquitectura en general, y sobre todo del proyecto de arquitectura en particular. Las palabras del Dr. Xavier Rubert de Ventós fueron las más sorprendentes en este sentido, pues tras ser informado de este alejamiento que se estaba experimentando en las entrevistas en relación a las conexiones arquitectura-poética, afirmó lo siguiente: «¿Todavía hoy hay rechazo? [...] Yo creo que si fuera joven ahora, cogería a Aristóteles. No solo tiene un interés en el mundo académico sino en muchos otros ámbitos como el cinematográfico por ejemplo o el artístico en general. [...] Básicamente después de haber leído la Poética, ves cosas que afectan a tu vida cotidiana y a la realidad.»

En paralelo a esto, algo paradójico pudo observarse en algunas conversaciones con alguno de los más célebres arquitectos con los que cuenta nuestro momento contemporáneo. De la misma manera que parecía fácil observar que la relación arquitectura-poética no tenía un interés en el contexto teórico de nuestra profesión, también lo era que este tipo de conexiones muchas veces solían darse en el inconsciente de algunas prácticas habituales. Un ejemplo relevante de esto, pudo ser el argumento utilizado por el del Sr. Josep Llinàs para justificar una constante voluntad detectada en alguno de los compases de sus obras. Explicó lo siguiente: «[...] La entrada, que para mí es una cosa importantísima, para algunos se convierte en un trámite; abres una puerta y ya estás dentro. Hay situaciones que no puedo evitar. Recordando a Coderch, decía que él proyectaba como cuando un buitre ve a la presa. No la atacaba en vertical. Es precisamente esto [lo] que no soporto: «entrar de golpe» [...] Es donde está la dificultad. Tengo más familiaridad con comportamientos de este tipo que no con reflexiones en relación al orden, la regularidad o la repetición de sistemas.» ¿Quién hubiera hecho un mejor llamamiento a favor de la inclusión de la complejidad y la ambigüedad en la arquitectura en el último tercio del siglo xx sino Robert Venturi y sus fenómenos de lo uno y lo otro, el elemento de doble función y el elemento convencional? Sin

duda, categorías asimilables a la peripetia, el reconocimiento y el lance poético descritos por Aristóteles hace más de dos mil años como bien recogía el profesor Muntañola en su libro «Poética y arquitectura» publicado en 1981.

Temática propuesta

En cuanto a la temática propuesta para desarrollar la tesis, interesaba especialmente comprobar el estado de opinión que existe en relación a esta supuesta preocupación que parece que recientemente está despertando el paisaje, pues ya desde los primeros compases de esta investigación, se intuía en este fenómeno complejo, uno de los posibles caminos de exploración que más claramente podrían contribuir a mostrar, hoy por hoy, una auténtica actitud poética en la arquitectura.

En relación a esto, resultó relevante que, cuando los testimonios entrevistados participaban directamente del proyecto de arquitectura, en general se podía detectar una cierta renuncia hacia la posibilidad de tener esta discusión. Cuando se producía esta situación casi siempre se transmitía la idea de que esta preocupación no era una cuestión realmente contemporánea sino lo contrario. Buen ejemplo de esto, fueron las palabras del Dr. Elías Torres, pues nada más explicarle el interés que el autor de la tesis tenía por el paisaje, quiso dejar claro lo siguiente: «[...] En realidad el paisaje es una absoluta condición de la arquitectura. [...] parece que el paisaje sea una preocupación reciente y de preocupación reciente no tiene nada. Otra cosa es que se haya convertido en un tema separado como problema proyectual. Que ahora tengamos una actitud compartida con otros países que han tenido escuelas de paisaje [...] no quiere decir que esto no estuviera antes.»

Ciertamente fue fácil deducir que la actual aparición profesional de especialistas en materia de paisaje no era algo que en general se apreciara demasiado dentro de nuestro colectivo. En realidad, más que entender —por ejemplo— que esta materia podía ser suficientemente compleja como para precisar también de otros especialistas a la hora de intervenir, los entrevistados parecían entender que hoy en día se defendía la idea de sustituir al arquitecto a la hora de intervenir en el paisaje cuando esta materia hasta ahora había sido algo históricamente fundamental en la arquitectura. En este sentido, el Dr. Oriol Bohigas decía lo siguiente: «Toda esta cosa del paisajismo urbano yo no la acabo de entender. Ni entiendo por qué se ha puesto tan de moda. Simplemente se trata de proyectar bien el espacio público de la ciudad, como se ha hecho siempre.»

De hecho, no fue hasta que las entrevistas se empezaron a realizar a testimonios ciertamente alejados del proyecto arquitectónico, que no surgieron las primeras pistas en las que fuera posible comprender la aparición contemporánea de este fenómeno. El Dr. Jordi Pigem, por ejemplo, decía lo siguiente: «[...] Mientras que en China ha habido consciencia de paisaje desde el siglo IV, aquí en occidente no

ha aparecido hasta el xv o el xvi. [...] este hecho que es característico de nuestra cultura, a partir de los años setenta, comienza a hacerse palpable, y sin duda, cada vez más lo será más, porque aun queriéndolo ignorar, hay unos límites [...] que cada vez son más presentes en nuestro día a día [...] Todo esto nos hace tomar conciencia de que no estamos por encima de la Tierra, sino en la Tierra. [...] el sentido de pertenencia a un lugar es una parte esencial de una vida humana llena. [...] Esto es una cosa que ahora creo que sí comienza a notarse [...]

En seguida se empezó a apreciar que, cuando algunos entrevistados afirmaban rotundamente —consciente o inconscientemente—, la relación arquitectura-paisaje siempre había existido en la arquitectura, de forma totalmente involuntaria, también creaban un obstáculo bastante representativo de la tensión que parece que actualmente vive nuestra profesión, pues si por un lado, con este tipo de afirmaciones ratificaban la necesidad de la existencia del medio social y físico donde se ancla necesariamente el objeto arquitectónico reivindicándolo como materia del proyecto arquitectónico, por otro creaban inconscientemente una definición estática de esta necesaria relación ignorando lo que muchos otros campos de conocimiento hoy intentan explicar.

La entrevista realizada al Dr. Miquel Vidal también colaboró a superar este obstáculo: «[...] el paisaje, es un hecho cultural; una apropiación de un medio que culturizas. [...] la pregunta que nos hacemos es hasta qué punto la cultura y la naturaleza se articulan para crear una pieza que da respuesta a unos elementos culturales y a unos elementos naturales a la vez [...]». Pronto se advirtió, que de la misma manera que era posible argumentar que la relación arquitectura-paisaje había existido siempre en nuestra profesión, también lo era la posibilidad de pensar que esta relación no siempre se había dado de la misma manera, pues no fueron siempre los mismos *mythos* culturales lo que la sociedad creó a partir de sus paisajes, ni fueron siempre la misma arquitectura la que pudo dar respuesta a todos estos *mythos* que creó la sociedad.

Lo cierto es que si como apuntan muchas de las entrevistas realizadas, el hombre de hoy en día no tiene las mismas preocupaciones respecto del paisaje que hace unos siglos, llegar a advertir esto parece que podría convertirse en uno de los temas fundamentales para el futuro de nuestra profesión, y de hecho, algo parecido apuntaba el Dr. Llorenç Soldevila en su turno: «[...] Hay grandes agresiones que actualmente afectan a nuestros paisajes como son la gran cantidad de edificios que tenemos a medio hacer o como la infame cantidad de zonas urbanizadas que tenemos por acabar. ¿Qué pasará con todo esto? Creo que esta es la pregunta...»

1.2. Sobre el contexto

Del marco escogido para desarrollar la tesis, interesaba especialmente comprobar hasta qué punto era acertado pensar que, en la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo xx hacia adelante, era posible perseguir esta actitud poética que, en tanto que posición vigilante de los cambios que se producen en la realidad, podría haber encontrado en el paisaje uno de los caminos fundamentales en la contemporaneidad.

Una de las primeras dificultades señaladas, fue la de tratar de superar el obstáculo que supuso en algunas ocasiones el hecho de querer denominar la arquitectura, que se hacía en un lugar, utilizando el topónimo que parece que le correspondía a ese territorio. Fueron varias las ocasiones que cuando el autor de la tesis hablaba de arquitectura catalana, se le recriminaba esta acción. El Dr. Carlos Ferrater por ejemplo afirmó lo siguiente: «[...] esto que llamas arquitectura catalana, aunque yo no lo diría arquitectura catalana. Yo prefiero decir arquitectura que el territorio hace que este discurso se vuelva a repetir atendiendo a las diferencias lógicas de los fenómenos sociales de cada época.» Este pasaje, sin duda fue bastante anecdótico, pues de la misma manera que esto se producía en otros encuentros, cabe decir que por lo contrario nunca sucedió cuando el topónimo se refería a otro lugar.

De la actitud mostrada por los entrevistados rápidamente se detectó que este era un tema susceptible. A muchos testimonios, verse incluidos en el conjunto de una posible arquitectura catalana, les provocaba un cierto rechazo, pues entendían que, con ello, quedaban señalados por algún tipo de razón política o voluntad provinciana. Para salvar esta dificultad, en varias ocasiones se tuvo que explicar que el hecho de querer señalar unas características de una arquitectura que se hacía en un lugar, no quería decir que con ello que se ignorara que esto no pudiera suceder en otros lugares o que esto no pudiera ser consecuencia de otras influencias que no tuvieran que ver con ese territorio o que se pensara que todos los que participan de esa posible arquitectura tenían que compartir necesariamente todas esas características.

Aclarado esto, sin duda, fue más sencillo empezar a preguntar sobre si era posible pensar que el paisaje era un hecho característico de la arquitectura catalana, pues se tenía la intuición que, aunque las relaciones arquitectura-paisaje pudieran darse en cualquier arquitectura de cualquier lugar, parecía intuirse que esto no era algo claramente característico de todos los espacios arquitectónicos posibles.

Algunos testimonios hicieron alguna aproximación muy valiosa desde algunas disciplinas alejadas de la arquitectura. El Dr. Francesc Fontbona, por ejemplo, explicó desde la historia del arte algunos datos muy reveladores: «[...] hace falta entender lo que sucedía en este lugar. Catalunya fue un país que se espabiló en

la industrialización sin tener un objetivo «burocrático» y esto generó emprendedores que buscasen su propio arte. Arte por cierto que no pretendía grandes solemnidades, sino al contrario. [...] la tierra, el campo se entendía como algo nostálgico del país y por tanto también motivo y temática de encargo. [...] no se tiene que olvidar tampoco una cuestión determinada por la historia. Hasta mediados del XIX, los núcleos urbanos estaban todavía amurallados [...] En el momento que las circunstancias políticas permitieron los derribos de las murallas, entonces la gente comenzó a descubrir el país. [...] La gente comenzó a practicar el excursionismo...». Por su parte, el Dr. Joan Nogué, desde la geografía, hizo también algunos aportes de mucho interés: «Este es un país que ha estado habitado y humanizado por diferentes culturas, que han ido dejando diferentes huellas de manera continuada como mínimo desde hace dos milenios. [...] dejando un pósito de identificación clara en un territorio concreto, que se expresa a través de un paisaje concreto. Esta identificación —digámoslo así— «natural», no es algo excepcional de Catalunya. Pertenece también a muchas otras culturas. A muchos otros territorios. Creo que solo podemos hablar de excepcional cuando en determinados momentos de la historia, en Catalunya ha habido una reflexión [...] erudita, académica, intelectual, literaria, artística e incluso ideológica sobre este hecho que ha dado unos resultados muy claros, como sería el momento de La Renaixença de finales/mediados del XIX, los años treinta del siglo XX o incluso el momento que ahora estamos viviendo entre otros. Este rasgo sí que diría que es un rasgo bastante distintivo. No digo exclusivo, en el sentido que no se da en ningún otro lugar del mundo, pero sí que digo distintivo en tanto que como mínimo es algo que no se da en relación a los territorios vecinos más inmediatos. [...] De hecho, no hubiera surgido toda esta oclusión «cultural» en relación al binomio sociedad-medio, [...] si no hubiera habido este asentamiento milenario de diferentes capas generacionales que ha ido amoldando y adecuando el paisaje.» Finalmente, el Dr. Miquel Vidal, Miquel Vidal, desde el campo del urbanismo, apuntó lo siguiente: «[...] Solo hace falta que pases la frontera por Fraga para comprobarlo. El territorio está mucho más triturado en España que en Catalunya. La cultura del territorio que hay aquí, es lo que ha hecho que el paisaje se vaya incorporando. En otros lugares es bastante diferente. [...] El hecho de que el paisaje se incorpore como se incorpora aquí, es porque antes ha habido una buena conciencia de territorio. [...] aquí siempre ha habido un vínculo muy directo con el territorio.»

Otros testimonios permitieron hacer una aproximación histórica desde la arquitectura. Aquí, por ejemplo, fue de mucho interés el tener la posibilidad de contar todavía con la voz de alguno de los más célebres arquitectos de la arquitectura catalana del siglo XX, pues esto permitió plantear un recorrido generacional tratando de reconocer hasta qué punto esta relación arquitectura-paisaje podría haber tomado forma en el espacio catalán. Sin duda alguna, hubo algunos apuntes interesantes a destacar. El Dr. Carles Ferrater citando unos comentarios de William Curtis decía lo siguiente: «[...] en Catalunya periódicamente surgen

sensibilidades arquitectónicas que reprenen un mismo posicionamiento hacia la geografía, el clima, la cultura y la tradición catalana. [...] Una arquitectura siempre muy sensible con el territorio. [...] seguro que de aquí unos años —o ya ahora— habrá una nueva generación de jóvenes arquitectos que volverán a reprender este discurso. [...]» Esta «sensibilidad» que comentaba el Dr. Ferrater, fue algo que pudo apreciarse muy claramente en muchas de las entrevistas. El Sr. Federico Correa por ejemplo lo hacía recordando a Coderch y sus viajes a Italia: «Coderch en aquellos tiempos nos enseñó a tener una disposición especial para tener en cuenta el entorno. También esto lo aprendimos de una muy importante parte de nuestra formación como fue la Italia de los años cincuenta. [...] En Italia vimos unos edificios que manteniendo sus constantes racionales eran respetuosos con su entorno.» El Sr. Lluís Clotet por ejemplo lo hacía dando continuidad a la generación de Correa: «[...] Encuentro muy superflua esa arquitectura que aterriza en los lugares de una manera desconsiderada y que puede estar tanto aquí como allá. Me emociono en cambio cuando no se puede trasplantar, la que es de un lugar concreto y no tendría sentido en ningún otro. [...]» La Sra. Carme Pinós, a la generación de Clotet: «La arquitectura establece diálogos que permiten crear otras realidades. Cuando tú dialogas creas otra realidad, en la realidad. Tú dices una cosa y la realidad te responde. Es así como se enriquece el discurso [...]» Y la Sra. Eva Prats, a la de Pinós, retornando al principio del siglo xx con Jujol: «[...] Jujol te enseñaba muchísimo sobre trabajar con lo que había para sumarte. [...] Una de las críticas que se le hacían a Enric cuando comenzó a construir es que sus obras parecían cosas demasiado especiales. Como si no tuvieran nada que ver con el entorno. [...] Después una vez estaba construido decían que eso funcionaba de una manera mucho más inesperada de lo que habían podido imaginar inicialmente. Es curioso como el querer leer tanto el lugar se entendía como una cosa aislada cuando en realidad era todo lo contrario.»

Del conjunto de entrevistas realizadas, aunque no fue posible deducir que en la arquitectura catalana existe un interés unitario por las relaciones arquitectura-paisaje, sí que lo fue afirmar que, en este contexto temporal y físico escogido, para el desarrollo de la tesis, existían algunas vías de investigación en las que, para muchos arquitectos, el paisaje, entendido este como un medio social y físico, era y es algo fundamental.

1.3. Sobre los casos de estudio

Autores de las obras

En relación a la idea de intentar entrevistar a alguno de los autores vivos de las obras escogidas como casos de estudio, o en su defecto, a alguna de las personas que fueron más próximas a ellos, como lo fueron alguno de sus habituales colaboradores, surgió con las siguientes intenciones. Primero, para tener la oportunidad

de interpretar el sentido real de algunas biografías pertenecientes a los autores de las obras escogidas. En segundo lugar, para tratar de obtener un conocimiento que en algunos casos se pensó que podría resultar necesario para formular hipótesis al respecto de sucesos en los que el autor no hubiera dejado claras evidencias en vida. Y finalmente, y, sobre todo, para tratar de acceder en algunos casos a una información en la que probablemente no sería posible acceder de otra manera.

Respecto a esto, debe decirse que, en general, no se encontraron dificultades por parte de los entrevistados por compartir este tipo de vivencias, y la verdad es que fueron muchos los comentarios que se realizaron en relación a una extensa diversidad temática lo cual facilitó la aproximación a los casos de estudio.

Habitantes de las obras construidas

En cuanto el propósito de entrevistar a alguno de los habitantes de las obras escogidas como casos de estudio, debe decirse que la idea surgió con la intención de tener la oportunidad de poder comprobar la capacidad poética de las mismas, aprovechando la oportunidad de contar con la colaboración de algunos personajes próximos, que pudieran acreditar una experiencia suficiente como para pensar que sería posible huir de las habituales opiniones personales que suelen acontecer en estas situaciones.

En este sentido, estos encuentros resultaron de gran utilidad, pues en el intercambio informativo realizado —aquí fundamentalmente a través de la conversación y la visita— fueron desveladas algunas anécdotas, curiosidades o incluso hechos que permitieron, en algunos casos, incluso revivir la experiencia de la temporalidad original de las obras.

Conjunto de expertos

Al respecto de la idea de entrevistar a alguno de los expertos que pudieran haberse interesado en alguna ocasión por alguno de los autores o casos de estudio escogidos, se hizo con la voluntad de no querer caer en el error de repetir esquemas demasiado utilizados, con la intención de tratar de comprobar alguna de las hipótesis formuladas en otros trabajos similares y fundamentalmente con el propósito de compartir inquietudes o estados de opinión sobre algunos de los hallazgos que se iban produciendo en las primeras observaciones de la tesis.

En relación a esto, debe decirse que en general resultó de un gran interés contar con la colaboración de algunos de estos testimonios, pues fueron varias las hipótesis que se llegaron a formular y muchos los debates que se llegaron a generar como consecuencia de estos encuentros, lo cual sirvió para explorar algunos campos de interés, que, en otro orden de las cosas, incluso difícilmente hubieran sido advertidos por parte del autor de la tesis.

1.4. Sobre algunas exégesis realizadas

Dada la imposibilidad de contactar con algunos ilustres testimonios que hubieran podido contribuir a despejar algunas dudas iniciales en relación a la investigación propuesta, se decidió muy inicialmente aportar como fundamento de algunas observaciones algunas exégesis realizadas por el autor de la tesis.

En relación a las observaciones relacionadas con el contexto, se pensó que hubiera sido una buena oportunidad conversar con Albert Viaplana en relación a la opinión que pudiera tener sobre las relaciones arquitectura-poética, localizables en particular a partir de su praxis y en general en la arquitectura catalana en un periodo amplio de tiempo. Dada su negativa a participar en la entrevista propuesta, antes de que se produjera su fallecimiento, se propuso transcribir su voz prestada el 13 de diciembre de 1990 al programa de TVE 2 denominado «Tres Arquitecturas» junto a su entonces socio Helio Piñón.

Aunque como en las entrevistas, el valor real de la exégesis, son las propias transcripciones de voz realizadas, sirvan los siguientes comentarios como guion de los campos de interés aquí interrogados. Así, en esta exégesis practicada, fácilmente, podrá encontrarse a un Albert y un Helio hablando de la necesaria atención de su arquitectura al lugar: véanse afirmaciones como las de «[...] es un parque que no puede trasladarse a otro lugar. [...]» o contestaciones sobre la posibilidad de extrapolar algunos rasgos de sus proyectos «[...] es más que cuestionable que los elementos de nuestros proyectos puedan ser extendidos. [...]», conversando acerca de la temporalidad del territorio: «[...] unidos por toda una historia que cada uno de ellos lleva dentro. [...]» o «[...] Nosotros pensamos que la arquitectura ya está en el lugar. Solamente tenemos que descubrirla [...]», reflexionando sobre las costumbres, padecimientos y acciones humanas objeto de imitación en sus proyectos: «[...] Es así, por ejemplo, como se ha reproducido esa rambla que muestra un trazado ciertamente caprichoso. [...] presenta las ramblas de cualquier pueblo de las costas de Catalunya.», haciendo alegatos sobre la prioridad del argumento de la trama sobre otros elementos en el proyecto de arquitectura: «[...] no tener que pensar en decisiones que son accesorias, que no son principales.», practicando una defensa sobre la necesaria productividad poética: «[...] No era reseguir y hacer arquitectura con aquello que ya se sabe que es arquitectura. [...] Pensar que la arquitectura que nos ha llegado es algo como una especie de pauta o de trama que nos impide ver lo que tenemos delante.» o reflexiones sobre el interés de la puesta en intriga en un proyecto arquitectónico: «[...] Todo esto de alguna manera creo que también está en otras disciplinas. En el cine, por ejemplo, [...] aquella ventana sugiere una historia que está detrás de aquella ventana. [...] un proceso donde se va adivinando las diferentes partes del proyecto del cuerpo del edificio y resulta que al final estos recuerdos —estos cigarrillos con la marca en un primer plano— [...] nos permite adivinar [lo] que se nos ha mostrado un poco antes.»

En relación a las observaciones relacionadas con los casos de estudio, se pensó que también hubiera sido una buena oportunidad escuchar de viva voz a Enric Miralles conversando a cerca de su manera de proyectar en general y en particular a sus ideas depositadas en el Parc Cementiri Nou d'Igualada. Dada la imposibilidad de su entrevista debido a su fallecimiento muy anterior a la tesis, se propuso transcribir su voz prestada el 3 de marzo de 1989 en una conferencia impartida en Los Ángeles.

En esta exégesis practicada, fácilmente podrá encontrarse a un joven Enric Miralles, conversando a cerca de sus primeros encargos teniendo como telón de fondo de la conferencia el Parc Cementiri Nou d'Igualada. En ella podremos observar alguno de los encargos habituales de la época, algunos de los rasgos habituales de una praxis realmente singular en la arquitectura catalana, llamando especialmente la atención la presumible cercanía con los acentos que dispone Viaplana en relación a una presumible actitud poética en la arquitectura. En relación a esto último, en esta exégesis practicada, fácilmente podrá encontrarse a Enric, hablando de la necesaria atención de su arquitectura al lugar y sus costumbres a través de algunas afirmaciones como: «[...] Es un proyecto que funde paisaje, lugar y edificio simultáneamente. [...]», «[...] nuestra voluntad por respetar al máximo el territorio donde teníamos que actuar. [...]» o «[...] estas líneas son las únicas que encontramos que podían dialogar con la topografía del terreno al mismo tiempo que devienen una forma natural de deambular por un camino [...]», conversando acerca de la temporalidad que reside en el territorio y la arquitectura: «[...] Empezamos a trabajar [...] pensando ciertamente en qué arquitectura había estado siempre allí [...]», [...] poner una sombra del pasado en medio del paisaje [...], «[...] entender todo lo que estaba aquí contenido [...]», « [...] prestar atención a aquello que no vemos pero que realmente está allí. [...]» o «[...] un tipo de simultaneidad [...] Cómo intentándote mostrar tu cara y tu espalda a la vez en un solo dibujo. [...]» o invitando a crear lugares de encuentro en la arquitectura que inviten a la reflexión de sus habitantes: «[...] puntos de encuentro dentro de algo construido [...]», «[...] crear ese tipo de espacios sorpresa a los que solemos ir cuando viajamos.» o «[...] representar solo este instante preciso. [...] Un instante de pensamiento.»

2. SELECCIÓN DE ENTREVISTAS

Por orden de realización:

- 01.- Rafael Aranda.
- 02.- Fernando Álvarez Prozorovich.
- 03.- Helio Piñón.
- 04.- Francesc Fontbona.
- 05.- Marita Gomis.
- 06.- Eva Prats.
- 07.- Oriol Bohigas.
- 08.- Carles Ferrater.
- 09.- Lluís Clotet.
- 10.- Josep Llinàs.
- 11.- Joan Nogué.
- 12.- Llorenç Soldevilla.
- 13.- Jordi Pigem.
- 14.- Miquel Vidal.
- 15.- Federico Correa.
- 16.- Elías Torres.
- 17.- Xavier Rubert de Ventós.
- 18.- Juan José Lahuerta
- 19.- Carme Pinós.
- 20.- Carles Crespo.
- 21.- Benedetta Tagliabue.
- 22.- Carles Fochs.

INTRODUCCIÓN

La tesis en la que estoy trabajando plantea una reflexión crítica en relación a la situación actual de la arquitectura catalana contemporánea en comparación a la arquitectura moderna.

Aquí definiendo que hoy en día todavía hay un conjunto de arquitectos catalanes considero que es el caso del estudio RCR, que siguen manteniendo la misma actitud poética que mostraron algunos de los grandes maestros modernos con los que cuenta nuestro pasado reciente. Un hecho que creo que se hace sobre todo tangible cuando uno se propone leer acerca de la relación que desde la arquitectura se establece con el paisaje.

PREGUNTAS

¿Qué persigue vuestra obra? ¿Qué línea evolutiva consideraréis que ha habido en vuestra carrera? ¿En qué sentido os podéis sentir identificados con el paisaje?

Nosotros siempre desde el primer momento, supongo que fruto de unas asignaturas que tuvimos ocasión de hacer en la escuela del Vallès, fuimos de los primeros que hicimos arquitectura de paisaje; una asignatura fruto de la presencia de Elías Torres, que por aquel tiempo progresaba con las clases de Enric Batlle y Manel Ruisánchez. De alguna manera estas fueron nuestras primeras pautas en relación a cómo leer el paisaje. En aquel entonces tuvimos que aprender que un paisaje tiene unas leyes de composición, una lógica de deformación... Ahora esto lo hacemos de una manera muy natural. De hecho, todo esto si tú lo detectas y lo sabes leer, se convierte en una de las premisas a tener en cuenta a la hora de encajar una propuesta. Este es nuestro caso. Nosotros entendemos la arquitectura como esta respuesta que se da a un programa y a un lugar específico. Da lo mismo que sea un suelo no urbanizable, como un suelo de lo más urbano posible. Esto ocurre en nuestra propuesta para el edificio de oficinas de la Plaza Europa ubicado en L'Hospitalet. Nosotros siempre decimos que leímos ese lugar. Así como cualquiera de esas piezas que se han hecho allí, se las podrían llevar y situarlas en cualquier lugar, el edificio que nosotros hicimos, no. Es una pieza que precisamente reconoce toda la geometría de la Plaza Europa —ahora no nos pondremos a discutir si está bien o no está bien— e intenta dar una respuesta —como de hecho entendemos siempre nuestra arquitectura—, poniendo un interrogante a todos aquellos contenedores que solo les ha interesado hacer fachadas y no tener ninguna relación con el exterior. Es decir, hacer un edificio que tenga mucho que ver con la Plaza Europa. Y que aquel exterior tenga que ver con el interior del edificio y el interior con el exterior. Y como esto, toda la reflexión que hay detrás. La fachada, por ejemplo, no se entiende como un único

01

ENTREVISTADO:
RAFAEL ARANDA

LUGAR:
ESPAI BARBERÍ
OLOT

FECHA DE REUNIÓN:
17.05.2012

1

plano que separa el interior del exterior. La fachada tiene grosor. Nosotros ya hace años que defendemos esta arquitectura de densidad, de profundidad... contrapuesta a una arquitectura plana. Allá mismo si te fijas la propia fachada tiene un metro de espesor. No es ni un edificio de vidrio, ni es un edificio hecho de muros. Es un edificio de un todo. Esto es lo que buscamos. Allí, fíjate que en el interior te sientes resguardado, pero en cambio, tienes las ventajas que te ofrece un edificio de vidrio.

2 Es muy interesante esta superposición de capas que aparece en vuestros proyectos. ¿Interpretar el lugar, no es en el fondo lo que os permite estar en un mismo instante, en momentos temporales distintos? ¿No es en este instante que comento donde está el grosor de vuestra obra?

El propio edificio es un elemento de paisaje. Se trata de una pieza que dialoga y que crea un mundo con una arquitectura en la que nosotros creemos. Una arquitectura que se acerca a la persona. Que hace que la persona se encuentre a sí misma. En el fondo podrías leer toda esta sucesión de espacio que hay entre el exterior y el interior en la arquitectura japonesa. Toda la arquitectura moderna ha leído de Japón. Desde F.L. Wright, Mies después y también los Nórdicos... todos de alguna manera han cogido de allí aquello que en su momento necesitaban. Claramente Japón te da esta dimensión. Esta relación interior-exterior en la arquitectura japonesa está muy presente. Desde ese típico espacio de porche, a toda aquella suma de capas que hay dentro de la masa edificada que van apareciendo en el espacio exterior. Es la fuerza que tiene el exterior dentro. Nosotros rasgamos los edificios para que las personas tengan la presencia de la naturaleza en el interior. Para que las personas sientan la naturaleza que les rodea.

3 Me he fijado en el Parc de Pedra Tosca ya que creo que sintetiza esta poética frente al paisaje que ahora comentas. Una intervención mínima para dar todo el protagonismo al territorio. Pero también hay otros proyectos que siguen esta línea argumental. ¿Cuáles son las obras que consideráis que más representan vuestra arquitectura?

Incluso en una de las primeras obras que hicimos —por ejemplo, la del Pabellón de la Fageda— ya hay esta creación de un espacio que traspasa el exterior. En todas hay este vaciar constante donde el sólido es tan importante como lo que no es sólido.

En el parque, por ejemplo, hay la propuesta de esa pieza que crea ese vacío que de alguna manera es una reinterpretación de lo que habían sido las antiguas artigas; aquel espacio donde la persona se acerca al lugar acumulando las piedras y creando un vacío para trabajar la tierra. Cuando tuvimos que plantearnos como mover a la gente para decirles: ¡atención que estáis entrando en un lugar especial!, simplemente pensamos en cómo crear una artiga, ahora. Me entiendes, ¿no?

Es lo que precisamente Aristóteles define en la Poética cuando escribe sobre la necesidad de la contradicción para provocar el reconocimiento del hombre...

Nosotros este mecanismo lo usamos mucho. Buscamos zarandear a la persona para hacer que desconecte de todo lo que la envuelve y se adentre en la experiencia que se le quiere dar. Esto está presente siempre en nuestra obra. Está buscado. Así de claro.

En el Parc de Pedra Tosca uno tiene la sensación de revivir varios tiempos simultáneos. Como capas sedimentadas de tiempos. Se pueden ver los volcanes en erupción. Los payeses apartando las piedras para poder conrear las tierras. Y ahora unos visitantes relejendo la historia. Lo que me parece interesante es como lo hacéis porque no es ni en un sentido literal, ni inmediato ni absolutamente abstracto. Me recuerda a aquella afirmación de Lewis Mumford cuando definía que la abstracción como una miniaturización de la experiencia concreta. O cuando Miralles decía que los mejores trabajos minimalistas eran aquellos que eran capaces de evocar todo eso que no se veía. ¿Qué opinión tenéis al respecto? Es como las acuarelas que hacéis en vuestros proyectos. Da la sensación que allí ya está todo. Hay una lectura del lugar. Una escritura sobre el lugar. Y ya se intuye un nuevo habitar de aquel lugar.

4

Lo que nos mueve es conseguir una experiencia. En todo momento tienes a la persona como fin último. Nuestra obra continuamente está pensando en esta persona. ¿Qué sentirán sus pies? ¿Qué sentirá cuando pase al lado de cualquier cosa...? Ahora mismo hemos acabado una obra —un nuevo espacio en el restaurante de las Cols para banquetes y actos— y no deja de ser otra vez este vaciar para que la persona se encuentre de nuevo con la naturaleza... Es lo mismo siempre.

Son evidentes las relaciones que existen entre vuestra obra y la de muchos artistas abstractos, por ejemplo. ¿En qué sentido creéis que el arte y la arquitectura pueden ir cogidos de la mano?

5

El arte siempre ha estado de nuestro lado. Pero no solo el arte abstracto, también nos ha interesado mucho el arte prehistórico, por ejemplo, igual que todo el tema de los monasterios benedictinos... Nosotros hemos sentido estos espacios. Hemos vivido estas experiencias. Turonet, Silvacana, etc. Ciertamente algunos monasterios benedictinos no dejan de ser estas piezas que situadas en un territorio crean espacios diversos al cien por cien en un mundo propio construido con un único material. Desde el espacio con más relación con la persona —como el de la celda— al espacio más representativo y de una dimensión próxima —como el de la nave— hay mucha lectura por hacer para descubrir cómo crear un

mundo. De cómo hacer sentir. Siempre nos ha gustado intentar encontrar aquello que más hace sentir a la persona con el mínimo gesto, con la mínima forma. Los monasterios benedictinos buscaban precisamente esta austeridad. Justo lo que nosotros siempre estamos persiguiendo.

6 **Creo que con vosotros esta cuestión de «austeridad matérica» va más allá de la arquitectura... Si observamos aquí vuestro propio despacho ya exhibe esta cultura nihilista que hace desaparecer al artista para dejar a la persona como único protagonista...**

Es un planteamiento que siempre hemos tenido. Es nuestra vida. No queremos que tenga excesivo protagonismo. Queremos que sea un equilibrio en paralelo a nuestra vida. Esto nos ha preocupado y hemos querido que sea así. Por eso el hecho de volver a Olot. Por eso el hecho de estar aquí —espacio Barberí—, cerca de nuestra familia, nuestros amigos, del herrero, del carpintero, del paleta... Esto conjuntamente con el paisaje que nos rodea crean esta actitud.

7 **Entonces, ¿qué ocurre cuando el lugar donde intervenís no se ubica en este entorno?**

No tenemos ningún problema. Todo lo contrario. Pienso que leemos la situación con mucha más claridad. Nosotros no creemos que un edificio pueda estar en un lugar y en cualquier otro. Por eso fuimos a Dubái e hicimos un edificio que era para aquel mismo lugar. No era una propuesta de un mundo occidental llevada a oriente. Se leyó cómo era aquel lugar y se hizo una propuesta que solo podía estar en aquel lugar concreto. Para nosotros Dubái es un proyecto que tanto tiene toda la fuerza que tiene que tener, como que hay que entender que solo puede estar ubicado allí donde se encuentra. En nuestra arquitectura todos los proyectos son pensados para una situación concreta. El proyecto del Parc de Pedra Tosca también tiene esto. Yo siempre digo que ese es un proyecto hecho totalmente desde el lugar. Nosotros lo entendemos así. Incluso cuando se estaba ejecutando, seguíamos leyendo para conseguir que la obra cada vez alcanzara más relación con el lugar. El Parc de Pedra Tosca era un proyecto que lo tenías que ir moldeando. Lo tenías que ir haciendo por capas. No podías entrar de golpe. Se tenía que ir entendiendo y moldeando poco a poco. Ir descubriendo. A medida que ibas limpiando, ibas descubriendo. Y a medida que ibas descubriendo, ibas viendo hasta donde debías intervenir. Hasta donde sacabas ese árbol, hasta donde ese muro de piedra... Fue así. Un proyecto que se explica a partir de cómo nos lo habíamos encontrado. A partir de cómo los diferentes espacios iban apareciendo. Se fue haciendo así.

RAFAEL ARANDA (OLOT, 1961)

Arquitecto por la ETSAV en 1987, funda el mismo año el estudio RCR Arquitectos con Ramón Vilalta (arquitecto por la ETSAV en 1987 y máster en Arquitectura del Paisaje por la ETSAB en 1989) y Carme Pigem (arquitecta por la ETSAV en 1987). La obra conjunta de este arquitecto valió el Pritzker en 2017. Además, el Premio FAD en 2002 por el Estadio de Atletismo Tussols-Basil, el Premio FAD de Opinión en 2003 por el Restaurante Les Cols, el Premio FAD en 2004 por la Alberca y exteriores en «La Vila» de Trinchería, el Premio FAD *ex aequo* en 2006 por los Pabellones en el Restaurante Les Cols y el Premio FAD 2012 por el Teatro La Lira. Diversas veces seleccionado —con el Centro Recreativo y Cultural de Riudaura (2001), el Estadio de Atletismo (2003) y las Bodegas Belloc (2009)— y finalista —con la Biblioteca Sant Antoni (2009)— al Premio Mies van der Rohe, su obra ha sido motivo de diversas monografías y publicaciones en revistas especializadas destacando *El Croquis* (n.º 70, 115/116, 138 y 162) y *AV Monografías* (n.º 137). Entre 1989 y 2003 los tres miembros del equipo RCR Arquitectos fueron nombrados arquitectos asesores del Parque Natural de Interés Nacional de la Zona Volcánica de la Garrotxa. Desde 2010 RCR Arquitectos forma parte de los miembros de honor del Instituto Americano de Arquitectura «por su significativa contribución en la arquitectura y en la sociedad». El 20 de mayo de 2017 recibieron en Tokio el Premio Pritzker.

02

INTRODUCCIÓN

ENTREVISTADO:
FERNANDO ÁLVAREZ PROZOROVICH
FERNANDO.ALVAREZ@UPC.EDU

LUGAR:
ETSAB 7A PLANTA

FECHA DE REUNIÓN:
03.06.2012

Poética en la arquitectura catalana contemporánea, es una tesis que ha puesto el interés en aquel quehacer característico que a partir de los años cincuenta se cristalizó en Catalunya. Un periodo en el que se rompió con aquella década academicista de la posguerra que nos conducía hacia el abismo, para retomar y restaurar el discurso racionalista que, años atrás, sin aislarse de los compromisos de su tiempo, fue capaz de dar respuesta a las necesidades del hombre contemporáneo.

Si Bonet fue uno de esos ilustres arquitectos, La Ricarda, una de esas obras paradigmáticas que, sin olvidar el estricto sentido formal aprendido del racionalismo y sin caer en fáciles pintoresquismos, por lo contrario, supo hacer una lectura del paisaje en el sentido más profundo posible del término.

PREGUNTAS

1

Sin embargo, ¿por qué parece que, en la primera propuesta de La Ricarda, exista una especie de divorcio entre el proyecto y el lugar? Bonet en 1949 viajó a España para establecer las condiciones de ese proyecto. De la misma manera que hasta 1953 no presentó la propuesta definitiva. Está claro que hubo un distanciamiento del arquitecto con el lugar en las dos propuestas. Lo que no está tan claro es el porqué de esa primera propuesta...

Nosotros nos hicimos la misma pregunta que tú te haces en este momento respecto de esa primera propuesta. De hecho, cuando estábamos haciendo el vaciado del archivo de Bonet descubrimos este proyecto que no tenía, aparentemente, relación con La Ricarda construida. Es en ese momento cuando nos encontramos la imagen de Bonet junto a la maqueta, realizada hacia 1950 por la fotógrafa alemana Grete Stern —que vivía en Argentina y que con su marido habían sido estudiantes de la Bauhaus, lo que nos proporcionaba ya de por sí un marco interesante— cuando descubrimos que se trataba de dos proyectos totalmente distintos. Aunque, al trabajar más a fondo comenzamos a encontrar alguna similitud en algunos temas. Por ejemplo, en la necesidad de levantar la casa sobre el terreno natural. Si en el primer proyecto ello se lograba mediante la colocación de unos pilares que se levantaban del suelo —unos 2.10/2.20—; en el segundo y definitivo proyecto, eso se logra con una plataforma. Tanto el hecho de elevarse con unos pilares como colocarse sobre una plataforma es una actitud compartida que muestra la voluntad de levantar el edificio para observar el paisaje. Por otro lado, los dos proyectos parecen mantener la voluntad de que la casa actúe como filtro entre el bosque y el mar a pesar de las diferencias formales que son contundentes. En el primer proyecto, Bonet utiliza esa cubierta en forma de «V» —de cierta similitud con las cubiertas «mariposa» de Breuer o de Niemeyer de la década del cincuenta—. Por otro lado, utiliza una rampa muy presente en

la planta que recuerda las casas de Vilanova Artigas —arquitecto brasileño— o algunos proyectos del propio Le Corbusier, como la Casa Clarke Arundell de 1937. Pero, pese a esa radical diferencia formal —radical también respecto de la línea de trabajo que llevaba Bonet hasta ese momento— creo que las intenciones respecto del lugar coinciden. Y estas van en una dirección diferente al de una relación mimética con la tradición o el paisaje, como la que podemos encontrar en la Casa Ugalde de Coderch, por ejemplo. La Ricarda se impone al paisaje para relacionarse con él. En ese sentido, me recuerda la observación que hace Le Corbusier en Precisiones sobre el trazado de Buenos Aires: «pura creación del espíritu», porque donde no había nada más que barro y maleza litoral, el hombre impuso su idea de orden, la cuadrícula. La Ricarda supone un gesto absolutamente artificial sobre un paisaje muy llano plano y boscoso que recuerda un poco a la Argentina o el Uruguay, donde Bonet se instala desde su exilio en 1939. Creo, por tanto, que hay una posición que implica la búsqueda de una relación, solo que no es una relación fácil, es una relación de una cierta tensión abstracta.

Hay un hecho singular en La Ricarda que no pasa desapercibido en cualquier visita. Pues es fácil establecer relaciones formales entre los pinos de copa ancha y las bóvedas de las cubiertas del edificio. Aunque no fue la primera vez que utilizó este recurso. Tenemos por ejemplo en 1947 la Casa Berlingieri o antes incluso las Casas en Martínez en 1942. ¿Qué significado tiene la bóveda para Bonet? ¿Habló de ello Bonet o fue más bien una suerte de pinos encontrados...? Parece que los proyectos próximos al mar despertaron en Bonet un cierto interés surrealista geométrico...

2

Es cierto que frente a ese paisaje monográfico de pinos —con un radio de curvatura de unos 9m aproximadamente— la casa parece ofrecer una especie de diálogo a través de las bóvedas, repetidas también monográficamente. Es algo que se nota apenas llegar a la casa y observarla a distancia, donde horizontalidad y ondulaciones naturales y artificiales parecen corresponderse. Pero la relación de Bonet con las formas abovedadas es una constante. No nos olvidemos de las pequeñas casas del Garraf de Sert y Torres Clave, del interés de Le Corbusier por las bóvedas en Catalunya (que le llevan a pedirle información sobre detalles a uno de los miembros del GATCPAC), de las casas de fin de semana en las afueras de París de 1935 o el estudio de LC en el número 24 de la calle Nungesser et Colí en París, obras conocidas por Bonet. Cuando Bonet habla de surrealismo —lo hace de manera evidente a través del manifiesto del grupo Austral en 1939— puede inducir a confusión, ya que lo hace para desmarcarse de los rígidos dogmas funcionalistas, en sintonía con la actitud de su maestro LC. Nosotros siempre decimos que el LC que conoció Sert en 1928 no es el mismo que conoció Bonet diez años más tarde, marcado por la crisis del CIAM y el auge del surrealismo parisino. Dejando de lado las referencias muy concretas a Gaudí o Dalí del manifiesto Austral —para Bonet, la referencia surrealista tiene que ver con la idea del juego creativo— cercano a actitudes como las del Ático Beistegui, de LC. En

el proyecto que hace con Roberto Mata en 1937 en el estudio de LC —una especie de Ville Saboye con una escalera muy libre— se destaca el juego de ondulaciones libres de difícil solución técnica que rematan la sección. Dos años más tarde, Bonet realiza una variante de la misma con una bóveda asimétrica de hormigón en su primera obra en Buenos Aires, con apenas 24 años. Por tanto, está claro que, en Bonet, la bóveda tiene una trayectoria larga, como una figura universal y a la vez atemporal de la arquitectura, a la que él se asocia reinventando sus relaciones y alejándola de cualquier connotación estilística o del discurso vernáculo que podría estar presente en otros autores. Es en este marco, que su uso del calificativo surrealista puede tener un sentido.

¿Eladio Dieste descubre la bóveda armada a través de los proyectos de Bonet o es al revés?

Hay una coincidencia de lugar y de tiempo. Como dijimos, Bonet ya había demostrado interés por el uso de la bóveda, pero quien escribe en el año 1943 un artículo en la *Revista de ingeniería* del Uruguay, sobre lo que se llamaba «bóveda espejo» es Eladio Dieste. Allí el ingeniero uruguayo argumenta y explica, con gráficos muy claros, el sistema para hacer una bóveda de doble capa: una inferior estructural y una de cierre para formar la cámara de aislamiento térmico, apoyada sobre unos tabiquillos. Como asesor estructural en la Casa Berlingieri 1945-1948, acuerda con Bonet el uso de esta solución cuyo perfil es diferente al de Bonet en las Casas en Martínez, constituyéndose en una mejora evidente no solo de las condiciones de aislamiento térmico e hidrófugo, sino de su presencia en fachada. Lo curioso es que no existió tal consulta cuando Bonet hizo el proyecto de La Ricarda, que parece profundizar este recurso; no hemos encontrado ningún documento en el que se refleje una consulta de Bonet hacia a Eladio Dieste al respecto. La Ricarda planteaba el problema de la mayor luz (de los 6,30 de Berlingieri a los 7,30) y el paso de un sistema estructural de muros corridos de apoyo a uno constituido por pilares metálicos.

3 Otro mecanismo que sorprende en Bonet es esa capacidad de crear significado a través de acontecimientos. Es ese descubrir el edificio tras un consciente recorrido forzoso que obliga al habitante a una predisposición más contemplativa y menos consumista. O ese conjunto de espacios inconclusos, de filtros semiabiertos, transparentes y de colores que, al recorrerlos, intrigan, insinúan y ponen ante los ojos lo que el arquitecto quiere mostrar potenciando el poder expresivo de los elementos naturales. Son mecanismos que ya no permiten hablar de una rígida estructura modular...

Lo que está claro es que al igual que LC, y que todo buen arquitecto racionalista, el espacio en Bonet no solo se valoriza a través del objeto contemplable, sino también a través de sus recorridos, de los juegos formales que te esperan, de los cambios en los materiales... Nada es producto de la casualidad, sino que se integra

en el discurso general de la obra. En todo caso si la casualidad existe, es porque se ha creado un sistema que genera unos mecanismos que nos permiten encontrarnos con este tipo de momentos singulares en función de nuestra sensibilidad. Yo diría que es el privilegio de toda buena arquitectura. Hay que tener en cuenta que Bonet participa, por un lado, del drama del exilio republicano, pero por otra parte tiene la fortuna de vivir en un momento muy interesante para la Argentina y Uruguay, donde el debate arquitectónico es sumamente rico. En ese contexto, Bonet madura muy pronto como arquitecto y se distingue por una manera de trabajar poco dogmática, pero al tiempo, muy rigurosa. Creo que los dos ejemplos contemporáneos de la Casa Oks y La Ricarda son excelentes ejemplos de cómo espacios y elementos similares pueden conducir a soluciones diferentes.

Bonet en la carta que emite a Torres Clavé en 1938 comenta que en Buenos Aires si llegara a hacer algo con el sistema GATCPAC lo haría mejor, pues conocía las cosas que no funcionaban en el modelo aplicado a Barcelona. Incluso le llega a decir que él sabrá de qué está hablando. Pero, ¿a qué se refería? ¿Se refería al funcionalismo estricto que de algún modo el surrealismo podía liberar?

4

Yo creo que si conectas esa carta con lo que dice el manifiesto Austral en 1939 da la impresión de que el enemigo aludido es, ante todo, el funcionalismo devenido academia por una comprensión limitada de sus ejecutores. Teniendo en cuenta que Bonet perteneció al GATCPAC como socio estudiante y que mantuvo vínculos laborales con Torres Clavé, es probable que esté aludiendo a algún conflicto interno. Seguramente había contradicciones en el grupo; si analizas alguno de sus miembros y sus actitudes posteriores a la Guerra Civil, da para pensar que en algún momento pudieran no haberse llevado del todo bien... Creo que en esa carta que mencionas, Bonet está refiriéndose a algo que también tiene que ver con la organización interna.

Parece que lo estándar para Bonet no es una unidad repetida hasta el infinito, sino una suma de elementos que permiten comprender una verdadera psicología colectiva. Es decir, un conocimiento profundo del hombre. Para Bonet la producción industrial no debe hacer olvidar que debemos satisfacer las necesidades individuales. Parece que este discurso de los años cincuenta «Nuevas precisiones sobre arquitectura y urbanismo» se suma a las denuncias de Wright, Alvar Aalto, L. Khan..., sobre los que convirtieron la arquitectura moderna en una simple cuestión de forma. Hay como una especie de debate abierto, ¿no?

5

En los años cincuenta hay muchas informaciones que se cruzan. Por un lado, son los años de la posguerra, por lo tanto, de reflexión sobre la irracionalidad de la guerra pasada y de búsqueda de un nuevo tipo de equilibrio entre la técnica y la vida humana. En ese esfuerzo, la racionalidad presente en la naturaleza aparece

como ejemplo y objeto de estudio, como lo demuestran los textos de Matila Ghyka sobre el número de oro o de D'Arcy Thompson sobre el crecimiento y la forma, tan frecuentados entonces. Hay una lógica obsesión por buscar una especie de racionalidad, más humana, más cercana a la naturaleza —que no se equivoca— que no implique simple repetición mecánica, mera cadena de montaje sino crecimiento armónico, reproducción orgánica. Ese marco se manifiesta en la década del cincuenta, en múltiples opciones formales, algunas más literales otras más abstractas. Pienso en los proyectos de escuelas de Scharoun (Darmstadt, Lunen, Marl), el Orfanato de Aldo Van Eyck o las obras de Kahn de la época de los Baños de Trenton. En el caso de Bonet, ya mencioné el proyecto de la casa Oks, coetáneo de La Ricarda, pero también hay destacar, todavía en Argentina, una insistente actividad urbanística en un contexto crítico frente a los dogmas del CIAM. El texto al que aludes es de 1950, tiene que ver con esos debates y creo que adquiere su sentido cuando de regreso a España en la década siguiente, Bonet se ve forzado a enfrentar múltiples encargos para una sociedad con la que debe reconstruir nuevas claves de entendimiento, tras años de exilio.

6 ¿Qué es lo mediterráneo para Bonet? ¿Cree que podemos hablar de una actitud poética frente a la naturaleza en Bonet? ¿En qué sentido?

Yo encuentro que cuando hablamos de lo «mediterráneo» nos metemos en un problema de todo lo que puede quedar contenido dentro de los límites del calificativo. Sabemos de qué hablamos, pero, al mismo tiempo, creo que estamos hablando de muchas, demasiadas cosas. De entrada, de cosas que no son solamente arquitectura pero que sin embargo la condicionan, como el sol y la sombra, las formas clásicas, la enérgica forma de emplazarse en la naturaleza de la arquitectura clásica, del uso de determinados espacios, etc. Si nos preguntáramos, por ejemplo, cuál es el espacio mediterráneo por antonomasia, diríamos que es el patio. Pero me pregunto ¿hay patios en Bonet? No me parece que los haya; Bonet tiene otra relación con la naturaleza y el paisaje. Si miras la obra de Bonet, ves que trabaja casi siempre en entornos urbanizados, con calles, terrenos con ciertos límites (aunque a veces sea él el urbanizador). Aun así, vemos que hay unos espacios exteriores connotados por los espacios que los enfrentan, pero no rodean. Son el exterior de una situación concreta, el patio de la sala, el de la entrada de la casa, el jardín... No son el patio de Sert en su casa de Massachussets, por ejemplo, que actúa casi como un icono identitario. Si siguiéramos hablando de muros blancos, bóvedas o materiales cerámicos, no llegaríamos demasiado lejos, me parece. Creo que Bonet vive sus raíces inmerso en realidades marcadas por la cultura mediterránea en su dimensión más amplia, la de la cultura latina extendida más allá de las costas del Mare Nostrum. Bonet procesa su identidad, de forma generosa, sin imponer un estilo, con curiosidad por descubrir. No recuerdo palabras de Bonet —puede que me equivoque— destinadas a justificar sus obras desde el calificativo de «mediterráneo», quizás por eso mismo, lo abarque.

FERNANDO ÁLVAREZ PROZOROVICH (BUENOS AIRES, 1944)

Arquitecto por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) en 1978, con la lectura de la tesis *El sueño moderno en Buenos Aires (1930-1949)* dirigida por el Dr. Josep Quetglas, obtiene el título de doctor por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona en 1991. Profesor de Historia del Arte y de la Arquitectura, de Teoría de la Restauración y del Programa de Doctorado del Departamento de Composición Arquitectónica desde 1987, actualmente es director del Máster de Restauración de Monumentos y coordinador de la línea de investigación Historia del Arte y de la Arquitectura (HAA). Siendo invitado habitual del programa de posgrado de la Universidad Federal de Paraíba (UFPB) y coordinador del portal «Historia en obres», ha actuado como director de diversas tesis doctorales sobre la arquitectura moderna latinoamericana. En 1997, tras un complejo estudio de la obra de Bonet, Fernando Álvarez Prozorovich —junto con Jordi Roig— fue encargado de realizar una cuidadosa restauración de la cubierta y la carpintería de la Casa Gomis —más conocida como La Ricarda—. Actualmente participa en varias campañas para la preservación del legado de Antonio Bonet y sigue colaborando con Jordi Roig en las tareas de restauración de La Ricarda. Su destacada y amplia producción científica puede consultarse en <<http://eprints.upc.edu/producciocientifica/invest/178561>>.

03

ENTREVISTADO:
HELIO PIÑÓN
HELIO.PIÑON@UPC.EDU

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
ETSAB

FECHA DE REUNIÓN:
15.05.2013

INTRODUCCIÓN

A propósito de la conferencia que pronunció el pasado miércoles, 8 de mayo de 2013, en la sala de actos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, y a modo de introducir esta entrevista, me gustaría recuperar tres cuestiones planteadas por la misma.

La primera es cuando definió la arquitectura —siguiendo al filósofo Friedrich Schelling (1775-1854)— como «la representación de la construcción» entendiéndola misma como la manera de perseguir «un rostro» no como objetivo sino —como debieran entenderse las palabras de Mies refiriéndose a la forma—, como conclusión necesaria.

La segunda sería cuando explicó sobre la importancia de «saber mirar» en tanto que es lo que diferencia entre los que ven ciertas relaciones en una observación y los que solo ven cosas en la misma acción. Como lo que distingue a un pintor cuando dirige su mirada hacia el exterior para observar por ejemplo un árbol y este lo reproduce tal y como es, u otro que, con la misma habilidad representativa, lo hace introduciendo, sin olvidar esa situación específica, una dimensión mucho más amplia. Como lo que señala lo que es arte, y lo que no lo es.

La tercera es cuando indicó que hacia la segunda mitad del siglo xx empezó un periodo de abandono generalizado de la arquitectura moderna, justo después de que esta empezara a dar sus mejores frutos, sin posibilidad ni necesidad de recambios, sustituyendo la técnica por el concepto, provocando una tal decadencia arquitectónica que justo todavía hoy perdura y que difícilmente en breve podrá superarse.

PREGUNTAS

1 Si empezamos por el tercer punto comentado y nos situamos en el contexto catalán de los años cincuenta parece que podemos encontrar algunas diferencias importantes respecto del panorama internacional. Aquí, por ejemplo, y recuerdo ahora su texto de Edicions 62 titulado *Nacionalisme i modernitat en l'arquitectura catalana contemporània*, las consecuencias de la Guerra Civil (1936-1939) sin duda tuvieron dos graves consecuencias. La primera fue la interrupción de las vanguardias (sustitución de los avances de la modernidad y recuperación academicista). La segunda fue la represión de los sentimientos nacionales (anulación del segundo polo por el cual entender la arquitectura catalana del siglo xx). ¿Los años cincuenta en Catalunya —a diferencia de otras regiones— no debería entenderse aquí, más que como un periodo de abandono, como una época por intentar recuperar el sentimiento de una tradición nacional perdida y el deseo por

incorporarse de nuevo a la modernidad? ¿Cómo entender si no aquí el Grupo R y algunas de las obras de Moragas (Cine F  mina), Sostres (Casa Agustí), Balcells (Chalet en Lloret de Mar), Pratmars   (Casa Noguera) y Coderch (Casa Ugalde)?

Estas son cuestiones que pienso que ya expliqué muy bien hace treinta años por lo menos. El nacionalismo es algo que solo puede interesarle a una mentalidad joven. Aquí mismo en esta Escuela si preguntaras sobre la tendencia política de la mayoría de los profesores verás como la mayoría tienen una tendencia a votar a Esquerra Republicana, y así estamos... Solo hay que observar la arquitectura de nuestras ciudades para ver a lo que nos ha llevado este tipo de pensamiento. La arquitectura catalana no es un buen ejemplo para representar la sustancia de la arquitectura moderna. Hay algunas excepciones claro. Podrías hablar de Sostres, de Mitjans, de Barba Corsini, Josep Puig Torn  ..., pero la arquitectura catalana no la considero representativa de la arquitectura moderna. Los que estudiaron en los años cincuenta no tuvieron la perspectiva necesaria para ver con claridad lo que estaba ocurriendo en aquel momento. Yo siempre he considerado que tuvieron más suerte los que estudiaron antes —en los años gloriosos de la modernidad— o después —con la distancia necesaria para establecer comparaciones—, pero no en los cincuenta. Yo en cierta forma aún tuve suerte naciendo en 1942.

En esta misma dirección recuerdo un texto de Moragas publicado en 1983 —con motivo de los «25 anys d'arquitectura catalana»— en el cual insistía en la importancia que tuvieron para la arquitectura catalana, las conferencias organizadas por el Colegio de Arquitectos en los primeros años cincuenta refiriéndose a las visitas de Zevi, Pevner y Sartoris, pero, sobre todo, la de Alvar Aalto. De hecho, según relata Moragas da la sensación que la intervención de Aalto pronunciada en el Ateneu Barcelon  s —a la cual por cierto solo asistieron doce personas y fue repetida años más tarde en Madrid— fue como el nexo que la arquitectura catalana necesitaba en aquel momento para recuperar los avances hechos por el GATCPAC, sin olvidar responder a las necesidades de aquel difícil presente.   Qu   importancia cree que tuvo Alvar Aalto para la arquitectura catalana en los años cincuenta?

2

Intentar remplazar la arquitectura moderna por términos como el de «organicismo» fue un doble error. Primero porqué intentar trasladar a la arquitectura los fenómenos de la naturaleza no tiene nombre. El crecimiento en la naturaleza es algo que se produce en el tiempo. Las curvas no son inmediatas, sino lo contrario. En la arquitectura proyectamos en un momento concreto. Una curva, son dos líneas rectas, separadas por una distancia. Nada más. Segundo porqué la arquitectura moderna es algo que incluso hoy sigue vigente, aunque yo sea en el mundo uno de los pocos que sigue diciéndolo con tanta firmeza. No es posible que en una historia del arte donde los cambios se producen en cientos de años, en tan

solo treinta —justo cuando la arquitectura moderna daba sus mejores frutos—, fuera necesario encontrarle un sustituto. Aún hoy no se dan cuenta que no es posible encontrar un sustituto, a algo que es todavía necesario.

- 3 Parece que Coderch en 1952 —con la Casa Ugalde ya finalizada— se retiró del Grupo R por cierta disconformidad con la línea seguida por la organización. En aquel momento, creo que, entre otros, estaban Sostres, Moragas, Bohigas... ¿Cuál cree que fue el problema que tuvo Coderch con el grupo R? ¿Con qué línea cree que Coderch podía sentirse más identificado en aquel momento?

Guardo un dibujo de Coderch en el que reproducía una cena con el Grupo R y ponía en letras mayúsculas «ORGANIZACIÓN de la cena...» haciendo referencia al momento organicista de aquel entonces. Tuve la ocasión de hablar una vez con él sobre la Casa Ugalde y me dijo que no estaba para nada contento de aquel proyecto. Decía: «jo, aquí no m'en vaig sortir...» Coderch tenía dudas. Probablemente nunca se sintiera cómodo formando parte de ningún grupo concreto. El grupo R tenía en sus filas una línea organicista que rompió con la modernidad. Coderch se incorporó y la abandonó pronto. La mejor obra de Coderch yo digo siempre que es la Casa Catasús.

- 4 Si seguimos avanzando cronológicamente y nos ubicamos en mayo de 1962 parece que, a toda esta tendencia mostrada por los arquitectos catalanes del momento, es posible ponerle un nombre. Bohigas en Serra d'Or lo llamó Realismo. Algo que englobaba una sinceridad absoluta en el aspecto constructivo, un respeto por las preexistencias ambientales y un rechazo a los formalismos, que a la espera de una tecnología que permitiera recuperar la «letra» aprendida derivó hacia 1965 en «una posible Escuela de Barcelona». Pero, ¿cómo definiría el Realismo catalán? ¿Es posible entenderlo solo con estas características? ¿Qué influencias/referencias cree que dieron origen al Realismo? ¿Qué debemos diferenciar entre el Realismo y la Escuela de Barcelona? ¿Quiénes lo representarían mejor?

Hoy precisamente he comprado La Vanguardia porque sale un edificio que han inaugurado hace poco en el anillo de las Glorias. [Me muestra la foto del Museo de Diseño de Bohigas conocido como «la grapadora»]. Me pregunto si lo de hablar de Realismo en el 60 sirvió para posibilitar que hoy veamos este tipo de edificios. Guardo mucha amistad con el autor de esa obra así que no hablaré más sobre ello. El Realismo para mí, si se avanza en algo, es en aquello que más adelante se llamó posmodernismo, que es lo que acabó haciendo la Escuela de Barcelona.

- 5 La bisagra de los años setenta parece que hizo desaparecer el hilo de continuidad que con el que el Grupo R había intentado restaurar lo aprendido

por el GATCPAC y que el Realismo y la Escuela de Barcelona se habían encargado de prolongar. En «Arquitecturas Catalanas» usted este hecho lo atribuía al inaugural propósito retrospectivo de la Escuela de Barcelona, a la intrínseca voluntad por adherirse a los cambios de signo internacionales y sobre todo al paso del Neo Liberty al venturismo. ¿Qué quiere decir cuando habla de la esencia inaugural retrospectiva de la Escuela de Barcelona?

Me refiero al hecho de abandonar la arquitectura moderna sin recambios cuando empezaba a dar sus mejores frutos. Me refiero al abandono de la técnica para dedicarse al concepto. Al abandono de la visualidad. A convertir al arquitecto en el especialista del gusto...

En la Escuela de Barcelona muchas veces se recuerda la cátedra que ganó Rafael Moneo (1973), la dirección de Oriol Bohigas (1977-1980), la ampliación de Coderch (1978-1985). ¿Cómo cree que influenciaron estos hechos en la enseñanza de la arquitectura?

6

La Escuela de Barcelona la verdad es que es un edificio que está muy bien encajado con el existente. Otra cosa es hablar del sentido de esas geometrías en relación al uso. Las aulas tienen mala acústica. Por los pasillos uno se pierde. Yo todavía me pierdo para ir a la sala de actos... En cuanto a la llegada de Rafael Moneo a la Escuela tengo que decir que fue algo muy revitalizante. Era un momento complicado. El final del franquismo, la existencia de huelgas constantes... Moneo fue un estímulo para los profesores y para los ayudantes que vinieron con él. Hablo de yo mismo (Helio Piñón), de Teresa Rovira, de Pep Llinàs —aunque luego cogió otra línea...—. Lo cierto, es que Moneo, aunque permitió hablar de nuevo sobre la arquitectura clásica, nunca ha quedado clara cuál fue su línea de trabajo. Para mí era ecléctico. Poco claro. Ahora recuerdo en una corrección de proyectos donde estaba yo, Rafael y Robert Terrades i Via en la que Rafael le dijo a un alumno que no hiciera lo que estaba haciendo a menos que no quisiera acabar convirtiendo su edificio en la facultad de ingeniería industrial que tenemos delante de la Escuela. Evidentemente Terrades (su autor) que estaba presente, se quedó helado. Tengo amistad con Moneo, pero en relación a la arquitectura no sé de qué podríamos hablar juntos. En cuanto a Oriol hay que agradecerle el hecho de que trajera a maestros de primera como Federico Correa o impulsara mi cargo como subdirector del doctorado, hecho que permitió fundar en 1978 la línea de investigación «la forma moderna».

¿Qué maestros recuerda de la Escuela de Barcelona en su etapa como estudiante? ¿Qué recuerda de su etapa con Albert Viaplana?

7

La verdad es que tuve la suerte de tener buenos maestros. Recuerdo sobre todo las clases de Federico Correa en primero, Manuel Valls en tercero, Paco Ribas en cuarto y Josep Puig Torné en quinto. Ahora la ETSAB ya no tiene la categoría

que tuvo años atrás y cada vez parece que será más difícil encontrar maestros de ese nivel. En cuanto a mi etapa con Viaplana yo siempre digo que trabajé para él, no con él. Viaplana era amigo de plantear escenas sorprendidas en sus edificios. Yo pienso más bien que es el edificio el que, si está bien hecho, te acaba sorprendiendo. Siempre quería introducir alguna discontinuidad. Me acuerdo en el CCCB que yo le propuse un giro en planta y él prefirió hacerlo en la sección. No comparto su arquitectura.

8

Para finalizar, y retomando el hilo de su conferencia, cuando indicó que la arquitectura la entendía como la representación de la construcción, me hizo reflexionar sobre el hecho de que los arquitectos construimos para dar respuesta a unas necesidades y que sus formas finales derivan necesariamente de ese proceso. Ahora me viene en mente una pequeña charla de Heidegger —la de «construir, habitar, pensar»— en la cual construir decía Heidegger que tenía que ver con una forma de habitar, de la misma manera que habitar tenía que ver con una forma de construir específica y que proyectar tenía que ver con tener en cuenta todo este conocimiento por parte del arquitecto. En este sentido, si nuestra tarea como arquitectos, es representar la construcción, y construir es mostrar una forma de habitar específica, ¿cómo debemos entender los lugares donde intervenimos? ¿Qué papel debería tener el lugar en nuestras intervenciones? ¿Qué papel cree que tenía el lugar para Coderch?

Yo si quieres que te aconseje algún filósofo te diría que leyeras la crítica del juicio de Kant. Mi autobiografía estética la puedes encontrar en el libro «Formalismo esencial de la arquitectura moderna» o en «Miradas intensivas» o «Sin palabras». Lo que te puedo decir al respecto es que construir es disponer una serie de elementos consistentes y que lo peculiar de la arquitectura se consigue siempre desde una perspectiva universal. El edificio ya será peculiar con el tiempo. La gente lo hará peculiar. La economía utilizada lo hace peculiar... La arquitectura catalana está llena de errores en afán de pormenores ambientales. A mis alumnos siempre les pongo como ejemplo de esto, aquella imagen de la calle Johan Sebastian Bach en la que se ve el edificio de viviendas de Coderch —con su disposición vertical en cuanto a sus elementos constitutivos— en contraposición a la fuerza horizontal que coge la dirección de la calle...

HELIO PIÑÓN (CASTELLÓN, 1942)

Arquitecto por la ETSAB en 1966, con la tesis titulada *Contribución de la teoría de la significación al Conocimiento de la Arquitectura* y dirigida por el Dr. Rafael Moneo, obtiene el título de doctor en 1976. En 1978 funda la línea de investigación «la forma moderna» siendo su director hasta el año 2012. En 1979 es nombrado catedrático de Proyectos Arquitectónicos. Es miembro fundador de la revista *Arquitectura Bis* y autor de más de una veintena de libros cuyo centro de gravedad teórico ha sido el sentido estético y la vigencia de la arquitectura moderna. Asociado con Albert Viaplana desde 1974 hasta 1997, con él colaboraron en sus inicios arquitectos como Enric Miralles.

Largamente publicado en revistas y libros tan importantes como *El Croquis*, su obra conjunta ha recibido repetidas distinciones, destacando el Premio Ciudad de Barcelona «a la mejor contribución de les Artes Plàstiques, en cualquiera de les sus manifestaciones», por la Ordenación de la Plaza de la Estación de Barcelona-Sants en 1983, el Premio FAD d'Arquitectura 1983 por la Ordenación de la Plaza de la Estación de Barcelona-Sants en 1984, el Premio Ciudad de Barcelona 1989 por la Rehabilitación del Convento de Santa Mònica en 1990, el Premio Ciudad de Barcelona 1993 y el Premio FAD d'Arquitectura 1993 por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en 1994, la III Bienal de Arquitectura Española 1993-1994 por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Casa Caritat en 1995, el Premio FAD d'Arquitectura 1995 por el Paseo Rambla de Mar en 1996, la III Bienal d'Arquitectura Española 1996 por el Centro Comercial Maremagnum en 1997 y la I Bienal d'Arquitectura Iberoamericana 1998 por Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Entre los años 1998 y 2002 fue nombrado vicerrector de Programas Culturales de la UPC. Actualmente es miembro numerario de la Real Academia de Doctores de Barcelona.

04

INTRODUCCIÓN

ENTREVISTADO:
FRANCESC FONTBONA
INFO@FRANCESCFONTBONA.CAT

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
BIBLIOTECA DE CATALUNYA

FECHA DE REUNIÓN:
17.05.2013

Poética en la arquitectura catalana contemporánea; arquitectura como paisaje, paisaje como arquitectura es una tesis que de alguna manera pone de manifiesto que, las diferentes corrientes paisajísticas que surgieron en Europa durante el siglo XVIII —pintura, escritura, jardinería...—, no solo tienen que ver con una actitud universal específica hacia el territorio, sino que aquí, en Catalunya, puede llegar a relacionarse en un sentido histórico más amplio, como una manera muy específica del hacer del artista catalán.

PREGUNTAS

1 Durante el siglo XIX, en Catalunya apareció un especial interés por conocer el propio territorio, que incluso desencadenó en la posibilidad de poder hablar de un tipo de pintura concreta —la de paisaje— como algo singular de Catalunya. ¿Es posible considerar este tipo de pintura como un hecho capaz de establecer diferencias en relación al resto de la península?

La pintura paisajística en Catalunya no es que fuera más singular que en el resto de la península. La cuestión es que aquí se hacía más. La pintura que dominaba en España no era paisajística y en cambio aquí sí. La pintura que se hacía en España miraba hacia el mundo oficial. Una pintura que surgía de encargos de Ministerios, del Senado..., grandes cuadros con temas históricos, en definitiva... Aquí no teníamos este trasfondo oficial. Aquí la pintura se movía en las cuestiones que la clientela pedía, y en el siglo XIX la gente comenzaba a pedir cosas tangibles. La gente no pedía una representación de Venus, por ejemplo, o grandes cuadros con temas religiosos... La gente pedía cosas que despertaran interés o simpatía. Evidentemente que de eso en Madrid también había, pero quedaba ahogado por el peso de los encargos oficiales. Si a todo esto le sumamos que, por definición, el modelo académico —quiero decir el modelo de las academias oficiales de bellas artes—, era un modelo que ya de por sí definía la pintura como un arte jerarquizado en el que la historia sería el tipo de representación más importante y la pintura de paisaje quedaría en último término, se puede entender el porqué de este distanciamiento respecto del centro. De hecho, la pintura de paisaje si se quería que fuese tenida en cuenta, el pintor tenía que colocar en la escena, eso que se conocía como «el asunto», con el fin de presentar una historia, aunque fuera ahogada por el contexto del punto de vista del cuadro. En el siglo XIX el academicismo ya prácticamente se había superado, pero en el mundo oficial, seguía plenamente vigente. En un tanto por ciento muy elevado, los pintores que se presentaban a las «Exposiciones Nacionales de Bellas Artes» todavía eran pintores de historia, es decir, pintores que pintaban cuadros donde aparecían personajes que les pasaban cosas. Cuadros con «asunto».

¿Qué otras motivaciones considera que pudieran provocar este hecho en Catalunya? ¿Cuáles eran las peculiares condiciones sociológicas en Catalunya en el siglo XIX que pudieron tener algo que ver con todo esto?

2

En Catalunya el peso social estaba en una clientela burguesa y si había una temática oficial era en todo caso en un nivel muy provincial. En Madrid en cambio el peso se compartía entre una sociedad burguesa y otro que no lo era. Se tiene que entender qué tipo de sociedad predominaba en Catalunya, de la misma manera que hace falta entender lo que sucedía en este lugar. Catalunya fue un país que se espabiló en la industrialización sin tener un objetivo «burocrático» y eso generó emprendedores que buscasen su propio arte. Arte, por cierto, que no pretendía grandes solemnidades, sino que, al contrario. Por ejemplo, como que aquí en Barcelona quien más o quien menos tenía un padre/abuelo que trabajaba la tierra, el campo se entendía como algo nostálgico del país y por tanto también motivo y temática de encargo. Es eso de «hágame un cuadro de Argentina...» Al cambiar el tipo de sociedad también cambió la forma de vender cuadros. Es así como apareció la exposición. Aquí los artistas ya no solo hacían cuadros a medida, sino que, además, preparaban una serie de trabajos que entendían que podían interesar a una clientela potencial. En este sentido, aquí no se tiene que olvidar tampoco una cuestión determinada por la historia. Hasta mediados del XIX, los núcleos urbanos estaban todavía amurallados y para salir de las murallas se necesitaban permisos que requerían pasos muy complicados. Era como pasar una frontera. Mucha gente urbana no se movía de la ciudad y si se movían, además, tenían el peligro de sufrir el bandolerismo. Claro que había gente fuera, pero gente de un nivel social muy inferior, como por ejemplo podía ser gente que trabajaba en los campos. La cultura oficial se generaba en los núcleos urbanos y es evidente que en las ciudades no estaban muy habituados al paisaje. En el momento que las circunstancias políticas permitieron los derribos de las murallas, entonces la gente comenzó a descubrir el país. Antes el país solo lo conocían los comerciantes, los militares, los que hacían viajes en diligencias. A partir de aquí, la gente viajó mucho más. La gente comenzó a practicar el excursionismo...

Según lo que estamos diciendo, parece que se puede entender que los pintores pintaban para ganarse la vida, y por tanto tenían cierta «obediencia» al gusto del público. Esto se puede entender viendo los encargos tanto del tipo oficial como los de nivel particular, pero también en las exposiciones, pues los pintores pintaban una recopilación de temas que creían que podían interesar al público. ¿Cómo hemos de entender aquí el hecho que supone para un pintor descubrir un nuevo paisaje el cual todavía no es comprendido por la sociedad? Ahora pienso, por ejemplo, en Caspar David Friedrich pintando una tormenta cuando eso no era nada habitual.

3

La evolución de la pintura como fenómeno social tampoco es de un día para otro. Pienso que son los artistas quienes pueden descubrir mundos nuevos, pero

el hecho de descubrir «mundos nuevos» no es más que conectar con sensibilidades subconscientes de la sociedad. No sabría decir si el caso de Caspar fue un encargo o fue algo que él entendió que tenía que hacer, pero el caso es que parece, que fuera como fuera, conectó con la sensibilidad de sus coetáneos.

4 Cuando uno hace un repaso por la historia de la pintura del paisaje en general, puede darse cuenta, que hasta que la pintura no se consideró de alguna manera «utilitaria» no consiguió dar un paso adelante para dejar atrás las composiciones alegóricas. De hecho, Europa tuvo que esperar al romanticismo del siglo XIX para que este hecho fuera conceptualmente efectivo. A nivel europeo podríamos decir que oficialmente esto se consolidó en la Exposición del Salón de París de 1824, justamente cuando Pau Rigalt comenzó a impartir la asignatura de paisaje en la Escuela de Nobles. Pero, ¿cuándo, dónde y cómo podemos considerar que el paisaje catalán se consolida como una forma de entender el territorio de forma natural y directa? ¿Por qué esta forma de entender aquí el territorio?

En el siglo XVIII todavía hay muy poco de paisajismo en Catalunya y lo que hay muchas veces era inventado. Los pintores tenían en la cabeza cuadros clásicos que ellos habían visto, ya sea directa o indirectamente, y con esto acababan haciendo algo próximo a Claude Lorrain o a Salvatore Rosa, o a otros... todo inventando un fondo. Estos primeros pintores no se paraban delante de la naturaleza, pues esta en el XVIII todavía quedaba muy lejos... En relación a la cita que haces del año 1824 cabe decir que es un hecho que hace unos años me hizo gracia constatar, pues es curioso que justo cuando se hizo en París esta exposición —en la que participaron pintores de la talla, coma la del inglés John Constable— aquí se comenzara a impartir una asignatura de paisaje en la Escuela de Nobles. Más allá de este hecho, hace falta entender que las cosas no son tan matemáticas. De hecho, la asignatura de paisaje que se enseñaba aquí era más pensando en la escenografía que no pensando con el paisajismo vivo. Incluso el nombre oficial creo que era «Cátedra de perspectiva y paisaje», hecho que ya indica que la asignatura más bien hablaba de unas necesidades escenográficas que de otra cosa. De la misma manera, también es necesario entender que la Escuela de Nobles Artes se fundó para formar gente que pudiera hacer dibujos que sirvieran para la industria textil, para hacer decoración floral, para hacer estampados, bordados... Lo que sí que es cierto, es que esta familia de los Rigalt abanderó las cuestiones paisajísticas en Catalunya. Solo cabe ver como el gran paisajista del XIX fue Lluís Rigalt, pues si el padre —Pau— todavía pintaba unos paisajes «encartonados» —cabe decir de los pocos que conservamos de él—, el hijo a partir de la década de 1840 ya comenzó a investigar dentro del territorio y a hacer dibujos de sus salidas. En la Academia de San Jordi hay al menos setecientos dibujos de Lluís hechos entre 1840 y 1894, pese a que todavía cabe esperar para ver pinturas que expresasen realmente las vivencias que él experimentaba recorriendo el territorio. Otra cuestión que aquí no podemos perder de vista es que en aquella época como

todavía había entre nosotros poca actividad económica alrededor de la pintura, el que se ganaba la vida era el que conseguía sacarse la cátedra en la Escuela Oficial de Bellas Artes. Lluís sacó cátedra substituyendo a su padre y eso también es lo que le permitió ganarse la vida durante el año, y en los veranos coger la mochila para salir por toda Catalunya a dibujar. Todo esto, poco a poco fue generando una sensibilidad. En los dibujos de Lluís ya se podía ver una visión muy fresca y muy directa pero aún no pintaba cuadros que dieran la sensación que se habían pintado «oliendo» naturaleza. Los dibujos que hacía sí que los hacía delante de la naturaleza, pero se podía observar como realmente los acababa alejado de ella pintándolos dentro de su taller. Los alumnos que pasaron por las manos de Rigalt, como mínimo una parte de su producción, acabó siendo paisajística. Es el caso de Ramón Martí Alsina, que es quien realmente consolidó todo esto generando sucesivamente una escuela paisajística que funcionó en cuanto se hizo eco entre el público.

Parece que la posibilidad de salir de las murallas de Barcelona —debido sobre todo a las posturas higienistas de la época— propició la posibilidad de un redescubrimiento interno de la propia tierra que desencadenó entre otros en la aparición de la Escuela de Olot de Joaquim Vayreda —el más famoso discípulo de Martí Alsina—. Es curioso cómo, si repasamos algunos momentos del arte catalán, algunos lugares y sobre todo algunos personajes, establecen un conjunto de vínculos especiales que no pueden pasar desapercibidos. Ahora estoy pensando por ejemplo en las condiciones peculiares de Olot y en artistas como Vayreda —un olotense inscrito en el CEC, que desarrolló su gran obra en Olot, vivió en Olot y falleció en Olot— o arquitectos como Vilalta, Pigem y Aranda —nacidos en Olot, asesores del parque volcánico de La Garrotxa que siguen parecidos pasos...—. Parece que el territorio ha despertado un sentido artístico, por el cual, ya sea a través de la pintura o de la arquitectura..., el hecho de tenerlo cerca, ha hecho que algunos artistas lo consideren de un enorme interés social. De hecho, la mejor obra de los Vilalta, Pigem y Aranda se encuentra en Olot. ¿Qué tiene Olot de especial? ¿Por qué es de mérito ubicar aquí el futuro Museo del paisaje de Catalunya?

5

Eso que se decía de «abajo las murallas» es realmente lo que empujó todo esto. Yo siempre me quejo que hoy en día hay muy pocos pintores que perduren fieles a su tierra. Ahora pienso en los muchos valencianos que por ejemplo se van a Madrid. Aquí podemos hablar del caso de Joaquín Sorolla, que claro que bajaba a la playa a pintar, pero no lo podía hacer de otra manera que no fuera con la misma actitud que tiene un turista cuando no vive en el lugar que visita. Vayreda se mantuvo muy directamente implicado a su ciudad. Claro que allí tenía una familia que tenía un realce importante, y seguro que lo hacía sentir bien y no haber de plantearse la posibilidad de tener que ir a Barcelona, pero creo que es mucho más que esto. En Olot ya «llovía sobre mojado». Allí ya había una escuela de

bellas artes que seguramente sin haber existido, todo esto no hubiera sido posible. Por otra parte, en aquella época había problemas epidémicos. Muchos pintores cuando había epidemias —véanse cóleras, fiebres amarillas, etc.— se iban fuera de Barcelona. Muchos iban a Sabadell, otros a Olot... Si en Olot esto funcionaba es porque había un ambiente idóneo, porque había una Escuela y porque había un personaje bastante fuerte. Los que fueron a Olot tuvieron más arraigamiento. Tuvieron con Vayreda —un pintor que pintaba porque quería hacerlo— y tuvieron con Berga El Viejo —un profesional de la pintura que estuvo al frente de la Escuela y del Centro Artístico...— Todo esto creó un clima que entonces otras ciudades no generaban.

6 **Siguiendo este hilo conductor, ¿considera que para llevar a cabo esta capacidad creativa es necesario este vínculo territorial por parte del artista? Tengo en la cabeza ahora el fovismo de Cotlliure, el cubismo de Ceret o el surrealismo del Ampurdán... ¿Qué es lo que piensa en el caso de los arquitectos?**

La pintura tiene condicionantes totalmente diferentes a la arquitectura. El arquitecto trabaja normalmente allí donde le dan un encargo. Suele estar muy condicionado por el factor económico. Necesita una gran inversión de un cliente para poder trabajar. El pintor no, y esto es determinante. Recuerdo ahora a Oriol Bohigas afirmando que a la arquitectura le cuesta mucho más evolucionar que al resto de artes porque para poder llevarla a término, primero es necesario convencer a un cliente. Y claro, convencer un cliente para que se gaste dinero. El pintor en un momento dado puede pintar un cuadro por placer. Por muchas ganas que un arquitecto tenga de cambiar cosas no depende totalmente de su voluntad...

7 **Siguiendo algún escrito de Agustín Berque, se puede afirmar que el paisaje se puede entender a través de definiciones, de la literatura, de la pintura y a través de la jardinería. ¿Cree que es posible hablar de paisaje en otras disciplinas? ¿Qué ocurre con la escultura, por ejemplo?**

Hablar de escultura paisajística parece mucho más difícil, pero entiendo que se podría conseguir un vínculo especialmente en aquella escultura que se vincula a la arquitectura. Es muy difícil que en una pieza aislada se pueda encontrar alguna connotación paisajística, pero a través de la arquitectura... Ahora pienso en la Facultad de Derecho y el mural cerámico de las tejas de la ley de Subirachs... O por qué no en aquella escultura famosa de la ola de Eusebi Arnau... Sería necesario ver que hicieron los escultores del siglo XIX del primer orden. Aquí, por ejemplo, tenemos dos grandes nombres: Damià Campeny y Antoni Solà. Y a partir de estos, sus discípulos: Josep Bover, Manuel Vilar... los hermanos Vallmitjana. O del siglo XX, los vanguardistas, Juli González y Pau Gargallo...

Durante el siglo XIX el centro neurálgico del paisajismo catalán parece que se trasladó de Barcelona a Olot. ¿Adónde hace falta ubicar este centro en el siglo XX? ¿Y en el siglo XXI? ¿Es posible todavía hoy hablar de una escuela paisajística en Catalunya? ¿Quién la representaría?

8

Respecto al cambio de centro que comentas del siglo XIX, esta es una imagen que yo mismo hice notar hace unos años para corregir la concepción centralista que solemos tener respecto a estas cuestiones, pero en ningún caso pienso que Olot hiciera perder totalmente el protagonismo a Barcelona. Solo hace falta entender aquí la fuerza demográfica que siempre tiene una capital... Lo que sí que es verdad es que durante un tiempo tuvo una competencia muy evidente, del mismo modo que después también surgieran otros lugares de notable interés. Aquí podemos hablar por ejemplo de la Escuela de Vilanova i la Geltrú con Enric Cristòfol Ricart y Alexandre de Cabanyes a principios del siglo XX, y muchos otros si se quiere... pero Barcelona el peso no lo perdió nunca. En algunos momentos, especialmente cuando había epidemias, todo el mundo se iba, pero cuando la epidemia pasaba, la vida se recobraba en la «gran» ciudad... De hecho, hoy en día la Facultad de Bellas Artes de Barcelona incluye muchas sensibilidades diferentes. Ha habido catedráticos y directores, como Hernández Pijuan, que han desarrollado líneas que partían de la figuración geométrica hasta llegar al informalismo, profesores, como Teresa Llàcer, que seguían el magisterio del pintor Sanvisens y que descubrieron las imprentas de Picasso, Manet, Derain, Gauguin, Cézanne, y otros que incluso han desarrollado líneas próximas a Joaquim Mir. Por lo que respecta al siglo XXI, creo que aún no ha sido definido cuál es el arte actual. En el libro de Rubert de Ventós titulado «El arte ensimismado» se anuncia este hecho. Rubert viene a decir que el arte del siglo XX quizá lo deberíamos entender de aquí a unos años des de otras disciplinas. ¿Por qué no pensar hoy en día en la plástica de la industria cinematográfica?

FRANCESC FONTBONA DE VALLESCAR (BARCELONA, 1948)

Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona en 1970, en 1987 obtiene el título de doctor —por la Sección de Historia Moderna— de la Universidad de Barcelona. De entre todos sus numerosos cargos, cabe destacar el de académico numerario de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jordi de Barcelona en 1989 —electo en 1987—, miembro numerario del Institut d'Estudis Catalans en 1992, director de la Unidad Gráfica de la Biblioteca de Catalunya de Barcelona desde 1995 —entró como conservador en 1978—, presidente de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de obras de importancia histórica o artística de Catalunya de la Generalitat de Catalunya desde 2003. Como docente ha sido profesor ayudante de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona entre 1971 y 1974, y profesor de Historia del Arte en los Cursos de Cultura Catalana para Estudiantes Extranjeros del Institut d'Estudis Catalans de Barcelona entre 1972 y 1985. Aparte de ser redactor —entre 1968 y 1971— y responsable —entre 1971 y 1978— de la sección de Arte de la Gran Enciclopedia Catalana de Barcelona, ha escrito numerosos libros —más de cuarenta— dedicados al estudio del arte del siglo XIX y principios del XX, siendo así galardonado en 1976 con el Premio Alfons Bonay y Carbó del Institut d'Estudis Catalans por el libro *La crisi del Modernisme artístic*, en 1977 con el Premio de la Crítica Serra d'Or de ensayo por el libro *La crisi del Modernisme artístic*, en 1980 con el Premio Alfons Bonay y Carbó, del Institut d'Estudis Catalans por el libro *El paisatgisme a Catalunya*, en 1984 con la Mención Honorífica por la colección de libros publicados en 1983, que más sobresalen en contenido, diseño, impresión y religado por *Història de l'Art Català*, en 1984 con la Beca de Honor del Colegio Mayor Bonaigua de Barcelona, en 1999 con el Premio A.C.C.A. a la mejor publicación por el *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi. I-Pintura*, y en 2002 con el Premio A.C.C.A. a la mejor publicación por el libro *El Modernisme*. Ha sido miembro de diferentes tribunales de tesis doctorales y tesis de máster (desde 1989), ha participado en diferentes mesas redondas (desde 1973), conferencias (desde 1970) y comisariados de exposiciones (desde 1980).

PREGUNTAS

¿Cómo era el lugar antes de La Ricarda de Bonet?

Estamos en la zona de influencia del río Llobregat el cual antiguamente desembocaba en un delta con diferentes lagunas. Una de ellas es la que se conoce como La Ricarda; una zona de marismas, dunas de arena al lado de la playa y áreas para cazar... Por razones que desconozco, a finales del siglo XIX, mi bisabuelo — Manuel Bertrand y Salsas— adquirió esta propiedad. Mi bisabuelo era un señor muy emprendedor. Formaba parte de una alcurnia de industriales catalanes. En este territorio en concreto hizo distintas actuaciones. Plantó una pinada para fijar las dunas de arena de la playa, saneó los terrenos para convertirlos en campos de cultivo y construyó unas vaquerías. La Ricarda, por tanto, en primer lugar es una laguna. En segundo lugar, es el territorio que la rodea. Y en tercer lugar es una granja y son todas las casas familiares que hay en este territorio. Lo cierto es que las ampliaciones del aeropuerto se han ido comiendo mucho de todo esto. Nuestra propia granja fue desmontada por la ampliación del aeropuerto y ahora una parte se ha vuelto a reconstruir cerca de aquí. Se derribaron muchas casas. El aeropuerto que había en esos años tenía muy poco tráfico. Los domingos por las tardes solíamos ir en bicicleta por los alrededores y todavía hoy hay familiares que a menudo recuerdan que incluso iban en bicicleta por el medio de las pistas. Con esto te puedes hacer una idea del aeropuerto que había. La cosa ha cambiado mucho. No era previsible. Si te has fijado, después de la primera rotonda que hemos girado hacia la derecha, a mano izquierda quedaba una casa blanca de tres plantas. Esta casa es la que conocemos como la casa «vieja». Es un edificio de mediados del siglo XIX. Es la única casa que había hasta los años treinta aproximadamente. Ahora en el conjunto de La Ricarda hay siete casas. Todas son de la familia. Todas son La Ricarda. Ya pasando de generación, mi abuelo dejó en esta franja —la que quedaría entre la actual Ricarda de Bonet y el mar— un espacio para cada uno de los hijos. Esta obra es la única que realmente siempre se ha conocido como La Ricarda. Lo más sensato siguiendo las nomenclaturas de la arquitectura hubiera sido que este edificio se recordara, en todo caso, como la casa Gomis, pero aquí fue el territorio que dio nombre a la casa y no los apellidos de la familia.

¿Por qué se escogió a Bonet para llevar a término este proyecto?

Inés Bertrand y Ricard Gomis —ingeniero de profesión— se casan el 1944. Piensan entonces en hacerse una casa bajo sus criterios y sus ideas. A partir de aquí tenían dos decisiones a tomar. Una, sobre el territorio. La otra, sobre el arquitecto. En cuanto al territorio, mi madre ya tenía esta parcela. El arquitecto finalmente fue Bonet. Si se conocían o no antes de los años treinta no lo sabemos,

05

ENTREVISTADO:
MARITA GOMIS
FAMILIA GOMIS BERTRAND

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR: *
LA RICARDA
ARCHIVO FAMILIAR
BALMES 436, 4^oC-D
*SE MUESTRA UNA RECOPIACIÓN DE UN
CONJUNTO DE CONVERSACIONES QUE SE HAN
PRODUCIDO TANTO EN LA RICARDA COMO EN EL
ARCHIVO FAMILIAR.

FECHA DE REUNIÓN:
18.05.2013

2

pero lo que sí sabemos es que eran contemporáneos. Ricard Gomis había nacido en 1910, Inés Bertrand en 1915, y tanto Ricard como Bonet participaban en los mismos movimientos de vanguardia de los años treinta a través del GATCPAC, del ADLAN... y de otras asociaciones vinculadas a este entorno. Personas que compartían ideas bastante parecidas.¹

Sobre esto, muchas veces se escuchan comentarios que apuntan a que en un primer momento se habría escogido a Sert, pero que como este fue inhabilitado para el ejercicio de la arquitectura después de la Guerra Civil y exiliado a Estados Unidos en 1941, se escogió finalmente a Bonet.

Nosotros, cuando hicieron esta casa, éramos muy pequeños. No teníamos conciencia de estas decisiones. Las personas que ahora podrían responder a esta pregunta ya no existen. Cuando hicimos la recopilación de toda la documentación de La Ricarda, los padres ya no vivían. Muchas cuestiones de estas solamente pueden ser contestadas con los recuerdos que aún tenemos. Esta es una cuestión que nosotros habíamos escuchado, pero no está documentada.

3

Si uno lee la primera carta que existe en el archivo familiar entre Antonio Bonet y Ricardo Gomis en relación a La Ricarda, puede hallar un texto escrito el 04 de febrero de 1950 con una descripción de un proyecto, que, si se lee observando la obra que finalmente se realizó, no conseguirá encontrar muchas diferencias. Sorprende que la segunda carta que consta en el archivo sea de 1953 y que en esa carta ya no se hable prácticamente de esa primera versión, que, si conceptualmente no presentaba diferencias, formalmente parecía muy distinta.

En febrero de 1950 llega un primer proyecto que no se hizo. En el año 1953, hubo un segundo proyecto. Este es el que se construyó. Hace unos tres años vino a visitar La Ricarda Josep Puig Torné. En esa visita él planteó que la disyuntiva de Bonet o bien estaba en hacer una casa que desde ella se dominara el paisaje o bien una casa que estuviera integrada en el territorio. Por las razones que fueran, parece que pesó más esa segunda opción. Lo cierto es que las personas que realmente podrían responder a esta pregunta, ya no están con nosotros.²

1. En la entrevista de televisión publicada en <<http://www.youtube.com/watch?v=9drWMMEFikw>>, Antonio Bonet comenta que el Sr. Gomis preguntó a su amigo —el sombrerero Prats—, sobre quién creía que debería ser el arquitecto de la futura casa de La Ricarda y que Prats aconsejó a Gomis que este debería ser Bonet.

2. Josep Puig Torné, colaborador de Bonet desde 1960, en una entrevista que le hace Juan Fernando Ródenas García con motivo de la tesis *Antonio Bonet. Poblado Hifrensa, 1967-75* respecto del cambio brusco de versión de La Ricarda, responde lo siguiente: «Al cliente no le gustó el proyecto y a Antonio tampoco, sin duda,

Los dos proyectos tenían grandes puntos en común...

Sí, si te has fijado hemos accedido por una rampa. Estamos en una zona donde el nivel freático es muy cambiante. El camino por donde hemos accedido lo hemos visto muchas veces con más de un palmo de agua que lo cubría. La idea siempre fue levantar la casa del suelo. Esto también lo tenían las otras casas que nos rodean. La Ricarda se organizó con dos ejes. Uno es el que mira hacia el Sur, donde están los espacios comunes, hay una bóveda por la zona de servicios —cocina, plancha, etcétera—, otra por el comedor y dos más por la sala. Después hay unos ejes perpendiculares que son donde se ubican los espacios privados y el de los invitados o personal que ayuda en la casa, y un último módulo que —pese a estar conectado— se sigue denominando «el pabellón independiente». A parte de todo esto, hay dos porches que se avanzan al jardín. Uno plenamente cubierto y otro solo cubierto a media bóveda.

En la planta que hace Bonet para la segunda propuesta de La Ricarda, puede leerse claramente una cierta imposición de una cuadrícula sobre el emplazamiento; en cambio, cuando uno visita la obra construida, parece que esta cuadrícula desaparece. Pienso que hay un cierto cuidado con la disposición de la casa en relación al territorio. ¿Qué piensa de esto?

4

Cuando llegas a la plaza de la entrada, estás como cerrado. Uno desde allí no ve la casa. No ve el acceso de la casa. Solo hay una vidriera que te invita a pasar. Solo desde allí dentro tienes la imagen de la casa que se abre hacia el territorio. Una vez dentro, la casa no es hermética totalmente. Las persianas no cierran del todo. Las cenefas dejan pasar la luz. Hay diferentes tipos de cortinas... Lo mismo pasa en las habitaciones. En las habitaciones, uno puede observar como la puerta de entrada no tiene marco. El galce lo forma el tabique que cierra la habitación. Como la puerta está pintada del mismo color que la pared, la entrada se convierte en un paño ciego que incita a salir al jardín sin dar ninguna otra opción de salida. Aquí hay una curiosidad que es la idea de poner un corcho de color claro entre las habitaciones. Bonet esto lo hizo porque quería que los pilares siempre quedaran vistos en toda la casa. Si el corcho se hubiera pintado de color oscuro, el pilar hubiera desaparecido, y esta no era su voluntad. De la misma manera, delante de las dos bóvedas que ocupan la sala, queda una especie de módulo cuadrado de césped enmarcado por los dos porches. Una vez, alguien nos comentó: «esto es como la sala en el jardín», y pensamos que de hecho este lugar se utilizaba así. Durante la primavera y los veranos, antes de comer, y si hacía buen día, sacábamos las sillas y aquí hacíamos una especie de tertulia. Podemos decir que Bonet era muy buen urbanista y muy detallista. Si te fijas, Bonet organizó el espacio de

porque si le hubiera gustado, hubiera machacado hasta el final, hasta doblegar al cliente. Antonio tenía tesón, era duro, muy duro. [...] Antonio se metía a los clientes en el bolsillo y era incansable [...]».

la sala mediante la colocación de unas alfombras. A cada alfombra le correspondía un espacio. El de la chimenea grande, el de la chimenea pequeña, el de la mesa de la zona de comer... Todas muy tenues y muy vegetales, de alguna forma. Como si un trozo del jardín hubiera entrado en la casa. Incluso las alfombras marcaban los espacios de circulación. En este sentido hace falta decir que incluso todo el mobiliario fue diseñado por el propio Bonet y cuando no fue así, él mismo escogió las piezas especialmente para la casa. Todo está especificado en el plano del mobiliario. Por ejemplo, esa mesa de cedro japonés está especificada en el plano... En el interior solo hay tres tipos de pavimentos. En cada espacio de vida le corresponde un pavimento diferente. En todas las zonas de recepción (la galería, la entrada, la sala y el comedor) hay una piedra caliza ibérica perfectamente modulada. En las zonas de las habitaciones, tanto de la familia como la del servicio, hay una pieza de gres pulida. Y en la zona de servicios (cocina y baños) se utiliza una pieza de «gresite». Según el tipo de pavimento, sabes el tipo de espacio donde te encuentras. Los armarios marcan una línea por debajo del tensor y están perfectamente modulados con los pavimentos. Son cuestiones que dan un gran sentido de proporción y de escala a la casa.³

5

Si uno repasa la correspondencia puede observar como Ricardo cita a Bonet insistentemente para la decisión de los materiales. Incluso el 25 de octubre de 1957 Ricardo le llega a plantear a Bonet que, si su presencia siempre es necesaria, «muy pronto será imprescindible y por un plazo de cinco o seis semanas como mínimo[...]» En esas semanas hay un vacío documental en la correspondencia. ¿Cómo se tomaban estas decisiones?

El vacío corresponde a los encuentros que tenían, ya sea porque Bonet venía a Barcelona o porque los padres iban a Buenos Aires o Sao Paulo a ver a su familia. En el plano del mobiliario se pueden encontrar muchas anotaciones de Bonet y del padre (Ricard Gomis) donde se discute sobre las texturas y colores de los materiales. Beatriz, por ejemplo —la hermana que me sigue— más de una vez me ha dicho: «¿tú no recuerdas como el padre nos llevaba piezas de pavimento y nos las hacía pisar...?» En realidad, creo que fueron decisiones muy conjuntas. Lo cierto es que hay cuatro tipos básicos de cierres. Uno es un muro en la cara Norte revestido con cerámica vidriada de La Bisbal con los colores

3. Josep Puig Torné, colaborador de Bonet desde 1960, en una entrevista que le hace Juan Fernando Ródenas García con motivo de la tesis «Antonio Bonet. Poblado Hifrensa, 1967-75» respecto de la modulación en los proyectos de Bonet responde lo siguiente: «Sí, dibujábamos mallas, no en todos los proyectos. En las modulaciones, Antonio era muy estricto inicialmente, en líneas generales, pero no era estricto hasta el final. La modulación servía para organizar el conjunto. Con Esquius construimos unos Apartamentos en Castelldefels y partimos con la modulación de la ‘rajola Vendrell’ de 14x28 cm. Fuimos al milímetro y fue un fracaso enorme (risas)...».

que concuerdan más con el territorio —verde y marrón, en este caso—. En los frentes Sur y Oeste en general se resuelven con vitrales. Y después hay una pieza de gres diseñada por Bonet que algunas veces la utiliza como cierre, colocando vidrios de claraboya intercalados y en los interiores de la pieza, culos de vaso de colores —típico elemento de la construcción modernista—. Unas veces funciona como cierre estanco y otras solo como cenefa. Es una casa que está muy integrada con el territorio. La casa sale al jardín y el jardín entra en la casa. La imagen de la casa es un inmenso porche que sirve para protegerse del sol y de la lluvia. El gres tiene una presencia importante en la casa. En las cubiertas, en las terrazas, en las aceras y también en uno de los pavimentos del interior con diferentes cualidades... Si ves las chimeneas de las cubiertas —que o bien son ventilaciones o salidas de humo— en vez de estar moduladas, se resuelven con la misma pieza de gres, pero con la técnica del «trencadís». Bonet era un gran entusiasta de Gaudí. Siempre hemos pensado que posiblemente esta técnica aplicada aquí sea su pequeño homenaje.

¿Y sobre la posición final de la Casa?

Una cosa que solemos recordar de los padres es que decían que de una casa aprovechas el espacio que tienes delante. Decidieron poner el edificio en el punto más retrasado del umbral que teníamos en aquellos momentos. En cuanto más hacia aquí o más hacia allí, justo en esos tiempos abrieron la finca de al lado y se comenzó a poner gente por los alrededores, probablemente el hecho de ubicarnos en este emplazamiento específico tuvo mucho que ver con el hecho de querer mantener cierta intimidad en relación al resto de edificaciones⁴. Aquí la preocupación de mi madre siempre fue la de que se cortaran los menos pinos posibles. Esto lo puedes ver con los tres cortes que hay en el muro que limita la parcela. Uno está delante de la piscina. Otro detrás de los vestuarios. Y el último al lado Este, en frente de la cocina.⁵

6

4. En la correspondencia de la Casa La Ricarda del archivo familiar hay una carta del 27.08.1953 que envía el Sr. Comas —arquitecto representante de Bonet en Barcelona— al propio Bonet donde se informa de la necesidad de desplazar la casa respecto del emplazamiento original: «[...] el Sr. Gomis estudià un dels problemes, entrant-li la por del *veinatge*. En efecte, aquella hora de les 6 de la tarda, en dia de feina i així i tot hi havia una pila de campaments. [...] No era sols la presència [...] sinó la cridaria, soroll, xisclets... [...] Idea: fugir d'aquell costat, apartar-se el màxim possible.»

5. Aunque existiera esta preocupación por parte de Inés Bertrand, la propia obra de Bonet y comentarios como el que le dedica Alberti, dan muestra de que esta tuvo que ser una actitud compartida. Alberti por ejemplo sobre esto escribió: «Así, con audacia, con amor y con un sentimiento de responsabilidad estética semejante al del paisajista que para el resultado armonioso de su obra elimina solamente lo

7

¿Qué papel considera que tuvo Inés en las decisiones de este proyecto?

Hay muchos detalles que demuestran que hubo una implicación muy estrecha y con mucha participación por parte de los propietarios. Sobre el papel de la madre se podrían escribir aquí muchos capítulos. Por ejemplo: el pabellón independiente. En origen, este no tenía ninguna conexión con la casa, pero como las señoras tienen mucho sentido práctico, la madre —en este caso— planteó a Bonet que, si llovía con este tipo de solución, se tendría que mojar para ir al dormitorio⁶. Aquí fue cuando idearon una pasarela construida de vidrio —incluso en la parte superior— con una jardinera donde la mitad está dentro y la otra mitad está fuera. La imagen muestra lo más parecido a que puedas estar en un exterior. Podríamos hablar también de los comentarios para que se ubicaran los vestuarios fuera del interior de la casa, por ejemplo. En vez de ubicarlos detrás del pequeño estanque de la entrada —que es donde pienso que iban inicialmente ubicados—, la madre insistió en construirlos en el exterior. Bonet propuso entonces esa pieza exenta forrada de gresite en el interior y revestida de cerámica vidriada de color verde en el exterior que hay al lado de la piscina. Sin duda, la solución más óptima. Por un lado, esto provocó salir en el exterior por la galería en vez de la sala, evitando pérdidas del aire acondicionado, y por otro, se evitó que la arena de la playa entrara en la casa, tal y como pedía mi madre. Aquí podríamos comentar también de cómo acordándose de las cuestiones higiénicas adoptadas en las vaquerías —recuerdo que forraban todas las superficies con cerámica vidriada— mi madre pidió que el techo de la cocina se forrara con algo parecido. Aquí se colocó un gresite para facilitar la limpieza. Cabe recordar que en aquella época no había extractores de humo y si no se adoptaba alguna solución similar... Recuerdo, por ejemplo, también, en relación a las habitaciones del servicio, que hay una carta de los padres hacia Bonet que dice que necesitaríamos un mueble con cajones para que los trabajadores pudieran guardar sus cosas personales. Hubo mucha cura de la vida personal de cada uno. Todo esto existió, y si no hubiera habido esta buena relación y complicidad —entre propietarios y arquitecto— todo esto no hubiera salido. Muchas cosas de este tipo se hicieron sobre la marcha.

necesario, Antonio Bonet hace de la compacta creación arbórea de Lussich una nueva obra, ofreciéndola, sin desvirtuarla de su esencia, al disfrute del hombre.»

6. Existe una carta escrita el 15 de Julio de 1953 que corrobora esta insistencia por parte de Inés. Decía Ricardo en la carta: «[...] Sigue preocupando a Inés el enlace de esta unidad aislada con el cuerpo del edificio y, comprendiendo lo difícil desde un punto de vista arquitectónico, que resultaría la unión mediante un macizo de obra a la obra principal, es por lo que te sugiero la idea de una galería o unidad de vidrio que podía ser el invernadero de plantas tropicales para solucionar el problema planteado. No pretendo con ello que se consiga la total unidad sino tan solo un abrigo en el pabellón aislado al grueso del edificio, o sea al patio que se forma ante el living y el patio japonés.»

Observando la dimensión de la sala, es fácil comprender la importancia que tenía que tener este espacio para la familia.

La zona de la sala ocupa dos módulos. Son más de 120m². El objetivo de esta sala era doble. Sala de reuniones. La familia era muy extensa. Se podían encontrar entre 70 y 80 personas fácilmente. Y sala de música. Dependiendo del tipo de audiciones —en vivo o discográficas— el escenario se desplazaba. Ricard Gomis era ingeniero de profesión, pero su gran pasión siempre había sido escuchar y reproducir música desde que era un adolescente. En los años treinta, junto con otra serie de personas (Joan Cura, Daniel Blanxart, Joaquim Homs o Enric Roig) puso en marcha una asociación «Discòfils-Associació Pro Música»⁷ teniendo por

8

7. Discòfils-Associació Pro Música exhortaba a los ciudadanos amantes de la música a unirse en el interés hacia el disco. DISCÒFILS pretendía dar a conocer obras de escaso interés comercial para las discográficas, divulgar la música contemporánea, animar al público a «re-escuchar» la música y informarlo de las últimas novedades discográficas mundiales. En su anteproyecto, DISCÒFILS marcaba las normas para realizar las audiciones alrededor de Catalunya, en una clara visión formadora del país. Así mismo, fue un movimiento pionero en el Estado Español, representativo de una determinada manera de entender la cultura. Su estética vanguardista quedó reflejado tanto en el diseño de su imagen corporativa, como en la expresión y estilo utilizados para proclamar sus ideales. El carácter moderno y europeísta de DISCÒFILS sirvió de altavoz, pero fue la Revista Musical Catalana la que publicó las crónicas de las audiciones, que se ejecutaron en el hotel Majestic y en la Llibreria Catalònia de Barcelona. Las personalidades que arrancaron y dieron soporte al proyecto fueron lideradas por la iniciativa del «barretaire» Joan Prats y del joven estudiante de ingeniería Ricard Gomis, que además fue el primer presidente. Tuvo sede en el GATCPAC del Passeig de Gràcia, y su Junta contó con el asesoramiento musical del compositor Robert Gerhard, y el técnico musicólogo y violinista Enric Roig. Es posible que Discòfils fuera el espejo de otras actividades coetáneas de carácter público y privado, pero no existe constancia. Sí se puede afirmar, que plantó la semilla del que, en una posguerra gris en acontecimientos culturales, rebrotaría en los años cincuenta dentro del Hot Club del Club 49 gracias a los mismos que habían impulsado Discòfils: Joan Prats y Ricard Gomis. «En los años cincuenta el Club 49 acabó convirtiéndose en la institución catalana más dinámica e imaginativa para la promoción del arte nuevo», escribía la Dra. Pilar Bonet en el catálogo de la exposición «Club 49» que tuvo lugar en el Centro de Arte Santa Mónica durante el 2010. Bajo la tutela del Hot Club de Barcelona y a través del impulso de mecenas y promotores de la vanguardia artística del momento —como el arquitecto Sixt Illescas, el mecenas Joan Prats, el crítico Sebastià Gasch, el empresario y fotógrafo Joaquim Gomis, y el abogado y coleccionista Xavier Vidal de Llobatera— durante más de dos décadas se impulsaron numerosas actividades en el ámbito de la poesía, la música, el teatro y las artes plásticas. Joaquim Gomis, venía del grupo ADLAN (Amics de l'Art Nou), movimiento artístico catalán que

objetivo llevar la música a través del disco empezando por Barcelona y siguiendo hacia otras poblaciones. Con la Guerra todo esto no prosperó.

9 **¿Qué podemos decir de las inevitables referencias que surgen hacia el mundo japonés? La altura de la sala, el mobiliario, la secuencia de los espacios... ¿De dónde venía esta pasión por lo oriental?**

Desconozco si puede haber conexión por aquí, pero había un hermano del padre que se llamaba Celso Gomis que durante muchos años estuvo viviendo en Japón. Incluso se casó con una mujer que era de padre japonés y de madre belga. Celso era muy amigo del escultor Eudald Serra i Güell. Eudald también vivió muchos años en Japón. Por otro lado, creo que, a mediados de los cincuenta, los padres hicieron algunos viajes a Japón.

10 **La última carta que escribe Ricardo Gomis a Antonio Bonet el 14 de Julio de 1987, hace mención a la visita que sus padres hicieron en 1950 en la Solana del Mar. Ellos hablaban de una visita determinante para La Ricarda.⁸**

él mismo fundó en Barcelona junto Joan Prats y Josep Lluís Sert, con el objetivo de promover el arte de vanguardia. Entre sus miembros figuraron Àngel, Eudald Serra, Ramon Marinello, Artur Carbonell, Jaume Sans, etc. Entre sus actividades organizaron exposiciones de Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró y Alexander Calder. Otro capítulo importante fue la relación entre el Club 49 y el grupo Dau al Set, fundado en 1948 por los pintores Joan Ponç, Modest Cuixart, Antoni Tàpies, J.J. Tharrats, el poeta Joan Brossa y el ensayista Arnau Puig.

8. En esta carta Ricardo le comenta a Bonet: «Recibo por duplicado el cuaderno sobre tu obra en relación al «Río de la Plata». Me he entretenido leyéndola y ojeándola, reviviendo antiguos recuerdos sobre todo por el artículo de Rafael Alberti que refleja la impresión que retengo de mi visita a Buenos Aires en el 50 con posterior desplazamiento a Uruguay para conocer tu obra de Solana del Mar, que fue decisiva para el encargo de mi casa en La Ricarda que siguió posteriormente. Me ha producido un relax su lectura y examen que te agradezco juntamente con Inés[...]» Según los comentarios de Marita, este encuentro, se produjo probablemente a finales del año 50, después de que Bonet hubiera escrito la primera carta a Ricardo —04.02.1950—, con motivo de mostrar la primera versión del proyecto de La Ricarda. Alberti decía en aquel texto: «[...] El arquitecto catalán ha cambiado de orilla. Una sierra, una laguna, un bosque y una playa van a abrirle la escena donde ha de situar su primera y maestra creación. Estamos ya en 1945. No quiero imaginarme ahora, dejada la romana Tarraco, caminando por la Vía Augusta hacia la Barcelona natal de Antonio Bonet. Pero aunque el paisaje es otro, también recorro carretera de pinos, paso poblados junto al mar, me hundo en pálidos médanos suaves, para meterme al fin en un bosque profundo, un apretado bosque en cuyo fondo voy a encontrar a un arquitecto del Mediterráneo, dispuesto a abrir la luz en sus umbrías, haciendo entrar en ella al hombre, inaugurando así una vida nueva

Sí, creo que esa visita coincidió por fecha con el casamiento de Celso que entonces estaba viviendo en Buenos Aires. Pienso que los padres fueron al casamiento de su hermano que se produjo si no recuerdo mal en otoño. Esta carta se escribió después de recibir de Bonet, el libro publicado en C.R.C. Galería de Arquitectura.

MARITA GOMIS BERTRAND

Marita es hija de Ricardo Gomis y de su esposa Inés Bertrand Mata. Habitó La Ricarda junto a sus hermanos durante algunos periodos de su infancia. Ella sitúa su primer recuerdo de la casa entre 1953-1954, recordando las estacas del replanteo de la obra. Marita conserva una vivencia muy extraordinaria de esta obra de Bonet. De hecho, dedica actualmente parte de su tiempo a la divulgación y conservación de la casa. Desde el fallecimiento de sus padres, además es copropietaria junto sus hermanos.

en un lugar solo antes de pájaros, viento entre ramas invisibles, dunas deshabitadas, orillas casi en soledad.»

06

INTRODUCCIÓN

ENTREVISTADO:
EVA PRATS

¿De qué haces la tesis?

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
ETSAB

LA ENTREVISTA SE HA REALIZADO EN EL AULA
2.3 DEL SEGUNDO PISO DE LA ETSAB CON
LA PRESENCIA DE ALGUNOS ALUMNOS DEL
TERCER CURSO QUE PARTICIPAN EN EL TALLER DE
PROYECTOS IV (PLAN 2010) DIRIGIDO POR LA
PROFESORA EVA PRATS.

FECHA DE REUNIÓN:
29.05.2013

Mi interés comenzó el 2009 haciendo un Máster en el Departamento de Proyectos de ETSAB. Lo que se comentaba en la línea de investigación que dirigía Josep Muntañola me interesaba mucho. La verdad es que se hacía mucho énfasis en la relación que hay entre la arquitectura y el lugar. De esta manera de mirar específica que tenían algunos arquitectos. Se hablaba muchas veces de Enric. Cuestiones que tengo la sensación, que dónde yo estudié, por decirlo de algún modo, no fueron remarcadas lo suficiente. Viendo la situación actual, hace poco comencé a preocuparme de este hecho. Pensé que quizás ahora fuera un buen momento para volver a poner sobre la mesa todas estas preguntas. Leyendo textos, como el de Umberto Eco —el de cómo se hace una tesis—, me quedó claro que el contexto de mi investigación tenía que ser el de la arquitectura catalana.

Partí de aquí, y poco a poco fui concretando y entendiendo que gran parte de lo que yo quería decir, se podía entender a través de profundizar en un posible pensamiento poético en la arquitectura. Ciertamente, una poética aristotélica que aquí nos permite entender el paisaje sobre todo como un hecho cultural.

¿Sobre qué años te concentras en relación a este interés paisajístico de la arquitectura catalana?

Muchos críticos de la arquitectura coinciden en sus escritos que el final de los CIAM (Aix-en Provence, 1954), la aparición del *Team X* (Otterlo, 1959) y sobre todo la llegada de voces internacionales, como las del «Urban Structuring» de los Smithson (1967) o como las traducciones de Venturi (1972), Tafuri (1972) y Rossi (1971) —entre otros— provocaron la aparición de una etapa donde empezó a reinar una cierta inestabilidad. Argumentan que se perdió el hilo conductor que la arquitectura había seguido hasta aquellos momentos. De hecho, eso es una polémica que pienso que todavía dura en esta Escuela. Hay quien define esta etapa como un final de un camino y otros como una continuidad de esta, entendiendo más bien, que lo que se produjo fue una clara y nueva reacción contra las pseudoestéticas que comenzaban a aparecer en el panorama internacional y nacional de la época.

Situando en el tiempo la arquitectura catalana, se suelen distinguir tres grandes etapas. La racionalista; ubicada entre la exposición internacional de Barcelona (1929) y la Guerra Civil Española (1936-1939). La de la posguerra; la que comienza con el Grupo R (1949-1959) —y las correspondientes

influencias de los Zevi, Sartoris y Aalto— y acaba con la Escuela de Barcelona (1961-1979). Y la que empieza a partir de los años setenta como comentábamos ahora mismo. Pienso que toda esta problemática acompaña todos estos periodos, pero también creo que es en los años cincuenta cuando en Catalunya comienza verdaderamente una fuerte reacción en relación a todas estas cuestiones. De los años cincuenta me interesa mucho empezar con la contraposición de la arquitectura de Bonet con la de Coderch, por ejemplo. Mi idea es partir de aquí.

Bien cabe decir que en la primera arquitectura catalana también estaban los que tenían la mirada por descubrir Ibiza. De alguna manera en el GATCPAC también se hablaba de paisaje. La arquitectura de aquel momento se manifestaba con un posicionamiento tan puro porque tenía que responder a unos hechos concretos, pero eso no significa que no hubiera esta respuesta paisajística que comentas. Las mismas «casitas para el fin de semana» indican de alguna manera que son gente que comenzaban a disfrutar saliendo fuera. Incluso la misma revista A.C. llevaba por nombre «Actividad Contemporánea». A.C. parece que era algo más amplio que una revista para hablar de arquitectura. Todo eso pienso que también forma parte del paisaje de alguna manera...

Sin duda, y creo que por eso es tan interesante comenzar a mirar la arquitectura a partir de los años cincuenta porque creo que es aquí cuando resurgió con más fuerza todo este posicionamiento al que pienso que los dos en cierta manera nos referimos. De hecho, pienso que es sobre este planteamiento, es decir, aceptando que esta actitud todavía persiste en nuestra arquitectura, que ahora es posible pensar en la figura de Enric Miralles como a uno de los verdaderos continuadores de este hilo conductor.

PREGUNTAS

¿Cuál era la línea de investigación que había cuando tú estudiaste a ETSAB?
¿Cuáles eran los profesores que llenaban las salas de actos?

1

Cuando yo estudiaba, Viaplana ejercía como profesor aquí. Estaba Elías Torres. Estaba Enric... La ETSAB en aquellos momentos para mí eran ellos. Fue cuando salió el Croquis de Viaplana-Piñón (Nº28. Año 1987). Enric formaba parte de toda esta línea. Había como una especie de sendero gradual que te llevaba hacia su arquitectura. En aquel momento, lo que nos sorprendía a todos era aquella capacidad de dibujo tan especial que él tenía. Ahora es un dibujo que en la ETSAB lo vemos, pero en esos momentos no era así. Para nosotros era una novedad. Antes se dibujaba con grosores. Toda esta línea como más parecida a una escritura nos sorprendía. Fue algo que se desarrolló en el estudio de Viaplana, pero a la vez también algo que después siguió con Carme y Enric, pero de otra manera... El

mismo Enric —ya en solitario— lo fue concretando progresivamente... Enric era un dibujante magnífico. Este dibujo tan y tan preciso.

- 2 En este sentido, Anatxu Zabalbeascoa, en un escrito sobre el Cementerio, escribía literalmente que «Miralles huía de los métodos de la Escuela de Barcelona». A mí me parece que no es del todo precisa esta sentencia. ¿Hasta qué punto crees que podemos sostener esta afirmación?

Mi relación con Enric comienza como estudiante durante mi segundo año de carrera colaborando en el despacho que compartía con Carme Pinós (1986-1991). Cuando ellos dos se separaron continué colaborando (1991-1994) en el despacho que Enric estableció en solitario hasta que gané la tercera edición del EUROPAN y decidí ponerme por mi cuenta. Esta etapa duró unos nueve años. Primero colaboraba cuando tenían concursos, después más adelante por las tardes y a partir de 1992, cuando acabé la carrera, todo el día. Cuando yo entré en el despacho de Carme y Enric, ellos tenían treinta años y yo veinte. Enric se había formado con Viaplana y creo que esta influencia fue muy importante para él. De hecho, Carme y Enric ganaron el concurso del Nuevo Cementerio de Igualada convocado el 1983 porque el jurado se pensó que era un proyecto de Viaplana. La obra que ganó el concurso era una Zeta mucho más plana que la que se ejecutó finalmente. Fue un proyecto que se fue desarrollando aprendiendo del Park Güell. Las secciones que en un principio eran muy rectas empezaron a modificarse, a llenarse de tierra, aparecieron esa especie de tiestos.... No sé muy bien donde está el límite exactamente de esta «Escuela de Barcelona» en la que no encajaría Enric. Yo creo que cada uno hizo su Escuela. Lo interesante de ETSAB es que era suficientemente grande como para que eso sucediera. En mi época no solo había grandes profesores de proyectos, también había grandes profesores de matemáticas como Claudi Alsina, de historia como Josep Quetglas, de Geometría Descriptiva como Jaime Verdaguer —que la hacías durante dos años— Esta era la ETSAB de los años ochenta.

- 3 Observando la obra de Miralles parece que es fácil ver un especial interés por el trabajo de Gaudí. Solamente en la Cripta Güell ya se pueden adivinar muchos parecidos. El contacto con el suelo, la superposición de capas, la consciente pobreza de material, la referencia y superación de una tradición, el trayecto como comprensión de la arquitectura... ¿En qué sentido crees que es posible entender Miralles como una continuidad gaudiniana? Cuando Miralles hablaba de Gaudí, ¿a qué hacía referencia?

¿Qué os parece a vosotros? ¿Hay alguna línea de conexión? Ahora cuando venía a la ETSAB estaba pensando, ¿cuándo recuerdo yo a Enric hablando de Gaudí? Recuerdo sobre todo escuchándolo a hablar de Gaudí cuando vino de visitar Bellesguard después de haberlo intentado muchas veces. Cuando enseñaba cosas de Gaudí yo creo que lo que más le impresionaba era esta identificación que hay

entre la estructura y el edificio. Todas estas golfas de la Pedrera o de Bellesguard... Cuando piensas en los trabajos de Enric y ves como la estructura es tan evidente e importante en su obra, te plantea que seguramente este era el gran punto de contacto entre estos dos grandes arquitectos. Pese a todo, recuerdo que a mediados de los ochenta lo que hacíamos una vez al año en el despacho, más que una ruta de Gaudí, era una ruta de Jujol. De Gaudí hablaba, pero no tantísimo.

¿Qué crees que hay del aprendizaje de Gaudí en el Cementerio de Igualada?

4

Gaudí sí que era un arquitecto que estaba sobre la mesa cuando se estaba desarrollando el Cementerio. Esta cosa que tiene el Park Güell de caminar por un camino y después descubres que te han elevado, también pasa en el Cementerio. Convertir los caminos artificiales en trozos de montaña. A la Cripta también habíamos ido con Enric. De hecho, cuando el Cementerio estaba acabado, a veces, nos tocaba hacer excursiones. Enric nos decía: «traed a tal persona...» y todos íbamos al Cementerio siempre haciendo primero una parada a la Cripta Güell. Ahora recuerdo que una vez acompañamos al arquitecto noruego Sverre Fehn (1924-2009), un gran especialista de las secciones. Cuando íbamos con Enric a la Cripta y de hecho hasta hace muy poco —antes que empezara esta especie de rehabilitación que todavía ahora se está llevando a cabo—, recuerdo que la Cripta no estaba cercada con ninguna valla. Había unos pinos un poco antes de la entrada, con unas columnas de basalto depositadas por el suelo que quedaron allí cuando Gaudí decidió irse a trabajar a la Sagrada Familia. Estas columnas sé que le encantaban Enric. Incluso ahora recuerdo que una vez Benedetta le hizo una foto a Enric observando estas columnas. Eran unas columnas que estaban ya talladas. Eran como unos troncos más, dentro de un entorno de troncos de pinos. Para mí, era como una pista. Como encontrar un tipo de construcción dentro del bosque que después te permitía relacionar aquellas primeras columnas de ladrillos demacrados, como alguna cosa cercana a la corteza de los mismos pinos. Crear un símil de texturas y colores en relación a lo que había alrededor. Esta cosa como inacabada te ayudaba de alguna manera a hacer esta reflexión. Una combinación entre construcción y pinos que era muy bonita. Aquellas columnas allí en el medio te sorprendían solo llegar a la Cripta. ¿Qué hacen aquí decías? ¿Cómo puede ser? ¡Están aquí desde los tiempos de Gaudí! La verdad es que no puedo entender como las han podido mover de allí. Ahora es como si la Cripta fuera un animal atrapado dentro de una cerca de un gallinero. ¿Cómo pueden tener la Iglesia del barrio así? Es muy triste... Es una falta sobre de lo que precisamente trata tu tesis. Saber leer los edificios con el paisaje. Quizá se han mejorado algunos desperfectos de la Cripta, pero se ha roto la magia del edificio. Aquel edificio estaba hablando de un bosque.

Cuando uno hace una visita al Cementerio, fácilmente puede establecer relaciones con otros recorridos. Ahora pienso por ejemplo en Erick G. Asplund y el Cementerio de Estocolmo, Sigurd Lewerentz y la Vía de

5

los Sepulcros en Pompeya, Luis Barragán y los Jardines de El Pedregal en México... U otras arquitecturas como... Le Corbusier y Ronchamp, Aalto y el Sanatorio de Paimio, Coderch y la Casa Ugalde... U otros escenarios... El río Anoia como fuente de energía, la topografía como trabajo agrícola, la aridez como proximidad industrial. Y sobre todo algunas metáforas: la muerte como transición, el paso del tiempo como trayecto, la inestabilidad como el instante... ¿De qué recorridos/arquitecturas/escenarios os hablaba Miralles cuando trabajabais en el Cementerio? ¿Qué cementerios significativos crees que había visitado Miralles en aquel tiempo?

Carme una vez me explicó que cuando ganó el concurso del Cementerio —creo que fue después de ganarlo, no antes— en seguida fueron a ver el Cementerio de Asplund en Estocolmo. Todo este tema del paisaje... Recuerdo que les impresionaba el cómo la montaña te acompañaba. Recuerdo también que en el inicio del concurso, Carme comentaba que quería que la gente estuviera enterrada en el suelo. De aquí también el interés en la excavación y en el Cementerio de Estocolmo. Allí la gente está en el suelo. Nuestros cementerios suelen ser construcciones tradicionales, en cambio en Igualada había esta preocupación de enterrar en el suelo. Había un interés profundo por ubicar los cuerpos bajo tierra. El Cementerio de Estocolmo, sin duda, era una referencia. Recuerdo a Enric como estaba de obsesionado con el plano del concurso de aquel Cementerio. La Vía de los Sepulcros en Pompeya también fue un dibujo muy similar a la perspectiva que entregaron en el concurso. Hay mucha relación con estos cementerios. En el Cementerio de Igualada después parece que plantan un bosque pero en realidad lo que hacen es ponerte dentro de la tierra...

¿Qué ocurre cuando uno visita el cementerio?

El Ayuntamiento ubicó el cementerio en una zona que no iba nadie. Una zona industrial que por la pendiente que tenía el terreno no servía ni para ubicar las fábricas. Ese lugar no lo quería nadie. El paseo incluso era malo. Tienes que cruzar todas las industrias hasta que llegas a un lugar muy recogido. Cuando llegas de alguna manera puedes llegar a perder de vista todas aquellas industrias para ponerte cada vez más dentro de un paisaje. Igualada tiene una piedra gris que se deshace pareciéndose hormigón. El Cementerio de repente se vuelve exactamente como el paisaje que hay al lado. Piensas, ¿qué hay construido aquí? La naturaleza está como perfilada, llena de grietas, y los arquitectos han hecho como una especie de recipientes para plantas pero que se ponen muy en diálogo.

6

¿Cuál es el proceso que se seguía en el despacho para construir estas metáforas?

Todo el proyecto era un trabajo muy privado de Enric y de Carme. Nosotros solo dibujábamos. Ibas entendiendo algunas cosas pero se tiene que entender que

el despacho no era una escuela. Muchas veces eso Enric lo tenía que esclarecer a la gente que venía para hacer una corta colaboración. El despacho que yo conocí como estudiante, era un despacho donde todos los dibujos partían de Enric y de Carme. Durante esta primera etapa yo iba a dibujar por las tardes, a pasar a lápiz y después a tinta muchos dibujos de ellos. Después con Enric, los dibujos o bien llegaban por fax cuando no estaba, o él mismo los dejaba en un vegetal los días que estaba por aquí. La única libertad que tuve para dibujar fueron esos alcorques que hay en el Paseo de Reus e incluso esta mínima acción fue supervisada por ellos. Lo que aprendías con ellos era la cantidad de decisiones de proyecto que hay en cualquier cosa. Por ejemplo, dibujar los árboles del cementerio con puntitos no era algo espontáneo. Tenías que hacer primero una hilera con un vegetal alargado a lápiz para comprobar qué mancha harían aquellos árboles, para pensar sobre la línea por dónde irían los troncos... Primero hacías unos tanteos con lápiz antes de hacer eso que parece tan espontáneo. Era una espontaneidad muy disciplinada podríamos decir. Eso lo que aprendías de ellos. Eran unas tardes dibujando con mucho en silencio. Era cuando Enric estaba haciendo su tesis doctoral y de cuando en cuando —a la hora del té, por ejemplo— nos leía alguna cosa, pero siempre había mucho de dibujo. Después cuando se separó de Carme, Enric empezó a dibujar mucho más y entonces surgió aquella época de los faxes que habías de desarrollar con detalles constructivos. Pero los desarrollabas cuando llegabas a una escala 1:20, por ejemplo. Justo cuando podías entrar. Los primeros esquemas siempre eran de él. Después se acabaron los encargos, y sí que es cierto que hubo una etapa de concursos donde sí que se partía de un dibujo de él que se había de trabajar posteriormente, pero siempre te daba una línea que tú tenías que convertir en dos o tres... Aquí había una poco más de trabajo personal, pero siempre era algo muy pautado con él. Yo me fui hacia el 1994. Ricardo Flores te podría hablar más de esta segunda etapa. Irás a ver a Carme, ¿no?

Sí, sí, está en mi lista de espera...

¿En qué sentido crees que era posible percibir cómo de otros proyectos de despacho se incorporaban en el Cementerio durante todo este largo proceso creativo (1985-1996)?

7

Yo creo que no se incorporaron muchas cosas al Cementerio porque precisamente este era un proyecto que estaba muy dibujado. Junto a Carme se dibujó toda la primera fase, pese a que la Zeta solo había un ángulo hecho. Después de eso se decidió bajando hasta un torrente seco que debía tener agua de vez en cuando... Pasados unos años —justamente antes de que yo me fuera del despacho— el Ayuntamiento pidió que la capilla fuera terminada. La capilla había estado con puntales durante muchos años pendiente de hormigonar la losa. Recuerdo en aquel momento que tuve la «libertad» de hacer crecer las claraboyas que acababan una vez se superaba la cubierta de tierra haciendo una especie de siluetas. Cuando volvió Enric de un viaje se lo enseñé y lo aceptó. Después, en

relación a las piedras que habían puesto dentro de los gaviones, propuse hacer unas barandas más altas subiendo los hierros, pero eso al final creo que no se hizo. Eran siempre mínimas intervenciones. Desarrollando detalles. El proyecto, si se adaptaba, era en este sentido. Todo ya había estado dibujado con Carme.

Casi podríamos plantearlo al revés, como una productividad póstuma. Es decir, que en aquel Cementerio muchas de las cosas que hemos visto después ya estaban allí...

Probablemente sí. Tiro con arco debe mucho a todo lo que aprendió durante el Cementerio, por ejemplo...

8

Hay un hecho que me llamó la atención cuando hice una primera lectura bibliográfica sobre Enric. Fue en una entrevista que le hizo Alejandro Zaera a Miralles en un Croquis. Zaera hablaba sobre la existencia de una nueva generación de paisajistas surgida durante los años ochenta. Miralles contestaba que él se sentía identificado bajo este epígrafe. ¿En qué sentido crees que podemos considerar a Miralles como un arquitecto paisajista? ¿Por qué crees que entre los años ochenta y noventa surgieron en Catalunya las principales figuras del paisajismo catalán? Ahora me vienen en mente nombres como el de Beth Figueres, Imma Jansana o el de Rosa Barba...

Yo recuerdo que a Enric le gustó mucho la entrevista que le hizo Alejandro Zaera. Decía «ha venido», «ha estado muy bien», «me ha parecido muy inteligente»... Creo que todo lo que estamos diciendo tiene mucho que ver con el paisaje. Parece que en aquellos momentos coincidía que en Barcelona se hablaba mucho de espacio público. Quizá había una línea general de pensamiento que se preocupaba en esos momentos por el espacio que restaba entre los edificios. Lo que pasó en el espacio público de Barcelona en los años ochenta, hoy lo podemos ver con la facilidad que podemos pasear por la ciudad. Puede haber otras ciudades muy ricas en Europa —ahora pienso en Milán, por ejemplo—, que en cambio no tienen este tipo de espacio público. Paisaje en los años ochenta, aquí no era entendido como un paisaje de árboles. Era un paisaje de ciudad. Un preocuparse por las conexiones que hay entre los objetos arquitectónicos. Paisaje —urbano o de campo— pero como el ser capaz de hacer una lectura profunda, entendiendo que las cosas saltan de un lugar a un otro.

9

Creo que si repasamos la arquitectura catalana notable de los últimos cincuenta años es fácil encontrar un hecho que no pasa desapercibido: hay una insistente actitud para preservar la riqueza de los recursos naturales. ¿A qué crees que es debido?

Cuando íbamos por Tarragona a ver las obras de Jujol, que en principio eran obras que también estaban sin acabar, hablo por ejemplo de cuando la Capilla

de Montferri (1926-1931) se aguantaba con unos arcos —después en el 1984 la acabaron y dejó de ser tan interesante— eran hechas con muy pocos recursos. Jujol iba los fines de semana con la gente de Montferri a través de un caminito que te lleva del pueblo a la Capilla. Antes había aquí un cordoncito que iba por dentro de las viñas. Ahora hay una rotonda tremenda. Aquí había una lectura del paisaje fantástica. Después la Iglesia de Vistabella. Jujol te ensañaba muchísimo sobre trabajar con lo que había para sumarte.

Una vez Enric hizo un artículo que decía «És això Jujol?» porque pienso que cuando íbamos de visita era todo tan precario que a veces se hacía incluso difícil para identificar la obra. No eran clientes como el Conde Güell lo que tenía Jujol. Lo de Jujol se deshace, se rompe... La casa Planells (1924) cada dos por tres la están restaurando. Pero a la vez cuando lo ves en el campo que está todo medio deshecho... es otra cosa. Ahora recuerdo que fuimos a ver una fuente y que llegamos a una ermita y la fuente era un trozo de hierro para sulfatar donde Jujol había broquelado una especie de pato que teníamos que ir descubriendo... ¿Será esto? Era como un trozo de cosa de campo, recogido y doblado por él, medio gracioso pero también una poco torpe con este pato que hacía reír. La arquitectura de Jujol era totalmente de arqueología. Incluso en Montferri todavía estaban los ladrillos de cemento que fabricaban durante los fines de semana y que nosotros íbamos a recoger... En el caso de Jujol, el tema de los recursos quizá con él se hace más latente que en el caso de Gaudí que tenía más libertad.

Pese a lo que se ha comentado hasta ahora, el Cementerio también esconde algunas polémicas que salpican la figura de Enric.

10

¿Cuáles son las polémicas que salpican la figura de Enric?

Según en qué líneas de investigación de la ETSAB hablar de Enric podríamos decir que está como prohibido...

¿Así? ¿Por qué es «tóxico»?

Porqué hablar de Enric para algunos profesores es hablar de un arquitecto que se aleja de los principios modernos que ellos defienden de una forma predeterminada. Aquí en la Escuela pienso que hay un problema de definición de estos principios.

Yo cuando estudiaba no se podía hablar de Bofill... Nos enseñaban incluso fotos de como de mal estaba construido el barrio Gaudí de Reus (1968). Algunos estudiantes pensábamos: ¡pero si esto es fantástico! Te decían: «ves aquí el agua le cae en el vecino de abajo...» Y tú pensabas: ¡pero si es bestial...! A mi padre también le gustaba mucho Bofill y me solía llevar a verlo.

El caso es que Zaera en aquella entrevista que comentábamos antes del Croquis, también le preguntó a Miralles sobre su tendencia a la complejidad formal. Enric le comentó que las ideas para él eran un producto físico, que establecían necesariamente relaciones físicas y por tanto complejidad geométrica. A la vez añadió eso de que «la pureza de los mejores trabajos minimalistas residía en su capacidad para hacer evidente la ausencia de variaciones para revelarlas».

Una de las críticas que se le hacían a Enric cuando comenzó a construir es que sus obras parecían cosas demasiado especiales. Como si no tuvieran nada que ver con el entorno. Como historias muy personales de geometría que podían tener un punto caprichoso. Y después en cambio cuando trabajabas en su despacho lo que veías es que se tenían muy en cuenta muchas líneas del lugar para empezar a construir relaciones. Aquella cosa que partía del lugar, hay gente que lo leía — sobre todo en los planos— como un capricho. Después una vez cuando estaba construido decían que eso funcionaba de una manera mucho más inesperada de lo que habían podido imaginar inicialmente. Es curioso como el querer leer tanto del lugar se entendía como una cosa aislada cuando en realidad era todo lo contrario.

Pero, en Miralles, también hay complejidad formal, y de hecho algunos usuarios del Cementerio, se refirieron a este punto cuando no pueden acceder a los Sepulcros o cuando la gente mayor no puede caminar por las rampas. ¿Cómo hemos de entender esta complejidad formal? ¿Es posible que el pensamiento de Miralles fuera más rápido que la tecnología que podía utilizar? ¿Cómo justificar estos olvidos?

Enric tenía mucha capacidad de dibujar. No creo que estos edificios tengan más errores que otros edificios actuales que podemos ver. Lo que sí que tienen los edificios de Enric es toda esta gran riqueza. Yo recuerdo un día cuando comenzaban a trabajar con ellos que tenía que dibujar el Paseo de Reus. Al final de la Rambla originalmente había una ermita pero unas rotondas de circulación habían roto esta conexión. Allí me encontré a una señora mayor que estaba rezando sentada en un banco en el exterior porque no se atrevía a cruzar hacia la ermita. Le comenté a Enric, he ido allí y me he encontrado a una señora rezando en el exterior porque no podía cruzar. En seguida los dos nos pusimos en marcha. Carme me dijo: «¿Y no le has dicho que le haremos el paso para que pueda acceder?...». Entrar en un despacho con veinte años y ver que los jefes dibujan lo que quieren y que encima cuando alguien dice alguna cosa toman nota para dibujarlo, engancha... Es lo que tenía esta geometría. Una flexibilidad suficiente como para incluir cosas como estas. Creo que en este sentido no es adecuado hablar de olvidos. Creo que es más preciso hablar de voluntad por incorporar. Ahora recuerdo que en un verano que estábamos dibujando el Cementerio —en la primera etapa con Carme—, vino un chico austríaco que se decía Hubertus.

Enric al escuchar el nombre de este chico, leyó que Saint Hubertus era un cazador que decía la antigua leyenda que estaba cazando en un bosque y que cuando estaba a punto de disparar a un ciervo, de golpe de entre los cuernos del animal apareció una cruz. Saint Hubertus al ver la cruz decidió no disparar convirtiéndose así al catolicismo. Si miráis las lápidas del Cementerio que están inclinadas, veréis que hay representada la historia del ciervo que aparece y la cruz pequeña... Son hechos que te pueden dar a entender cómo eran de capaces de incluir las cosas del día a día en el proyecto.

EVA PRATS (BARCELONA, 1965)

Arquitecta por la ETSAB en 1992, su proyecto final de carrera tutelado por Enric Miralles y titulado *Jardí als terrats d'una illa de l'Eixample de Barcelona* obtiene una Mención Especial en el Premio Anual de Arquitectura Nicolau Maria Rubió y Tudurí en 1993. Desde 1986 hasta 1991 colabora en el estudio de Enric Miralles y Carme Pinós, continuando su colaboración con Enric Miralles hasta 1994. Es profesora asociada de Proyectos en la ETSAB desde 2002. Ha dirigido talleres con Enric Miralles (1998), John Hejduk (1999), Juan Navarro Baldeweg (2000), Cedric Price (2001) y Clorindo Testa (2002). Desde 1998 hace conferencias en España y en el extranjero, y ha sido profesora invitada en distintas universidades, como la Arizona State University en Phoenix, la Royal Danish Academy de Copenhague, la Newcastle University del Reino Unido, la University of Sydney Faculty of Architecture, la Glasgow School of Architecture, la Facoltà di Architettura de Roma «La Sapienza», la Facoltà Federico II de Nápoles, el Insituto di Architettura de Venecia, la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, entre muchas otras. Es autora de diversos artículos de arquitectura y coautora junto a Ricardo Flores de los libros *John Hejduk. House for a Poet* y *Through the canvas. Architecture Inside Dutch Paintings*. En 1998 funda con Ricardo Flores el estudio Flores & Prats Arquitectes entrando a formar parte del directorio Wallpaper de estudios emergentes en 2007. Ha obtenido el Primer Premio en el Concurso Internacional EUROSPAN III, el Primer Premio del Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares 2002/2003 por el Museo de los Molinos de Palma de Mallorca, el Primer Premio a la Trienal de Arquitectura del Baix Llobregat 2005 por la Rehabilitación de la Nave Yute's en Sant Just Desvern y el Grand Award for the Best Work in Architecture al Summer Show de la Royal Academy of Arts de Londres. En 2011 fue finalista de los Premis FAD con el Edificio 111 y ha obtenido el Premio Internacional Dedalo Minosse por la Nueva Sede para Microsoft en Milán, entre muchos otros.

07

INTRODUCCIÓN

ENTREVISTADO:
ORIOI BOHIGAS
MBM@MBMARQUITECTES.CAT

LUGAR:
MBM ARQUITECTES
PLAÇA REIAL 18

FECHA DE REUNIÓN:
31.05.2013

Poética en la arquitectura catalana contemporánea; arquitectura como paisaje, paisaje como arquitectura es una tesis que cree en la persistencia de una actitud específica de nuestra arquitectura como resultado de un pensamiento común atento al territorio. Una actitud que si bien en los años cincuenta explícitamente se puso de manifiesto, el modernismo catalán podría haber sido uno de sus más próximos impulsores...

PREGUNTAS

1

Si hacemos un recorrido por la historia de la arquitectura moderna es fácil constatar que el Modernismo europeo —l'Art Nouveau— apareció como una posibilidad de renovar formas y contenidos: Berlague, Gaudí, Behrens, Mackintosh, Domènech, Horta, Van de Velde, Olbrich, entre muchos otros. Pueden ser entendidos como caminos en los que los principios artísticos y las necesidades humanas volvían a recuperar peso en el proyectar del arquitecto. ¿Qué podríamos decir del Modernismo catalán? ¿Es posible afirmar que aquí en Catalunya el Modernismo se prolongó más que en el resto de Europa?

No estoy del todo seguro que el Modernismo se prolongara más en Catalunya que en el resto de Europa. El eje del Modernismo, o de todo el conjunto de términos que designen esta corriente artística, fue en Viena. Las sociedades avanzadas —como era el caso de Barcelona— siguieron lo que pasaba allí. De hecho, la continuidad del Modernismo en Europa, hace falta entenderla como la continuidad y evolución de la arquitectura de la Secesión Vienesa interpretada desde las diferentes culturas europeas. Incluso en el Novecentismo catalán había siempre una mirada en Viena. No se tiene que olvidar la correspondencia entre el Art Decó francés y el austríaco, a pesar de las diferencias. Pienso que el Art Decó, más que nacer en París, lo hizo en Viena. En realidad, no era más que una visión abstracta de la arquitectura secesionista —y de toda la arquitectura centroeuropea, en definitiva— planteada bajo un lenguaje promotor de unas nuevas modernidades. Lo que aconteció fue la superposición del Modernismo, el Novecentismo y el Art Decó —de tradición vienesa— que acabó con la

imposición de la racionalidad y la ortodoxia del movimiento moderno entendido como movimiento internacional.

Cuando uno habla de Modernismo catalán parece imprescindible referirse a la figura de Gaudí. El mismo Ignasi Solà-Morales decía en un artículo de la revista *Lotus* que este arquitecto a menudo era motivo de escritos por su anomalía artística, por su genialidad o, por otra parte, por su coincidencia temporal en una época donde también estaban Puig i Cadafalch y Domènech i Montaner, pero en cambio, pocas veces —continúa diciendo Solà-Morales— se le citaba para hablarlo como un arquitecto que miraba el pasado para descubrir como repensar los procedimientos constructivos de una arquitectura que él conocía, como reflexionaba sobre la materialidad o la tectónica y como tenía en cuenta la tradición. ¿Cómo hemos de entender la figura de Gaudí?

2

Creo que Gaudí también era un arquitecto modernista. Lo que pasa es que era mejor que los otros. Gaudí era más moderno, más inventivo y más argumentador de un tipo de racionalismo que —aunque no se correspondiera con quienes después fundamentarían la arquitectura moderna— presentaba ya síntomas importantes. Gaudí fue un gran arquitecto. Quizá en el conjunto de España, el único arquitecto referente de aquella época. De hecho, cabe recordar que cuando en Catalunya surgió el Novecentismo —como reacción en contra de los formalismos del Modernismo—, muchos criticaron a los Domènech i Montaner, a los Puig i Cadafalch, a los Jujol y tantos otros de parecido talante, pero pocos lo hicieron contra la figura de Gaudí. Los únicos que lo comenzaron a criticar eran ya novecentistas posicionados políticamente en contra de las ideas culturales que se enmarcaban en su pensamiento.

Había dos grupos políticos. Los «no separatistas» con Valentí Almirall al frente de la formación y los «apolíticos» de «La Renaixença». Gaudí se enmarcó dentro de este segundo grupo, pero abrió una nueva vía por la que era posible pensar en una Catalunya independiente.

Los novecentistas argumentaban dos cuestiones que consideraban muy positivas. Primero, afirmaban que Gaudí utilizaba el gótico para mejorarlo, haciendo que no necesitaran contrafuertes, arbotantes y pináculos. Verticalizando los esfuerzos, reducía los componentes horizontales, haciendo innecesaria la utilización de contrafuertes, trazando los arcos según las líneas de fuerza. Gaudí ubicaba todos los esfuerzos en las líneas inclinadas de las columnas y así los arcos equilibrados eliminaban las cargas horizontales. En segundo término, también había la cuestión simbólica, social y religiosa que lo diferenciaba. La verdad es que si tenemos que situar Gaudí dentro de una corriente del Modernismo lo tendríamos que hacer dentro de un sector orgánico y expresionista. Los nuevos sistemas estructurales ya estaban resueltos por los nuevos materiales metálicos y por las estructuras

que los ingenieros ya habían descubierto. Arquitectos que parecían más decorativos, como por ejemplo, Domènech i Montaner, ya trabajaban con métodos más avanzados que Gaudí. El Palau de la Música Catalana (1905-1908) de Domènech i Montaner se presenta como una joya modernista y es, en realidad, un sistema estructural nuevo nacido en los métodos de los ingenieros. Parece más bien un edificio moderno que no uno modernista: una estructura seguida de hierro, una fachada transparente, una planta libre independiente. Si le sacaras toda la ornamentación que se le engancha por todos los rincones, podrías pensar incluso que es un edificio de un arquitecto racionalista europeo de los años veinte. Esto no sucede en los edificios de Gaudí. Sería un error situar Gaudí como una reacción en contra del Modernismo. Gaudí era el mejor expresionista que había en ese momento, sin duda gracias a su conocimiento de la arquitectura que entonces se hacía en Alemania y Austria.

Rafael Benet es el claro ejemplo de la mentalidad novecentista, una de las que entraron en conflicto ante la obra de Antoni Gaudí. Si Benet, en un principio, consideró la obra de Gaudí discordante con la tradición mediterránea —particularmente catalana— lejos de la mentalidad del momento y consecuencia de un talento individual, después de su muerte consideró que Gaudí fue capaz además de idear toda una nueva mecánica a fin de eliminar la estructura exterior de arcos votantes y contrafuertes tan propia del gótico, de llegar a unos resultados plásticos estrictamente diferentes, sin que esto no solo no supusiera reñir con la armonía y la esencia del gótico, sino que además permitiera una nueva manera de entender esta corriente artística.

3

Cuando hablábamos del Modernismo catalán y la asociábamos en Viena, estaba pensando que a menudo aquí se relaciona también el posterior Novecentismo catalán con el Novecento italiano. ¿A dónde cree que miraba el Novecentismo catalán? ¿A Italia, o a Austria?

Yo creo que el Novecentismo catalán lo tendríamos que asociar más bien a Viena. Si el contacto ciertamente hubiera sido Italia, el Novecentismo catalán habría sido más archimoderno y más después de las continuidades de los estilos de transición. Aquí el Novecentismo estaba mucho más cerca de la arquitectura vienesa. Como claro representante de la Secesión tenemos Rafael Masó (1880-1935) que hacía una arquitectura que tanto podía estar construida en Viena como en Girona. Con Masó había exactamente los mismos motivos decorativos, la misma estructura interna de espacios continuos... Había todo lo que conecta con los novecentistas más clásicos, pero también todo lo que permite establecer relaciones con los novecentistas más imaginativos... Una vez estuve mirando archivos profesionales y vi que todos los arquitectos catalanes de la época hacían su viaje de novios en Viena. No iban a París, como se podría pensar. Iban a Viena. Entre

los viajes que los arquitectos solían hacer para formarse culturalmente siempre encontrabas el de Viena, se iban a ver a Otto Wagner (1841-1918)...

Haciendo un salto en el tiempo, parece que queda claro que en los años cincuenta hay una voluntad para volver a hacer una arquitectura adecuada a unas realidades sociales y económicas que hicieron posible hablar de una arquitectura mediterránea, regional, y podríamos decir —hasta cierto punto— catalana. Aquí usted en 1962 en Serra d'Or a esta arquitectura le puso el nombre de «Realista». Una arquitectura que según decía en el artículo se contraponía con fuerza a los planteamientos puramente formalistas que no tenían procesos racionales que los justificaran. Una profunda posición cultural, un respeto por las preexistencias ambientales y una absoluta actitud sincera con el aspecto constructivo de la arquitectura. ¿Qué significa hablar de Realismo en la arquitectura catalana?

4

El Realismo se explica en el contexto en que se desarrolló. Durante toda la primera parte del franquismo, la arquitectura moderna no solo no existía sino que estaba prohibida. La única arquitectura moderna que alguien recordaba en aquellos años podríamos decir que era la que había producido el GATCPAC y, como la dictadura asociaba esta arquitectura a los «rojos separatistas», la prohibieron. Se prohibió toda la arquitectura de aires contemporáneos y eso duró hasta los años cincuenta, que es cuando el franquismo perdió un poco de fuerza y cuando yo justamente acabé la carrera. No hacía mucho tiempo que habíamos escuchado a hablar por primera vez de Le Corbusier, Gropius y otros héroes de la modernidad. Entonces, solo habíamos aprendido de la obra de Vignola, Brunelleschi o de Palladio. De todo esto, nació un grupo llamado Grupo R. Lo constituíamos algunos de los arquitectos que habíamos finalizado la carrera recientemente y algunos de los arquitectos jóvenes que había en ese momento: Coderch, Valls, Sostres, Martorell, Moragas, Gili, Pratmarsó y yo mismo. Éramos un grupo que defendía la arquitectura moderna en el ámbito catalán, pero también el conocimiento y el sentido de esta arquitectura. Se estaba construyendo un tipo de vivienda popular que era una imitación de la casa burguesa. En vez de utilizar las nuevas tecnologías, era una versión pobre y barata de las casas más reaccionarias. Y, por tanto, era una confirmación de un conformismo conservador tanto o más que la tradición burguesa. Era difícil explicar que la arquitectura moderna no era una imitación pobre de la tradición. Era o tenía que ser un acto revolucionario que ayudara a que las familias obreras se liberaran de las imposiciones de las clases conservadoras.

La primera Unité que hizo Le Corbusier, en Marsella, durante años estuvo desocupada porque la gente no quería ir a vivir. La gente aún tenía en mente la estructura burguesa de la casa con servicio y con sectores funcionales. Tuvo que pasar tiempo —quizá veinte años incluso— para que la Unité pasara a ser una de

las casas más solicitadas por los intelectuales y artistas de la época y, finalmente, por las nuevas colectividades populares.

Dentro del Grupo R —o incluso fuera— cuajó la idea de esta visión realista de la arquitectura. Esto que hace, que si resulta que tienes que hacer casas con ladrillos porque lo que hay en este momento son ladrillos, que se entienda este elemento como un léxico que forma parte del tiempo de tu arquitectura. Es decir, saber aceptar la situación difícil en la que estás sumergido, en vez de intentar hacer una falsa arquitectura moderna como si la sociedad ya hubiera cambiado o como si los sistemas constructivos ya se hubieran modernizado. En aquellos momentos era necesario hacer una arquitectura pobre y por eso publiqué ese artículo titulado «Elogio a la barraca» en el 1957. El problema de las barracas no era exactamente la autoconstrucción, pues allí se demostraba que la sociedad más desfavorecida estaba dispuesta a adaptarse al contexto en el que se encontraba. El problema de la situación era saber cómo encontrar soluciones que realmente fueran útiles. Allí mostré una visión pesimista, pero lo que yo quería subrayar era que habiendo cosas que estaban mal, también había otras que estaban bien en esas barracas. O, al menos, que se adivinaba un valor experimental.

Esto provocó que hubiera un enfrentamiento entre dos tendencias, no tanto de carácter ideológico o político, sino más bien de carácter social. Los arquitectos que estaban más entusiasmados con esta «modernidad teórica» podríamos decir que eran arquitectos como Sostres, por ejemplo, y los que hacían una arquitectura más bien entendida como «popular» eran más cercanos a Coderch. Fue una discusión entre idealistas y realistas que llenaron siete u ocho años de polémicas arquitectónicas.

Ahora que citamos a Coderch y al Grup R, quizá estaría bien recordar que Coderch se fue muy al principio de esta formación. ¿Por qué cree que Coderch abandonó el Grup R?

La decisión de Coderch fue fundamentalmente debido a circunstancias políticas. La mayoría de los miembros del Grup R se habían pronunciado como comunistas o izquierdistas, y el grupo tenía claras posturas antifranquistas. Había claras y propias tendencias diferentes. Por otra parte, Coderch era una persona muy inteligente, en el trato personal incluso muy simpático, pero realmente en el fondo era intratable. Pienso que para Coderch, en el fondo, nosotros éramos un grupo de arquitectos jóvenes que no tenían ninguna autoridad ante él. Coderch era una persona que por naturaleza no era comunitaria. No era persona de estar en grupo.

Creo que no podríamos acabar este capítulo del Grup R sin recordar la llegada de Alvar Aalto a Barcelona. Pienso que este hecho fue fundamental

para la arquitectura catalana. ¿Qué importancia cree que tuvo Alvar Aalto en la arquitectura catalana?

Yo creo que la gente de mi generación somos hijos todos de Alvar Aalto. Era el tipo de arquitecto que en aquellos momentos nos seducía más. Fue la tercera generación de la arquitectura contemporánea, y se incorporaron el testimonio personal de Wright y su misticismo político, y los pioneros americanos.

Durante mucho tiempo parece que nos acostumbramos a entender la arquitectura catalana a través de eso que acabó llamándose como una posible Escuela de Barcelona. Todavía hoy hay críticos que dudan sobre la existencia de esta Escuela. Con la distancia de hoy, ¿cree que realmente existió una Escuela de Barcelona coherente y unitaria, como en su tiempo podrían ser la Escuela de Chicago o la de Ámsterdam? La coherencia y la abundancia de los años cincuenta, sesenta y setenta es un fenómeno muy relevante.

Sí, si entendemos «Escuela» como una tendencia o metodología proyectual, como una manera común de proyectar. Es un momento de la historia donde la arquitectura contemporánea planteaba nuevos problemas culturales, constructivos y sociales. Había una voluntad de responder con realismos y naturalidad a los excesivos aparadores de una tecnología que aún no habíamos abastado, y una estética demasiado escenográfica: construir con ladrillo en vez de utilizar el hormigón blanco, recorrer a formas de distribución —tanto urbana como arquitectónica— de carácter tradicional y, sobre todo, seleccionar los inicios del posracionalismo, es decir, trabajar dentro de la arquitectura contemporánea ortodoxa en una posición más adecuada a los problemas ambientales, humanos, técnicos, económicos, sociales, políticos, etc.

5

Hacia los años setenta comienzan a aparecer «nuevos» caminos...

Sobre todo aparecen tres libros que son fundamentales: «La arquitectura de la ciudad» de Aldo Rossi, «Complejidad y contradicción en la arquitectura» de Robert Venturi y «Notes on the Synthesis of Form» de Christopher Alexander. Todos tres publicados en el año 1966. Hubo muchos arquitectos que siguieron la estela del realismo con parámetros estilísticos, un poco más optimistas. Pero muchos siguieron alguno de los caminos enfatizados en los tres libros con una arquitectura que quería adecuarse a posiciones idealistas e incluso utópicas.

6

De hecho, el 1969 en el libro «Contra una arquitectura adjetivada» usted afirmaba que si se podía hablar aún de una Escuela de Barcelona en esos momentos era gracias al magisterio de Federico Correa en la ETSAB. ¿Qué es lo que Correa aportó exactamente?

Correa y Alfons Milà, cuando todavía no se habían graduado, fueron a un curso en Venecia organizado por CIAM, para estudiantes de final carrera. De profesores había, por ejemplo, Ernesto Rogers (1909-1969), Le Corbusier (1887-1965), Ignazio Gardella, Franco Albini, Giuseppe Samona. Como alumnos les acompañaban Vittorio Gregotti (1927-), Joseph Rykwark, Lela y Massimo Vignelli, Ricardo Porro, y otros amigos. Esto conectó muchos arquitectos catalanes de la mi generación con muchos arquitectos milaneses de la generación de Gregotti. Se creó un lazo muy fuerte entre Barcelona y Milán que hacía que año tras año, nos encontrásemos y discutiésemos. Federico Correa fue muy importante porque, por un lado, fue la clave en la unión entre estas dos realidades culturales, y por otro, porque todo el resto de los arquitectos de nuestra generación, gracias a él, nos introdujo mucho a la «moda» italiana. Nos hicimos muy amigos. Cruzamos juntos muchas cosas en conexión con los italianos. En cierta manera, era el mundo que se formaba alrededor de la revista *Casabella-Continuità*, una revista que nos mostraba a los italianos más avanzados, más críticos y más realistas.

¿Qué significó para la ETSAB que usted fuera Director durante los años 1977 y 1980?

El 1964, al cabo de un año y medio de haber entrado como profesor en la ETSAB, me expulsaron por haber participado en una manifestación en defensa del Sindicato Democrático de Estudiantes. Volví en el año 1971 gracias a haber ganado unas oposiciones en la Cátedra de Composición. Era cuando se estaba acabando el franquismo. Y me expulsaron otra vez. Esta vez fue porque gané una oposición oficial y era necesario que hiciera una declaración a favor de «los principios del movimiento del General Franco» para poder tomar posesión. Era un momento de máximas revueltas estudiantiles. Como que me pareció que era inmoral y pornográfico esto de adherirse a Franco, me negué y me eliminaron de la cátedra. De hecho, me la volvieron a dar el mismo año que murió Franco. Entonces fue cuando volví para ser nombrado Director de la ETSAB. El cambio más importante que considero que se me puede atribuir es haber hecho volver a los profesores que durante el régimen habían sido expulsados. Era el momento de recuperar todas las cátedras de prestigio científico, social y político. Al tiempo, intenté que la escuela tuviera una autonomía de programa y de currículum, que la escuela del Vallés se independizara de la escuela de Barcelona, que se pusiera como asignatura relevante el proyecto final de carrera, que las notas fueran más allá del «apto» y del «no apto», y acreditaran grados de excelencia.

Si ahora nos centramos en el urbanismo «catalán», parece que en Barcelona siempre ha habido dos líneas de investigación claramente bien marcadas. El Pla Jaussely fue una respuesta a la homogeneidad del Pla Cerdà, el movimiento de la ciudad jardín de Cebrià de Montoliu —y quizá el Pla de distribución en zonas del territorio catalán de Rubió i Tudurí— fue una contraposición al Pla Macià del GATCPAC y Le Corbusier. ¿Cómo hemos

de entender todas estas posiciones? ¿Cuál piensa que es y ha sido la actitud del urbanista catalán moderno?

La verdad es que ha habido más o menos dos tendencias que no siempre han sido iguales y continuas. De hecho, pienso que Cerdà siempre ha estado en el centro de todas estas contradicciones. El concurso del Ensanche lo ganó Antoni Rovira i Trias, pero Cerdà —que no participó en el concurso— recibió el encargo. Pienso que como que en esos momentos, el gobierno de Madrid era liberal y un poco progresista, quiso mostrar esta actitud española en contra de la actitud conservadora de la burguesía catalana. Así es como apareció un plano programático, geométrico, numéricamente confortable pero carente de la representatividad y la monumentalidad arquitectónica de los planos que en aquel momento se hacían en Europa.

7

El plano de Cerdà estaba muy bien pero tenía algunos problemas, por ejemplo la plaza de las Glorias. Pensar en hacer un centro en un punto donde se encuentran cinco de las vías más grandes de una ciudad, ya se ve que es un error. Protestaban Domènech i Montaner, Cambó y Puig i Cadafalch, los cuáles promovieron una modificación radical, que fue el Pla Jaussely. Como contrapartida a Cerdà, hay cosas positivas al Pla Jaussely. No es víctima del GATCPAC ni de la homogeneidad sistemática sino diversa y adaptable a una diversidad adaptada.

Después viene el plano de Le Corbusier —el «Pla Macià»—, que lo mira desde otro punto de vista. Una manera de resolver la ciudad muy diferente: anular la ciudad existente y sustituirla por un gran Ensanche muy racionalista. Es un plano interesante y se utiliza como un modelo teórico del urbanismo racionalista. Pero ni de este ni del de Jaussely no quedó prácticamente ningún rastro.

A partir de los años ochenta y noventa surgieron en Catalunya las principales figuras del paisajismo catalán. Ahora me vienen a la cabeza nombres como el de Beth Figueres, Imma Jansana o Rosa Barba...

Toda esta cosa del paisajismo urbano yo no lo acabo de entender. Ni entiendo por qué se ha puesto tan de moda. Simplemente se trata de proyectar bien el espacio público de la ciudad, como se ha hecho siempre.

¿Cómo definiría paisajismo?

No lo sé. De hecho, me gustaría que me lo describieras. Si la idea es fomentar una especialidad profesional para trabajar en el funcionamiento y el detalle compositivo de las calles o de intervenir en la estructura de las plazas, las vías, los parques, los espacios definidos por la arquitectura, me pregunto ¿qué se espera que hagan los arquitectos? ¿Qué queda para que defina la arquitectura de la ciudad?

8

Para finalizar y haciendo alusión al título de esta tesis doctoral. ¿Cree que podemos hablar de una poética en la arquitectura catalana? ¿En qué sentido?

Hablar seguro que se puede hablar, pero tendríamos que ver los resultados del juego de opiniones: la definición, los objetivos y los métodos. La poética es substancial en la obra de arte. Yo pienso que la arquitectura es fundamentalmente una obra de arte.

9

¿Cree que hemos perdido la poética del Realismo en la que el Grupo R insistió?

El Realismo del Grupo R no corresponde mucho a la actual función de la modernidad porque ahora hay cambios tanto en los sistemas de construcción como en los nuevos modelos de sociedad. El Realismo ahora no consiste en volver a encontrar las formas de la estructura de las viviendas populares pobres y económicas. Esto sería no entender la realidad actual. La estructura social de la vivienda ha cambiado. Esto es evidente en la arquitectura y todavía lo es más en el urbanismo. Ahora no es tan necesaria la lucha en favor de un realismo crítico. Ahora la realidad indica que es necesario luchar a otro nivel. Aceptando las realidades nuevas. Identificando los nuevos métodos. Atendiendo la nueva civilización. Revolucionando la vida y la mentalidad del creador de la nueva sociedad.

ORIOI BOHIGAS (BARCELONA, 1925)

Obtiene el título de arquitecto en 1951 y el de doctor en 1963 por la ETSAB. Fue profesor de la ETSAB entre 1964 y 1966, catedrático de Composición en 1971, y director entre 1977 y 1980, año en que deja la universidad para ser delegado de Servicios de Urbanismo del Ajuntament de Barcelona, llegando a ser en 1984 consejero urbanístico del alcalde de Barcelona. Destaca por el Premio Bianual del Colegio de Arquitectos de Catalunya por el libro *L'Arquitectura Modernista* en 1968, el Premio Puig i Cadafalch del Colegio de Arquitectos de Catalunya al mejor libro publicado durante el año por *La arquitectura española de la Segunda República* en 1970, la Medalla de Oro al Mérito Artístico de la Ciudad de Barcelona en 1986, la Medalla de Urbanismo de l'Académie d'Architecture de París en 1988, el Premio Sikkens de Rotterdam en 1989, la Medalla de Oro de Arquitectura del Consejo Superior de Arquitectos de España y el Premio de la Crítica Serra d'Or por el libro de memorias *Combat d'incerteses. Dietari de records* en 1990, la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya en 1991, el Premio Volker Stevin Innovatieprijs, Barcelona/Rotterdam en 1992, el Premio Ciudad de Barcelona a la Proyección Internacional y la Medalla de Oro de la Ciudad de Barcelona concedida por la Royal Institute of British Architects (RIBA) en 1999, la Medalla de Oro del Círculo Artístico de Sant Lluç y el Premio ArpaFIL de Arquitectura en 2004, la Medalla Narcís Monturiol al Progreso Científico y Tecnológico de la Generalitat de Catalunya y la Medalla a la Lealtad Republicana otorgada por la Asociación Manuel Azaña en 2005, la Medalla Presidente Macià de la Generalitat de Catalunya y el Premio Nacional de Arquitectura, otorgado por el Ministerio de la Vivienda, en 2006, la Medalla de Oro del Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya en 2007 y el Premio Nacional de Cultura 2011 a la Trayectoria Profesional y Artística en 2011. Miembro fundador del Grup R en 1951, presidente de la Fundación Joan Miró entre 1981 y 1988, presidente del Ateneu Barcelonès entre 2003 y 2011, y presidente del Consejo Consultivo del Hábitat Urbano (CCHU) del Ajuntament de Barcelona entre 2012 y 2013, fue también nombrado miembro correspondiente del Colegio de Arquitectos de Venezuela en 1976, académico de l'Accademia Nazionale di San Luca en 1981, miembro de la Fondation Européenne des Sciences, des Arts et de la Culture en 1983, miembro honorífico del Colegio de Arquitectos de Bulgaria en 1987, miembro de l'Académie d'Architecture de París en 1987, miembro honorario de Die Bund Deutscher Architekten BDA en 1990, (Hon FRIBA) del Royal Institute of British Architects (RIBA) en 1996 y de la Ordem dos Arquitectos de Lisboa y académico de honor de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi en 2010 y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 2011, miembro de honor de la Fundación Enric Miralles en 2012.

08

INTRODUCCIÓN

ENTREVISTADO:
CARLES FERRATER
CARLOS@FERRATER.COM

LUGAR:
OAB

FECHA DE REUNIÓN:
04.06.2013

¿Cuál es el título de tu tesis?

Poética en la arquitectura catalana contemporánea: arquitectura como paisaje, paisaje como arquitectura.

Esto de la poética alguna vez lo he hablado con Rafael Moneo y otros, y me han dicho: «esto de la poética, no sé yo...». En cambio, esta otra cuestión que anuncias sobre el paisaje y la arquitectura, y a la inversa, lo encuentro mucho más interesante, ¿no? Me parece una cuestión mucho más moderna...

Aquí cabe decir que, en esta tesis, el término de poética no tiene nada que ver con una cuestión estilística sino al contrario, con una actitud que mira atenta a la sociedad para dar respuesta a sus específicas necesidades culturales. Un arquitecto poético no hace una arquitectura determinada, hace una arquitectura que, temporalmente hablando, se adapta a un contexto determinado. Es decir, que da respuesta a todos los tiempos posibles.

Pero es que, desde un punto de vista del lenguaje, la palabra poética, implica todo un conjunto de connotaciones literarias, que, en arquitectura a mucha gente, creo, que se nos hace difícil olvidar. Quizá por un título de una tesis arquitectónica preferiría leer «Arquitectura como paisaje, paisaje como arquitectura». Pero bien solamente es un comentario.

¿Usted mismo no leyó en 1987 una tesis doctoral que llevaba por título «Entre la poética y la lógica: obra singular-proceso continuo»?

De hecho, no fue una tesis exactamente. Me explico. Aquella tesis fue más bien un pacto en un restaurante de Sant Gervasi donde estaban todos los grandes padres de la «familia»: Solà-Morales, Bohigas, Correa, Fernando Ramos —director de la Escuela de aquel momento—, etc. Toda la generación de profesores asociados quedó convocada para ser informada de que comenzaban a aparecer docentes con carrera académica que no ejercían como arquitectos. Ese mismo verano empecé con la tesis. Pensé que con la experiencia de la propia obra —de los pocos y pequeños proyectos que había hecho hasta entonces— podía intentar tirar adelante con esta empresa. Primero le puse un nombre con un cierto revuelo: «Entre la poética y la lógica». Pronto me desdije. «Obra singular-proceso continuo» era suficiente para contener lo que yo quería explicar en mi tesis. Ciertamente pienso que cada obra es una experiencia nueva y que tienes la obligación de arrancar de cero, pero a la vez, la obra que haces siempre forma parte de un proceso que te precede y que continúa. La idea de la tesis la he seguido con el «Synchronizing Geometry: Landscape, Architecture & Construction». Aquí convertí la tesis en un cuerpo mucho más teórico desde la práctica. Recuerdo que la tesis la hice un

mes de agosto en el Estartit. Cada día me levantaba a las seis de la mañana hasta las nueve de la noche. Cuando yo presenté la tesis, en el tribunal estaba Federico Correa, Bohigas, Fernando Ramos y un gran teórico de Sevilla. Aquel tribunal no me dio el Cum Laude. Solo me otorgó un Apto. Ese día fue un desastre. Cuando terminé la lectura, recuerdo que Bonell, Mora, Garcés y Llinàs, entre otros, se encararon a Bohigas para expresarle su disconformidad. Dijeron que no harían la tesis, y la verdad es que excepto Bach y pocos más, el resto de mi generación no hizo la tesis después. Se sintieron decepcionados.

Pese a todo, es curioso como a finales de los ochenta también apareció la palabra poética en muchos otros títulos de tesis. Podemos hablar por ejemplo de Félix Solaguren, Alfred Linares, Claudi Martínez i Borrell... ¿Por qué referirse a una poética en la década de los años ochenta?

Yo de arquitecturas poéticas no conozco. Conozco arquitecturas matéricas, silenciosas y seguramente muchas otras, pero poéticas ninguna. La poética la veo más para la literatura...

Pues dejando a un lado esta cuestión sobre la poética, yo quería decirle que su figura como arquitecto me interesa mucho por la tesis que estoy realizando. Sin insistir en el indudable reconocimiento que usted tiene como arquitecto, sí quiero recordar el hecho de que usted viviera una época, que coincide mucho con el tiempo y el espacio donde se sitúa mi investigación.

Siendo posterior a la generación de Federico Correa (1924), Oriol Bohigas (1925), Albert Viaplana (1933)..., y compartiendo década con Lluís Clotet (1941), Esteve Bonell (1942) y Pep Llinàs (1945), etc. —por citar algunos referentes de la época, entre muchos otros—, podríamos decir que Carles Ferrater, nacido el 1944, ha vivido de muy cerca alguno de los principales momentos de la historia reciente de la arquitectura catalana.

PREGUNTAS

Los arquitectos que formados en la ETSAB entre los años sesenta y setenta, recibisteis —entre otros— la formación de unos docentes que habían vivido el intento por restaurar una arquitectura catalana durante la década de los años cincuenta. Estos arquitectos —podríamos hablar aquí de Coderch, Moragas, Valls, Sostres, etc.— exhibían una tan compartida y característica sinceridad absoluta con el aspecto constructivo, y respecto por las preexistencias ambientales, que incluso hace pensar que gran parte de este «vocabulario» de alguna manera tenía que formar parte de alguna «gramática» específica. ¿En qué sentido piensa que es posible —si es posible— hablar aquí de una arquitectura catalana?

1

Pienso que quien recientemente ha tratado mejor este tema es William Curtis. Esto lo puedes leer justo en un libro que tengo de la editorial ACTAR (AAVV. *Carlos Ferrater*. ACTAR: Barcelona, 2000). En el prólogo de este libro, William Curtis viene a decir que en Catalunya periódicamente surgen sensibilidades arquitectónicas que reprenen un mismo posicionamiento hacia la geografía, el clima, la cultura y la tradición catalana. En el fondo, pienso que podríamos decir que es todo lo que nos ha dado el Románico. El Románico construyó en Catalunya unos pueblos con una arquitectura magnífica. La época del modernismo de Gaudí, Jujol y Puig i Cadafalch, etc., volvió a este tiempo otra vez. Volvieron a entender la construcción, la luz, esta sinceridad constructiva, esta geografía, esta sección que tiene Barcelona por ejemplo... Esto volvió a pasar con el GATPAC. Si te fijas, el GATCPAC es el grupo del GATEPAC que tomó más fuerza en todo el Estado. Volvió a suceder con el Grupo R de Bohigas. Y volvió a suceder con las maneras que tenía la Escuela de Barcelona en cuanto a releer el territorio, la ciudad, la sección, el mar, la luz y la construcción. Una arquitectura siempre muy sensible con el territorio. Esto ha sucedido en Catalunya y seguro que de aquí a unos años —o ya ahora—, habrá una nueva generación de jóvenes arquitectos que volverán a reprender este discurso. Esto es lo que podría generar esto que llamas como «arquitectura catalana», aunque yo no lo diría arquitectura catalana. Yo prefiero decir arquitectura que el territorio hace que este discurso se vuelva a repetir atendiendo a las diferencias lógicas de los fenómenos sociales de cada época.

2

En relación a estos «puntos de inflexión» que comenta, en el año 1961 con una arquitectura moderna ciertamente ya recuperada a nivel nacional, el Grup R dejó de tener su razón de ser. Poco más tarde parece que la propuesta teórica catalana volvió a comenzar lo que podríamos entender como un nuevo período de decadencia. Usted se tituló el 1971 y entiendo que, por este motivo, todo este contexto de alguna manera había de estar en el ambiente barcelonés. ¿Cómo definiría la línea de investigación arquitectónica que había entre los años sesenta y setenta?

En aquellos momentos el franquismo era muy duro. La situación era bien complicada. Podríamos decir que hubo un retroceso similar al de la inmediata posguerra. Ciertamente después de los hombres del GATCPAC, se volvieron a ver edificios con balaustres por toda Barcelona. Todos aquellos arquitectos vinculados al régimen volvían a hacer una arquitectura clasicista. La gente del Grupo R hizo muy bien —y creo que nosotros detrás de ellos también—, intentando conocer la arquitectura que se hacía fuera. Si primero fue Alvar Aalto —recuerdo la importancia que para aquella generación tuvo la visita de este arquitecto en Barcelona—, después para la nombrada Escuela de Barcelona, fue el Norte de Italia. De Oriol Bohigas a Coderch y, sobre todo, de la mano de Correa se siguió con el testimonio de una generación fantástica de arquitectos. Arquitectos de la época de Ernesto Nathan Rogers, por ejemplo, pero también de Gardella,

Ridolfi, Terragni... Sin ir más lejos, las mismas viviendas de la Barceloneta de Coderch —Instituto Social de la Marina 1951— tienen su réplica en el Gardella de la Casa Borsalino (1950-1952) ubicada en Alejandría. La Torre Atalaya de Federico Correa tiene su pareja en la Velasca de Ernesto Nathan Rogers. La mejor casa de Solà-Morales —padre e hijo juntos— ubicada en la calle Muntaner —Casa de Renta, 1964— la puedes encontrar allí mismo también. Esto fue una pata fundamental de la Escuela de Barcelona. La otra fue la coherencia de los profesores de la Escuela de Arquitectura de Barcelona con la actividad de los despachos profesionales. Todos los profesores tenían su pequeño despacho en Barcelona. Los despachos aportaban alguna cosa a la Escuela y la Escuela aportaba algo a los despachos. El paralelismo de despacho pequeño de arquitecto barcelonés y profesor asociado en la Escuela dentro de unas cátedras —sin catedráticos, entonces— fue muy importante para crear un nuevo resurgimiento. Si solo hubiese habido despachos independientes no se hubiera conseguido esta cierta unificación que hubo. La arquitectura se hizo compacta. Manteniendo un cierto corpus. Italia, por lo que fuera, no tuvo las condiciones de resistencia que había aquí. Italia colapsó y, de hecho, desde entonces no han vuelto a arrancar. Aquí cogimos su testimonio, podríamos decir. Por otro lado, no podemos olvidar que por la capacidad de asociacionismo que siempre ha habido en Catalunya, instituciones como FAD —y otras— también fueron muy importantes. El FAD, por ejemplo, fue importantísimo para levantar el nivel arquitectónico. Ser «fada-ble» entonces era algo más que un premio. Cuando el FAD al principio solo era en Barcelona, implicaba un buen motivo para hacer una buena arquitectura de ciudad. Después esto se extendió en el resto de Catalunya, y más tarde en toda la península y Portugal. En las noches del FAD estaban los grandes arquitectos. El FAD era como un termómetro. Si sumas el asociacionismo catalán, el saber aglutinarse ante una situación de crisis, la creación de los FAD y de los colegios de arquitectos, la Escuela de Arquitectura de Barcelona y la conexión con los despachos, Italia y el testimonio de sus vanguardias... con todo esto puedes hacer una idea del ambiente catalán de aquella época.

El pasado día 13 de mayo de 2013, Rafael Moneo volvió a l'ETSAB por impartir una clase magistral sobre tres de sus últimas obras delante una sala de actos llena, entiendo que hacía años que no sucedía. Antes que Moneo comenzara a hablar, Jaume Bach —en el día y con motivo de su despedida— comentó que Rafael Moneo consiguió una cátedra en el 1973, impartió la docencia hasta el 1980, que en aquellos momentos se vivían momentos de confusión teórica, y que la llegada de Moneo en la escuela propició el reencuentro de un hilo intelectual. Hablaba de un cambio de vista. ¿Qué supuso Moneo para la Escuela de Arquitectura de Barcelona?

3

Es evidente que Rafael Moneo, que se juntó con Oriol Bohigas, Federico Correa y Manel Solà Morales en la ETSAB, contribuyó —tanto por sus escritos como por suposición cultural e intelectual— a levantar el nivel de nuestra arquitectura.

Lo que sí que yo diría es que tampoco el cambio de vista fue tanto hacia el mundo anglosajón. Habiendo una fuerte presencia de Italia, entonces —las obras catalanas eran «calcadas» a las de allí—, podríamos decir que también pusimos la mirada a Smithson y sobre todo al Team X. En el ranking de escuelas de arquitectura de Europa, la Escuela de Arquitectura de Barcelona, dirigida por Oriol Bohigas, quedó segunda después de la de Venecia. Y de hecho aquí cabe recordar que Venecia hizo trampa porque puso a Taffuri y a Rossi junto a algunos profesores que no formaban parte de la Escuela de Venecia para subir puntos... En aquellos momentos, sino hubiera sido por la Escuela de Venecia, la de Barcelona hubiera sido la mejor considerada de toda Europa.

Entrando ahora en esta cuestión de paisaje en la que hacíamos referencia al principio, recuerdo que el pasado 30 de mayo de 2013 usted pronunció una conferencia, incluida en el reciente congreso internacional de arquitectura organizado por COAC, que llevaba por título «Arquitectura i paisatge». Habló de límites. De frentes. De espacios bisagra. De crear escenarios públicos en espacios privados. Espacios fronterizos, híbridos... ¿Cómo definiría el paisaje en la arquitectura? ¿Cómo definiría el paisaje en la arquitectura catalana?

El nombre de la conferencia inicialmente era «La reconquista de l'espai públic» pero a última hora, repasando en casa, pensé que quizá era demasiado ambicioso. Preferí poner «frentes» como título. Paisaje yo lo entiendo como un espacio límite. Lugar límite, sobre todo. Entre el cielo y la tierra, la tierra y el mar, la ciudad construida y el campo... Me interesan estos lugares límite. Estos lugares variables. Lugares en continuo cambio. Fíjate que cuando piensas en una ciudad siempre piensas en este tipo de situaciones. Vas a buscar estos límites. El paisaje lo asimilo a esta idea de límite. De frontera. De bisagra entre dos mundos. En el momento que haces esto hay un diálogo entre dos historias. En el centro de la estepa siberiana no sé qué arquitectura haría. Para mí, el paisaje vinculado a la reflexión arquitectónica tiene esta idea de fisura. Es el límite el que precisamente activa el pensamiento. El grado de respuesta aparece cuando estás situado en este punto. La memoria siempre funciona en estas situaciones...

4 Cuando Enric y Carme ganaron el concurso del Cementerio de Igualada, inmediatamente, en una de las primeras conferencias que hizo Enric en California por explicar su obra, en relación al concurso, dijo que cuando estaban proyectando el Cementerio, lo primero que hicieron fue preguntarse qué arquitectura tenía que hacerse en aquel lugar. Después de pronunciar la pregunta, Enric inmediatamente rectificó la pregunta para decir más concretamente «qué arquitectura había estado siempre en ese lugar». Enric creo que nos quería decir que cualquier actuación que como arquitectos nos planteamos hacer, siempre tenemos que preguntarnos antes, ¿qué es lo

que hay en este lugar que siempre nos precede? ¿Siempre hay esta situación límite en la arquitectura...?

La idea que yo tengo sobre el tiempo arquitectónico tiene que ver con esto. Es bonito ver como al final de una intervención todo es anterior y todo es nuevo a la vez. Enric tenía mucho de esto. De acceder y de pasar el límite. Su arquitectura se puede resumir así. De hecho, él mismo la explicaba así. Entrar, pararse, acceder, pararse... Una arquitectura como dentro de un límite que te descubre otros límites... En las obras de Enric vas descubriendo límites conforme vas introduciéndote. Miralles era un gran arquitecto de límite y de suelo. Para mí, su obra es Igualada, como de la misma manera la de Gaudí es la Cripta, el Park Güell y la vocación subterránea de la Pedrera. Esta planta que sale de las profundidades es magnífica. Cuando Enric escarbaba lo hacía muy bien. Cuando ponía todos aquellos hierros... digamos que a mí ya no me interesaba tanto.

Hay una curiosidad que se da en Catalunya y es que entre los años ochenta y noventa, surgieron algunas de las principales figuras del paisajismo catalán. Ahora me vienen a la cabeza, nombres como el de Beth Figueres, Imma Jansana o Rosa Barba... ¿Cómo cree que tenemos que entender este hecho?

5

Cuando yo conozco a Beth Figueres, aquí la idea de paisaje aún estaba muy relacionada con esta cosa higienista del verde. Si querías ser moderno ponías algo verde. Beth aparece cuando yo estaba haciendo el Parque Metropolitano Torre Blanca (1982). Ella recientemente había estado formándose en algunas Escuelas anglosajonas —Edimburgo, recuerdo— y sobre todo en Estados Unidos —Berkley—. Este proyecto de Torre Blanca le interesó muchísimo. Aquella historia de la llegada de las Esfinges, el platanero con las parábolas —que al final no acabaron de funcionar—, el damero de los rosales, el antiguo lago... A partir de aquí, establecimos una colaboración magnífica. La invitamos para hacer el concurso del Botánico. Mi idea era ordenar con una arquitectura inspirada en la geometría de los fractales. Beth tenía claro que esas maquetas, no eran solo geometrías, eran verdaderos episodios fotográficos del Mediterráneo. Esto es lo que hacía Beth. Vamos a construir naturaleza a través del artificio. Es lo que ella aportó. Tengo la ilusión de haber hecho el último proyecto con ella aquí en Barcelona. Ahora hace poco Marta Schwartz me escribió una carta para decirme que el Botánico tiene su apoteosis en el paseo de Benidorm. Ella dice que es el mejor paisaje que ha visto nunca... Maldenbrot, por su parte, me dijo que, para él, el Botánico era el mejor proyecto fractal.

CARLOS FERRATER LAMBARRI (BARCELONA, 1944)

Doctor arquitecto y catedrático de proyectos arquitectónicos de la UPC y director de la Cátedra Blanca de Barcelona. Académico electo de la Real Academia de Belles Arts de Sant Jordi. Investido doctor *honoris causa* por la Universidad de Trieste. En el año 2006 constituye con Xavier Martí, Lucía Ferrater y Borja Ferrater la sociedad Office of Architecture in Barcelona (OAB). Galardonado con el Premio Nacional de Arquitectura 2009, otorgado por el Ministerio de Vivienda. Desde el año 2000 ha recibido cuatro premios FAD, el Premio Ciudad de Barcelona en sus ediciones de 1999 y 2008, el Premio Internacional de Arquitectura Brunel 2005 (Dinamarca) y el Premio BigMat en 2009. Ha sido finalista del Premio Mies van der Rohe en dos ocasiones. Ha recibido el Premio Ciudad de Madrid, el Premio Nacional de Arquitectura Española 2001, el Premio Dedalo Minosse 2006 en Vicenza, el Premio Década 2006 y el Premio Internacional Flyer 2007. Premio Internacional del RIBA 2008 a su monografía de la editorial MP. Ha recibido una mención de la X Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo en 2009. Ha sido invitado en el Pabellón Internacional y en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia 2004, por el MOMA de Nueva York a la exposición «On site: New Architecture in Spain» y a exponer monográficamente su obra en el Crown Hall, IIT de Chicago, en el Museo de BBAA de Bilbao, en el Instituto Tecnológico de Israel, en el COAC, y en la Fundación del COAM. Es autor entre otras obras de las 3 manzanas en la Villa Olímpica de Barcelona, la Villa Olímpica del Valle Hebrón, el Hotel Rey Juan Carlos I, el Palacio de Congresos de Catalunya, el Auditorio de Castellón, el Instituto Científico y el Jardín Botánico de Barcelona, el Real Club de Golf El Prat, edificios en el Paseo de Gracia, la Estación Intermodal de Zaragoza, el edificio MediaPro en Barcelona, la torre Aquileia en Venecia, el Parque de las Ciencias en Granada, el Paseo Marítimo de la Playa de Poniente de Benidorm, las sedes de GISA y FGC en Barcelona, la Biblioteca de Vila-real, la Casa AA en Sant Cugat, un edificio de oficinas en París y las casas de colonias en Viladoms. En la actualidad realiza, entre otras obras, el Centro Cultural de Le Mans, viviendas en Abandoibarra y el Hospital IMQ en Zorrozaure (Bilbao), y varios edificios en los aeropuertos de Barcelona y Murcia. Para Carlos Ferrater “el trabajo del arquitecto estaría entonces en ese trascurrir de la geometría al espacio”, demostrando una cierta predilección por aquellos procedimientos geométricos que le permitan obtener formas geométricas complejas: «No me refiero a la geometría elemental de sólidos puros, cajas y volúmenes sino a aquella otra que permite intervenir sobre la estereometría, trabajar en las intersecciones y en las articulaciones imaginando cómo actúa en ellas la luz.» Carlos Ferrater no utiliza la geometría solo como medio de aproximación al lugar, al programa o a la forma, sino que la utiliza también para ordenar la luz a través de la envolvente, ya sea cubierta o fachada, y construye así el espacio. Su interés por la luz es evidente

ya en su tesis doctoral *Obra Singular. Proceso Continuo* (1987), donde afirma que «el tratamiento de la luz podría ser uno de esos aspectos intangibles propios de la percepción, difíciles de encuadrar o clasificar, pero que marcan y personalizan la obra de un arquitecto.» Así ocurre en los lucernarios de Zaragoza, los estudios lumínicos de la fachada del proyecto del Hotel de Córdoba, los pliegues de luz del Parque de las Ciencias de Granada, el plano doblemente quebrado a norte del vestíbulo del Hotel Rey Juan Carlos I, o el facetado vítreo del Roca Barcelona Gallery.

09

INTRODUCCIÓN

ENTREVISTADO:
 LLUÍS CLOTET I BALLÚS
 CPA@COAC.ES
 LLUISCLOTET@YAHOO.ES
 934 853 625

LUGAR:
 ONLINE

FECHA DE REUNIÓN:
 31.08.2013

Poética en la arquitectura catalana contemporánea es una tesis que haciendo un recorrido por la historia de la arquitectura reciente —hablo sobre todo de los últimos cincuenta años— intenta explicar en parte qué queremos decir cuando hablamos de una posible arquitectura catalana. Un conjunto de notables arquitectos, que situados en temporalidades diferentes, nunca se han conformado en repetir las victorias de sus antecesores. Son arquitectos que han sabido cumplir con la función social de su profesión, dando respuesta a las necesidades del tiempo y del lugar donde han intervenido. Qué decir aquí de la iniciativa del Estudio PER —como crítica de la irracionalidad del momento—, de los proyectos junto a Oscar Tusquets —que incluso fueron considerados como precursores del posmodernismo catalán— y de la asociación con Ignacio Aparicio —como posibilidad de restauración de la construcción en tanto que substancia íntima de la arquitectura—.

PREGUNTAS

1 Arquitecto, restaurador, diseñador de muebles... ¿Quién es Lluís Clotet? ¿En cuáles de estas disciplinas se identifica más?

La gente de mi generación tuvimos la inmensa suerte de ser educados para adquirir una visión general de la arquitectura. Pasar de esta visión amplia a una de más especializada se puede hacer en poco tiempo. Tratar de tener una visión general partiendo de unos estudios parciales creo que es imposible. Siempre me he movido de una disciplina a otra sin darme cuenta. La satisfacción de comprobar cómo eso que aprendes en un campo, te sirve en otro, me ha hecho continuar en esta práctica al largo de toda mi vida profesional. ¡Qué bien va para hacer un plan urbanístico, haber hecho arquitectura! ¡Qué bien va para hacer arquitectura, haber hecho interiorismo! ¡Qué bien va para hacer interiorismo, haber diseñado muebles!... y también al revés.

2 Su etapa como estudiante coincidió con un punto clave de la arquitectura catalana. Hablo de la conexión con una arquitectura moderna, realista y crítica reencontrada en el contexto italiano. ¿Cómo describiría aquellos primeros años?

Todos somos hijos de un momento histórico que difícilmente puede ser resumido en pocas palabras. Recuerdo que, en la década de los sesenta, cuando todavía era estudiante de arquitectura, cada verano con un 2CV iba con un grupo de amigos a Italia a ver las últimas obras que habían construido en Gardella, Magistretti, Albini, Belgioioso, Peresuti, Rogers... Entonces la cualidad de la arquitectura italiana era impresionante. Nos interesaban estas arquitecturas, la obra de Coderch, la de Aalto... Esta era más o menos la base sobre la cual empezamos.

Por otro lado, Federico Correa fue para mí con dieciocho años una revelación importantísima. Me permitió ligar la arquitectura con lo comprensible. Federico sostenía un discurso contrapuesto claramente a las disertaciones basadas en adquisiciones confusas sobre la sensibilidad, gusto, composición y artísticidad en general que se predicaba por todos lados...⁹

Entonces, ¿quién podríamos decir que considera que han estado sus maestros?

Esta es una cuestión que no la he pensado nunca. Esto de las fuentes de inspiración seguramente es una imagen que viene de la cultura religiosa en el sentido que se confía que, en algún lugar, fuera de uno mismo, se pueda encontrar una verdad revelada por alguna autoridad y que esta ayuda a encontrar el camino, la verdad y la arquitectura. Ahora pensando, me doy cuenta de que nunca las he buscado. Contrariamente a «las fuentes», cuando trabajo me encuentro solo, como perdido en un almacén desorganizado y apretado de las cosas más heterogéneas: lecturas, amistades, viajes, reflexiones, objetos, músicas, conversaciones, edificios, paisajes, pinturas... hasta el punto que se me hace difícil aislar unos elementos de los otros, todo se mezcla y se confunde. Es imposible saber lo que hay. Busco y remuevo sin saber muy bien el qué.

El 1964 es el año en el que el estudio PER se funda con Pep Bonet, Cristian Cirici, Oscar Tusquets y usted mismo. Este equipo apartándose de la ortodoxia del Realismo y entendiendo que la arquitectura tampoco se podía reducir a unas formas entonces conocidas como las del «estilo internacional», acabaron siendo considerados por la crítica como una de las arquitecturas precursoras del posmodernismo. ¿Con cuáles objetivos comunes nacieron el Estudio PER?

3

Teníamos dieciocho años y todos coincidimos en el curso extraordinario de Federico Correa. La Escuela, excepto dos o tres profesores, no nos interesaba nada y decidimos ponernos a trabajar por las tardes en los despachos de Correa y de Coderch. Allí se fue creando entre nosotros un clima de amistad y de exigencia mutua que nos influyó y ayudó muchísimo. Todos trabajamos con Correa y Milà, menos Pep que lo hizo con Coderch. Dos años antes de acabar la carrera decidimos compartir un espacio físico y una mínima estructura administrativa. Así nació Studio PER. Arreglábamos viviendas de familiares y amigos, diseñábamos muebles e incluso hicimos alguna tienda. En aquel momento no

9. Para responder a esta pregunta Lluís Clotet ha preferido hacer referencia a unos textos anteriores suyos. Este fragmento incluye una exégesis revisada por Lluís Clotet de los textos: AA.VV. (10.09.2010). *Lluís Clotet. Arquitecto. Diario de Mallorca*, p. 54 y del texto AA.VV. (2010). *Hem de Parlar*. Lluís Clotet. *Arquitecto. Revista Diagonal*, diciembre 2010(30), 8-9.

lo podíamos saber, pero el ejercicio de ir dando nuevos usos a construcciones existentes fue una escuela inmejorable para ir comprendiendo la naturaleza de nuestro oficio. Vivimos y entender eso que decía Louis Kahn de que la arquitectura es un orden superior que contiene de secundarios. Más tarde Oscar y yo hicimos la casa Georgina y la casa a Pantellería. Venturi y Rossi, como es evidente, nos habían seducido. Venturi nos enseñó a aprender de la arquitectura de todos los tiempos. Rossi, a mirar la ciudad de otra manera. Además, por supuesto, también estaban las lecturas de Mumford, Camilo Sitte, Rykwert y después Bernini, Borromini, Pietro da Cortona...

¿Qué supuso Venturi para la generación de los sesenta?

Con Venturi los arquitectos de mi generación, tanto pudimos ver los conflictos permanentes que teníamos en nuestra práctica como entender algunas de las estrategias inteligentes que la arquitectura del pasado había elaborado para hacerle frente. Venturi nos sirvió de lección y de estímulo. Entendimos por ejemplo que, como en la convivencia humana, hay determinadas decisiones que pueden resultar reñidas con la realidad. Que pueden entrar en contradicción. De esto Duran y Reynals tiene un magnífico ejemplo en la manera de resolver el vestíbulo de la estación de Francia. Fíjate como enmascara el hecho que las vías no lleguen perpendiculares a la avenida Marqués de Argentera. Fíjate como se lo hace porque, a pesar de todo, el vestíbulo sea de planta rectangular...¹⁰

4

Ahora estaba recordando una conferencia que usted hizo en Almería en diciembre de 1989 donde poniendo en valor el Barroco Romano, decía que detrás de este movimiento, había una actitud basada en la reformulación de unos elementos que provenían del pasado, en vez de moverse en aventuras poco claras. Hablaba aquí de una tensión que, más que repetir, intentaba hacer vivo eso que era fundamental. Una actitud que buscaba lo que era permanente para hacerlo de nuevo palpitando. Comentaba: tengo la sensación de que es fácil encontrar esta actitud barroca en su obra. Esta arquitectura de límites que ineludiblemente te sitúa entre dos mundos que hace falta vivir... ¿Qué opina de todo esto?

La gente de mi generación hicimos el primer curso de carrera en el edificio central de Elías Rogent de la Universidad de Barcelona. La fachada era tan gruesa que, entre el exterior y el interior del edificio, te paseabas un buen rato. La secuencia que seguías para ir desde la calle hasta el asiento de la mesa era larga y riquísima. Cuando el espesor es grande, los filtros los podemos ir poniendo cada uno en su sitio. No hace falta que se amontonen y se molesten los unos a los

10. Para responder a esta pregunta Lluís Clotet ha preferido hacer referencia a unos textos anteriores suyos. Este fragmento incluye una exégesis del texto: AA.VV. (2010). Hem de Parlar. Lluís Clotet. Arquitecto. *Revista Diagonal*, diciembre 2010(30), 6-7.

otros. Es entonces que los podemos utilizar para ir organizando unos espacios que no son propiamente interiores ni tampoco son propiamente exteriores. Una especie de territorio donde los límites se difuminan. Un conjunto de espacios intermedios que aumenten en poco coste el espacio vital de la gente. La Fundación Alicia podría servir para citar esta obsesión, pero creo que todo esto ya estaba en la casa Vittoria en la isla de Pantelleria o en la casa Giorgina de Llofriú. Es algo que viene de lejos.¹¹

Es el autor de la restauración del Convento de los Ángeles, de la reforma y ampliación del Mercado de la Boquería y de la adecuación del Depósito de les Aguas como Biblioteca Universitaria. ¿Qué presupone para un arquitecto trabajar en edificios históricos?

5

Es delicado tener que tocar estos sitios tan llenos de historias y que son el referente de nuestra memoria individual y colectiva, pero el cambio es siempre inevitable. Una actitud radicalmente conservadora nos llevaría paradójicamente a dejar morir de muerte natural el edificio admirado. Es un ejercicio muy atractivo porque es como hacer el camino de siempre, pero al revés. No proponemos un edificio como respuesta a unas determinadas solicitudes, sino que a partir de un edificio que queremos conservar, proponemos unos nuevos contenidos que le alarguen la vida. Hace falta buscar en estos edificios aquellas cualidades que consideramos específicas, significativas, valiosas, intocables..., a fin de conservarlas y potenciarlas. Y al mismo tiempo encontrar el espacio de maniobra de la nueva actuación en el terreno donde se mueve el genérico, el irrelevante o el mejorable. Y en definitiva para conseguir una adecuación temporal de la arquitectura, del soporte, a los nuevos usos, símbolos y reflejos del momento. Aquí los arquitectos tenemos que ser imaginativos y que intentemos ampliar el campo de los nuevos usos para estos edificios que ahora parecen limitados a acoger nuevas actividades culturales. ¿Les Drassanes solamente pueden ser un Museo Marítimo? ¿La Estación de Francia solo puede ser el futuro Museo del Ferrocarril? Esto se acabará y tenemos que poner más imaginación para encontrar alternativas. Para animarme siempre pienso con el genio, que un buen día mirando un neumático, vio una magnífica defensa para embarcaciones. Todavía hoy no se ha encontrado nada mejor ni más económico. Pero no todos los edificios por buenos que sean sirven para todo. Se puede dar el caso que un cambio de uso inadecuado acabe enterrando definitivamente eso que se quería resucitar.

Si seguimos avanzando cronológicamente a finales de los setenta y principios de los ochenta, eso que había nacido como una reacción en contra

11. Para responder a esta pregunta en Lluís Clotet ha preferido hacer referencia en unos textos anteriores suyos. Este fragmento incluye una exégesis del texto: AA.VV. (2010). Hem de Parlar. Lluís Clotet. Arquitecto. *Revista Diagonal*, diciembre 2010(30), 6-9.

6

de los determinismos y a favor de una arquitectura al servicio de la sociedad, parece que quedó reducido a la preocupación para dar respuesta a un consumo acelerado y desmesurado propio del momento. El 1983 el Estudio PER se disolvió y usted inició a partir de aquí una nueva etapa con Ignacio Paricio. ¿Cree que en aquellos momentos era necesario volver a cambiar algunas reglas del juego para poder volver a dar respuesta a las nuevas necesidades sociales del momento? ¿Dónde estaban sus intereses en aquellos momentos?

A pesar que he hecho edificios formalmente muy diferentes, me parece que las preocupaciones fundamentales de confort, de durabilidad, de versatilidad, de relación con el entorno... han estado siempre las mismas. De todas formas, las declaraciones de principios, los discursos orales o escritos... no tienen ningún tipo de importancia. Lo único que cuenta es eso, que el propio edificio es capaz de transmitir mediante su lenguaje arquitectónico y lo que la gente como respuesta es capaz de disfrutar a lo largo del tiempo...¹²

7

En aquella conferencia que citaba de Almería usted hacía referencia a que los edificios habían de reunir tres cualidades fundamentales: que estuvieran bien contruidos, que fueran versátiles y que su razón última del argumento arquitectónico surgiera de la tensión y comprensión de las condiciones particulares del emplazamiento. Para conseguir que un edificio estuviera bien construido decía que eso dependía en parte de la durabilidad de sus elementos constructivos y de la reducción de los gastos de mantenimiento. Para que fueran versátiles explicaba que todo tenía que estar en su sitio y con sus medidas adecuadas en tanto que así se pudieran asumir los cambios de los nuevos programas con la máxima naturalidad posible. En cuanto a la razón última decía que lo que se tenía que intentar era convertir un medio en un lugar. ¿Cómo definiría lugar aquí?

Cuando hago un edificio procuro que además de resolver los problemas internos, colabore también a resolver los de alrededor. Esto es difícil y una cosa es decirlo y otra conseguirlo. Encuentro muy superflua esa arquitectura que atierra en los lugares de una manera desconsiderada y que puede estar tanto aquí como allá. Me emociona en cambio la que no se puede trasplantar, la que es de un lugar concreto y que no tendría sentido en ningún otro. Me gusta la actitud de los arquitectos que son capaces de alterar el modelo ideal del edificio que están proyectando por conseguir mejores en su área de influencia. Me gusta porque es una arquitectura más compleja, toca más teclas, se plantea más problemas, no distingue entre

12. Para responder a esta pregunta en Lluís Clotet ha preferido hacer referencia a unos textos anteriores suyos. Este fragmento incluye una exégesis del texto: AA.VV. (2010). Hem de Parlar. Lluís Clotet. Arquitecto. *Revista Diagonal*, diciembre 2010(30), 8-9.

arquitectura y ciudad, o entre arquitectura y paisaje, todo se influencia, todo lo vive como una continuidad, la secuencia de traspaso es larga, los límites desaparecen, todo se confunde, todo le importa. Los edificios no se pueden trasladar. No son objetos aislados, sino que quieren convertirse en parte integrante, indisociable, de aquella masa amorfa y anónima, necesaria para hacer posible la creación del espacio público como un hueco intencionado y acogedor.¹³

Quizá uno de los cambios más notorios de los últimos años es esta cuestión del paisaje que si en las otras disciplinas como el urbanismo, la pintura o la literatura... ya han hecho un recorrido importante, en la arquitectura catalana, conscientemente solo podemos mirar atrás unos treinta años. De hecho, para mí, uno de los cambios más importantes que he detectado y que ciertamente concentra parte del interés de esta tesis, es el hecho de que si antes la arquitectura hablaba de un paisaje —entendido este como el hecho cultural de un territorio—, ahora el paisaje —entendido de la misma manera— es lo que nos permite hablar de arquitectura. Esto, de hecho, cada día es más necesario y la sociedad cada vez lo pone más de manifiesto. El paisaje forma parte de los nuevos mitos de la sociedad y la arquitectura habrá —y lo está haciendo ya— de dar respuesta a todas estas incógnitas. La arquitectura poética comenzaba la entrevista diciendo que es la que está atenta a estos cambios que comentó y los arquitectos «poetas» —si se me permite la analogía—, son los que saben adaptarse constantemente a estos hechos. ¿Cómo cree que habrán de ser los edificios en el siglo XXI?

8

¿De qué lugar hablamos? Habrá muchos siglos XXI de la misma manera que han sido muchos siglos XX. Continuarán las diferencias económicas, sociales, políticas, ambientales y culturales entre territorios. También encontraremos, como ahora, buenos profesionales que intentarán buscar respuestas adecuadas a estas realidades tan diversas, todo huyendo de soluciones globales y por tanto esquemáticas. La buena arquitectura puede aparecer en cualquier condición en la que reine la sensatez. He visto arquitecturas hechas en países pobres, que son una maravilla, pero lo cierto es que las conocemos muy poco.

13. Para responder a esta pregunta Lluís Clotet ha preferido hacer referencia a unos textos anteriores suyos. Este fragmento incluye una exégesis de los textos: AAVV. (2010). Hem de Parlar. Lluís Clotet. Arquitecto. *Revista Diagonal*, diciembre 2010(30), 6-7. y AA.VV. (2010). Entrevista a Lluís Clotet. *Quaderns, primavera*(260), 40-51.

LLUÍS CLOTET I BALLÚS (BARCELONA, 1941)

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) en 1965, en 1961 inicia su trayectoria profesional colaborando en el taller de Federico Correa y Alfons Milà para fundar en 1964 el conocido Studio PER juntamente con los arquitectos Pep Bonet, Cristian Cirici y Oscar Tusquets. Con Oscar Tusquets colaboró en múltiples proyectos hasta 1983. La primera obra de importancia que realizaron juntos fue la tienda Sonor de Barcelona (1965), actualmente remodelada, por la cual obtuvieron el Premio FAD de Interiorismo, obtenido nuevamente por la realización de las oficinas de la compañía Aerojet Express en Barcelona en 1971. La obra del equipo Clotet-Tusquets se inscribía plenamente dentro del movimiento posmoderno y se caracterizaba por su diseño acurado y por un cierto sentido lúdico. En esta línea por ejemplo se sitúa el Belvedere Giordina a Llofriu (1972) y la casa Vittoria, en la isla de Pantelleria (Italia) (1974). Entre las realizaciones posteriores cabe mencionar el chalet de Gloria Rognoni en Sant Cugat del Vallès (1975), el restaurante La Balsa de Barcelona (1975) —ambas obras Premio FAD de Arquitectura— o bien los proyectos «Del Liceo al Seminario» (1981) por la remodelación urbanística de este amplio sector de Barcelona y la remodelación del Palau de la Música Catalana (1982). A partir de 1983 Clotet se asocia con el arquitecto Ignacio Paricio Ansuategui acumulando nueve premios FAD, un Premio Nacional de Catalunya, tres premios Construmat y una selección como finalistas del Premio Mies van der Rohe. Destacan la sede del Banco de España en Girona (1981-1989), la nave de la empresa Simon en Canovelles (1987-1988), el conjunto de viviendas en la Villa Olímpica de Barcelona (1989-1992) y las rehabilitaciones realizadas, en Barcelona, del Depósito de las Aguas (1984-1992) —obra original del arquitecto Josep Fontserè— y del Convento de los Ángeles (1982-1992). Clotet además es socio fundador de la firma B. D. Edicions de Diseño por la cual diseñó asiduamente muebles y objetos. También comercializan proyectos suyos Zanotta, Alessi y Driade. De su creación destacan también los diseños de objetos de uso industrial: Estantería Hialina (1974), Campana BD (1979) y Estantería Hipóstila (1980), todos ellos galardonados con el Delta de Oro. Hay colecciones de su trabajo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (EE UU), en el Centro de Creación Industrial Georges Pompidou de París (Francia), en el Architektur Museum de Frankfurt (Alemania), en la Bonnafont Gallery de San Francisco (EE UU), en la New York World Gallery (EE UU) y en la Columbia University (EE UU). Como docente, fue profesor de dibujo en la ETSAB entre 1977 y 1984 siendo nombrado profesor visitante en la Aula P.F.C. en los cursos 95/96 y 96/97, y profesor de Proyectos I y II durante los cursos 97/98, 98/99 y 99/00. También ha dictado seminarios y conferencias en otras universidades nacionales y extranjeras. Recientemente ha obtenido el Premio Nacional de Arquitectura (2010).

INTRODUCCIÓN

Un día me encontré con un artículo suyo escrito en 1984 titulado «Coderch, una dimensión ética». El artículo decía que cualificaba a un arquitecto no eran los medios con los que podía hacer un edificio en relación a una realidad, sino la actitud que mantenía el arquitecto utilizando estos medios en relación a esta realidad. Dije, ¡es eso mismo!

PREGUNTAS

Quizá por esto, quería comenzar esta conversación preguntándole sobre ¿qué actitud considera que los arquitectos tenemos que tener en relación a la realidad que nos envuelve si lo que queremos es cumplir la función social que se espera de nuestra profesión?

Esta es una cuestión que cuando yo estudiaba en la escuela no la pude averiguar. Entonces había muchos conflictos en España. Fue durante los dos años que estuve en el estudio de Coderch donde entendí lo que significaba trabajar como arquitecto. Me di cuenta de que era una responsabilidad que en aquellos años era terrible, exigente y de mucho rigor. Esto me impresionó mucho. Con los años esto lo he ido transformando en una postura que intenta responder de la forma más honesta posible. Naturalmente la arquitectura es un medio para ganarse la vida también, pero eso no excluye que los arquitectos no tengamos que preocuparnos porque el resultado sea agradable para la gente. La responsabilidad del arquitecto no es solo sobre eso que hace, sino también sobre eso que hace en relación a lo que hay alrededor. Si está en la ciudad, en relación a la ciudad. Y si está en la naturaleza, igual. Me pongo muy nervioso cuando veo por Barcelona edificios de nueva planta donde no hay ninguna voluntad de modificar y mejorar el entorno. No es solo el edificio, sino la inmersión del edificio en el lugar. Esto lo tengo muy claro, y en este sentido no estaría nada de acuerdo con eso que decía sobre el lugar, Iñaki Ábalos en una entrevista que le hicieron en El País con motivo de su nuevo cargo de director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Harvard. Le tengo mucho respeto y cariño a Iñaki, y seguramente soy yo quien se equivoca en esto, pero pienso que, en la arquitectura, lo que tienes alrededor es lo que te da la respuesta.

Hay algunas referencias —con independencia de las que se conocen— con las que nunca puedo parar de pensar cuando visito su obra. Todavía recuerdo la primera vez que visité la Biblioteca Jaume Fuster y me vinieron a la cabeza todas aquellas Bibliotecas que los nórdicos nos han ido dejando, como podría ser el caso de Erik G. Asplund en Estocolmo (1920-1928),

ENTREVISTA 10

ENTREVISTADO:
JOSEP LLINÀS I CARMONA
LLINAS@COAC.NET
932 123 714
932 131 098

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
AV. REPÚBLICA ARGENTINA 74 PB.

FECHA DE REUNIÓN:
06.09.2013

2

Alvar Aalto en Viipuri (1927-1935) o como la más reciente de Juha Leiviska en Valilla (1984-1991). Aquel control de la escala, de la entrada de luz, de hacer sentir bien a la persona. Creo que más que hechos puntuales, estas referencias me parecen más bien constantes en su manera de trabajar.

Creo que mi manera de proyectar es algo que he aprendido muy poco a poco. Tanto mi educación como mis conocimientos siempre han ido en la dirección de trabajar con la finalidad y con la anunciación solo, y no ponerme a hacer no se sabe muy bien qué. A veces intento que lo que me gusta y lo que sé hacer coincidan. Otras actúo como por miedo a equivocarme. Proyectar para mí quiere decir horas de trabajo, horas de estar pensando y reflexionando y encontrando y volver a ir hacia atrás, ¿sabes? Dicho esto, evidentemente hay muchas cosas que me interesan, entre ellas cierta arquitectura nórdica. La obra de Scharoun sería un buen ejemplo aquí, pero también tengo mucha simpatía, digamos por la traducción más apasionada de la obra de Jujol.

3

El 11 de marzo de 2011 participando en una conferencia en la que se había invitado al hijo de Josep Maria Jujol, en su turno de palabra usted dijo que cuando vio por primera vez la Casa Negra de Sant Joan Despí —ubicando este hecho hacia mediados de los años setenta—, se sorprendió porque sobre todo se encontró delante una arquitectura que restaba muy alejada de aquel razonamiento riguroso y absolutamente disciplinar que enseñaba la Escuela en aquellos momentos para huir de una arquitectura que llamaban comercial. Recuerdo que comentaba que allí se mezclaban elementos de arquitectura con elementos figurativos que venían de un mundo mucho más ligado a las tradiciones populares, que no al mundo intelectualizado de aquella Escuela de la cual participaba. Allí parece que se dio cuenta de que Jujol no ponía el mundo en orden, sino que lo ponía en acción y eso lo hacía no para hacer una arquitectura inteligible sino para celebrar la existencia de un hecho fantástico. ¿Qué es lo que tendría que hacer un buen arquitecto sino?

Este es el dilema, ¿no? La obra de Jujol que ahora se presta cada vez más a estar al lado de una cierta cultura, en los años setenta aún estaba considerada totalmente como una rareza. Yo en aquellos momentos me encontré con un arquitecto que era un gran dibujante y que tenía unas obras muy interesantes. La verdad es que me impresionó mucho. Desconozco si la arquitectura tiene que ir hacia el rigor, hacia el control de calidad o hacia la racionalidad absoluta, pero a mí me gustaría seguir encontrando este tipo de situaciones que plantea Jujol en la arquitectura. De acuerdo que son excesos, pero también tiene esta voluntad de no solo dar, sino de conmemorar. Es lo que tiene Jujol. Conmemorar constantemente como un acto de agradecimiento, que en su caso cabe vincularlo a las ideas religiosas que tenía muy presentes. Leía ahora hace poco en un libro de Steiner donde decía que el agradecimiento es condición «sine qua non» para el artista. «Es

imposible ser artista si no estás agradecido» decía Steiner. El agradecimiento es lo que mueve la obra de Jujol. Esta piedra que me he encontrado en el suelo y que podría estar a la basura es una maravilla. El otro día no sé qué leía que decía que cada vez será más difícil construir con productos que no estén homologados a priori, como por ejemplo todo lo que se hace con el agua. Parece que hay una tendencia a querer que desaparezca todo eso donde el resultado no se puede controlar a priori. Esta arquitectura del agua pienso que es la de Jujol.

Después de revisar muchos de sus textos escritos me he dado cuenta que en muchos se habla de Jujol y que rara vez se habla de Gaudí. El texto que he encontrado que habla de Gaudí se establece incluso una comparación con la obra de Jujol. El texto se titula «Las aguas mansas son profundas» y lo escribió en el año 1996. La Casa Milà y el teatro Metropol son los edificios que se comparan. Uno, lucha contra una tormenta. El otro, descansa silenciosamente en una bañera. Antes de conocer estos escritos yo venía de visitar una arquitectura de contacto con el suelo (Biblioteca de Gràcia), de superposición de capas (el Instituto de Microcirugía ocular), de trayecto como comprensión de la arquitectura (Auditori Atlàntida). ¿No son estas también características de la obra de Gaudí?

4

De la obra de Gaudí siempre me ha impresionado mucho la Cripta, pero no puedo decir que tenga la misma pasión por el conjunto de la obra de Gaudí que por la de Jujol. Yo diría incluso, que, en todo caso, ahora he comenzado a entender la obra de Gaudí a través de su gran discípulo. De Gaudí tengo más la idea de una arquitectura digamos excesiva en muchos aspectos. Ojalá pudiera tener más referencias.

Observando las volumetrías de sus edificios es fácil detectar una especie de lenguaje propio que permita interaccionar con el lugar. Cuando vemos la esquina de la Biblioteca de Gracia y la experimentamos, por ejemplo, descubrimos el paisaje urbano donde estamos ubicados. Cuando leemos aquella escala peculiar de los balcones de la casa de la Colonia Güell entendemos el barrio al cual pertenece el edificio. Cuando nos encontramos entrando al Teatro Atlàntida también estamos entrando en el centro histórico de la ciudad de Vic. ¿Qué papel juegan estos elementos en su obra? Hablo por ejemplo de esta forma de evitar las esquinas a veces, de los recorridos previos, de las alineaciones, de los vacíos... ¿Podríamos decir que son estos, los mecanismos que utiliza Pep Llinàs, tal y como haría Jujol, para celebrar la existencia del hecho fantástico que se crea con la arquitectura?

5

Como anécdota te diría que Jordi Bernuz, que es el ingeniero de estructuras que ha colaborado conmigo los últimos veinte años, hace poco me dijo que aún no había puesto un pilar en una esquina. Resulta que no puedo con esto y yo no era ni tan siquiera consciente. Me pasa igual con la idea de una fachada estrictamente

frontal. Siempre digo de atrasarla o avanzarla, no puedo con la frontalidad. La entrada, que para mí es una cosa importantísima, para algunos se convierte en un trámite; abres una puerta y ya estás dentro. Hay situaciones que no pudo evitar. Recordando a Coderch, decía que él proyectaba como cuando un buitre ve a la presa. No la atacaba en vertical. Es precisamente esto que no soporto: «entrar de golpe».

Quizá en uno de los elementos donde con más fuerza se ve esta idea de acontecimiento es en el recorrido que hace falta hacer para llegar al Teatro Atlántida de Vic. No hay una idea clara por donde se tiene que acceder al edificio. Para entrar al edificio es necesario entrar en la ciudad. Al entrar a la ciudad, ya no encontramos la ciudad, tal y como la conocemos, pues ya casi bien estamos en el medio del casco antiguo... De hecho, ni tan siquiera el edificio es solo un edificio, también es un puente que te permite pasar al otro lado.

Es muy importante entrar. Igual en arquitectura, el 90% es la entrada. Es donde está la dificultad. Organizar una planta es como organizar el cajón de un armario. Acceder es lo que es difícil. Tengo más familiaridad con comportamientos de este tipo que no con reflexiones en relación al orden, la regularidad y la repetición de sistemas.

¿Qué mecanismos proyectuales utiliza para controlar las geometrías de estas arquitecturas? ¿Le es suficiente con el levantamiento planimétrico como diría en su momento Coderch?

Yo necesito muchas maquetas. Coderch trabajaba haciendo dibujos y sobre todo dibujando un alzado, que era una representación muy abstracta del edificio que proyectaba. Viendo el alzado sabía si la planta estaba bien o no. A partir de un esquema te decía si estaba bien el proyecto. Tenía una gran capacidad mental. Yo en cambio tengo muchas más limitaciones y necesito esta representación. La verdad es que cada vez más, soy más consciente de que hasta que no tengo una maqueta hecha no sé si está bien o está mal el proyecto. Cuando tengo la maqueta hecha, sé si está bien o está mal.

6

Por el contrario de lo que estamos diciendo, cuando se hace una arquitectura donde el exterior se convierte en una especie de mancha oscura que no tiene ninguna sombra ni referencia, y el hombre ocupa un lugar lejano en las prioridades del arquitecto, como usted mismo decía en un artículo hablando sobre la casa Farnsworth de Mies, las personas acaban siendo sustituidas por fotografías como las que ilustran aquella niña atrapada dentro del edificio que menciono. Este artículo que fue escrito en 1982 pienso que podría ir de la mano perfectamente de la denuncia que hacía Venturi en su famoso libro «Complejidad y Contradicción» a favor de la inclusión y

en contra de la exclusividad en la arquitectura en 1966. ¿En qué contexto tenemos que entender esa denuncia?

En realidad, no era una denuncia. Lo que estaba viendo es que la casa de Mies era tan perfecta, que solo admitía la representación de una persona. Yo acababa de hacer la casa de mis padres en Begur. Fue un trabajo muy importante para mí, ya que después de este encargo aposté muy fuerte en otra dirección. La casa trabajaba con un modelo podríamos decir muy platónico para entendernos. Era una arquitectura entendida como a literal traducción física de una idea. Si la idea estaba muy clara, y la arquitectura respondía a aquella idea pensaba que con eso sería suficiente para que funcionara. Cuando la casa estuvo acabada, fui en el mes de agosto y el Sol entraba por todos lados. Sufrí mucho entonces. Tuve la sensación que la arquitectura me había dominado. Me había dominado el sentido común y el uso. Es a partir de aquí que comencé a dar vueltas sobre la idea de la percepción como error. Creo que, a Mies, con todo el cariño del mundo que le tengo a él y a su obra, le sucedía un poco esto. Creo que como Jujol, más bien tenemos que aceptar la circunstancia y la contingencia como fuente de inspiración. Con Jujol pasa un pato corriendo por la calle y nos dice que ha pasado un pato. En estos momentos me interesa más el pato de Jujol, que no la neutralidad de Mies.

Hoy estaba haciendo una transcripción de una conferencia de Ribas Piera hablando sobre la Tercera Generación, en la que recordaba un capítulo de Alvar Aalto, haciendo una corrección académica a un alumno que estaba explicando su proyecto únicamente a través de las rígidas funciones de su trabajo. El argumento del alumno iba en la dirección en la que el proyecto parecía que no admitía ninguna variación. Alvar Aalto ante esto se ve que le preguntó al alumno: «¿qué pasaría si por la ventana de repente entrara un tigre?» El alumno se quedó en blanco. No sabía qué contestar. Alvar Aalto siguió diciendo que los edificios no pueden ser tan rígidos; estos tienen que ser capaces de admitir ampliamente una realidad diversa.

Esto es lo que te decía con los sistemas de construcción con agua. Que el edificio se forma en la construcción, quiere decir que la vida está activa en una construcción...

Ya llegando al final de esta entrevista, en uno de los textos inéditos que usted escribió especialmente para la compilación de textos que se conoce con el título *Saques de esquina* recordando la película *On Connait la chanson* (Alain Renais, 1997), dijo que una arquitectura que estaría muy bien sería aquella que solo se pensara como una canción que se mostrara solo cuando fuera necesario puntuar algunos sucesos de la vida cotidiana. ¿Qué edificios de los que ha visitado cree que recuerdan con más fuerza estas palabras?

7

Un trabajo que tiene esta capacidad de resonancia pienso que es la arquitectura de Jujol. De la Sota decía precisamente que: «La emoción de la arquitectura hace sonreír». Precisamente ahora hace poco estuve visitando la Casa Bofarull y reconocí un retablo de San Francisco allí donde estaban los bueyes y los caballos. Estos detalles de Jujol a mí me hacen sonreír. También la Filharmónica de Scharoun me hizo sonreír. No sé si es una cosa que solo nos pasa a los arquitectos, pero yo creo que a mí allá me pasaba también como persona. Como recordando algo que de alguna manera te hacía sentir identificado.

En el contexto de su obra y en relación a la anterior pregunta yo estaba pensando en la Calle del Carmen. Un edificio donde sus elementos solo aparecen cuando hace falta señalar dos hechos claramente cotidianos de este lugar: la tradición comercial precisamente de la calle del Carmen y el carácter histórico de la calle Roig. Es un edificio que te hace reflexionar sobre lo que es particular y lo que es comunitario y sus elementos favorecen a esta idea de encuentro. La esquina se sitúa entre estos dos mundos. Para entrar a la finca es necesario salir a la calle. En la calle estás dentro del edificio. Cuando abres la puerta vuelves a estar en la calle. Es muy interesante esta idea de límite que hay en este edificio. ¿Es quizá en esa esquina donde realmente suena la música de «On Connait la chanson»?

No lo sé (sonríe). Es verdad que el objetivo del edificio, y la idea del edificio que perseguía PROFIDESA, tenía que ver con desdibujar la frontera entre lo que es público y lo que es privado. En Ciutat Vella siempre habían estado unidos estos dos ámbitos y en aquellos momentos se estaban dividiendo. Todo lo que comentas fue así, con la voluntad de recuperar este diálogo que a mí me parece importantísimo. Incluso la posición de las ventanas buscaba más la mirada de la gente que pasaba por allí que no la apropiación de unas vistas.

Es un edificio de estos que, como la buena arquitectura, pasan desapercibidos a la vez que te dejan a ti como único protagonista...

Por eso te decía al principio cuando veía un edificio por mi barrio sin conciencia, sin alma, ¡hostia!, ¡qué mal! No puedo equivocarme así. Tengo una responsabilidad. Este fue el primer edificio que hice en Barcelona. Yo tenía cincuenta años. El mismo ayuntamiento tenía ganas de mejorar la calle con el edificio. Tenía muchas cosas a favor, la verdad.

8

En otro orden de las cosas, y en relación también a esta responsabilidad, recuerdo que entre 1970 y 1989 usted pudo ejercer la docencia en la cátedra de Rafael Moneo. ¿Qué cree que significó la presencia de Rafael Moneo en la Escuela de Arquitectura de Barcelona?

Moneo fue importantísimo. Moneo dio un impulso importantísimo en la Escuela. No sé si has podido hablar con otros profesores compañeros de la época, pero yo creo que todos coincidiríamos más o menos en que, de repente, comenzamos a ver la arquitectura como parte de la cultura. Dejamos de ver la arquitectura no solo como para saber que un pasillo tiene que tener como mínimo noventa centímetros, sino como parte de un fundamento cultural. Esto para nosotros fue un cambio muy importante. De repente te das cuenta que Moneo entrando dentro de la historia de la arquitectura, a la vez lo hacía en general dentro de la historia de la cultura. De allí han surgido muchos profesores que le deben mucho, y creo que así te lo dirían.

¿Qué cambio de mirada cree que hubo en relación a las enseñanzas de Federico Correa?

Federico Correa era un profesor —digamos— muy de corregir lo que estabas haciendo. Tenía mucha capacidad crítica delante del proyecto. Correa era aplicado en el ejercicio. Correa coincidía con la arquitectura que se estaba haciendo entonces en la Escuela. Moneo trajo esta «nueva» manera de hacer a unos niveles conceptuales que tenían una interpretación más compleja. Yo esto lo recuerdo como una novedad absoluta en la Escuela.

¿Cómo definiría la arquitectura que usted persigue hoy en día después de más de cuarenta años de profesión?

Creo que mi arquitectura es un reflejo de un proceso de aprendizaje continuo y como tal se me hace muy difícil contestar a esta pregunta. Lo que sí puedo decir es que la gente que admiro, que corresponde con aquellos que hemos comentado aquí, consiguieron una cosa que me parece muy importante. Tanto Jujol, Coderch, como De la Sota, hicieron que el trabajo entendido como castigo no formara parte de la arquitectura. Ninguno de estos arquitectos hizo de la arquitectura un hecho castigado por el trabajo. ¿No sé si me explico con esto? Quiero decir que cuando ves una obra de Jujol, por ejemplo, piensas que aquí todos se lo tuvieron que pasar muy bien haciendo esto. Esto yo diría que hoy ha cambiado en la arquitectura y me gustaría que esto no cambiara.

JOSEP LLINÀS I CARMONA (CASTELLÓN DE LA PLANA, 1941)

Obtiene el título de arquitecto en la ETSAB en 1969. En sus dos últimos años de carrera trabaja en el estudio de Coderch. Inicia su actividad docente en 1970 en la cátedra de Rafael Moneo hasta 1989. Es profesor adjunto en la Cátedra de Proyectos II, durante los cursos 1978-1979, 1979-1980 y 1980-1981. Profesor encargado de curso en la Cátedra de Proyectos V de la ETSAB desde el curso 1983-1984 hasta el curso 1987-1988. Profesor encargado de curso en la Escuela de Arquitectura Ramon Llull de Barcelona, 1997-1999. Profesor visitante en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Pamplona durante el curso 1998-1999 de la Universidad de Navarra, en el Département d'Architecture de la Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, durante el año académico 1999-2000, en la Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, en 2003 y de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Pamplona durante el curso 2002-2003 de la Universidad de Navarra. Entre sus premios destacan el Premio FAD de Interiorismo por el Local comercial en Barcelona en 1977, el Premio de Arquitectura y Urbanismo de la Villa de Madrid por la exposición «Josep Maria Jujol, arquitecto» en 1990, finalista en la III Bienal de Arquitectura Española por la vivienda unifamiliar en Can Caralleu de Barcelona en 1994-1995, el Premio Ciudad de Barcelona, en la modalidad Arquitectura y urbanismo por el edificio de viviendas en las calles Carme y Roig de Barcelona en 1995, finalista en la IV Bienal de Arquitectura Española por el Instituto de Enseñanza Secundaria en Torredembarra en 1995-1996, el Premio de edificación Rehabitec de la Generalitat de Catalunya y el Premio FAD de Arquitectura por la reforma y restauración del Teatro Metropol de Tarragona en 1996, el Premio Dragados y Construcciones de Arquitectura Española, de la Fundación CEOE por el edificio de viviendas en las calles Carme y Roig en Barcelona en 1996, el Premio FAD del Jurado de la Opinión por el Instituto de Enseñanza Secundaria en Torredembarra en 1997, el IV Premio Manuel de la Dehesa correspondiente a la V Bienal de Arquitectura Española por la Biblioteca Central de Terrassa en 1997-1998, el Premio Ciudad de Barcelona, modalidad de Arquitectura y urbanismo, por la Adecuación museística del subsuelo del Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona en 1998, el Premio Ciudad de Barcelona, en la modalidad de Arquitectura y urbanismo por el Centro de educación infantil y primaria Pit-Roig en Barcelona en 2001, el Premio FAD del Jurado de la Opinión por la Biblioteca Vila de Gràcia en Barcelona en 2003, el Premio Ciudad de Barcelona por el conjunto de edificios en la manzana Fort Pienc en Barcelona en 2003, el Premio Década 1995-2005 VI edición, otorgado por la Fundación Óscar Tusquets Blanca por el edificio de viviendas en las calles Carme y Roig en Barcelona en 2005 y el Premio FAD por la Biblioteca Jaume Fuster de Barcelona en 2006.

INTRODUCCIÓN

Me decías que estabas haciendo una tesis que...

Sí, hace un tiempo hablando con algunos compañeros, sobre algunas de las arquitecturas que pienso que en general despiertan un interés profundo en el conjunto de nuestra sociedad, me pregunté por qué sucedía esto en unos casos y por qué esto no sucedía en otros. En seguida pensé que detrás de aquellas arquitecturas tenía que haber una estrategia creativa —una poética compartida— que tuviera la suficiente capacidad para mantener el arte al servicio del hombre. Siempre eran arquitecturas que tenían mucho en cuenta los medios donde se inscribían e incluso me atrevería a decir que en parte allí encontraban las respuestas que de alguna manera creo que esperaba la sociedad. Esta actitud que no tengo duda de que es propia de la buena arquitectura en general, cuando me di cuenta que me permitía hablar de paisaje, pensé que quizá también estaba delante de una cuestión particular y fundamental de la arquitectura catalana. Creo que así comenzó todo.

También estás haciendo una serie de entrevistas, ¿no?

Entrevistas como esta, cabe entenderlas como una colección de voces relevantes en relación a la temática que propongo, con una voluntad clara para sumar desde diversas disciplinas, diversos puntos de vista, que juntos hagan más comprensible, la crítica que planteo en el campo de la arquitectura.

Pues a ver hasta dónde te puedo ayudar...

¡Seguro que sí!

PREGUNTAS

Su tesis leída en octubre de 1984 con el título *Geografía humanista y paisaje: una lectura humanista del paisaje de la Garrotxa a través de la literatura y de cinco grupos de experiencia ambiental* pienso que de algún modo hablaba de la importancia que hay en el hecho de recuperar la temporalidad presente en los paisajes. Muchas veces cuando hacemos una tesis, creo que en el fondo queremos decir algo que tiene que ver con un hecho determinado de la historia. No sé si fue así, pero, ¿por qué planteó esta tesis en 1984 si no?

Sí, correcto. Yo en aquellos momentos, veía muy próxima la idea de Palimpsesto y esta suma de capas que se van acumulando. En la tesis hablaba de ello, y creo que eso es importantísimo, pero en aquel momento, el objetivo no era tanto este,

ENTREVISTA 11

ENTREVISTA:
JOAN NOGUÉ
JOAN.NOGUE@UDG.EDU

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
FACULTAT DE LLETRES UDG
PLAÇA FERRATER MORA 1
17071 GIRONA
DESPATX: 3.5

FECHA DE REUNIÓN:
25.09.2013

1

o no era solo este. En aquel momento como ahora, también existía una especie de crisis. Aquí hay un cierto paralelismo con tu investigación, aunque en mi caso, pero, no era una crisis inducida por un contexto económico o social o profesional que se hundía o se cuestionaba, como es el caso de ahora. Antes no era tanto esto. En mi caso había un cierto cansancio por parte de unos colectivos que en aquel momento eran minoritarios —yo me incluyo aquí—, hacia una fe absoluta en el positivismo lógico y en el cartesianismo más absoluto que se tenía a la hora de estudiar la dimensión espacial en las sociedades humanas. Unos años antes, y en ese momento también, en España y en otros lugares, eso había comenzado a cuestionarse, pero aquí las cosas llegaron un poquito más tarde. Aquí todavía estábamos en plena euforia en relación a este cartesianismo absoluto. El propio concepto de paisaje, como de otros conceptos —como ahora el del lugar—, que en la geografía del siglo XIX y de todo el siglo XX habían sido fundamentales, en los años setenta se cuestionó por primera vez. Por primera vez se dejó de usar. Había como una auténtica obsesión por entender el espacio geográfico, simplemente como un espacio casi geométrico, topológico, matemático... Los lugares que tanto habían interesado en la geografía hasta ese momento, de repente pasaron a ser entendidos como a simples puntos de encuentro o si quieres nodos de redes de relaciones funcionales y poca cosa más. Todo esto puso mucho en cuestión el propio concepto de paisaje y sobre todo a una forma de aproximarse al estudio del paisaje, que contemplaba dimensiones —sensoriales, simbólicas, estéticas, etc.— que no eran bien vistas o aceptadas desde este positivismo frenético que te comentaba. En mi tesis yo estaba un poco cansado de este paradigma dominante en todas las universidades catalanas, españolas e incluso en algunas extranjeras del momento. Me refugié un poco en estas corrientes más de geografía humanista científica. Buena parte era fenomenológica, pero no todo. Intenté provocar en nuestro pequeño mundo una cierta crisis disciplinar. Ya estaba bien de menospreciar un conjunto de dimensiones que habían sido importantísimas en la geografía anterior y que ahora se abandonan por el simple hecho que muchas de ellas eran difícilmente objetivables o cuantificables. Efectivamente lo eran, pero el hecho de que lo fueran no implica que no hubieran de tener valor.

Entonces, ¿qué es el paisaje, un elemento físico o una construcción mental?

En la colección ‘Paisaje y Teoría’ de la editorial Biblioteca Nueva, de Madrid, sacamos un libro que venía de un seminario que se decía «La Construcción Social del Paisaje». El libro se situaba a medio camino entre una tradición que considera que el paisaje es simplemente una construcción mental, estética y estrictamente cultural, —pensamiento muy propio de determinados teóricos del arte—, y otra tradición que pone el énfasis en su dimensión física, tangible y material. El libro y el seminario querían situarse en un punto medio. Y aquí vuelvo a la tesis. Hay diferentes formas de mirar —en el sentido amplio de la palabra— el paisaje. Y estas diferentes formas de mirar, que quiere decir de relacionarse o de interaccionar con el paisaje, generan determinadas construcciones sociales que se

corresponden con determinados grupos sociales y culturales. No digo clases sociales, digo grupos, colectivos. De lo que se trata es de entender que la existencia de construcciones sociales y culturales del paisaje, que es sin duda un hecho, no quiere decir que no haya un paisaje real, palpable, tangible. El paisaje no es una entelequia, algo etéreo, que no puedes tocar, oler, al contrario, el paisaje es un hecho real que lo puedes oler, ver, tocar e incluso pisar. Y esto es una constatación de que, esta realidad es así, por mucho que tú la vivas o la percibas de manera ligeramente diferente a tu vecino. El apoyo de la existencia de esta realidad, hace que haya a pesar de todo, ciertas similitudes de todos estos grupos sociales a la hora de interaccionar y relacionarse en este entorno. Es decir, que las construcciones sociales que se dan, no son excusa o argumento para negar la existencia de un medio que se puede oler, tocar y pisar. Esta dimensión real y sensorial es presente, y se tiene que tener en cuenta. Bien, no sé si me explico...

Sí, lo que pasa es que estoy pensando, que el hecho de que un mismo paisaje pueda ser percibido de forma diferente en función de las personas que lo observan, puede dar pie a pensar que el valor de un paisaje depende de la percepción de estas personas y en este sentido puede dar pie a pensar que es algo subjetivo.

El paisaje es dual, y es precisamente esta dualidad, es decir, el reconocimiento que el paisaje puede generar, simultáneamente, emociones individuales y ser depositario de valores científicamente reconocidos y socialmente consensuados, lo que enriquece la temática del paisaje y nos lleva un poco más allá para afirmar que la aceptación de esta dimensión más individual y subjetiva del paisaje no es incompatible con la gestión colectiva —es decir, pública— de sus valores, una vez identificados, caracterizados y consensuados democráticamente. Incido en este hecho porque observo —con una cierta estupefacción y también preocupación— que hay quien defiende que el paisaje es algo absolutamente arbitrario, subjetivo, personal y que, por tanto, no puede ser objeto de ningún tipo de gestión ni de ordenación, y menos desde el ámbito público. Este argumento podrá ser legítimo desde un punto de vista intelectual, pero, cuando uno se da cuenta que es utilizado por parte de determinados sectores para defender un cierto *laissez faire* en el ámbito, por poner solo un ejemplo, de la localización de las nuevas infraestructuras energéticas (entre otras infraestructuras y artefactos), llega a la conclusión de que quizá no nos hemos explicado demasiado bien, o hemos estado un poco ingenuos, o las dos cosas a la vez. Tengo la impresión que, en entender el paisaje como un producto social construido sobre una materialidad manifiesta (y vuelvo a la dualidad comentada hace un momento); en entenderla, si se prefiere decirlo de esta manera, como el resultado de una transformación colectiva y cultural de la naturaleza —y yo defiendo que la entendamos así—, hemos dado argumentos a quienes consideran que, atendiendo que la transformación y la evolución son inherentes en todos los paisajes, siempre y en cualquier lugar, no encajan las consideraciones de carácter ético (y aún menos las de carácter estético) sobre

el tipo de transformación que se convierte en un determinado paisaje. Vemos aquí la puerta abierta al «todo se vale», una puerta que, hoy en día, a nadie se le ocurriría de abrir, pongamos por caso, en hablar de naturaleza, de ecología y de medio ambiente, pero que sí se abre a menudo cuando hablamos de paisaje. No preveíamos ni imaginábamos la lectura y el uso —el mal uso— que esta concepción del paisaje podía tener en determinados ámbitos. No es cierto que todo paisaje sea capaz de integrar y asimilar cualquier modificación territorial originada por las sociedades del momento: determinadas modificaciones bruscas, violentas, manifiestamente mediocres, fracturan territorios y malmeten paisajes, así de claro. Que el argumento resumido en la frase «todo es cuestión de acostumbrarse» se utilice a menudo para demostrar lo contrario, muestra no solo la pobreza argumental de los quien la usan, sino un punto de cinismo inaceptable. Las sociedades humanas se pueden acostumbrar a todo: a la banalidad, a la mediocridad... incluso, a las injusticias, pero este no es el quid de la cuestión.

2 Hasta ahora hemos visto como la posibilidad de percibir un paisaje de alguna manera depende del contexto individual vivido por cada uno y de la capacidad que tiene este individuo para interactuar y reconocer lo que está viendo. Por otra parte, también hemos hablado en relación a que el paisaje pertenece en cualquier caso a un espacio físico y que con independencia de las percepciones que se puedan hacer, siempre tendrá un valor propio para sí mismo. Entendiendo esto, ¿qué es lo que se tiene que hacer para que nuestros paisajes sean reconocidos como lo que son y no solo como lo que percibimos?

Valoras de una manera mucho más global y mucho más rica aquel paisaje que reconoces. Por lo tanto, aquí hay un tema de educación. Aprender, para poder valorar dimensiones de un paisaje que nadie antes te había hecho observar y que, en cambio, al explicártelo, lo observas y desde el momento que lo observas, lo ves. He hecho un montón de trabajos sobre esta cuestión y es clarísimo. Gente del día a día, no experta, sino gente trabajadora, normal, corriente, por el simple hecho de asistir una mañana a una jornada de educación ciudadana, al cabo de unos días dice: «¡Ostras! Llevo treinta años viviendo aquí, cuarenta, cincuenta, y quiero este paisaje y tal, pero es verdad que no me había fijado nunca en este hecho.» Y entonces comienzan a fijarse y empiezan a hacer una valoración mucho más rica, no condicionada desde un cierto despotismo ilustrado que le dice cómo lo tiene que mirar. No es que cambie su percepción, simplemente la hace más rica y más completa. Con esto nos encontramos continuamente. Estoy completamente convencido que hay un trabajo didáctico, de educación, de formación importantísima que no se hace. De hecho, pienso que estos es uno de los motivos por los cuales explicar, a nivel de sociedades, que haya unas que son más ricas en términos de paisaje.

¿Qué piensa de la arquitectura que trata de recuperar la temporalidad presente en los paisajes como un hecho importante para la sociedad?

Yo no soy arquitecto, pero trabajo muchísimo con arquitectos y hace años que tengo un interés personal para cuando se va del paisaje a la arquitectura y no al revés. Es decir, tengo un especial interés por aquellas arquitecturas que construyen después de una lectura del lugar profundizada y pertinente. Por tanto, es un tema de temporalización efectivamente, pero con un tiempo sobre todo que tiene que ver con el sentido del lugar. Solo así entiendo yo que el edificio en concreto será capaz de integrarse con todas las dosis de modernidad y de innovación que se quiera. Me parece que hay una larga tradición en la arquitectura que esto lo tiene muy claro y no solo hablo aquí de los fenomenólogos, como Norberg-Schulz, sino de diferentes caminos que tienen esta condición «sine qua non» antes de comenzar a pensar el artefacto que construirán. Condición que por cierto no se ha completado en una gran mayoría de casos y que por eso vemos lo que vemos en muchos lugares. Mi punto de vista como geógrafo es que no puede ser de otra manera. Me costaría mucho entender una posición contraria. De hecho, eso creo que tiene mucho que ver con la pregunta anterior.

Otro de los temas que creo que tienen que ver mucho con la educación que ahora comentábamos, es el hecho de que cuando hablamos de paisaje, parece que nos estuviéramos refiriendo a una naturaleza en estado puro, como de la misma manera para percibirla, parece que solo pudiéramos utilizar nuestros ojos. ¿Por qué es tan difícil superar esta definición? Quizá este hecho tiene mucho que ver con los fenómenos que degradan nuestros paisajes. ¿Qué cabe entender para superar esta definición?

3

Es una cuestión que me planteo mucho a menudo porqué encuentro diariamente. Se ha avanzado mucho en solo veinte-diez años, pero la verdad es que sigue habiendo una gran asociación entre paisaje igual a naturaleza-verde, y paisaje entendido como algo estricta y exclusivamente visual. Parece que solo sea eso que tú ves desde un punto de vista alzado, más o menos, panorámico y por descontado, no urbano, normalmente, natural/rural en la mayoría de los casos, y si es urbano, siempre y cuando sea un paisaje urbano muy armónico, normalmente histórico y no periférico. Yo creo que aquí como decíamos antes, tiene mucho y mucho que ver, una falta casi total de educación —no solo en la escuela, ya en la universidad también— por no hablar de los medios de comunicación en esta cuestión. Solo cabe mirar qué entienden por paisaje los diccionarios de uso corriente —como el de la Real Academia en castellano o el de Pompeu Fabra en catalán—, que es lo que los niños leen, para entender lo que se va reproduciendo. Es así. Por lo que hace a la dimensión visual, eso lo explica muy bien Denis Cosgrove cuando nos muestra cómo, por qué y cuándo el sentido de la vista se convierte hegemónico al mundo occidental en nuestra vivencia del paisaje, a diferencia de otras civilizaciones, dónde el peso de los sentidos es más equilibrado.

¿Puede haber alguna relación también entre el fenómeno de la universalización de las culturas y la degradación de los paisajes que ahora comentábamos? ¿Cómo se degrada un paisaje?

Los paisajes se degradan, por un exceso de intervención desaforada que no ha entendido el sentido del lugar, pero también por abandono de unas estructuras centenarias o milenarias, —en muchos casos, viarias, agrarias, pero también de muchos otros tipos— que han ido dando personalidad y sentido a aquel lugar. Aquí podríamos hablar del despoblamiento que solemos ver en los Pirineos y Prepirineos y un montón de lugares, por ejemplo. Para un ecologista radical, que entiende el paisaje estrictamente como un ecosistema natural, eso no es un proceso de degradación. Al contrario, los geógrafos que nos dedicamos al paisaje, este lo entendemos como una interrelación naturaleza-cultura. Para nosotros, que Catalunya sea uno de los países europeos con más extensión forestal no es ninguna buena noticia porque sabemos que eso se ha hecho acosta de la desaparición del típico mosaico agroforestal, que ocupaba buena parte del país; una combinación excelente y muy bien equilibrada entre campos de conreos, bosque y pastura y las estructuras propiamente del mas y similares. Sé que no todo el mundo compartirá este punto de vista, pero para mí, la degradación de un paisaje no es solo el exceso de intervención, sino también el hecho de abandonarlo después de haberlo domesticado y mantenido en equilibrio, en el caso de Catalunya por ejemplo como mínimo durante mil trescientos años. Para ser universal, un paisaje tiene que mantener su identidad y su identidad no es algo inmutable. Ser universal significa aceptar muchísimas intervenciones foranas, externas, de la misma manera que —quizá ahora el símil no será muy afortunado—, la identidad catalana se ha conformado a través de muchos flujos de inmigración y no por eso ha perdido su razón de ser. Desde el punto de vista social y cultural, lo mismo pasa con el paisaje, lo que pasa es que eso se tiene que saber hacer. Una cosa es hacerlo como se ha hecho en los años que hemos vivido, y la otra es hacerlo progresivamente con un tempo adecuado, que permita incorporación de estas innovaciones. Cuando la velocidad y la intensidad de la penetración de estas innovaciones es tal que no la digerimos bien, se produce un desajuste clarísimo. Cuando esto no es así, cuando esto se digiere bien, las cosas cambian radicalmente y se puede mantener esta identidad. Hay un montón de pequeños países absolutamente globalizados, comenzando por Noruega y siguiendo por Dinamarca o la misma Suiza —que quizá es un caso más extremo de globalización desde un punto de vista económico— que, en cambio, mantienen unos paisajes, en la mayor parte de ellos, mucho más identitarios, mucho más propios que los de otros países menos globalizados.

4 ¿Qué consecuencias considera que puede tener la degradación de los paisajes en nuestra sociedad?

Yo creo que provoca efectos negativos, provoca una sensación de desarraigo, de desintegración del entorno biosocial, en situaciones extremas puede provocar incluso una pérdida del sentido del lugar y como consecuencia un cierto malestar personal. Eso los italianos lo han estudiado muy bien. Saben que un proceso de urbanización extensiva y expansiva que transforma absolutamente las formas de vida de una región como el Veneto acaba provocando en muchísimos sectores de aquella población, una cierta sensación de desorden, de caos, de pérdida de referentes, etc. Es eso que se ha dicho muchas veces: «no soy yo quien ha emigrado, es el paisaje quien ha emigrado». Me han cambiado tanto el paisaje que yo no lo reconozco. Hay psiquiatras y psicólogos sociales que clarísimamente están entrando en este tema. Yo no sé qué puede pasar de aquí a unos años, pero puede ser que salga en los manuales de psiquiatría y de psicología algún tipo de afectación vinculado en el proceso, ¿por qué no?

De hecho, el Convenio Europeo del Paisaje hecho a Florencia el 20 de octubre del 2000, reconoció que el paisaje es un elemento importante de la cualidad de vida del hombre; un elemento esencial del bienestar individual y social. Hace muy poco que el paisaje comienza a entenderse como una cuestión de salud más que como una escenografía esteticista que es como sobre todo se había leído hasta ahora. ¿Qué cree que está motivando este cambio?

Se plantean estos cambios porque hay la constatación de que efectivamente, como decíamos hace un momento, la velocidad e intensidad que han sufrido muchos de nuestros paisajes europeos ha provocado un cierto desconcierto social. O sea, que no es una persona que se lo pregunta, sino es el conjunto de la sociedad quien dice: «bien, ¿qué pasa aquí?» En realidad, el convenio europeo del paisaje cuando aparece el 2000, no aparece solo por eso, pero ya es consciente y lo tiene en cuenta. Por eso introduce a la cuestión del bienestar individual y social el paisaje, como un elemento clave de la cualidad de vida de las personas. Va por aquí. Y si aparece en el 2000 y no treinta años antes es porque a partir de los años sesenta estos procesos de velocidad e intensidad de transformación se han multiplicado y se han incrementado y se incrementan como nunca antes había pasado. Sí, no es casualidad que justo en el 2000 aparezca el Convenio Europeo del Paisaje.

Si conseguir que el conjunto de las personas se reconozca en los paisajes donde viven parece que es una de las conclusiones que podemos extraer de la definición de salud que precisamente nos hace la organización mundial de la salud («un estado dinámico de bienestar completo, físico, mental y espiritual y no tan solo la ausencia de dolor físico»), ¿qué papel considera que tenemos los arquitectos en relación a todas estas cuestiones? Es decir, ¿qué papel cree que tenemos los arquitectos, en relación a que la sociedad se pueda reconocer en los paisajes donde viven?

En la escala más inmediata, tenéis la responsabilidad de hacer edificios que faciliten este bienestar individual. Que cuando tú entres en un edificio, notes que la persona que lo ha construido es consciente de este hecho y que, por tanto, te ha planteado unas oberturas allá donde hacían falta, te lo ha orientado de una manera determinada, que esta orientación facilitará este bienestar y no a otro, etc. Pero no hay suficiente en estar bien, en sentirse bien dentro del edificio en concreto. Es el entorno más inmediato el que muchas veces explica y ayuda a conseguir este bienestar. No es suficiente que esté bien diseñado el interior. Tiene que haber un diálogo constante entre el dentro y el fuera, y eso, que en muchas estructuras arquitectónicas clásicas era un hecho casi natural, y por tanto se conseguía de una manera absolutamente natural y lógica, en un determinado momento se perdió. El gran reto que tiene la arquitectura contemporánea pienso que es este. Recuperar este diálogo entre el dentro y el fuera. En este sentido, tenéis un papel clave, fundamental.

5 El 8 de octubre del 2004 se inauguró el Observatorio del Paisaje de Catalunya en la ciudad de Olot. Poco después, el 13 de enero del 2005 usted fue nombrado director del Observatorio. Tengo entendido que desde el Observatorio se intenta concienciar a la sociedad en relación a los valores del paisaje. En estos casi bien diez primeros años de historia del Observatorio, ¿qué victorias considera que cabe atribuir a la producción de esta institución? ¿Qué tareas cree que faltan por hacer en relación al paisaje y a la sociedad?

Yo creo que entre todos hemos contribuido a construir eso que se llama nivel 0. Tienes que pensar que aparte de algunas iniciativas concretas, como por ejemplo y en especial el Máster de arquitectura de paisaje de la ETSAB y otros, globalmente no había ni las bases, ni la información, ni los instrumentos y ni tan siquiera un diálogo entre administraciones o entre profesionales en relación a esta cuestión. Eso ahora lo tenemos. Por tanto, en este sentido se ha avanzado mucho y muy rápido. ¿Retos? ¡Muchísimos! Incorporar toda esta dimensión al urbanismo cotidiano al nivel más inmediato, concienciar mucho más a la ciudadanía y a los medios de comunicación en relación a que el paisaje es un valor identitario, patrimonial, histórico, pero también, concienciar que hoy más que nunca el paisaje también es una fuente de recursos y no solo turísticos que es lo que la gente a veces se piensa, ni mucho menos. Tenemos un montón de experiencias localizadas de como un paisaje bien cuidado, equilibrado, genera un valor añadido a aquel territorio que crea una demanda de empresas —eso sí, no contaminantes—, de alto valor tecnológico y de cierto valor añadido que acuden, porque saben que eso, junto con otros factores, puede dar una calidad de vida a sus técnicos que en otros lugares no encontrarán. Esto está pasando. Cabe explicar y sobre todo convencer al poder político y económico de que esto tendría que ser así. Todavía quedan muchos retos...

¿Cuál cree que es la situación actual del paisaje en Catalunya? ¿Cuál es el estado de salud actual del paisaje de Catalunya?

6

Catalunya por sus condiciones orográficas, climáticas, latitudinales que tiene puede ser considerado como uno de los países europeos que tiene más diversidad de paisaje y eso es una de las grandes riquezas que tenemos como país. El estado de salud de estos paisajes evidentemente variará mucho en función de cuál era su punto de partida, pero también de si están o no, más o menos poblados, de si ha habido determinados intereses que los han transformado o no. Es difícil de responder...

¿Y si lo comparamos con el resto de Europa?

En relación a otros paisajes, sobre todo litorales, mediterráneos, españoles, sin duda estamos mejor. Pero de la misma manera también diría que en relación a otros paisajes europeos, quizá estamos peor. Yo pienso que no estuvieron a tiempo de evitar todos los despropósitos de la época loca de fiebre inmobiliaria, pero aun así y en conjunto, pienso que los paisajes de Catalunya, están en una fase digamos recuperable. O bien porque en algunos, no se ha intervenido casi nada, y, por tanto, a estos, poca cosa se tiene que hacer, o bien porque en otros, en que sí se ha intervenido excesivamente y mal, aun así, no se ha intervenido suficientemente mal como para que no se puedan hacer cosas. Esto es la gran esperanza. Porque en los lugares donde el cien por cien de eso que está hecho, es un desastre, realmente, ¿qué puedes hacer? Hay situaciones que nunca se tenían que haber dado y en este sentido podemos decir que la crisis nos ha salvado. La crisis ha tenido unos efectos catastróficos en muchos sentidos, pero tenemos que pensar que, si todo esto que estaba previsto, en los planes generales del urbanismo, se hubiera realmente materializado, no sé qué hubiese pasado. La crisis en este sentido nos ha ayudado, no nos engañemos. Ha ayudado no solo a parar proyectos mastodónticos fuera de lugar, sino a hacer pensar a la gente.

También, sin excepción, la crisis ha parado el proyecto para convertir el edificio del antiguo Hospicio de Olot —construido a finales del siglo XVIII, proyectado por Ventura Rodríguez (1779-1784), antigua Escuela de Bellas Artes que se convirtió Escuela Paisajística de Olot (como filial de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona) y sede actual del Museo Comarcal de La Garrotxa y del Observatorio del Paisaje de Catalunya—, en el futuro Museo del Paisaje de Catalunya.

El Museo estaba pensado para ser más que un museo. De entrada, era un proyecto muy ambicioso. Un gran centro de pensamiento y acción sobre el paisaje dedicado a la pintura paisajística y a la concepción del paisaje de un mundo

contemporáneo a escala europea. Realmente era un proyecto muy entusiasta que ahora está en *standby*. A ver qué pasará, pero tal y como está el panorama...

8

Parece que La Garrotxa siempre es un nombre que cabe asociar al conocimiento paisajístico de Catalunya. ¿Cómo explicar esta capacidad aglutinadora de esta comarca en relación al paisaje?

Por lo que hace La Garrotxa, sencillamente no es ningún misterio. Hay una tradición que conocemos bien de pintura paisajística muy importante desde finales del XIX que, sumado a la existencia de un Parque Natural, y otros, ha marcado un cierto carácter en las capas dirigentes olotenses a pesar de los aspectos negativos que pudiera tener el crecimiento de los años setenta y algunas actuaciones recientes de la plena euforia constructiva. Hay un cierto pósito cultural, que no es solo el propio de un determinado colectivo, sino que afecta incluso a los poderes económicos locales, que siempre han valorado mucho esta pintura paisajística. De hecho, son los que la compraban. Esto ya explica muchas cosas.

Visto todo lo que hemos dicho, y para acabar, ¿cree que es posible considerar que este fenómeno del paisaje que comentamos se puede decir que es algo singular de Catalunya?

Este es un país que ha estado habitado y humanizado por diferentes culturas, que han ido dejando diferentes huellas de manera continuada como mínimo desde hace dos milenios. Todo esto ha ido construyendo —en sentido amplio, unas bases que han mantenido más o menos su ADN, su estructura básica— dejando un pósito de identificación clara en un territorio concreto, que se expresa a través de un paisaje concreto. Esta identificación —digámoslo así— «natural», no es algo excepcional de Catalunya. Pertenece también a muchas otras culturas. A muchos otros territorios. Creo que solo podemos hablar de excepcional cuando en determinados momentos de la historia, en Catalunya ha habido una reflexión académica, erudita, no digo científica —quizá en otros momentos el término no sería apropiado—, pero sí erudita, académica, intelectual, literaria, artística e incluso ideológica sobre este hecho que ha dado unos resultados muy claros, como sería el momento de La Renaixença de finales/mediados del XIX, los años treinta del siglo XX o incluso el momento que ahora estamos viviendo, entre otros. Este rasgo sí que diría que es un rasgo bastante distintivo. No digo exclusivo, en el sentido que no se da en ningún otro lugar del mundo, pero sí que digo distintivo en tanto que como mínimo es algo que no se da en relación a los territorios vecinos más inmediatos. Esto creo que es bastante claro. De hecho, no hubiera surgido toda esta oclusión «cultural» en relación al binomio sociedad-medio por decirlo así, si el paisaje no hubiera tomado históricamente la forma que tomó. No hubiera surgido, si no hubiera habido este asentamiento milenario de diferentes capas generacionales que ha ido amoldando y adecuando el paisaje.

JOAN NOGUÉ FONT (BARCELONA, 1958)

Catedrático de Geografía Humana de la Universitat de Girona (UdG), director del Observatori del Paisaje de Catalunya desde su fundación y miembro del grupo de investigación Laboratori d'anàlisi i gestió del paisaje, se doctoró en 1984 por la UAB, ampliando sus estudios en la Universidad de Wisconsin-Madison (EE UU) bajo la dirección del geógrafo Yi-Fu Tuan. Por lo que se refiere a los estudios de paisaje, su actividad ha sido múltiple y variada a lo largo de los últimos veinticinco años, siendo la primera piedra de toque relevante en la materia, presentando su tesis doctoral sobre percepción del paisaje, titulada *Geografia humanista del paisatge: una lectura humanista del paisatge de la Garrotxa a través de la literatura i de cinc grups d'experiència ambiental*, que mereció el Premio Extraordinario de Doctorado en 1984. Este trabajo, orientado por una perspectiva humanista, recuperó las experiencias vividas que contribuyeron a la construcción de la identidad de esta comarca pirenaica. Nogué persiguió recuperar la historia y geografía de los lugares presentes en los paisajes, sumándose a las discusiones que Edward Relph, Yi-Fu Tuan o Eugenio Turri habían iniciado con anterioridad en relación al fenómeno de la estandarización de los paisajes y la pérdida de la identificación de las comunidades locales con los lugares. Nogué puede considerarse especialista en estudios de paisaje cultural y en pensamiento geográfico y territorial, temas sobre los cuales ha escrito —solo o en colaboración— numerosos libros además de tener una gran cantidad de artículos publicados en revistas internacionales de prestigio. Es codirector de la colección de libros «Paisaje y Teoría», de la editorial Biblioteca Nueva y colaborador del suplemento *Cultura's* de *La Vanguardia*. Ha sido durante muchos años coeditor de la revista *Documents d'anàlisi geogràfica*, editada conjuntamente por la UAB y la UdG. Fue director durante tres años del Seminario Internacional sobre Paisaje de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y decano de la Facultat de Lletres de la UdG desde 1996 hasta 2004. Como docente ejerció como profesor adjunto de la Universidad de Western Ontario (Canadá) entre 1997 y 2001, siendo desde entonces profesor visitante en varias universidades europeas y americanas. La actividad en este ámbito ha sido constante llegando a coordinar numerosos másteres y cursos de doctorado, dirigir tesis doctorales, organizar cursos y preparar seminarios de ámbito nacional e internacional. Recientemente ha obtenido el Premio Jaume I de Urbanismo, Paisaje y Sostenibilidad 2009.

ENTREVISTA 12

ENTREVISTADO:
LLORENC SOLDEVILLA I BALART
LLORENC.SOLDEVILLA@UVC.CAT
TEL.938 816 164

LUGAR:
UVIC-FEC
FACULTAT D'EMPRESA I COMUNICACIÓ
CARRER SAGRADA FAMÍLIA 7.
4A PLANTA

FECHA DE REUNIÓN:
26.09.2013

INTRODUCCIÓN

Las primeras definiciones de paisaje como las que contamos aparecieron en los diccionarios del siglo xv. Los primeros paisajes que conocemos, son los que sobre todo la pintura y la poesía europea nos mostraron durante el siglo xviii. La gran respuesta social hacia la pérdida de nuestros paisajes surgió en el período romántico del siglo xix.

PREGUNTAS

Entendiendo con esto que hablar de paisaje no es una cuestión absolutamente nueva y que, pese que Catalunya tiene una larga tradición paisajística, cabe entender que este fenómeno no es un hecho exclusivamente aislado del territorio catalán, ¿qué lectura cree que hace falta hacer de todos estos relevantes estudios, seminarios, asociaciones y publicaciones que con tanta fuerza desde los años noventa nos hablan del paisaje literario catalán?

Bien, yo puedo hablar desde mi experiencia personal. Mi interés por descubrir el paisaje en un sentido muy global y amplio comenzó con una plaza de profesor que obtuve a finales de los años setenta. En aquellos momentos, haciendo clase de literatura, me di cuenta que los alumnos, tanto a nivel emocional como a nivel académico, rendían muy poco. Es entonces cuando, a partir de textos literarios seleccionados previamente, pensados en la su utilidad educadora, decidí llevar a los alumnos a descubrir el paisaje. De manera progresiva, hacia los años ochenta, comencé a hacer un seguido de rutas literarias, donde practicando con la lectura en voz alta, en el fondo, intuitivamente, no hacíamos más que aprender de unos lugares literarios con personalidad propia que ayudaban a entender la trayectoria de un autor o la constitución de una obra concreta. Lo que había comenzado siendo una necesidad didáctica y también una necesidad de hacer más amena la instrucción de la clase, me llevó en seguida a descubrir que, a partir de estas experiencias literarias, podíamos entender el mundo. A partir de la práctica de todo esto, cuando tuve asumidas todas estas cuestiones a un nivel muy básico y muy elemental, comencé a interesarme por las lecturas teóricas. Es decir, a preguntarme sobre cuándo se hace la descubierta del paisaje, sobre quién la hace, sobre si son los pintores del Renacimiento... Aquí me di cuenta que lo que para mí había comenzado siendo como una cosa puramente intuitiva, resulta que había gente que, desde ámbitos literarios, pero sorprendentemente también desde otros ámbitos como la geografía o la historia, también habían hecho sus indagaciones.

Lo que es curioso es que a partir de los años noventa se despierta un nuevo interés compartido con muchas disciplinas en relación a la importancia del paisaje...

Creo que se tendría que analizar más a fondo, pero yo supongo que es un fenómeno que, de alguna manera, debe hablar de esta desconexión que se ha hecho, desde el mundo contemporáneo de las grandes aglomeraciones urbanas, hacia a eso que es «natural». Entiendo que sin que se haya roto el tour romántico, un poco se quiere recuperar esta necesidad que tiene la persona como individuo en relación a parlamentar con la naturaleza. Entonces, es claro, evidentemente aquí cabe hablar de la sociología, de la arquitectura, de la geografía, de la literatura... Todo esto hace que haya gente que se plantee como los espacios naturales o no tan naturales, inciden en la evolución del mundo contemporáneo. Yo supongo que es esto.

¿Qué repercusión considera que puede tener el conocimiento de la relación de la literatura y el paisaje por el conjunto de la sociedad?

2

En un momento en que en todos sitios parece que las humanidades están en caída libre, por razones que tampoco cabe analizar aquí, yo creo que esta interrelación de la literatura en mayúscula, con el paisaje en mayúscula, es una de las vías de futuro de esta rama del conocimiento. Es decir, acercar a la gente a los paisajes con la literatura adecuada, podría hacer que la literatura, que hasta ahora había estado considerada predominantemente por su faceta estética y poca sociológica, se convirtiera un valor sociológicamente en alza. Una literatura que describe minuciosamente un medio, no solo genera un elemento de atracción hacia unos posibles lectores, también describe y te pone delante los ojos, un paisaje donde hay unas raíces colectivas. Es en este sentido que quizá la literatura se convertirá un instrumento esencial en relación a la formación de la persona.

Aunque los paisajes descritos por la Renaixença, nos hablaban de unos mitos que en general parece que ahora distan mucho de nuestra realidad, observando el nuevo imaginario literario catalán, tengo la sensación que en el fondo es posible hablar de una actitud compartida. En este sentido, ¿cree que es posible hablar de continuidad en la actual literatura paisajística catalana?

3

En nuestro caso, está claro que no hay ninguna rotura entre las pretensiones de los primeros renacentistas románticos hasta llegar a Ors, pasando por el Modernismo, y aún me atrevería a decir, hasta nuestros días. Creo que podemos hablar de continuidad en esta manera romántica de descubrir un paisaje que corresponde a un ideario colectivo que representa un momento muy determinado de la historia. Cuando Lo Gaiter del Llobregat —como de otros gaiteros— descubre unas riberas naturales cerca del río y le canta desde una estética romántica, con este gesto, él empieza a crear unos códigos de identificación de un espacio muy concreto que tiene una utilidad en aquel momento concreto, pero también la tiene en nuestro momento contemporáneo, pues nos permite valorar desde el presente, el paisaje de las ribas del Llobregat, teniendo un referente del pasado

donde comparar. He dicho este caso, pero podría decir mucho más. Con el canto al Montseny de Guerau de Liost esta operación también la puede hacer. O cuando Pla fija el mito de diferentes espacios de la Costa Brava. O cuando Ors, con otros, también intenta marcar el alma clásica de algunos paisajes. Todos ellos crean unos mitos, que sumados, construyen un tipo de lectura colectiva que indica, quiénes somos, dónde venimos y hacia dónde vamos.

Entonces, podemos hablar de continuidad, pero entendiendo que también es necesario hablar de cambio...

Cambian las formas, pero no la necesidad. Centrémolo en Barcelona. Barcelona por ejemplo es una ciudad que comienza a ser literaturalizada, y de manera bastante completa, a partir de la obra del costumbrista Emili Vilanova y del realista Narcís Oller, pero en cambio, por toda una serie de causas endógenas, políticas y sociológicas, durante el siglo xx, Barcelona no tendrá ninguna más fijación de paisaje —a excepción de las visiones bastante realistas de un conjunto de autores franceses y españoles—, hasta que en un siglo ya muy avanzado, Mercè Rodoreda comience su obra configurada a partir del barrio de Gracia de una Barcelona de antes de la Guerra Civil. Después, por ejemplo, en la década de los ochenta y noventa saldrán nuevos autores que, por primera vez en catalán, después de Rodoreda, fijarán esta Barcelona donde ellos viven, pero de manera bastante desemejante. Monzó por ejemplo fija una Barcelona realista, pero sin referentes. Es decir, lo que te explica puede pasar en Barcelona como podría pasar con unos ciertos matices en cualquier ciudad del mundo occidental. Otros autores, como podría ser Baulenas, persiste en cambio con aquella tradición, que ya había estado Montserrat Roig, en relación a crear una novela sobre Barcelona. ¿Qué quiero decir con esto? Pues que confluyen a finales de siglo unos autores que sí que todavía tienen interés por Barcelona, por una Barcelona que cabe entenderla como mutante en tanto que es transformada sociológicamente y culturalmente hablando, lo hacen desde las estéticas que son propias de este final de siglo.

4 **Ahora que comentábamos sobre Barcelona y en este sentido sobre la existencia de una literatura urbana, estaba pensando que ciertamente si en algún momento de la historia podemos hablar de ciudad percibida como paisaje es en la contemporaneidad.**

Hay un paisaje urbano que se había desatendido porque parecía que todos los referentes rurales eran mucho más asumibles por la lengua y esto es un error. En la literatura catalana presente siempre se la había acusado que era rural, que el paisaje solo interesaba cuando era rural y que, por tanto, los grandes creadores de paisaje se fijaban en Montseny, en Empordà y otros lugares. Esto fue cierto hasta un cierto momento, pero ya en la década de los setenta, ochenta o noventa, evidentemente esto ya no es así. Más bien ahora ya podemos hablar de una predominante literatura urbana.

Quizá esto tiene que ver con los mitos que se crearon en la Renaixença, y el hecho de promover la necesidad de salir de las ciudades para conocer el país...

Fíjate pues que el peso de todo lo que se hizo desde la Renaixença se alarga hasta prácticamente a mediados del siglo xx. Actualmente no se puede hablar de una reacción en contra, sino más bien, y en todo caso, de una recuperación de unos mitos que se transforman, se asocian o se amplían... Es eso que en catalán decimos «roda al món i torna al born» (rueda el mundo y vuelve al borne). Es decir, es que no hay nada de nuevo. Hay adecuación de estéticas, de éticas, de emociones. Hay adecuación, pues en el paisaje en el cual vivimos y en las necesidades que tenemos como humanos de fabricar o de experimentar emociones.

La ascensión de Petrarca en el Puig Ventós o más literalmente, el famoso «je trouve beau ce» que pronunció Gargantúa cuando la cola de su asno destruyó una región de bosque en la novela satírica de Rabelais titulada *La vie très horrifique du grand Gargantua*, aunque fueran capítulos anecdóticos de la historia, aparece de referencia en muchos libros cuando se quiere hablar de las primeras apariciones paisajísticas de la literatura internacional. En un símil pictórico podríamos hablar de Durero haciendo cada vez más grande los ambientes que aparecen en los interiores de las ventanas de los pintores flamencos hasta el punto que con obras como *Paisatge alpí* (1495) consiguió que el territorio ocupara todo el protagonismo del cuadro. En este sentido, ¿con qué gesto similar cree que cuenta el paisaje literario catalán? Es decir, ¿cuándo y dónde fue la primera vez que un escritor catalán convirtió un territorio en paisaje?

5

En nuestro caso, este proceso digamos que empieza con los hombres de la Renaixença. En Italia y en otras culturas, como Inglaterra o Alemania, es anterior, es decir, siglo xvii y siglo xviii, pero en Catalunya pienso que es necesario hablar sobre todo del siglo xix. Evidentemente el Rector de Valfogona ya utilizaba paisajes con una cierta potencia, y esto quiere decir que nos podríamos situar en el Barroco, pero yo creo que lo hacía de una manera anecdótica y sin ninguna otra pretensión. Si hubiéramos de buscar un referente, esto sí, menos relevante si comparamos con los casos de Petrarca o de Rabelais, yo creo que lo encontraríamos en un poeta menor que se llama Bonaventura Carles Aribau cuando hace referencia a Montseny. Solo son dos o tres versos, pero a partir de aquí se fija un referente mítico del paisaje en nuestra literatura. Lo que ya no es un caso menor, es la fijación que Verdaguer hace del paisaje. Pienso que él es nuestro primer gran constructor del paisaje. Una tarea equiparable a la de sus grandes contemporáneos paisajistas literarios europeos. Verdaguer por ejemplo tiene un poema que se titula *Vora la mar (Cerca el mar)*, que es uno de los grandes poemas románticos que se han escrito en Europa. Es un poema que pasa en Caldetes. La reflexión que hace de este punto paisajístico cerca el mar en relación a lo que es la vida, el

paso del tiempo, el arte y la poesía, es de alguien que tiene genio. Esto por cierto lleva atado otro aspecto que cabe considerar como fue la capacidad que tuviera Verdaguer como excursionista. Esta manía de pintores, escritores y arqueólogos para ir al paisaje entonces era muy reciente en Europa. Ir a vivir el paisaje era algo muy nuevo entonces.

En Caldes d'Estrac, teníamos la Casa Ugalde de Coderch, que para nosotros es todo un referente importantísimo. Parece que han pasado muchos artistas por aquel turón y que cada uno a su modo ha visto paisaje donde antes solo había territorio...

En Caldes también va Apel·les Mestres a finales de siglo XIX para fijar con dibujos el paisaje arquitectónico y el paisaje humano con sus pescadores, etc. Tanto el pintor, el artista, como el músico o el arquitecto, se han sentido apasionados por un tour. Evidentemente, todo esto tiene la transcendencia que tiene, pero la tiene. Caldes ya no es lo mismo después que haya pasado Verdaguer, Maragall, Apel·les Mestres, Palau i Fabre, o después que haya pasado Coderch. Caldes sería diferente si allí en el medio antes no hubiera estado la Casa Cabanyes y con esto pienso que se pueden trazar algunos paralelismos con la Casa Ugalde de Coderch.

Si el *Llibre de les Meravelles de Ramon Llull* aún daba la sensación de estar delante de un paisaje decorativo, *Les muntanyes idealizadas* de Joan Maragall parece que por el contrario ya ocupaban todo el centro de la composición. El paisaje literario del siglo XX creo que a partir de Joan Maragall eligió el camino de hablar con las certezas propias que los territorios ofrecían. Joaquim Ruyra, Victor Català y sobre todo Josep Pla, por ejemplo, nos muestran un paisaje casi sin misterios, real, palpable... ¿Qué características cree que definirían el paisaje literario catalán actual?

Es muy compleja esta pregunta porque de la época de Maragall hasta ahora, el paisaje se ha desmenuzado mucho. Es decir, se ha diversificado mucho y a la vez se ha homogeneizado mucho. Piensa que mientras en la época de Maragall y de los modernistas recorrías el país y a primera vista cuando llegas a un lugar, encuentras el valor del paisaje, ahora cuando tú llegas a Tárrega o llegas a Balaguer o llegas a Manresa, por ejemplo, te encuentras con un paisaje humano que no muestra hacia la singularidad. Es decir, ahora tú puedes entrar por Tárrega y si eres un poco miope podrías llegar a decir: «ah, esto es Figueras», porque hay los mismos almacenes, los mismos fanales, los mismos... Esto comporta que creadores como Monzó eluden la personalidad del paisaje, haciendo que su texto pueda funcionar a cualquier ciudad grande del mundo occidental.

Entonces, ¿hacia dónde cree que se dirige el paisaje literario del siglo XXI?

6

Se está globalizando, y pese a que es muy osado decirlo, pienso que se está mimetizando en otras ciudades. Es decir, muchas historias pasan en ciudades genéricas. Los cambios son sustanciales, y en este sentido la pregunta es muy compleja de contestar. En cambio, has mencionado Ramon Llull y en seguida se me ha ocurrido que hay una reflexión que siempre me ha interesado mucho. Ramon Llull en su época fue un revolucionario y un genio en muchos niveles. En Europa, nunca antes nadie había cogido el paisaje —digamos— como escenario necesario porque los personajes se movieran, lo que pasa es que cuando él utilizaba el paisaje, lo hacía desde unas coordenadas medievales que complacían completamente la sociedad. El caso es que dejando esto de banda, con Ramon Llull hay una cosa singularísima. Él fue el primer narrador —y podríamos decir novelista— que situó una historia —la de «Blanquerna»— en un espacio urbano. En Europa es que no había nadie más y pasó mucho tiempo hasta que alguien hiciera de nuevo alguna cosa parecida. La verdad es que era un paisaje estático o diría al menos de escenografía más o menos quieta, pero si piensas en el caso de la ciudad de Ramon Llull podrías construir un paralelismo con la situación actual. La ciudad de Ramon Llull podía ser Barcelona, como podía ser París, como podía ser Roma, porque aquella ciudad no tenía ninguna singularidad como paisaje.

Aquella ciudad de Llull parece que no representaba una experiencia vivida y ahora quizá estamos perdiendo la que hemos vivido...

Es muy interesante lo que estás sugiriendo. En el caso de Ramon Llull, la inmensa mayoría de la gente vivía fuera de la ciudad burguesa, y, por tanto, no era un paradigma generalizable. Era singularizable en el sentido que yo quiero explicar la historia de un burgués y, por tanto, lo tengo que situar no en un castillo o en una barraca o en un palacio, sino que lo he de situar en unas calles, en una trama urbana, y en unas casas, y en el palacio del obispo y en el palacio del Papa, etc. Claro, haciendo un salto de casi mil años, te permite encontrarte con casos como el de Monzó, como el caso de muchos otros escritores actuales, donde pasa todo lo contrario. Es decir, como que la inmensa mayoría de la sociedad occidental se acumula en grandes metrópolis urbanas, la visión del paisaje de alguna manera vuelve a ubicarse cerca de la percepción de Llull.

Después de haber descrito más de mil quinientos sitios literarios repartidos entre Catalunya y los Países Catalanes, citando a más de cuarenta autores de Ramon Llull hasta Jaume Cabré, y habiendo publicado cuatro de los diez volúmenes que pretenden cartografiar literariamente la totalidad del paisaje catalán, ¿cree que es posible afirmar que el paisaje literario catalán es algo relevante dentro del panorama internacional? ¿Qué cree que despertó y despierta este gran interés para describir el paisaje catalán?

7

Desde mi punto de vista te puedo decir que tengo un amigo que ha hecho recientemente alguna búsqueda para intentar encontrar una obra, sino parecido,

paralela a la que estamos haciendo aquí en la Universidad de Vic, y no ha encontrado nada de similar. Claro, que hay cosas en Inglaterra, en Alemania, a todos lados, pero no hay una obra que tenga esta magnitud. Es decir, tienes Praga de Kafka, tienes San Petersburgo de Chekov, como nosotros podemos tener la Barcelona de Mercè Rodoreda o de Vázquez Montalbán, pero esto solo son fragmentos del paisaje literario de un territorio. En la base de todo hay la voluntad de cartografiar el país acercándonos con el máximo de detalle posible. A veces, cuando no hay paisaje elaborado, hemos de abrir un poco el *zoom*, pero cuando nos encontramos delante de una gran ciudad literaria —como podría ser el caso de Barcelona—, entonces bajamos a los detalles para ver los rincones de este paisaje. ¿Qué saldrá de esto? Yo pienso que sobre todo es un trabajo útil. Primero, porque como pueden acreditar estas comparaciones que ahora hacíamos de Lull con Monzó, por ejemplo, documentan de alguna manera una historia cultural que tiene más de mil años. Es decir, acreditan que hay una continuidad en los paisajes literarios. Segundo, porque este trabajo fija y documenta nuestros paisajes en un momento determinado de la historia. Deja, diría casi notarialmente, un estado del paisaje que se sabe del cierto que evolucionará y que de aquí treinta o cuarenta años, cuando alguien se pregunta sobre todas estas cuestiones —digamos— en relación a la vigencia de su paisaje, sabes que podrá coger este referente. De hecho, esta fue precisamente nuestra dificultad. Cuando comenzamos no teníamos este tipo de fuentes para consultar, por ejemplo.

8

A menudo se habla de proteger y conservar los medios, de preservar el patrimonio cultural tradicional y del punto de atracción turístico que tiene la oferta de los «paisajes puros». Por el contrario, se habla poco del valor del paisaje como patrimonio cultural, del paisaje como ámbito de creación humana diferenciado de eso que nos viene dado y del paisaje como actitud que cabe emprender delante del territorio. ¿Cuál cree que es el problema que hay detrás?

La cultura y el nivel cultural de la gente y después evidentemente el grosor de los dirigentes. Hay una responsabilidad que no podemos eludir, que recae en la gente que por lo que sea no tiene suficiente ansia de formarse, y una vez formada, no aplica las emociones de su formación en el paisaje que lo envuelve de una manera muy clara. Pero gran parte de la responsabilidad no hace falta decir que es de los dirigentes de estas capas sociales. No leen. Y esto no es un problema de si es sobre papel o sobre una plataforma digital. El problema es que no leen de ninguna manera. Y, ¿cómo se nota? Cuando opinan sobre historia, sobre arquitectura, sobre pintura, sobre música o sobre literatura. Aquí se les ve el plumero. Claro, si las clases dirigentes y a la masa no hay directrices claras en el sentido que tú apuntabas, pues el paisaje seguirá siendo la hermana pobre de la actividad humana colectiva. Los franceses y los alemanes en este sentido son un poco más cuidadosos quizá, pero no te pienses. Es difícil arreglar esto. Hace falta que alguien tenga la voluntad de ir más allá de la pura política de casino. Claro que

también detrás de esto, se esconde un interés porque también se genera un turismo cultural, pero hombre, si tú tienes una marca territorial y la puedes explotar económicamente, pienso que es de burros no hacerlo. Lo que no puede pasar es que desaparezca la «Fuente del desmayo» a la que hacía referencia Verdaguer, porque tiene que pasar una autovía, y que este hecho no tenga ninguna importancia. Esto hubiera pasado, sino se hubieran movilizado poco más de cuatro personas para hacer decantar la autovía medio quilómetro más allá. Ciertamente cuando digo que fotografié un lugar literario como para hacer de notario, es porque situaciones de estas que comento sé que ya han pasado. La rectoría de Vinyoles d'Orís, donde Verdaguer comenzó a escribir *La Atlántida*, ahora es una casa moderna adosada y no hay ni una triste placa que recuerde este paisaje diciendo: «allí donde había esta casa...».

¿Qué cree que podemos hacer desde la arquitectura en este sentido?

Yo creo que como en casi todos los ámbitos de la actuación profesional podemos hacer mucho. Hace falta documentarse de la historia de aquel entorno donde vas a intervenir para así poder encontrar los elementos de aquel territorio que se han de valorar y de alguna manera perpetuar dentro del marco nuevo que se quiera dar al paisaje. Pero esto no solo hace falta que lo hagáis los arquitectos, sino también los antropólogos, los sociólogos... Es decir, la acción que toda rama de la ciencia tenga sobre el paisaje ha de ser curiosa de los antecedentes de aquel paisaje. Después de esto claro, haría falta preguntarse ¿qué es necesario hacer con este paisaje que se ha descubierto? ¿Y ponemos una simple placa? ¿Qué tiene que decir esta placa? ¿Podemos hacer muchas más cosas? ¿Paramos algunas urbanizaciones o seguimos dejando que aparezcan nuevos volúmenes incrustados en los grandes polígonos industriales que tenemos?

Quizá tenemos que agradecer a la crisis que haya parado todo este crecimiento desmesurado...

Sí, habrá parado el golpe, pero ¿la sensibilidad habrá cambiado? Hay grandes agresiones que actualmente afectan a nuestros paisajes como son la gran cantidad de edificios que tenemos a medio hacer o como la infame cantidad de zonas urbanizadas que tenemos para acabar. ¿Qué pasará con todo esto? Creo que esta es la pregunta...

LLORENÇ SOLDEVILA I BALART (MONISTROL DE MONTSERRAT, 1950)

Maestro por la Escuela Oficial de Magisterio de Barcelona (1969) y doctor en Filología Catalana por la Universidad Autónoma de Barcelona (1993), después de haber ejercido la docencia en la enseñanza secundaria durante cerca de treinta años (1978-2004), actualmente ocupa el cargo de docente titular del Departamento de Filología y Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Vic. Autor de más de una treintena de libros y de más de setenta artículos relacionados con el estudio de textos literarios, de su producción científica destaca la dedicación a la exploración y divulgación de la obra de Jeroni Zanné, el análisis del movimiento de la Nova Cançó hace falta citar aquí la tesis doctoral *La Nova Cançó (1958-1987)*. *Balance de una acción cultural* y el estudio de diversos aspectos de la literatura memorialística de la obra de Verdaguer. Por lo que hace al ámbito pedagógico, Soldevila ha elaborado propuestas didácticas sobre las obras de Jacint Verdaguer, Josep Pla, Mercè Rodoreda, Agustí Bartra, Miquel Martí i Pol y Baltasar Porcel a la vez que ha preparado rutas literarias sobre estos y otros autores, y sobre algunas partes del territorio catalán como ahora Montseny, las Islas Baleares y el País Valenciano. Es Premi Sant Joan de Engolasters de Ensayo (1984) y Premi Jordi Rubió i Balaguer de Ensayo (1992), además de haber obtenido la Beca Caixa de Catalunya para la edición crítica de la poesía de Jeroni Zanné (1992), la Beca de la Fundació Mercè Rodoreda (1999) y el Ajut de la Institució de les Lletres Catalanes por *Cases i llocs literaris dels Països Catalans* (2004). Recientemente, acaba de publicar *Geografia literària. Comarques barcelonines* (2009), *Geografia literària. Comarques tarragonines i terres de l'Ebre* (2010), *Barcelona vella* (2013) y *Comarques lleidatanes, Alt Pirineu i l'Aran* (2014), cuatro primeros libros de los diez volúmenes que tendrá la colección que por primera vez cartografía el país literariamente; proyecto que se complementa con la web *Geografia literària dels Països Catalans* (<www.endrets.cat>).

INTRODUCCIÓN

Cuando el 2009 planteé iniciar una investigación en relación a la situación actual de la arquitectura, creo que para nada me imaginaba que el tiempo me ayudaría tanto, a argumentar que la «crisis» de la que yo quería hablar, y que entonces parece que comenzaba, era consecuencia de haber tenido dos modelos totalmente contrarios sobre la mesa; el que se interesaba verdaderamente por el bien común y el que por el contrario, pensando que actuaba pensando en el bien común —en el mejor de los casos—, se estancaba en una terrible confusión de objetivos, medios y resultados.

Delante de aquella inicial situación, *Poética en la arquitectura catalana contemporánea: arquitectura como paisaje, paisaje como arquitectura* —título de la tesis en la que hoy trabajo— surgió como una mirada personal esperanzadora; la misma que en los últimos años nos dice que podemos hablar de una nueva renovada actitud que entiende el paisaje como uno de los bienes preciados comunes que tenemos por excelencia.

PREGUNTAS

Me gustaría comenzar esta conversación, preguntándole sobre si sabe qué puede haber provocado este cambio de sensibilidad que parece que ha habido en relación a los paisajes por parte de nuestra sociedad.

Hay como un movimiento global, que podríamos decir que a partir de los años setenta toma conciencia en relación a algunas cuestiones ecológicas que nos afectan. Sin ir más lejos, en el año 1972 por ejemplo en Estocolmo, hubo una conferencia internacional convocada por la Organización de las Naciones Unidas sobre temas ambientales y desarrollo, donde se publicaron algunos informes sobre los niveles del crecimiento, que de alguna manera se introducían fuertemente en la conciencia colectiva. Es como si Occidente, después de haber estado casi bien dos milenios considerando que la naturaleza era como una especie de almacén ilimitado de materias primas, de repente se hubiera encontrado con los límites reales del planeta y con eso hubiera tomado conciencia de que eso, así, no funciona. Aquí podríamos hablar también de la aparición de la famosa imagen de la Tierra vista desde el Espacio que posibilitaron los primeros vuelos a la Luna, del simple avance de la ciencia que nos mostró la dependencia de todos los sistemas vivientes y de todos los ecosistemas de la Tierra o, por ejemplo, también del hecho de haber vivido una crisis del petróleo como la que sucedió en 1973. Fuera como fuere, estas cuestiones eran como un punto débil de la cultura occidental, y no por ejemplo de la oriental, pues como decía el geógrafo Agustín Berque, en la China ya había conciencia del paisaje mil años antes que en Europa. Mientras que en China ha habido conciencia de paisaje desde el siglo

ENTREVISTA 13

ENTREVISTADO:
JORDI PIGEM
JORDI2048@YAHOO.CO.UK
PIGEM64@GMAIL.COM

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
SKYPE

FECHA DE REUNIÓN:
08.10.2013

1

iv, aquí en occidente no ha aparecido hasta el xv o el xvi. Quiero decir con esto que, de alguna manera, este hecho que es característico de nuestra cultura, a partir de los años setenta, comienza a hacerse más palpable, y sin duda, cada vez más, lo será más, porque aun queriéndolo ignorar, hay unos límites geológicos y ecológicos que cada vez son más presentes en nuestro día a día. Hace poco me enteré que hoy en día, por ejemplo, para hacer un Smartphone se utilizan casi todos los elementos de la tabla periódica. Esto sin duda hará que tarde o temprano comencemos a tener límites, no solo ecológicos, ni tampoco solo a niveles de combustibles fósiles, sino a nivel de materiales que utilizamos en el día a día. Todo esto en el fondo nos hace tomar conciencia de que no estamos por encima de la Tierra, sino en la Tierra.

2 **Que la crisis ecológica podría haber generalizado la convicción de que hace falta una nueva manera de hacer hacia nuestro territorio para evitar las consecuencias negativas que tiene para el ser humano la degradación de nuestros medios es algo tangible, pero que estas consecuencias son algo más que una cuestión física quizá no lo es tanto. La responsabilidad aplicada al medio ha estado muchas más veces relacionada con algo cercano a la supervivencia física, que no a la supervivencia cultural. ¿Por qué se hace tan difícil entender que los valores culturales permanecen en el territorio? ¿Cómo explicar que la cultura y la sociedad no son independientes de la naturaleza?**

Todo esto está ligado con la cuestión anterior. El haber considerado que el humano está por encima de lo natural ha hecho que, por ejemplo, a mediados del siglo xx surgieran un conjunto de fantasías —ahora lo podemos decir así— con la idea de que, a principios del siglo xxi, ya no estaríamos en la Tierra, sino que estaríamos conquistando el espacio. Nos explicaban de alguna manera que vivir en la Tierra entonces sería una cosa como muy atrasada. Esto si lo buscas, verás cómo hay cómics de los años cincuenta en Estados Unidos, cómics y textos serios también, que lo pintan así. Así es como se pensaba. Claro, ahora de repente, esta imagen en la que nosotros estamos por encima de la Tierra tambalea. Nos comenzamos a dar cuenta, por ejemplo, que, en nuestro caso, la identidad de Catalunya alguna cosa tiene que ver con el hecho de que estamos entre el Mediterráneo y el Pirineo, de que tenemos los paisajes que tenemos, de que tenemos un Montserrat, un Montseny... Somos quiénes somos porque estamos dónde estamos. Esto es una cosa que si te fijas verás cómo es algo mucho más palpable en los pueblos indígenas. A menudo cuando los han forzado a irse de sus tierras, porque debajo había petróleo, uranio o lo que sea, ellos no han querido irse por mucho dinero que les hayan querido dar. Esto pasa porque ellos se sienten parte de esa tierra. Yo soy parte de esta tierra, y si no estoy en esta tierra, ya no soy quien soy. Y esto es una cosa que casi todos abrazamos en los valores del cosmopolitismo, etc. Nos gusta viajar, pero también nos damos cuenta que el sentido de pertenencia a un lugar es una parte esencial de una vida humana llena.

Puede ser un lugar en que no has nacido, evidentemente, puedes ir a vivir a otro lugar y tener una vida muy digna allí, pero una vida humana llena, no lo es, hasta que consigues adaptarte a una geografía en la que te sientes a gusto. Esto es una cosa que ahora creo que sí que comienza a notarse, pero que hace cuarenta años era una cosa impensable. Supongo que aquí también hay una cosa generacional, pienso que los profesionales que se han formado hace treinta o cuarenta años no tienen esta conciencia tan clara como la podemos tener los que somos más jóvenes. Esto ahora es una cosa como de sentido común, y creo que cada vez lo será más.

Los cambios de modelo de producción y las nuevas tecnologías han generado una cierta distancia entre los lugares donde se vive y los lugares donde se produce la riqueza. Si el modelo actual no cambia, cada vez más parece que se podrán distinguir, sociedades que han sido desarrolladas envueltas de sus raíces históricas, y sociedades que han sido construidas en función de unas necesidades económicas. ¿Cómo afectará esto en nuestra sociedad?

3

Ha habido un proceso de globalización que ha permitido que haya mucho más intercambio de conocimientos y de materiales, pero en realidad siempre ha habido intercambio. A veces pensamos que esto del intercambio es un invento moderno, pero en la Edad Media ya se llevaba pimienta de Oriente. De hecho, por eso Marco Polo se iba a China. La gente ya viajaba, o al menos una parte de la gente. Lo que sí que es cierto, es que esto se ha disparado en los últimos años con los vuelos baratos y muchas cosas más. Yo creo que el futuro nos lleva a una relocalización de la economía, de la política y de la cultura. En parte porque la globalización económica ha sido posible gracias al petróleo barato. El petróleo barato es el que hace posible que compremos cosas de China a un euro, por ejemplo, pero cuando el petróleo valga más de su precio, porque inevitablemente irá subiendo, pues cada vez hay menos y cada vez hay más sed de petróleo, las cosas que se venden de China ya no se podrán vender a un euro. Es entonces cuando volverá a tener sentido producir cosas aquí, que ahora parece que ya no son rentables. Por un lado, esto, pero por otro, porque en muchos lugares se toma conciencia de la importancia de la identidad. El sueño de la globalización que ha comenzado, pienso que de alguna manera ya ha entrado en el principio de su final. Podremos seguir viajando mucho tiempo, pero lo que hacíamos hasta hace pocos años, no creo que pueda perdurar mucho tiempo.

¿Qué importancia hay en el hecho de que la sociedad se reconozca en un territorio? ¿Hace falta que nos reconozcamos en el mundo? ¿Qué significaría, «ser en el mundo», hoy en día?

Este «ser en el mundo» de Heidegger, que, por cierto, es tan difícil de leer, hoy en día tiene que incluir el planeta y tiene que incluir nuestras relaciones con el conjunto de la sociedad y con el conjunto del planeta, como si dijésemos. Es

decir, el tipo de ser en el mundo que ha predominado en nuestra cultura en los últimos siglos es el *homo economicus*, individualista, aislado del mundo, que busca su propio beneficio y se suponía que si buscaba su propio beneficio este individuo contribuiría en el estado y así en la sociedad. Ahora vemos que no es así. Que en Wall Street haya gente que gane millones de dólares en un año o que haya compañías que el director o que el presidente gane más de mil veces más que algunos de sus empleados, son cosas que no tienen sentido. Éticamente al menos son indefendibles. Este «ser en el mundo» ya no podrá ser el ser del hombre medieval que aspiraba a ir al cielo. No podrá ser el ser del hombre moderno que era un individuo aislado que buscaba maximizar sus beneficios. Tendrá que ser un ser que se dé cuenta de que es parte de una red de relaciones que lo conectan con los otros miembros de la sociedad y con los otros miembros del planeta, como son también las plantas, los animales y los ecosistemas. Es, de hecho, en este sentido, que creo que hay un crecimiento de conciencia en relación a que somos seres relacionales. Es decir, que ser en el mundo no se puede definir como objeto aislado, sino como una red de relaciones que, como pasa en el mundo de las aplicaciones filosóficas de la física cuántica, tal y como explico en el libro de «La nueva realidad», la realidad a nivel subatómico, no está hecha de bolas de billar aisladas, como dicen algunos libros de texto, sino como un mapa de relaciones que puedes ver cuando más penetras allí debajo. Allí en ese punto no puedes definir nada de manera aislada. «Ser en el mundo» es una expresión que me gusta porque también incorpora el mundo, es decir, nosotros somos seres en el mundo. Hay una línea de Jorge Guillén, el poeta de la Generación del 27, que dice: «no soy nada sin ti, mundo.» No soy nada sin ti, mundo. Guillén que es un enamorado de los paisajes y de la naturaleza y de la Tierra dice una cosa, que hace siglos no se hubiera dicho. El mundo en la Edad Media, por ejemplo, solo era un obstáculo a superar para llegar al cielo y de hecho es ahora que nos damos cuenta que se puede resumir en esta línea de: «no soy nada sin ti, mundo».

4 Que el hombre se reconozca en su tiempo siempre ha sido una tarea difícil en la arquitectura. Uno de los conceptos que definía Aristóteles en la Poética, precisamente, era el concepto de reconocimiento. ¿Cómo reconoce el hombre que pertenece a un lugar?

Yo creo que es una cosa muy intuitiva. Una cosa que tú sientes. Incluso, diría que es parecido cuando sientes que estás enamorado de una persona. Que no lo sabes hasta que lo sabes; entonces, tienes una certeza que no puedes razonar. No sabes por qué te has enamorado de esta persona. Puede ser que le veas algunas cualidades, pero en realidad es una cosa que está lejos de posibles elucubraciones emocionales. A veces hay un lugar que el primer día que llegas dices: «¡Ostras! ¡Este lugar es fascinante! Querría vivir aquí!». A veces lo que pasa es que tú vas de visita a un lugar y no encuentras nada interesante, pero un día de repente también dices: «¡Ostras!» Entonces lo echas de menos cuando estás lejos de allí... Creo que el reconocimiento tiene que ver con una serie de procesos que son

mucho más inconscientes que conscientes. Sí que hay una serie de cuestiones más prácticas relacionadas con tu vida, como por ejemplo que allí haya gente que toca cuestiones cercanas a tu ámbito, etc. Pero sobre todo hay algo que es mucho más sutil y que yo diría que probablemente está más relacionado con el espíritu del lugar. Hay un arquitecto noruego, que por cierto se basaba mucho en Heidegger, que hablaba de *Genius Loci* para definir este sentido del lugar.

¿Qué papel juega aquí la arquitectura?

Supongo que es evidente que la arquitectura juega un papel aquí. La arquitectura en un lugar es uno de los ingredientes clave que hace que nos sintamos a gusto en aquel paisaje o no. La arquitectura tradicional que se integra en el paisaje, en el fondo, es parte de lo que da encanto en los pueblos de montaña, como de la misma manera una arquitectura más moderna en según qué lugares también lo consigue, pongamos por caso. La arquitectura es uno de los grandes vehículos de transformación del paisaje y en este sentido tenéis una gran responsabilidad. El sentido de pertinencia de los catalanes del futuro en buena parte depende de la arquitectura que estamos haciendo hoy en día. Por bien o por mal, el paisaje cambia cada vez que se hace una nueva construcción, sea un edificio, un puente o sea lo que sea. Esto hasta hace poco no se tomaba mucho en cuenta y creo que cada vez más se tendrá que tener más en cuenta.

Hablar de paisaje sin duda es algo muy complejo. Yo siempre digo que el paisaje en sí no existe, lo que existe es un territorio y que en todo caso el hombre lo transforma en paisaje a través de sus percepciones y de sus vivencias. ¿Cuándo podemos hablar de paisaje y cuándo es necesario hablar de territorio?

5

El paisaje, a diferencia del territorio, que se puede estudiar objetivamente con la geografía o las ciencias naturales, no es algo objetivo; pero tampoco es algo subjetivo. Esta es una cuestión en la que insiste mucho Agustín Berque cuando nos dice que el paisaje es fruto de un diálogo entre aquel territorio que puedes estudiar objetivamente y la comunidad de personas que viven o que lo visita. La gente que vive en una comarca determinada tiene una conciencia muy clara de los paisajes. Esto es fruto de este diálogo. Que el paisaje no se pueda definir absolutamente con la ciencia —digamos— objetiva, más materialista, cuantificadora, que es la que ha predominado hasta ahora, no quiere decir que no sea una parte esencial de la especie humana. Es una parte del bienestar humano y ahora que comenzamos a tener más en cuenta estas cosas, tendríamos que tener presente este diálogo entre la comunidad humana y el territorio. Ya no valen tanto las herramientas de la ciencia. Ya no podemos analizar solo con microscopios y cintas métricas. Lo que necesitamos más bien ahora son herramientas parecidas, a las que se hacen servir en el arte y en las disciplinas humanísticas. A menudo estos campos del conocimiento hacen entrar este tipo de diálogos.

6 Haciendo alusión a uno de sus escritos recientes *Bona crisi: Cap a un món postmaterialista* parece que de alguna manera se anunciaba que, si los mitos del siglo xx giraban en torno a un materialismo, los del siglo xxi tendrían que girar hacia todo eso que es inmaterial y a la vez realmente necesario para la vida. ¿Cuáles son los nuevos mitos que nos depara el siglo xxi? ¿Restaurar el sentido de nuestros paisajes volverá a ser como en la Renaixença, uno de los mitos populares del siglo xxi? ¿A qué tenemos que responder ahora?

Una cuestión sería la integración de las comunidades humanas con su entorno natural y con los ciclos ecológicos del planeta. Esto para mí es un imperativo clarísimo, porque si no conseguimos integrarnos dentro del planeta, digamos, que el planeta nos echará tarde o temprano. Esto hoy en día, a nivel científico está muy claro. Por otro lado, y como otro gran titular, es necesario decir que nos toca pasar de una sociedad que hasta ahora ha estado poniendo énfasis en el dinero y en las posesiones materiales, a una que ponga el énfasis en las personas. Aquí la arquitectura alguna cosa tendrá de decir. La arquitectura puede colaborar a construir una sociedad más centrada en el usuario, y no en un sentido estrictamente funcional o utilitarista, sino también usuario entendido como persona, como a ser que siente, que vive de su imaginación, que vive de sus expectativas y que tiene una serie de necesidades humanas profundas que no se pueden reducir en necesidades materiales. Cómo reforzar el sentido de la convivencia con los otros, cómo diseñar ciudades o espacios que nos hagan sentir más a gusto... son algunas de las cuestiones que tendrá que responder la arquitectura. Recientemente una persona del extranjero me comentó que le gustaba mucho caminar por Barcelona porque las esquinas del Ensanche —que no son de noventa grados— se sentía muy seguro. Decía que nunca había esa cosa de quien saldrá del otro lado de la esquina. Cuando Cerdà planificó Barcelona no sé si esto lo tuvo en cuenta consciente o inconscientemente, pero es una cosa que hace que haya más red social en la ciudad. Yo en este sentido no sé si alguien se podría atrever a decir que en Catalunya tenemos más sociedad civil que en otros lugares de nuestro entorno inmediato, pero si fuera así, ves a saber si esto hubiera podido llegar a influir en el diseño del Ensanche. Evidentemente, estoy pensando en voz alta, pero sea como sea, lo que se ha conseguido con esa acción, es que la ciudad sea un poco más amable. Esta conciencia del entorno y esta conciencia del bienestar humano no limitado a cuestiones materiales, creo que son dos de las tendencias que tienen que configurar el mundo inmediato.

7 Recientemente usted fue escogido como miembro del consejo asesor del futuro Museo del Paisaje de Catalunya en Olot; una feliz iniciativa que ubicándose en la misma sede del Observatorio del Paisaje y ocupando el mismo edificio del antiguo Hospicio de Olot —antigua Escuela de Bellas Artes que se convirtió en la Escuela Paisajística de Olot— significa uno

de los más grandes impulsos que hasta ahora se han hecho en relación al paisaje catalán. ¿Qué significa para usted este reto?

A mí ya me interesaba mucho la visión cultura-naturaleza, pero este proyecto me animó de alguna manera a profundizar más en este mundo. Alguien vio textos o conferencias míos sobre este tema y me pidió si quería incorporarme al proyecto. Para mí fue una sorpresa muy agradable. Sin duda ha sido una experiencia muy interesante el hecho de poder formar parte de un grupo de gente tan interdisciplinar. Recuerdo que había historiadores del arte, arquitectos, geógrafos, filósofos, etc. Si este proyecto hubiera sido dos años antes, ahora ya estaría en marcha. El proyecto museístico está acabado, pero como ahora resulta que no hay dinero para nada... Ojalá este museo pueda algún día ver la luz de una manera u otra.

¿De dónde le viene este interés que comenta sobre la relación cultura-naturaleza?

Es una cuestión que no sé si me la he planteado nunca. Yo recuerdo que crecí en Barcelona, que a partir de una cierta edad estaba en un grupo de escoltas y que entonces hacíamos excursiones, etc. Tenía este contraste entre el mundo urbano —muy interesante por todo lo que crea la cultura, etc.— y el mundo natural —que tiene esta belleza y estos valores que te ayudan a encontrarte a ti mismo—. Se han hecho estudios en Parques Nacionales del Norte de Europa, que demuestran que la gente no va para ver una especie de pájaro o de árbol que solamente se encuentran allí, sino que va por el espacio de silencio y de tranquilidad, como la posibilidad de poder ser tú mismo. Yo siempre he escuchado esta atracción por el mundo natural a la vez que también me ha interesado mucho la cultura. Una experiencia mía que me parece muy adecuada aquí son los dos años que pasé trabajando en Tavertet con Raimon Panikkar mientras hacía la tesis doctoral. Por la tarde estaba trabajando con él en una de las bibliotecas más interesantes que hay en Europa en relación a mis intereses. Durante las mañanas me iba a pasear por Collsacabra, como si dijésemos. Esta síntesis de cultura-naturaleza me parecía fantástica y no es fácil de conseguir en muchos lugares. Siempre me han interesado las dos cosas, y creo que en el fondo he buscado la manera de cómo juntarlas. En parte supongo que también esto forma parte de este proceso natural que yo te decía, que ahora nos damos cuenta que somos parte de la Tierra, pues en la medida que nos damos cuenta que somos parte de la Tierra, también nos damos cuenta que la cultura no flota, como una especie de nube que está muy lejos de la Tierra, sino que es más bien como un río que va a ras del suelo y donde los accidentes geográficos le afectan. A una nube no le afectan tanto las cosas que pasan en la Tierra, a un río, por el contrario, sí. Yo siento que esto es una de las cosas que me toca hacer ahora pero además siento que nuestro mundo necesita superar este divorcio que ha habido entre cultura y naturaleza. Que uno sin el otro no tienen sentido. Esto en el fondo también significa que la naturaleza que buscamos no es una naturaleza así absolutamente inmaculada. Todos gozamos

de paisajes agrícolas, de paisajes donde hay influencia humana... Evidentemente gozamos cuando esta es respetuosa con la riqueza de ese entorno.

JORDI PIGEM (BARCELONA, 1964)

Filósofo y escritor especializado en la relación naturaleza-cultura, en 1998 obtiene el título de doctor en Filosofía de la Ciencia por la Universidad de Barcelona con la tesis *El pensament de Raimon Panikkar: Una filosofia de la interdependència*. Es colaborador habitual de diversos medios de comunicación —*La Vanguardia*, *COMRàdio*, *Agenda Viva*, *Namaste* y *Resurgence & Ecologist*—, autor de diversos textos sobre las principales figuras del pensamiento sistémico —Leonardo da Vinci, Ernst Friedrich Schumacher, Fritjof Capra o Iván Illich— y ha impartido cursos y conferencias como profesor invitado en universidades de Columbia, Oxford y Venecia —abordando temáticas relacionadas con la filosofía, la sociología y el pensamiento ecológico—, llegando a ser, entre 1998 y 2003, profesor y coordinador del Área de Filosofía del Master in Holistic Science del Schumacher College (Universidad de Plymouth) en Dartington, Reino Unido. En 1998 obtuvo el Premio de Filosofía del Institut d'Estudis Catalans. En 2006 el Premio de Ensayo del Resurgence y la Scientific and Medical Network. Desde el año 2010 es miembro asesor del futuro Museu del Paisaje de Catalunya. Entre sus obras escritas destacan *Nueva Conciencia: plenitud personal y equilibrio planetario para el siglo XXI*, *La odisea de Occidente. Modernidad y ecosofía*, *El pensament de Raimon Panikkar: interdependència, pluralisme, interculturalitat*, *El somriure diví*, *Qüestió de valors. Del consumisme a la sostenibilitat*, *Revalorar el món. Els valors de la sostenibilitat*, *Entendre la natura. Fonaments d'una cultura de la sostenibilitat*, *Heu dit austeritat? Psicopatologia de la (ir)racionalitat econòmica*, *La nova realitat. De l'economicisme a la consciència quàntica* y *Bona crisi: Cap a un món postmaterialista*, donde realiza tanto un fiel retrato del especial momento en que nos ha tocado vivir como una prospección en la que se apuntan recetas, como acabar con el divorcio entre el ser humano y el resto de la naturaleza y empezar a buscar la felicidad en la creatividad, la solidaridad y las relaciones humanas.

INTRODUCCIÓN

Habitualmente un silencio se apodera del espacio cuando intento hablar de paisaje con muchos de mis compañeros arquitectos. Es uno de aquellos silencios que te indica que estás entrando en un terreno peligroso. Que mejor será no seguir avanzando. Es como si no quedara muy claro lo que queremos decir cuando hablamos de paisaje en la arquitectura. Parece que es evidente que hay una cierta confusión.

PREGUNTAS

Me gustaría comenzar esta conversación preguntándole sobre, ¿qué cabe entender por arquitectura del paisaje?

Básicamente valdría entender dos ideas. La primera es que cuando se habla de arquitectura del paisaje nos referimos aquel fragmento del paisaje que es proyectable. Aquí estaría los jardines, los parques, los entornos de infraestructura, los entornos de la arquitectura, todo eso que puede ser proyectable. La segunda es que cuando se habla de arquitectura del paisaje, estos fragmentos proyectables que comento, han de tener una determinada escala. Hay una escala que es proyectable y una escala que no es proyectable. Hay escalas como las de urbanismo, por ejemplo, que no son proyectables, en todo caso son planificables y en este sentido, se pueden ordenar. Por similitud en cierta manera la arquitectura del paisaje sería cercana a la arquitectura. ¿Diferencias? De la misma manera que en cuanto al proceso proyectual, yo entiendo que no hay diferencias, en cuanto al uso de materiales creo que sí que hay. En el proyectar de la arquitectura de un paisaje, intervienen materiales vivos y por tanto en este tipo de intervenciones el factor tiempo pasa a ser un hecho determinante. Todo esto creo que nos podría permitir centrar un poco el tema.

Muchas veces cuando decimos que los materiales con los que trabaja la arquitectura del paisaje son materiales vivos, creo que se genera una cierta confusión en relación a los objetivos que pueden plantearse algunas ciencias ambientales...

Cabe entender que poner un paisaje es mucho más difícil que poner una arquitectura porque hay unos estados biológicos que no se dan normalmente en la arquitectura. Ahora bien, no hemos de confundir paisajismo con ciencias ambientales. El paisajismo, el paisaje, es un hecho cultural; una apropiación de un medio que culturalizas. Esto tiene relación, con el conjunto de elementos biológicos que existen en la naturaleza, pero también con la cultura, porque si tú apuestas por colocar una planta que te viva bien, y tanto te hará que ligue o no, pienso que te estás equivocando. Yo entiendo que el paisajismo intenta buscar un

ENTREVISTA 14

ENTREVISTADO:
MIQUEL VIDAL PLA
MVIDAL@COAC.NET

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
DEPARTAMENTO URBANISMO
ETSAB

FECHA DE REUNIÓN:
10.10.2013

2

punto de equilibrio. Es decir, la pregunta que nos hacemos es hasta qué punto la cultura y la naturaleza se articulan para crear una pieza que da respuesta a unos elementos culturales y a unos elementos naturales a la vez. Por ejemplo, yo creo que la jardinería del Paseo de Gracia, me parece que tiene un cierto diálogo con la urbanidad de la ciudad.

3 Este hecho de ir constantemente a la naturaleza y de alguna manera intentar culturalizarla con la arquitectura, parece que también ha provocado que con el tiempo la naturaleza se resienta. Tengo la sensación de que hay un mensaje que nos dice que ahora hace falta que tengamos mucho más en cuidado con el poco territorio que nos queda.

La cuestión es que hoy en día no hay una relación humanista con el territorio. En el pasado la naturaleza era sagrada. Entonces yo creo que el hombre tenía una relación más allá de la función con la naturaleza. Esto se ha perdido y el problema ahora es encontrar este punto de equilibrio que permite una visión más humanista de la naturaleza. Todo el mundo quiere ir con el TGV a París, pero el TGV consume mucho, tiene unos trazados que hacen que el territorio se resienta mucho, etc. La respuesta no es decir que no quiero el TGV si resulta que el TGV es necesario. Se tiene que ser un poco coherente. El tema es encontrar este punto de equilibrio y esto está perfectamente estudiado. Hay cincuenta mil maneras de adivinar la capacidad de transformación de un territorio, tanto desde el punto de vista morfológico o como desde el punto de vista cultural o como desde el punto de vista que quieras. Lo que no se puede hacer es dejar el paisaje desmangado, sin identidad. Esto es lo que no puede ser y es lo que pasa. El problema es este y este es el reto que sobre todo tenemos en Catalunya en este momento. La clave está un poco en entender esto. Puedo transformar el paisaje, pero dentro de unas reglas.

4 Entonces, ¿cómo se relaciona la arquitectura con el paisaje?

La relación de la arquitectura con el paisaje es diversa. Hay varias entradas. Por ejemplo, la arquitectura integrada en el paisaje, la arquitectura como pauta compositiva del paisaje —la del jardín del Renacimiento Italiano que es, por ejemplo, la medida de la arquitectura llevada al paisaje—, la arquitectura como objeto del paisaje —la del paisajismo inglés, que se sitúa entre las arquitecturas—, la arquitectura vinculada al paisaje —con el tema de las perspectivas y el tema de las visuales—, etc. O sea, la relación es esta: o la arquitectura como elemento físico, como objeto y como observadora del paisaje o la arquitectura como base de composición, por ejemplo, como decíamos con el Jardín del Renacimiento. Digo el del Renacimiento más que el del Barroco porque la escala en el Barroco es mucho más grande y esto ya plantearía otras cuestiones.

En la celebración de los 30 años del Máster de arquitectura del paisaje que se llevó a cabo en el COAC del pasado Julio de 2013, recuerdo que usted comentó que en 1983 Oriol Bohigas en el intento de sanear la periferia y sanear el interior de la ciudad pidió a Manuel Ribas Piera que hiciera una optativa en la ETSAB para afrontar este reto. ¿Cómo se pasó de aquella primera optativa al Máster en arquitectura del paisaje, que actualmente —pese a la evolución del mismo— todavía perdura vigente?

La historia fue la siguiente: aquí había una asignatura que primero la había llevado Sostres y después la llevó Bassegoda que se decía «Historia de los Jardines». Aquella era una asignatura muy historicista y sobre todo muy centrada alrededor de la figura de Gaudí, ya que era la especialidad del profesor Bassegoda. No sé si fue Bohigas que le sugirió a Ribas Piera o, al revés, pero el caso es que propuso introducir el paisaje a la Escuela y la cuestión es que se inició una optativa. La comenzamos el entonces jefe biólogo de Parques y Jardines, y yo, y la verdad es que fue toda una novedad aquí en la Escuela. Esta asignatura entonces tenía mucho éxito, porque pasaba un poco lo que pasa ahora con esta Escuela. Si te fijas solo hay dos asignaturas de paisaje en toda la carrera de arquitectura. La que hago yo y una que la hace el profesor Francesc que es sobre el conocimiento de árboles. No hay nada más. Es una desproporción.

Y entonces de aquí, ¿se pasó al Máster?

Me parece que hubo una oferta de la UPC —imagínate qué tiempos que se pedían que se hicieran nuevos estudios—, y Manel Ribas Piera y yo presentamos la propuesta por hacer un curso de posgrado de paisaje. Se consiguió el dinero para hacerlo y entonces hicimos un tour por varias Escuelas de paisaje de Europa para ver cómo plantear lo que habíamos de explicar. Quizá una cosa que yo no hice muy bien en la presentación que comentas era explicar un poco como ha ido evolucionando este Máster. Cuando comenzamos con Manel Ribas Piera teníamos como una especie de obsesión para hacer el Máster solo para arquitectos, y la verdad es que salió bien. Entonces me parece que no había nada similar en España y si te fijas todos los que se conocen como el «lápiz de Oro» de la época de Bohigas salieron de aquí. Lo que montamos con Manel Ribas Piera tenía tres partes. Una parte de teorías, una parte de talleres y una cosa que a mí me parece que era muy importante, que era una desfilada de personajes. Bien, una serie de personas que desde diferentes disciplinas como ahora la filosofía, el cine o la literatura, llegaban aquí y se dejaban ir. Este digamos que fue el origen de este posgrado. Cabe decir que el hecho de plantear este factor humanista, nunca estuvo bien recibido por el Departamento de Urbanismo que quizá en aquellos momentos entendía la ciudad como algo más independiente de estos planteamientos. La verdad es que el Máster estuvo siempre —digamos— un poco marginado en este aspecto. Es posible que la idea que tenía Manel Ribas Piera no fuera en realidad la que tenía el Departamento en aquellos momentos,

pero eso realmente lo desconozco. Yo en cualquier caso en mi exposición quise reivindicar la figura de Ribas, porque me da la impresión que no tuvo la repercusión que se merece la novedad que supuso aquel planteamiento. Más adelante el Departamento, entendiéndolo que estaba más en su línea, confió la dirección de este Máster a Rosa Barba. Esto poco a poco y educadamente significó desplazar la figura de Manel Ribas Piera. Cuando Ribas se jubiló, Rosa Barba puso mucho más énfasis en los talleres que en el cuerpo teórico y —digamos— suprimió estas conferencias que comentaba. Evidentemente eran dos visiones diferentes.

6 Ribas Piera, en *Ciudad y paisaje* decía que la arquitectura del paisaje de la ETSAB no olvidaba el hecho artístico.

Con Rosa Barba aparecen un conjunto de ingenieros y gente en general que se concentran más en la técnica, dejando de explicar estos temas más humanísticos. Bien esto es mi visión, pero yo creo que todo coge una línea —digamos— más técnica, más ejecutiva, en frente de esta visión que tenía Ribas, como más poética, como más artística.

Entonces, ¿podemos hablar de dos visiones paisajísticas diferentes también?

La verdad es que en estas cuestiones es difícil ver donde hay una frontera, pero mirando con distancia creo que sí que podría decir que Ribas Piera quizá confiaba más en una escala más cercana a la del proyecto arquitectónico y que Rosa quizá lo hacía más en una escala territorial dando más entrada al mundo de la ingeniería. Todo esto, no creo que se pueda hablar de una época Ribas Piera y una época Rosa Barba. Yo creo que los cambios más substanciales en la arquitectura del paisaje fueron provocados por la propia transformación de la sociedad. Es decir, hay un momento —por ejemplo, cuando Rafa Cáceres coge la dirección de proyectos urbanos— que aparece todo el tema del presupuesto, del medio ambiente y otras cuestiones, que en cierta manera hacen planear que se han de comenzar a racionalizar las cosas. Has de pensar que cada arquitecto hacía una lámpara y un banco diferentes cada vez que intervenía en un espacio público. En un momento dado se tuvo que decir basta. Es un proceso, que él dicta la misma ciudad. Quiero decir que son más estas cuestiones que plantear la posibilidad de hablar de una época estilo Ribas Piera. Yo creo que no. Ni hablarlo.

7 Cuando comenzaron los primeros ayuntamientos democráticos, estos no tenían tradición en trabajar en el espacio público. El Máster en este sentido aparte de ser toda una novedad debió ser toda una fuente de conocimiento.

Yo creo que el Máster de arquitectura del paisaje hizo su función. Si tú por ejemplo revisas el concurso del Parque del Desollador, ahora conocido como Parque

de Joan Miró, verás que pasaba en aquella época. A los arquitectos les pasó de todo en aquel concurso. ¡De todo!

¿Por qué?

Pues porque no había una tradición. En la época de los años ochenta, a pesar de que el diseño del paisaje de Barcelona se criticó mucho, realmente es cuando salió toda la discusión arquitectónica en relación al proyecto del espacio público. Esto no había pasado antes. Antes poníamos plantas y ya está. El Máster fue muy importante. Trajo el discurso, la reflexión, y también trajo a la gente. Por aquel momento fue un referente. Lo que pasa es que hubo una reflexión —discusión— que no se llevó bien. O sea, por una parte, se cayó un poco, en una especie de «endiosamiento» como si dijéramos. Es decir, surgió como una cierta creencia donde se venía a decir: nosotros sabemos lo que hacemos y pensamos que cada espacio público cabe tratarlo como un monumento. Yo diría que no hubo demasiada consciencia social. Esto te das cuando viajas por el mundo. Por otra parte, yo diría que tampoco había mucho dominio del elemento natural. Entonces salió el tema de las plazas duras... Ahora todo esto ha cambiado. Antes los arquitectos sin un biólogo no podían hacer nada. Todo se moría. Todo era imposible. Tenías como un bloqueo. Ahora esto ha cambiado. La mayoría de los arquitectos son más sensibles. Probablemente esta corriente tiene su importancia en esto. Ahora la cosa es diferente.

Cuando antes hablaba de traer personas, y entendiendo que aquí no había una tradición clara en cuanto al trabajo del espacio público, ¿cabe entender que de alguna manera el objetivo de aquellas conferencias también era introducir algún tipo de corriente paisajístico externo en Catalunya?

8

No, no, no, no. Aquí nos lo montamos todo nosotros. Fue una discusión que giró alrededor de la arquitectura. Para bien y para mal, fue la arquitectura lo que inspiró el diseño del espacio público. O sea, no es por decirlo, pero si tú repasas en aquellos momentos lo que se hace en Europa, el referente de aquel momento es el Parque de La Villette. Europa en aquel momento tampoco era puntera. O sea, en los años noventa Barcelona, en relación a los espacios públicos, fue una ciudad puntera en el mundo. Después la cosa ha derivado, pero en aquellos momentos lo era. En Europa no había esta discusión. Aquí había una política muy fuerte. Bohigas, los socialistas, la izquierda, en definitiva, utilizaban el espacio público como mecanismo. Aquí había dinero, recursos e ideología. Esto no se daba en Europa en aquellos momentos.

En los Estados Unidos, en los albores de los años sesenta, algunos movimientos que hablaban de sociedad, medio y arquitectura dieron nombres como de Amos Rapoport, Lewis Mumford y Kevin Lynch, por ejemplo. ¿Esto tampoco llegó aquí?

El paisajismo americano tiene un gran contenido filosófico. Para los americanos, el paisaje es el elemento que los aglutina. Para ellos la ciudad en el fondo es un accidente que se acepta, pero lo que quieren realmente es vivir fuera de la ciudad. El Central Park, si te fijas, en el fondo lo que hace es introducir naturaleza dentro de la ciudad como un elemento expiatorio y es que ciertamente el verde en la ciudad es lo que les expía. Estos movimientos sociales que comentas, aquí no tuvieron influencia. Esto sí que te lo digo, no lo tuvieron. Aquí íbamos por libre y los que llevábamos la voz cantante, para bien y para mal éramos los arquitectos. La Plaza de los Países Catalanes, tan vitoreada como criticada, seguramente es un caso extremo de este discurso arquitectónico que te comento llevado al exterior.

9

¿Cree que es posible pensar que aquí en Catalunya esta cuestión del paisaje ha estado —a diferencia de otros territorios— un motor cultural arraigado en la su historia?

Nada que ver con España, por ejemplo, y esto no lo digo porque yo sea catalán. Solo hace falta que pases la frontera por Fraga y ya lo ves. El territorio está mucho más desmangado en España que en Catalunya. Esta cultura del territorio que hay aquí, ha hecho que el paisaje se vaya incorporando. En otros lugares es diferente.

¿De dónde cree que puede venir este vínculo con el territorio?

Lo que sí puedo decir es que un muy buen plan de urbanismo que puedas tener, no te garantiza un buen paisaje. El hecho de que el paisaje se incorpore como se incorpora aquí, es porque antes ha habido una buena conciencia de territorio. Yo creo que aquí siempre ha habido un vínculo muy directo con el territorio. Hay un artículo de Hereu, que en relación a la estructura del territorio explica de alguna manera que «la propiedad aquí no se divide, que no hay grandes propiedades inmensas, que no hay latifundios, que no se difiere en intermediarios». En otro orden de las cosas recuerdo a Alexandre Cirici que consideraba que el jardín de Catalunya estaba muy vinculado a una especie de agricultura que se ha sofisticado en algunas piezas, como por ejemplo la balsa. Esto por ejemplo también lo explicaba Rubió i Tudurí, en cuanto esta forma de jardín que busca el punto más alto por ubicar el agua como se hace en la agricultura por intentar distribuirla posteriormente por diferentes canales. Aquí hay un jardín muy interesante de ver, que no sé cómo debe estar ahora, por cierto, que es el del nuevo Parque del Guinardó. Si vas, mírate lo que hizo Rubió i Tudurí conjuntamente con Forestier. Allí verás que hay una mezcla de elementos agrícolas, con la geometría de un jardín de la gente del Renacimiento italiano con un canalito de agua del mundo árabe.

¿El futuro?

10

Ahora afortunadamente estamos en una época de recesión, todo está parado, y permite que, en cierta manera, pues bien, se vaya reforzando esta idea de paisaje como un bien común y como un bien social, pero hemos pasado épocas muy malas.

MIQUEL VIDAL PLA (BARCELONA, 1947)

Arquitecto y máster en Arquitectura del paisaje por la ETSAB, en 1984 obtuvo el título de doctor con la tesis *Espais verds i planejament urbà a Barcelona, 1815-1982*, dirigida por el Dr. Manuel Ribas Piera. Un año antes se encargaba con Ribas Piera de las tareas de gestión del Máster en Arquitectura del paisaje que justamente comenzaba en 1983 y que en 2013 cumplió 30 años de historia. Siendo profesor titular del Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, también realiza tareas de investigación y de docencia en relación a la Arquitectura del Paisaje. Así, es director del curso *Els paisatges funcionals, projecte i recuperació*, y responsable de las asignaturas *Arquitectura i Arquitectura del paisatge*, *Elements de composició paisatgística*, *Projectes de paisatge II*, *Paisatge, Estètica i Desenvolupament Sostenible y Ordenació i Projecte dels Paisatges Culturals en els Hiper Desenvolupaments*. Como profesional conviene destacar diversas obras y proyectos en arquitectura y paisajismo, como la de *Cítera*, *9 Jardins Circulars a Alaquàs*, *El Disseny Paisatgístic de l'Abocador de Mataró*, *La Recuperació Funcional i Paisatgística dels Espais Agrícoles Obsolets a Sant Hipòlit de Voltregà*, *Cellers i Jardí del Vi a Parc del Penedès* o *Les noves Llotges de Vilanova i la Geltrú i Arenys de Mar*. Sin duda, su obra plástica cabe considerarla como resultado de la sublimación de la actividad que desarrolla tanto en el campo de la arquitectura como en el del paisaje entrópico y contemporáneo.

ENTREVISTA 1.5

ENTREVISTADO:
FEDERICO CORREA
FEDERICOCORREA@COAC.NET
934 672 884
687 906 908

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
PG. GRÀCIA 99, 2º B

FECHA DE REUNIÓN:
19.10.2013

INTRODUCCIÓN

Hablar de la arquitectura de Federico Correa, es hablar de una actitud fiel a los principios del Movimiento Moderno, que refleja fuertemente un compromiso intelectual por encontrar las raíces de la sociedad a la que sirve. Una responsabilidad arquitectónica que pienso que no ha dejado nunca de pronunciarse, desde sus primeras obras, véase aquí por ejemplo la casa de Vilavecchia (1955), hasta las últimas, pongamos por ejemplo el caso del magnífico Museo Episcopal de Vic (2002).

Comentando sobre la idea del proyecto de Vic suelo decir precisamente que es un proyecto que establece alguna relación con las primeras casas que hicimos en Cadaqués.

La verdad es que este verano tuve ocasión de visitar estas dos obras y tras finalizar la visita pensé, que a pesar de la distancia que las separaba, ambas participaban de una actitud similar. Quizás estas dos obras podrían ayudarnos a explicar a qué nos referimos cuando hablamos de una arquitectura moderna en nuestro momento contemporáneo. Empecemos por aquí...

PREGUNTAS

¿Cuándo podemos hablar de una arquitectura moderna?

Yo creo que hoy es difícil definir qué es arquitectura moderna. Cuando hicimos las casas de Cadaqués sí que había una postura muy concreta. La enseñanza de la arquitectura entonces todavía era muy retórica y tener una postura en contra de esa arquitectura que nos enseñaban en la escuela era en esos momentos pertenecer al Movimiento Moderno. Hoy es completamente distinto. Es mucho más difícil decir que es una arquitectura moderna. Sin duda, antes estaba mucho más claro que ahora.

En Villavechia usted con Milà argumentaban entonces que luchaban — como hizo Coderch en su momento en Sitges— contra dos retóricas: contra el concepto gastado y agotado de la casa moderna y contra el folklore de la casa Cadaqués. ¿Cómo considerar lo que es válido y lo que es accesorio en una modernidad? ¿Cómo deberíamos saber lo que es válido y lo que no lo es, en nuestro momento contemporáneo?

En muchos aspectos yo sigo pensando lo mismo. En Vic por ejemplo utilizamos de la tecnología tradicional lo que nos parecía vigente hoy en día. Me explico. Hablemos por ejemplo del tejado de tejas. El tejado de tejas, Coderch lo había utilizado en Sitges en sus primeras obras, luego lo abandonó en sus últimos

años, yo en cambio no. Un día pensando en la estructura de la cubierta recordé que el problema de la cubierta plana siempre está en el cómo desaguar. Una cubierta que desagua perfectamente, por ejemplo, es la de bóveda, pero, por lo contrario, como tienes que construir un elemento unitario y no puedes disponer de juntas de dilatación, los cambios térmicos acaban rompiendo la cubierta. Reflexionando sobre este problema, pues yo siempre me he considerado muy racionalista, además de que antes todo de alguna manera estaba puesto en jaque, pensé que cuantas más juntas hubiera en la cubierta mejor para solucionar este tipo de problemas. Es así como llegué a la teja. La teja es una idea magistral que tiene resuelto el problema de escurrir el agua y además sus infinitas juntas de dilatación hacen imposible que el tejado se rompa por problemas de dilatación. Esto nos hizo utilizar la teja siempre que había circunstancias lógicas que lo permitieran. Naturalmente en Cadaqués el uso de la teja correspondía con una idea formal formalizada de lo que era la arquitectura del sitio, pero es que, en Vic, la teja también formaba parte de un paisaje.

Realmente si hay algo que no pasa desapercibido de estas dos intervenciones que comentamos es esa capacidad que tienen estas dos obras por incorporarse al entorno del proyecto.

Esto sin duda fue una lección de Coderch. Coderch en aquellos tiempos nos enseñó a tener una disposición especial para tener en cuenta el entorno. También esto lo aprendimos de una muy importante parte de nuestra formación como fue la Italia de los años cincuenta. En Italia había mucha preocupación por el entorno de los edificios. Los edificios que se hacían en un determinado entorno tenían que ser conscientes de ese entorno. En Italia vimos unos edificios que manteniendo sus constantes racionales eran respetuosos con su entorno.

Si te fijas, la Casa Vilavecchia, la primera casa que hicimos en Cadaqués, era un pequeño edificio existente que tenía tres plantas a las que nosotros tuvimos que añadir una más. Ese edificio tenía una fachada dada que en seguida pudimos comprobar que correspondía con el interior. Nos gustaba esa irregularidad que presentaba la fachada. Una irregularidad que descubrí posteriormente, pues no lo había leído en ningún sitio, que correspondía con la arquitectura medieval que la arquitectura popular seguía manteniendo. La arquitectura medieval no se preocupaba de organizar los elementos verticales de la fachada. De hecho, si uno se fija en las masías podrá observar que parte de su encanto tiene que ver con esa no correspondencia en vertical. Algo, por cierto, propio de la arquitectura racional también, puesto que en cada planta se ubican las estancias que se necesitan y las ventanas aparecen en relación a esas estancias y no al diseño de la fachada. Correspondencia, que, por otro lado, tiene mucho que ver con el espíritu del Movimiento Moderno, en cuanto a que la fachada, aparece como resultado del interior.

2

Hicimos más de una casa en Cadaqués con ventanas que no se correspondían verticalmente, en fachadas incluso en edificios completamente nuevos.

En Vic de nuevo planteamos tener una relación con la arquitectura del sitio, además que, a diferencia de Cadaqués, la escala de nuestras intervenciones no nos permitió nada más, pudimos romper la disposición en planta de la fachada. Si analizas los grandes edificios de Vic, verás que están hechos con añadidos de otras pequeñas edificaciones. Uno al lado del otro. Es lo que ocurre por ejemplo en el paso del medieval al Renacimiento. Allí se construía aprovechando los cimientos de los edificios anteriores. Cimientos que luego no corresponden por ejemplo en fachada. O fachadas que incluso no surgen como continuación de los parcelarios. En Vic quisimos mantener todo esto. No queríamos una gran fachada plana. Queríamos una fachada que correspondiera más bien con la arquitectura del lugar. Una fachada plana hubiera sido demasiado hiriente para aquella plaza. De hecho, lo primero que hicimos fue tener muy en cuenta el vestíbulo que se ubicaba a esos escasos 4m del campanario románico de 46m de altura construido en el siglo XI que hay en la plaza. Toda nuestra preocupación inicial fue la de colocar en las alturas libres de esta estancia, unas vidrieras que diesen a la pequeña calle del campanario, para que, acercándote desde el interior del museo, percibieras el campanario entero desde el interior. Con ello introducíamos el campanario dentro de la colección de Vic. Sin duda esto entusiasmó muchísimo al obispo.

Algo que también sorprende del Museo de Vic, de hecho, es esa estrecha relación entre el contenedor y el contenido.

Tuvimos la suerte que nos pusieron como entendido del románico a Josep Maria Trullén. Nos hicimos amigos desde el principio. Coincidíamos totalmente. Durante dos años todos los miércoles nos reuníamos. Yo siempre comparaba el Museo de Vic con la situación con la que se encontró mi amiga —desaparecida el año pasado— Gae Aulenti en Montjuic. Nosotros teníamos una situación distinta. Teníamos la ventaja que el espacio lo hacíamos nosotros. Es cierto que teníamos el perímetro fijo, pero es que incluso este ya era irregular como nosotros queríamos que fuera. Las obras las fuimos distribuyendo según una fantástica lista que nos preparó Trullén. Había tres colores que indicaban el grado de importancia: importantes, imprescindibles y prescindibles decía la lista. Las ordenamos según la necesidad de las obras. El Museo anterior era una tragedia. El bruto del «Mossèn» que lo había distribuido anteriormente tenía frescos ubicados donde les daba el Sol. Tenía altares que, por no tener altura, estaban cortados. Teníamos claro que nuestro museo estaba obligado a tener dobles alturas. Algo anecdótico en relación al nivel de la colección que teníamos que exponer es la disposición de las cuatro salas continuas que te permiten ir al Gótico. No queríamos que se saliese al vestíbulo para completar la visita, por eso aprovechamos el Retablo de Santa Clara —que es lo que tenemos más importante del Gótico— y unos elementos de la Catedral Gótica de Vic, que eran elementos que necesitaban altura,

para ubicarlos en una sala doble donde la que la misma escalera, que te permitiría pasar de un lugar a otro, haría a la vez la función de altillo para observar correctamente las obras. Tuvimos tiempo de estudiar cada sala como para poder provocar este tipo de situaciones...

Hace poco citábamos a Coderch. ¿Dónde empieza su contacto con Coderch? ¿Cómo empiezan sus colaboraciones?

3

Mi coincidencia con Coderch fue de pura casualidad. La familia de Alfonso Milà, socio con quien compartí toda mi obra y que ahora hará cinco años que murió, siempre tuvieron la ilusión de ir a vivir a Esplugues, que es donde tenían las casas que utilizaban en verano. Cuando se casaron sus hermanos, Leopoldo y Jose Luís, su padre, Jose María Milà, decidió arreglar una casa de Esplugues que tenía dos anexos laterales. Un lateral lo destinó a Leopoldo, otro a Jose Luís. La parte central se la quedó para ir a vivir él con su familia. El caso es que un sobrino suyo, que se llamaba Roberto Trias también vivía con ellos. Los padres de Roberto —la hermana de Jose María Milà y su marido— murieron cuando él era muy joven. Roberto era como un hijo más para la familia de Alfonso y de aquí que cuando se casó, decidiera ir a vivir en otra casa de Esplugues en la que también había vivido de pequeño. La mujer de Roberto, Pilar Romero de Sentmenat, quiso que su primo Jose Antonio Coderch de Sentmenat interviniera en esa casa. Cuando Alfonso y yo estábamos estudiando arquitectura, sabíamos que lo que nos enseñaban en la escuela no era suficiente como para poder empezar a trabajar, así que decidimos buscar un despacho para aprender. Alfonso Milà, primo de Pilar Romero, le comentó a su prima que le gustaba mucho este arquitecto primo suyo. Le pedimos a Coderch, si podíamos trabajar en su despacho, y él nos dijo que sí. Me gustó mucho conocer a Coderch. Él estaba totalmente metido en todas esas cuestiones de la arquitectura moderna que yo en ese momento solo podía leer en una revista americana llamada *Architectural Forum* que mi padre —que entonces trabajaba en Filipinas— me había hecho suscriptor como regalo. Para mí fue una gran emoción ver que podías hablar de esos contenidos con alguien como Coderch. Fue estupendo. La verdad es que nos trató maravillosamente. Al principio nos dejó hacer unas obras en Sitges que él no quería hacer. Luego pasamos ya a hacer interiores por nuestra cuenta, ya que no teníamos encargos como recién licenciados. Uno que tuvo éxito fue el del Restaurante Reno. Las oficinas de la Caixa de la calle Fontanella también tuvieron mucho éxito entre la gente de la profesión. Recuerdo que cuando Coderch hizo la casa Senillosa nos encargó a nosotros los interiores. Lo mismo ocurrió con los interiores de la ISM. Hasta la funesta obra del Hotel del Mar de Mallorca. Ese encargo resultó muy malo y la verdad es que terminó muy mal...

Entonces, ¿cuál diría que fue su aprendizaje en la Escuela?

En las Escuela yo solo aprendí el respeto hacia el arte plástico a través de Ràfols. Ràfols me enseñó que solo puedes enseñar aquello que crees con verdadera pasión. Lo demás que esté en los libros. Lo que tú puedes enseñar es aquello en lo que crees. Es lo que intenté imitar de Ràfols cuando posteriormente fui profesor en la Escuela. Ràfols tenía verdadera pasión por el Renacimiento italiano. Una vez dije en la radio, y lo sostengo, que el nombre que recuerdo de la Escuela por encima de los demás es el de Ràfols. Todavía hoy cuando voy a Italia oigo los nombres de los artistas del Renacimiento con el acento catalán de Ràfols...

También coincidió con Jujol...

Jujol también fue un gran profesor. Fue un hombre minucioso. Me enseñó que la arquitectura es algo que se aprende dibujándola. Eso lo recuerdo y se lo agradezco mucho. Por otro lado, la arquitectura que él representaba durante los años que fue mi maestro estaba muy desacreditada. Tienes que pensar que Gaudí nos gustaba a muy poca gente. El público consideraba ridículas las obras de Gaudí. Yo mismo, en la época del mal gusto, antes de estudiar arquitectura, subía por el Paseo de Gracia con mis hermanos hasta la calle Provenza, hasta que me encontraba con un edificio que consideraba muy feo, que no era otro que el de la Pedrera de Gaudí. Lo empecé a considerar interesante cuando empecé a estudiar arquitectura. Ahora recuerdo que con Alfonso Milà, que era sobrino de Perico Milà, fuimos a Jujol a comentarle sobre el parentesco de Milà y nos dijo horrorizado: «No em parlis d'aquests burgesos...» Los clientes habían dejado la obra del maestro sin terminar... Era una arquitectura despreciada por todo el mundo. Hace poco hablando con Bohigas me dijo que en contra del Modernismo en los años cuarenta incluso se propuso derribar el Palau de la Música. El Modernismo de Gaudí era más respetado porque obras como la Sagrada Familia atraían a mucha gente, pero no era una obra reconocida entonces. Recuerdo que en la revista *Architectural Forum* aparecía incluso un artículo con un título en inglés que decía «Arquitectura ridícula» junto las fotos de la entrada del Park Güell. En los años cincuenta todavía se consideraba a Gaudí como cosa grotesca...

Entonces, ¿cómo definiría la arquitectura de Jujol en contraposición a la de Gaudí?

Yo tengo gran admiración por muchas cosas de Jujol. Era un hombre de un gran talento y de una gran sensibilidad. Lo cierto es que hay muchas cosas que admiramos de Gaudí que en realidad son de Jujol. El banco del Park Güell, por ejemplo, es una obra extraordinaria de Jujol. Ese banco demuestra la gran categoría que tenía Jujol. Sería injusto poner por delante a uno de estos dos arquitectos. Creo que son geniales los dos. Lo que sí está claro es que a Gaudí le gustaba la obra de Jujol. No la habría aceptado si no estuviera de acuerdo. Pienso que todas las obras tienen muchas manos, pero al final son del arquitecto que las acepta.

¿Dónde considera que reside el valor que tiene la obra de Gaudí?

La obra que más admiro de Gaudí es la Pedrera. Toda esa idea del arco parabólico, pienso que supuso un verdadero cambio en la tecnología tradicional catalana. Luego hay obras que tienen mucho mérito, como puede ser el Colegio de las Teresianas. Buenísima voluntad hay en esa obra. Un edificio modesto, pero interesante. Por lo contrario, también hay algunas obras que rechazo como por ejemplo la Sagrada Familia. A mí me parece un proyecto malo. Gaudí hizo un proyecto equivocado. Cuando ves el proyecto piensas que horror. Podrían haberlo dejado como estaba. Hay una famosa frase de Napoleón que cuando hicieron el añadido del Louvre creo que refleja este caso. «Si es grande es bueno» decía Napoleón. La Sagrada Familia es tan grande que hace efecto. Yo mismo reconozco que incluso a mí me hace efecto, pero no le tengo admiración como arquitecto. Hasta hace poco también me había interesado mucho el Palacio Güell, pero en una última visita descubrí que Gaudí aquí tenía mucho cuento con la cuestión estructural. Me parece muy bien que lo tenga, pero no que nos lo ponga como ejemplo de perfección estructural. Me dejó preocupado la verdad.

En otro orden de las cosas en 1952 recuerdo que usted asistió en Venecia a un curso organizado por los CIAM. En este evento asistieron, entre otros, profesores como Albini, Rogers y Gardella. En esos momentos, en palabras de Oriol Bohigas: «la arquitectura catalana estaba resurgiendo de las cenizas del franquismo y de la Guerra Civil española.» Italia parece que planteaba una parecida crisis a la que había aquí en relación a una arquitectura Realista. ¿Qué considera que le debe la arquitectura catalana a Italia? ¿Qué cree que es lo que le sedujo de Italia a la arquitectura catalana?

4

En 1952 hice un curso en Venecia promovido por Coderch y organizado por el CIAM. Uno de los directores era Josep Lluís Sert. La familia de Sert era amiga de la mía. En esos momentos Sert estaba exiliado. Vino a Barcelona a escondidas porque su madre se estaba muriendo. Fui a verle y nos propuso a Alfonso Milà y a mí hacer ese curso en Venecia. Allí conocí a Rogers, a Gardella y Albini. Realmente tuvieron una enorme influencia en mi forma de enfocar la arquitectura. Esa Italia de los años cincuenta, que luego visité muchísimo, también influyó mucho en Barcelona, porque conmigo estaba un gran entusiasta de la arquitectura italiana como es Oriol Bohigas. Oriol y yo fuimos profesores en la Escuela, hasta que nos expulsaron en el año 66. Influimos mucho en los estudiantes como también lo hicieron las revistas italianas, como Casabella.

Aquí hubo una coincidencia que me parece que fue muy importante. Los italianos de los años cincuenta, que después han desaparecido, tuvieron una postura contra la retórica del movimiento moderno. En la Italia de los años cuarenta había una cierta desilusión por los rígidos principios del movimiento moderno, que chocaban con su propia tradición. Estaban en contra del estilo internacional

de los años treinta y cuarenta. Rogers decía que el estilo no es la modernidad, sino que es una forma de pensar. Protestaban porque el Movimiento Moderno no estaba de acuerdo con la situación real de la edificación en Italia. Ellos en esta crítica se basaban bastante en el razonamiento que hacía la arquitectura Liberty —movimiento que correspondía con el modernismo catalán—. Argumentaban que no se utilizaban los materiales que realmente existían en el mercado italiano. Edificios como el de la Pirelli de Ponti —aquí tenemos en el ejemplo de Mitjans y Balcells con el Banco Atlántico— no eran edificios que correspondían con su momento. En esto hubo una gran batalla. Las primeras obras de Gregotti por ejemplo fueron muy exageradas en esto. Había un uso excesivo del ladrillo, etc. En esas primeras obras había un cierto regusto por la arquitectura Liberty. El movimiento Liberty italiano era un movimiento más bien banal comparado con el Modernismo catalán. Aquí teníamos nada menos que Gaudí, Domènech i Muntaner, Puig i Cadafalch... Nosotros teníamos maestros donde mirar. Nuestro Realismo tenía maestros de quien aprender directamente. Teníamos mucho que aprender de esta gente. En Italia no.

En esta aventura de la arquitectura catalana por Italia, recuerdo que incluso usted y Alfonso Milà junto con Joan Margarit y Carles Buxadé, compartirían en 1992 el proyecto del estadio olímpico con Vittorio Gregotti. ¿Cómo se produjo este encuentro?

No fue un encuentro. Estuvimos obligados a convivir con Gregotti. El proyecto de Montjuic se dividió en distintos premios. La idea inicial era que el ganador de la propuesta haría todo el conjunto, sin embargo, ante la dificultad y variedad de temas que había, finalmente se decidió separar. Se dio un premio al conjunto del proyecto. Este es el que ganamos nosotros —Margarit i Buixadé aquí estaban con nosotros—. Un premio al estadio. Este lo ganamos nosotros y Gregotti. Un premio al edificio del Sant Jordi. Este lo ganó Isozaki. Y un premio a las escuelas deportivas del INEF que lo ganó Ricardo Bofill.

¿Dónde considera que reside el valor del proyecto del estadio olímpico?

El Estadio Olímpico nosotros lo mantuvimos porque consideramos que era una imagen que pertenecía a Barcelona y que no teníamos derecho a destruirla. No había nada que nos hiciera pensar que teníamos derecho a privar de Barcelona de ese estadio que se había hecho para la Exposición Universal del 1929. Por lo que hace el interior lo completamos con la idea del Estadio Olímpico de Los Ángeles. Allí se había hecho exactamente lo mismo. Excavando pudimos incluir los 60.000 espectadores que nos pedían. En esta obra recuerdo que tuvimos una lucha con Gregotti sobre la forma de las gradas. Gregotti mantenía que las gradas tenían que seguir la alineación de la fachada y yo decía que las gradas tenían una relación mucho más importante con la pista del estadio que no con la fachada. No podíamos hacer algo que fuese contrario a la pista por defender la fachada.

Esto era algo que como buen racionalista no estaba dispuesto a transigir. Estuve bastante terco y al final le convencí. Somos muy amigos con Gregotti ahora. De hecho, hace poco estuvo aquí en mi casa y le llevé al Estadio. Allí le dije: «mira aquí está la pista. ¿Por qué teníamos que castigar a unos espectadores alejándolos innecesariamente del espectáculo? Es importante en la carrera poder oír al corredor, verle sudar... Que esto lo puedan ver unos y otros no, por una cuestión de alineación con la fachada...» En el Estadio me dijo: «tienes razón».

Haciendo un pequeño salto en el tiempo, igual que Aldo Rossi Rossi en 1962 había escrito *La arquitectura de la ciudad*, Vittorio Gregotti escribió en 1972 *El territorio de la arquitectura*. ¿Cómo hay que entender e interpretar este conjunto de libros que reivindicaban entonces las relaciones que deberían existir entre la arquitectura y el territorio? ¿Qué estaba sucediendo aquí?

La polémica es una diversión en sí misma para los italianos. Tanto Gregotti como Aldo Rossi inmediatamente fueron contrarios a Gardella, Albini y Rogers. Yo recuerdo la primera crítica que me hizo Gregotti sobre un edificio de Gardella —la fábrica de Alfa Romeo— que ya me dejó preocupado. El edificio de Gardella era un proyecto magnífico. Aldo Rossi luego se explayó todavía más con ese edificio. La crítica de Rossi fue una crítica feroz. A Rossi le conocí poco. No me gustaba nada ni su arquitectura ni sus escritos. Nunca he tenido ningún interés por la arquitectura de Rossi y menos por los Rossianos de Barcelona. Duró poco este entusiasmo por Rossi. Antes de ayer hablaba con Oriol Bohigas, Esteve Terrades y Jordi Garcés sobre la arquitectura de esos años y de algunos de sus extremos. Decíamos que la postura de Aldo Rossi llegó a ser tan negativa que en Bolonia llegaron a prohibir —con la idea de conservación rossiana— cambiar el interior. En Bolonia se han quedado perdidos. ¿Quién puede utilizar una casa sin ascensor o con un retrete puesto no se sabe cómo...? Son una de esas cosas ridículas que se llevan al extremo por elucubraciones y conversaciones que no están agarradas a la realidad. Yo se lo digo a ellos: «por la polémica fuisteis capaces de discutir cosas elementales.» La propia polémica se convirtió en retórica en sí misma. La arquitectura italiana ha desaparecido totalmente por culpa de esta polémica. Hay algún edificio. Algún interior de Gae Aulenti..., pero en general hace años que en Roma no hay nada que ver. Lo mejor de Roma sigue siendo lo que hizo Albini.

Todas estas polémicas se sitúan en medio de sus dos etapas como docente de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. La primera entre los años 1959 y 1966. La segunda entre 1978 y 1990. Recuerdo que en alguna ocasión ha mostrado cierta decepción en relación a la segunda época. Creo que argumentó algo de falta de entusiasmo por parte de los alumnos y un aumento de los mismos. ¿A qué cree que pudiera deberse esa falta de entusiasmo y en contraposición ese aumento de matrículas?

5

Yo creo que en mi primera etapa tuve la ventaja enorme de ser, como dice el dicho, un tuerto en el país de los ciegos. Era tan siniestra la época franquista, que cualquier cosa que hicieras que no fuera repetir aquello, dejaba anonadada a la gente que te escuchaba. Hablar abiertamente sobre cosas que nunca habían oído antes dejaba a la gente impresionada. En la segunda parte había más gente y la situación política había cambiado. La gente estaba ya más acostumbrada a escuchar ciertas cosas. Aparte de esto, la primera generación fue fantástica. Luego, no se repitió.

Entre 1973 y 1980 Rafael Moneo ejerció la docencia en la ETSAB. ¿Qué cree que supuso la llegada de Moneo a la Escuela?

Yo no lo puedo juzgar porque yo estaba muy dolido con la escuela y no quería saber nada. No me enteré mucho de lo que hizo Moneo realmente por la Escuela. Moneo para mi es una persona difícil de entender. Moneo creo que es más erudito que culto. Bohigas es erudito, pero para mí es más culto. En cualquier caso, yo le reconozco valores grandes a Moneo. Siempre me ha impresionado su valor crítico hacia la arquitectura, por ejemplo. No es uno de esos críticos rígidos de los que había antes. He de reconocer que los enfoques de sus críticas coincidían mucho con las mías. Siempre fue muy fácil entenderle.

6

Hoy en día la arquitectura con la que en general estamos obligados a convivir, parece que nos esté diciendo que no es posible ser respetuoso con la ciudad del pasado y contribuir a renovarla. ¿Las nuevas propuestas pueden ser compatibles con la arquitectura del pasado?

Creo que no se enseña suficiente el valor de la arquitectura del pasado. Hay arquitecturas que hoy en día se derriban que suponen un crimen. Se ignora su valor y sobre todo no hay una pretensión de hacer algo mejor que lo que había. Entiendo que en muchos casos conservar un edificio supone una adaptación bastante costosa e incluso difícil si se quiere, pero eso no significa que no sea posible. Creo que los ayuntamientos deberían exigirlo más. Por otro lado, la intervención en un edificio histórico es delicada pero tampoco esto significa que deba ser intransigente. Intervenir en un edificio histórico no significa que el edificio tenga que quedar exactamente como era. Esto es absolutamente absurdo. El añadido de pisos en Barcelona ha sido dramático, por ejemplo, pero también hay buenos ejemplos de este tipo de intervenciones. Yo aquí siempre cito el acertadísimo edificio de la Catalana del Paseo de Gracia esquina con Plaza Catalunya. Aquí, por ejemplo, Bohigas añadió un ático al edificio que yo creo que mejora el original. Otro que yo siempre explico es el que está ubicado en Gran Vía esquina Rambla Catalunya, subiendo la Rambla, el que se sitúa en la esquina Norte izquierda. Aquí Bonet Galí le añadió un piso y medio, pero con tanto talento y gusto que, aun haciendo un edificio totalmente retórico, mejoró el edificio existente. Antes era un edificio indiferente del siglo XIX sin ningún particular interés. Bonet

recurriendo al «pastiche» logró hacer un edificio que yo admiro muchísimo. Prefiero un buen «pastiche» a los disparates que se han hecho por Barcelona. Ahora hay unos brutos que han puesto unos colores a este edificio pretendiendo que aquello sea todavía más auténtico. ¿Por qué tienen que meterse a mejorar edificios antiguos gente tan ignorante? ¡Es terrible!

¿Qué arquitectos considera que han continuado el legado reiniciado en los albores de los años cincuenta? ¿Qué arquitecturas catalanas considera relevantes en nuestro momento contemporáneo?

El más relevante para mí es Elías Torres. Creo que el mejor de ahora sin duda. Todo lo que he visto de él me gusta siempre. No hay nada de lo que he visto que no me haya gustado. Es de un gran talento. No hay derecho en este sentido que estén haciendo ese edificio para el puerto debajo de sus placas fotovoltaicas del Fórum. Es indignante que lo mejor del Fórum lo estén destruyendo con ese edificio espantoso. El edificio del triángulo parece que lo hayan vestido con una alfombra de Almodóvar. El de convenciones parece que haya sufrido un vendaval. Es un edificio rectangular que necesita ser rectangular para poder cambiar todas las puertas del interior y que para ser moderno parece que fuera necesario simular un vendaval que le ha dejado toda la fachada torcida. No sé qué otra explicación puede tener hacer eso en un edificio de estructura ortogonal. Es un pésimo adorno. Por otro lado, me interesa mucho la rotundidad con la que ha resuelto Oriol Bohigas el Museo del Diseño. No todo lo que tiene Bohigas me gusta, pero ante esas arquitecturas débiles, como me parece la Torre de las Aguas de Nouvel, la opción de Bohigas me parece fantástica. Por otro lado, hay un edificio de Oriol en la Plaza de España que me parece espantoso. Las cosas que ha hecho y está haciendo Esteve Bonell también me interesan muchísimo. Su Hospital me gustó muchísimo cuando lo visité. Fue por cierto un alumno mío que vino el primer día a decirme que su padre era amigo de un primo carnal mío —un militar fascista llamado Antonio Correa Veglison—, del cual ignoraba que yo odiaba muchísimo. Decirme como gran cosa que su padre era íntimo de mi primo, es no conocerme a mí desde luego. Se debió quedar muy cortado la verdad. También hay unos arquitectos jóvenes que me gustan mucho. Miguel Roldán y Mercè Berenguer han hecho un edificio estupendo para el Colegio de Economistas de Catalunya. Y aquí también tendríamos que hablar de Ferrater. Tiene edificios maravillosos como por ejemplo el del Mediapro, el Jardín Botánico... Hay muchas cosas de Ferrater que me gustan.

Algunas de las más abundantes críticas que se hacen a la arquitectura de arquitectos como por ejemplo Miralles, es muchas veces en relación a la geometría utilizada en tanto que argumentan que no favorece al uso del edificio o en tanto que esta no responde al lugar concreto de la intervención. Se me hace difícil sostener esto en su primera gran obra, la del

Cementerio de Igualada o en su última por lo contrario y póstuma como la de la Torre del Gas. ¿Qué opinión le merecen estas dos obras?

A mí me entusiasma la Torre del Gas. Tengo una gran admiración por Benedetta. Enric fue alumno mío. Un año incluso vino a un curso que hacía en Urbino (Siena) con Carme Pinós. Siempre le tuve mucho aprecio. Luego fue profesor en mi curso durante muchos años. Él tenía un atractivo especial para los alumnos. Un atractivo que, por cierto, nunca supe realmente cual era. A mí el Cementerio por ejemplo no me gustó nada. Me pareció estúpido que las tumbas estuvieran de esa manera. La Torre tiene un tremendo voladizo, pero al menos no va contra el uso de la arquitectura. Yo es que tengo la obsesión sobre lo que va de acuerdo o no con el uso. Sobre todo, con lo que es contrario al uso. Yo creo que las tumbas dispuestas de esa manera van en contra de su uso. Es una complicación innecesaria. Me pareció un recurso poco atractivo. Creo que Enric al final entró en una espiral. No sé dónde hubiera terminado. De la Torre, los incondicionales de Enric le critican a Benedetta por haberla terminado con tanta concesión a la belleza establecida. Yo encuentro que es fantástica porque tiene cosas de sutileza como tiene el edificio que te comentaba de Bohigas. Hay que estar un rato mirando para verlas. Hay cristales que tienen un poco de inclinación para dar un reflejo distinto que es fantástico, por ejemplo. Producen emoción esas cosas. Creo que la Torre es uno de los edificios que más me gustan de Barcelona.

FEDERICO CORREA (BARCELONA, 1924)

Arquitecto por la ETSAB en 1953, fue profesor entre 1959 y 1966 hasta que fue expulsado por su postura antifranquista en la Escuela. En 1977 obtuvo la cátedra coincidiendo con el retorno y dirección de Oriol Bohigas. Estuvo en la Escuela hasta 1990. Fue cofundador de la Escuela EINA. Durante su trayectoria obtuvo la Creu de Sant Jordi, la Medalla del Ajuntament de Barcelona, la Medalla d'Or al Mèrit Artístic de la Ciutat de Barcelona y la Medalla President Macià de la Generalitat de Catalunya. Ha sido condecorado diversas veces con el Premio FAD de Arquitectura e Interiorismo. Inspirado por la arquitectura del norte de Italia —especialmente la de Albini, Gardella y Rogers— e influenciado por las enseñanzas de los profesores Josep Maria Jujol, Francesc Ràfols y Josep Antoni Coderch —con quien además colaboró varios años—, la obra de Federico Correa puede ser considerada como una interpretación de la herencia histórica de los grandes maestros catalanes modernos. Catedrático emérito por la UPC, en 2008 fue nombrado doctor *honoris causa* por la URL.

INTRODUCCIÓN

¿Sobre qué trata tu tesis?

En mi tesis me interesa hablar de las relaciones que existen entre la arquitectura y el paisaje.

Vaya cosa más difícil de responder. En realidad, el paisaje es una absoluta condición de la arquitectura. Es algo que está de alguna manera implícito en la arquitectura. Casi de una manera inconsciente, la mayoría de las veces... De hecho, cuando el paisaje empieza a verse como un problema profesional aislado de la arquitectura es cuando pienso que empiezan los problemas. Pero bien, explícame, ¿qué plantea tu tesis?

Observando nuestro momento contemporáneo, me he dado cuenta de que hoy en día son muchas las disciplinas que nos hablan de la existencia de una renovada consciencia social en relación a la importancia de nuestros paisajes. Son muchas hoy las señales que, por ejemplo, desde la filosofía, pasando por la sociología, hasta llegar a la geografía, nos alertan de la importancia que tiene para el hombre el sentirse reconocido en su territorio en contraposición al abuso que se ha hecho y se continúa haciendo del mismo durante los últimos años. Me interesa estudiar, el encaje de estas cuestiones —especialmente de la actual pérdida del patrimonio cultural que tenemos en nuestros medios— a través de la actitud de algunos de nuestros más notables maestros catalanes, en relación a algunos de los más preciados arquitectos con los que podemos contar hoy en día.

El tema de la condición social de la arquitectura pienso que no es un tema, sino que corresponde a la propia historia de la arquitectura. El paisaje, hasta que no lo separaron, digamos en disciplinas distintas, de alguna manera siempre había estado incorporado en el proyecto. La arquitectura tiene que tener incorporada la condición de paisaje. Separarlos no es mejorar ninguna de las dos cosas. En tu planteamiento parece que el paisaje sea una preocupación reciente y de preocupación reciente no tiene nada. Otra cosa es que se haya convertido en un tema separado como problema proyectual. Que ahora tengamos una actitud compartida con otros países que han tenido Escuelas de paisaje, como podrían ser las inglesas o las italianas, no quiere decir que esto no estuviera antes.

Mi interés no está en separar la arquitectura del paisaje sino más bien en estudiar cómo se articulan, pues reivindico la necesidad de la existencia de un diálogo entre cultura y medio que observando nuestro alrededor y atendiendo a los avances de otras disciplinas, parece que pudiera corresponder con una de las preocupaciones sociales, más relevantes de nuestro momento contemporáneo. Es evidente que esto en la buena arquitectura

ENTREVISTA 16

ENTREVISTADO:
ELÍAS TORRES
JAMLET@COAC.ES

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
CAFETERÍA ETSAB

FECHA DE REUNIÓN:
04.11.2013

del pasado ha estado siempre, pero ¿ocurre lo mismo en la arquitectura contemporánea?

¿Qué ocurre con la arquitectura de antes? ¿A caso no se preocupaba de nuestros medios? ¿Qué es la arquitectura tradicional sino? Toda la arquitectura vernácula es producto de una preocupación por el medio ambiente.

Lo que ocurre es que, viendo el estado de salud de nuestras costas, nuestras montañas y últimamente también de nuestras ciudades, tengo la sensación de que parte de la arquitectura contemporánea transmite que no se está preocupando mucho de nuestros paisajes, ya sean rurales o ya sean urbanos. De hecho, pienso que esto es la principal base con la que se crítica la arquitectura contemporánea y quizás haya llegado el momento de decir lo contrario. Quizás sea el momento de reivindicar cierta arquitectura contemporánea también.

Yo lo que te estoy diciendo es que esto del paisaje algunos se piensan que es la Panacea y no lo es.

Pues a mí me interesa mucho escuchar su opinión.

Sigamos pues.

PREGUNTAS

1 En una conversación con Rafael Aranda, preguntándole sobre el sentido con el que podía sentirse identificado con el paisaje inmediatamente empezó su respuesta partiendo de las influencias que tuvieron sobre él unas asignaturas que pudo cursar en el Vallès. En esas asignaturas Aranda me comentaba que aprendió el cómo y el porqué de la necesidad de leer un paisaje. Tras esas asignaturas, Aranda argumentaba que había un hilo conductor que le llevaba hacia las enseñanzas de Elías Torres y Martínez Lapeña. ¿Qué considera que intentaron transmitir a sus alumnos en relación al paisaje?

Cuando todavía no se hacía ningún doctorado, ni máster, ni ninguna asignatura en relación al paisaje, nosotros empezamos una optativa en la ETSAB en la que precisamente intentamos desmitificar la visión del paisaje como una cosa separada de la arquitectura. Al revés, intentamos hacer entender a la gente que igual que en la arquitectura hay unos elementos compositivos que trabajamos como son la ventana, la puerta, la pared, el techo, etc. y etc. y etc., pues también hay otros elementos iguales a tener en cuenta, como son el agua, la vegetación y el relieve que son los tres elementos básicos del paisaje. Todo esto que empezó en 1977 y duró unos cuantos años tenía que ver con esta manera de trabajar el

paisaje como algo que forma y siempre ha formado parte de la arquitectura. Esto es lo que enseñábamos entonces. La componente medioambiental ya se supone que se reglamentará. Todo lo demás son actitudes del mundo de la invención, de la creatividad... y otros. Ahora, por cierto, saldrá un libro donde se mostrarán los ejercicios que se hacían en esa optativa.

Aranda cuando estudió no lo hizo en la ETSAB, lo hizo en la ETSAV, graduándose incluso en 1987. ¿Quiénes considera que fueron los que pudieron transmitir sus enseñanzas?

Manuel Ruisánchez como Enric Batlle, los dos habían trabajado en mi estudio. Cuando surgió en el Vallès la opción de dar estas clases, yo de alguna manera sugerí que ellos eran los indicados para continuar esa tarea.

Una pregunta que suelo formular a los arquitectos que entrevisto que han intervenido en arquitecturas existentes relevantes es sobre la actitud que hay que mantener en este tipo de intervenciones. Lo que ocurre es que cuando hago esto, parece que admita que cuando se dan otras situaciones, la actitud puede ser distinta. Como si entonces no hubiera que tener en cuenta todo lo que nos precede. Como si realmente pudiéramos pensar que alguna vez partimos de un papel verdaderamente en blanco. Quizás por ello me parece más adecuado hoy aquí preguntarle sobre cuál es la actitud que tenemos que tener ante cualquier intervención. ¿A qué debería dar respuesta una intervención arquitectónica?

2

Una intervención arquitectónica debería ser una respuesta justa que surge de un fuerte compromiso personal y ético hacia el trabajo y hacia la responsabilidad que supone trabajar con la realidad que nos envuelve. Dar una respuesta justa significa ser capaz de transformar o modificar lo viejo para hacerlo nuevo, y por tanto contar con lo preexistente. Contar con lo que nos precede. Hay que ser un buen observador para no equivocarse, para poder diagnosticar y a la vez poder dar las respuestas arquitectónicas correspondientes a cada lugar.

Decía en un texto Xumeu Mestre que los arquitectos tenemos la tendencia irresistible de hacer de nuestro trabajo la única actividad de nuestra vida. Por lo contrario, comentaba que su experiencia trabajando en la casa de verano de Elías en Ibiza, hace cuarenta años, hizo que desapareciera esta limitación permitiendo esto de alguna manera ver la arquitectura con más distancia. ¿Hacia dónde debe mirar un arquitecto? ¿Qué tiene que saber ver un arquitecto como diría Bruno Zevi?

3

Saber ver la arquitectura de Bruno Zevi es una reflexión sobre el saber ponerte delante de las cosas que tienes que observar. Para poder dar respuesta a las condiciones socio-culturales, económicas y ambientales de una realidad concreta, hay

que ser un buen observador, un buen analista a la vez que hace falta tener una suficiente sensibilidad. Esto, implica educación. Si no eres una persona educada y cultivada, vamos mal. Un arquitecto tiene que ser una persona curiosa que esté atenta a todo lo que sucede ya sea en el ámbito político, social o estético de su alrededor.

4

Uno de los reconocidos nombres que se asocian a su obra es el de Rafael Moneo. Con él compartieron la autoría del edificio de viviendas y oficinas del vapor Sampere (2001-2005) y el éxito de la magnífica doble respuesta al entorno que se dio con esa intervención. ¿Cómo definirían la arquitectura de Moneo?

Moneo es una persona que tiene un gran don, una gran capacidad intelectual y una gran capacidad para poder hacer de un análisis inteligente, una arquitectura que se corresponde con la necesidad del lugar. Es un ejemplo que creo que es necesario seguir.

Moneo incluso fue el director con el que empezó su tesis *Luz cenital*. ¿Cuál fue su aprendizaje de Moneo?

De Moneo aprendí a ser mejor profesor de lo que era antes. Aprendí muchas cosas como profesor. Estuve con él como ayudante durante los años que estuvo aquí. Generamos una gran amistad que hoy en día conservamos. Tenemos una relación muy buena en la que compartimos intereses.

¿Qué cree que aportó Moneo a la Escuela de Barcelona?

Cuando Moneo entró en esta Escuela, digamos que la Escuela estaba un poco... Yo creo que Moneo transformó una enseñanza de la arquitectura que en esta Escuela entonces estaba ligada a la tradición del aprendizaje del oficio, dotándola de un nivel reflexivo y cultura más amplia. Aquí hubo tres pilares muy importantes. Des de un punto de vista de proyectos: Bohigas y Moneo. Por parte de urbanismo, Manuel Solà-Morales.

5

Entrando en algunos aspectos de su obra, paseando por ejemplo por el Monasterio de Sant Pere de Roda en Girona o el Castillo de Bellver en Palma de Mallorca, es inevitable recordar al Scarpa del Museo de Castelvechio, al Gardella de la Via Marchioni e incluso al Miguel Ángel que hizo la escalera de la Biblioteca Laurenciana.

¿Qué tiene que ver la escalera de Laurenciana con Sant Pere de Roda?

Decían las primeras páginas de la tesis que escribió Albert Viaplana, que argumentar en el mismo vestíbulo de la Laurenciana, que la escalera sirve

solo para salvar un desnivel, debería entenderse como un grito de auxilio, que sería difícil de atender, antes de «penetrar en el sentido de aquel paisaje que se entrevé detrás de una ventana próxima». Si el vestíbulo por su formalización, es una llamada al silencio, que será concedida en la retórica insistencia al estudio y meditación que ofrecerá el salón de lectura que hay tras la escalera, la escalera por su parte salva ese desnivel acentuando el aspecto escultórico de todo el espacio, creando así una sensación de movimiento y tensión que pienso que permite situar a quien participa de esa escena, en ambos lados de la intervención en un mismo instante. El caso de la escalera de Sant Pere, creo que tampoco no sería justo decir que aparece solamente como un objeto que permite salvar un desnivel. A mí me parece más bien que permite conectar en un mismo lugar distintas temporalidades. Historias que pertenecen a tiempos distintos.

La escalera de Sant Pere se va haciendo más ancha porque abajo había una ruina. Para entender eso hace falta mirar la fotografía del estado anterior a nuestra intervención. Nosotros allí hicimos una especie de alfombra para cubrir la escalera preexistente. Era una escalera que no se sabe bien que dimensión tenía. Lo que nosotros hicimos fue ubicar sobre las ruinas que quedaban, una escalera nueva.

A mí esto me interesaba especialmente por la actitud mostrada a la hora de detectar estas preexistencias, estos tiempos distintos, y a la hora de demostrar una gran capacidad por saber ponerlas de nuevo en valor.

Pues esto ya te lo he contestado antes. La capacidad de lectura del mundo que te rodea es imprescindible para saber qué respuesta tienes que dar.

¿Qué aprendisteis aquí de los maestros italianos?

En este país, a excepción de los arquitectos funcionarios del ministerio de cultura, no había tradición de trabajar en monumentos del pasado o en hacer intervenciones en edificios históricos. El hecho de que durante los años ochenta o incluso diría a principios de la democracia, se encargara a unos cien estudios españoles —a nosotros entre ellos— la realización de este tipo de encargos, supuso una gran novedad. Era una cosa que nadie había hecho. Nosotros tampoco. Es cierto que teníamos los ojos abiertos a lo que hacían los italianos.

En paralelo a todo esto por obras como la Iglesia de L'Hospitalet de Ibiza o en el jardín Villa Cecilia de Barcelona su trabajo también ha sido relacionado con ciertos lenguajes surrealistas, que de alguna manera recuerdan algún hilo conductor que bien podría partir en el Miró de Mont-Roig como acabar, por ejemplo, en el Jujol de «Els Pallaresos». Hablo por ejemplo de los colores que remiten a las iglesias de la isla, los cambios de plano del revoco que permiten incorporar al óculo y al nicho en el vértice de la

6

**fachada, los efectos ópticos que provocan la sacristía y la escalera del coro...
¿En qué sentido podemos hablar de surrealismo en la obra de Elías Torres
y Martínez Lapeña?**

El tema de los colores tiene que ver con ese conjunto de colores naturales que hay en muchas casas de las islas, pero claro si a uno le interesan la pintura y muchas otras cosas, de alguna manera inconsciente todo esto tiene que aparecer de algún modo. Lo que tengo claro es que esto no es una relación directa. Hay que entender que hay muchas cosas flotantes en la cabeza.

¿Le interesa de alguna manera especial la obra de Miró?

Miró me interesa, pero como también me interesa Paul Klee, Velázquez y muchas cosas de pintura y Altamira...

En esa relación de la arquitectura con el paisaje con la que comenzaba la entrevista, hay un arquitecto —Gaudí— y un proyecto —el Park Güell— que me parece preciso hacer mención refiriéndome a su persona. Hay muchos mitos sobre la figura de Gaudí. Gaudí se ha definido de muchas maneras. ¿Cuál es el Gaudí que conocisteis en el Park? ¿Qué aprendizaje hicisteis de Gaudí en el parque?

Nosotros en el Park Güell lo único que hicimos fue pasar la escoba durante seis años. Añadimos muy poco. Yo diría que más bien restituimos la obra existente. Fue una intervención absolutamente respetuosa con la obra que nos precedía.

En esta posibilidad de tener un trato tan directo con una obra de Gaudí entiendo que debe haber hecho una lectura muy íntima del maestro.

El interés que para nosotros pueda tener la obra de Gaudí, pienso que nos viene de otras cosas. No es un interés que venga necesariamente de la obra del Park Güell. Digamos que hay obras como la Cripta Güell o la intervención de la Catedral de Palma de Gaudí y Jujol en Mallorca que nos interesan más, igual que hay otras que nos interesan menos...

¿Qué es lo que consideras que os interesa de estas obras que cita?

Principalmente pienso que en estas obras se puede encontrar la esencia de la arquitectura de Gaudí, cosa que es algo muy contraria a lo que ocurre con el pastiche de la Sagrada Familia. En estas obras digamos que podemos encontrar el origen de una actitud creativa que tiene un enorme respeto por una arquitectura gótica, que es la arquitectura con la que en el fondo Gaudí identifica la arquitectura catalana y, que en sus manos acaba teniendo presente una idea estructural que con un mínimo de elementos —sobre todo en la Colonia Güell— hace

que todo lo que participa en la obra sea de un tan gran poder que no precise de cosmética para ser capaz de sobrevivir. La catedral de Mallorca es otro acto extraordinario. Toda la modificación del traslado del coro es un reciclaje de todo lo que había transformado por las manos de Gaudí y de Jujol. También hay cosas fantásticas, así como la planta de la Pedrera y su transformación en su propia fachada. Del parque, por ejemplo, lo que me parece más interesante son esas excavaciones que se hacen en la montaña para poder sacar la piedra, y con la misma construir esos viaductos que son las piezas más interesantes de la obra de Gaudí.

Uno de los temas recurrentes que surgen cuando se habla de la obra de Gaudí suele tener que ver con la relación que se establece entre la arquitectura y la naturaleza. Es fácil observar en el parque como lo animado se vuelve inanimado y como lo inanimado se vuelve animado. Creo que en Gaudí la relación arquitectura-naturaleza es algo más que una cuestión formal. ¿Cómo definiría esta relación que Gaudí establece con la naturaleza?

Creo que con mi anterior respuesta ya contesto a esta pregunta. Una urbanización como el Park Güell que tenía previsto tener sesenta chalets fue un fracaso económico y en cambio la obra de lo que tenían que ser los caminos, la plaza, la fuente, el acceso y los pabellones fue el éxito del parque que el ayuntamiento compró. El Parque hubiera sido como una de esas urbanizaciones de las que hoy en día podemos encontrar en la Costa Brava, pero con unas cosas mucho más interesantes. Si viéramos el Park lleno de chalets, quizás ahora no estaríamos hablando de esto tan claramente.

Aunque no tengamos la suficiente distancia histórica como para poder valorar el encaje de una obra como la del Centro Cultural de El Carme (2013) en un lugar tan emblemático de la ciudad de Badalona, puede que la complejidad del lenguaje formal utilizado sea el argumento con el que algunas críticas alcen la voz para tildar esta intervención de alejada de su contexto. ¿Cómo argumentar que esta obra ha sido pensada para este lugar? ¿Qué papel ha tenido el lugar en la definición del proyecto? ¿En qué sentido este edificio responde a su contexto?

¿Tú qué opinas sobre esto?

Hombre yo de entrada tengo la sensación que las volumetrías que se han hecho y los espacios que se han generado, por no hablar de la forma como entra la luz en el edificio, parece que tienen que ver con un contexto concreto pero la verdad es que me gustaría escuchar la voz del autor porque la formalidad del edificio puede llevar a más de uno a tener dudas...

No hay ninguna obra que no lleve a dudas. El Carme es una obra que está pensada para una ciudad que está toda llena de medianeras. En un momento dado

tuvimos que hacer un plan parcial para modificar las alturas interiores útiles de las plantas previstas puesto que se necesitaba más altura para el uso que se quería dar a este edificio. En este plan una de nuestras primeras condiciones fue la de que las plantas pudieran desencajar para que no se crearan medianeras en los laterales. A partir de aquí lo que organiza esas plantas es distinto en cada planta, en unas aparecen terrazas, etc. La construcción del edificio se ha hecho con un muro cortina que tiene un sistema de persianas que ayudan a tamizar y controlar la entrada de luz.

¿Entonces cree que es posible hablar de una actitud distinta entre la Casa Villangómez en Ibiza y el Centro Cultural de «El Carme»?

Yo no encuentro ninguna diferencia entre estas dos intervenciones.

¿Qué diferencias cree que puede haber al intervenir en un paisaje rural o al hacerlo en un paisaje urbano?

Nosotros hemos hecho casas en el campo, en la ciudad, hemos hecho restauraciones, casas aisladas... y en todo este tipo de intervenciones, no hemos dejado de tener el mismo pensamiento. Yo no puedo pensar distinto cuando intervengo en un lugar o en otro. Como dije al principio, siempre es necesario ser un buen observador, una persona que sepa equilibrar las cosas y que sepa dar siempre respuestas adecuadas a los lugares donde interviene.

ELÍAS TORRES (IBIZA, 1944)

Arquitecto (1968) y doctor arquitecto (1993) por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona desde 1969, fue profesor de Proyectos y de Composición de la ETSAB entre 1969 y 1978, arquitecto diocesano de Ibiza entre 1973 y 1977, profesor de Arquitectura del paisaje y Dibujo de la ETSAB, además de ser profesor invitado en la Universidad de UCLA (Los Ángeles) en 1977, 1981 y 1984, en la Universidad de Harvard en 1988, 1995 y 2002, y en la Universidad de Nápoles en 2001. De su obra escrita destacan el libro *Guía de Arquitectura de Ibiza y Formentera* que publicó en 1980 y su propia tesis *Luz cenital*, dirigida inicialmente por Rafael Moneo y posteriormente por Rafael Serra Florensa, y publicada y editada once años después de haber sido leída (2004). La obra de Elías Torres, siempre junto a José Antonio Martínez Lapeña, socio con quien comparte estudio desde 1968, ha sido merecedora de diversos Premios FAD de Arquitectura. Son ejemplos de su trabajo el jardín de Villa Cecilia en Barcelona (FAD 1986), el Hospital de Móra d'Ebre en Tarragona (FAD 1988), el complejo residencial de la Villa Olímpica de Barcelona (FAD 1992), la exposición «9m² (+o-) de instrumentos para la luz cenital» (FAD 2000), las escaleras de La Granja en Toledo (FAD 2002), la restauración del Paseo de Ronda de Palma de Mallorca, la restauración del Park Güell (Barcelona) y la reestructuración del Kumamoto Annex Museum de Japón (Belca Prize Tokio 1995). En cuanto a sus diseños de mobiliario urbano destacan, por ejemplo, la marquesina de autobuses Pal.li de Barcelona, primer elemento de una nueva concepción del mobiliario urbano que regeneraría la ciudad de Barcelona caracterizado por la asociación entre el diseño y la explotación publicitaria (Premio Delta ADI-FAD 1988, con J. L. Canosa); la farola Lampelunas, una de las primeras lámparas que expresan una preocupación por su incidencia formal en el entorno urbano (Premio Delta de Oro ADI-FAD 1986), o los obstáculos para saltos de hípica para los Juegos Olímpicos de Barcelona en 1992. En cuanto a sus proyectos de urbanismo más recientes destaca, por ejemplo, la explanada del Fòrum de Barcelona y su placa fotovoltaica, que recibió el Premio Especial de la Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia en 2004.

ENTREVISTA 17

ENTREVISTADO:
XAVIER RUBERT DE VENTÓS
T.933 222 159

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
DIAGONAL 469, 1ER 3A

FECHA DE REUNIÓN:
17.11.2013

INTRODUCCIÓN

En algunas clases magistrales de algún inicio de curso de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, he podido observar que los alumnos que participan de la asignatura quedan liados —probablemente sin ser totalmente conscientes de esto— en una inerte y difícil empresa en la que cabe escoger, entre un camino que conduce a construir una arquitectura que confía en su casi autonomía respecto de la realidad u otro que se dirige hacia una arquitectura que se siente más cómoda copiando literalmente las formas de esta realidad. Uno de estos dos planteamientos suele quedar avalado en detrimento del otro, en una gran exposición sobre los efectos nocivos que provoca la opción descartada. Nunca se plantea que ninguno de los dos caminos será incapaz de proteger al hombre de la intemperie social y física de la que inevitablemente participa.

PREGUNTAS

1

Tal como escribía en *El arte ensimismado* el 1963 el arte en general y la arquitectura en particular quedaba definida como una resolución genial de realidad y ficción, de naturaleza y artificio, de en-sí y para-sí... Este texto que planteaba que el arte moderno en la voluntad de ser pura creación, se estaba equivocando rechazando toda alienación de significar, tengo la sensación que todavía no se ha comprendido.

Y quizá no se entenderá nunca... El digital y el analógico, por ejemplo, analíticamente los puedes separar, pero en cambio trabajando, no solo se acaban juntando siempre, sino que, además, se juntan mejor, cuando las fronteras no son muy claras. Creo que en aquel libro un poco quería hablar de esto.

¿A qué cree que se debe esta dificultad?

Es eso que Pla decía en relación a que es mucho más difícil describir que opinar, pese a que, en vuestro caso, se trata más de hacer que de entender, pues la arquitectura es más bien intervención que comprensión.

2

El 1961, dos años antes de publicar este libro, Ricard Bofill, en la línea de los memorables cursos de economía, sociología y urbanismo que organizaran el Grup R entre 1958 y 1960, inauguró un equipo de arquitectura multidisciplinar en la cual participarían músicos, matemáticos, poetas y filósofos como usted...

Con Ricardo éramos amigos de pequeños. Íbamos cogidos de la mano de las madres mientras ellas hablaban. Creo que era Nabokov quien decía que los niños eran los que sabían más de manos porque siempre tenían las manos de las madres

a la altura de los ojos. En este sentido, yo recuerdo mucho las manos de la madre de Ricardo.

Usted formó parte de este equipo. ¿Cuál fue su participación?

Hablábamos «creativamente» por decirlo así. Ricardo entonces era una persona demasiado entusiasta. En inglés diríamos una persona muy *overacting*. Yo un poco hacía de contrapunto de este *over*. Yo diría que él ha estado una de las personas que más me ha entendido a mí y a la inversa. Pienso que la imagen de prepotencia que aparenta Ricardo no se corresponde a su sensibilidad. El problema es que cada vez que hace algo necesitaba inyectarse nuevas creencias y eso es poco prudente y muy grandilocuente. Siempre piensa que está rompiendo algún molde. «Sed imaginativos», decía. «¡Trabajad lo imposible!», decía. Imaginativos sí, pero trabajábamos lo posible, más que lo imposible, digo yo. Toda esta cosa me hacía inquietar... Esto de poner en las calles aquellos nombres me hacía inquietar...

Pese a que en 1964 Ricard Bofill «signó» con su padre una obra que introdujo la llamada Escuela de Barcelona de Bohigas, le valió incluso el premio FAD, pronto inició un camino particular que se apartó inicialmente de la ortodoxia de este Realismo.

3

Aquellas primeras obras trataban de empalmar con una modernidad catalana que correspondía con la arquitectura del ladrillo. Una arquitectura, un poco artesanal por un lado y un poco pasional por el otro... Eso correspondía a la burguesía catalana del momento...

Muy pronto, pero surgieron obras como el Castillo de Kafka (1969), la Muralla Roja (1972) y, como punto culminante de esta serie, el polémico todavía hoy Walden 7 (1980). A menudo estas arquitecturas han estado tachadas de puras geometrías en el espacio. Por el contrario, hace poco pude visitar la Muralla Roja y experimenté como la gente salía de casa para interactuar con los vecinos del edificio y con la gente que pasaba por allá. Tuve la sensación de que se había creado un escenario colectivo muy potente, cosa que cuesta detectar en nuestros actuales edificios plurifamiliares, por ejemplo... Creo que allá había una reflexión mucho más allá de las formas... Me emocionó mucho aquel escenario social que se había creado allá dentro...

Me gusta mucho sentir esto porque esta es una cuestión en la que yo insistí mucho a Ricardo. A menudo hacía referencia a las catedrales. Recuerdo el poeta Heine, que, por cierto, es un gran irónico, que cuando llegó a Milán un día de agosto entró en la Catedral y dijo: «el catolicismo, ¡qué gran religión en el verano!» En una catedral pasan muchas cosas a la vez. En un espacio están bautizando a no sé quién, en otra hay unos turistas, más allá pasan unas señoras de negro

rezando un rosario... De esto discutimos mucho con Ricardo. De cómo generar espacios donde pasen cosas. Después también había esto que te decía de Ricardo en relación a romper convenciones del puritanismo burgués que me costaban más de entender...

- 4 Paralelamente a todas estas cuestiones, y ahora ubicándonos en los albores de los años sesenta creo que habríamos de hablar de cómo Berkley y el Environmental Design College, cambiarían las perspectivas del diseño haciéndose compatibles por primera vez, consideraciones ecológicas y sociales con algunas tradiciones del diseño moderno. Usted participó de la facultad de Arquitectura de Berkley en 1973. ¿Qué tipos de experimentos se hacían en Berkley?

Recuerdo, por ejemplo, un estudio que se hizo en un psiquiátrico en relación a unos conflictos que comenzaron a aparecer en una sala comuna. Resulta que estos se originaron como consecuencia de unas obras que se hacían para ampliar un ascensor. El tema es que durante aquellas obras se perdió un espacio de espera que algunos internos utilizaban. Era el espacio donde los más vivos —la mafia que de alguna manera mandaba allí—, utilizaban para ir a fumar y a explicarse los chistes más verdes... Aquel espacio era necesario para aquella gente. Tener en cuenta aquel espacio evitaba conflictos. Es como aquellos lugares que ocupan los niños en las casas burguesas como por ejemplo el espacio para planchar. Los espacios no adjetivados —no definidos— han de existir. ¿Dónde es el mejor lugar para hacer los deberes? El mejor es el comedor. Tú estás trabajando, pero a tu alrededor pasan muchas otras cosas...

- 5 En otro orden de las cosas, en 1981 Poética y arquitectura de Josep Muntañola reivindicaba la creación arquitectónica como la capacidad de construir transformando poéticamente un contexto histórico y geográfico dado. Este planteamiento que releía de alguna manera los textos de Robert Venturi y que parece que desmitificaba la idea de una poética reducida al papel de copiar, formas de la naturaleza y la de una poética reducida a la repetición de unos hechos normativos, todavía hoy parece que despierta ciertas polémicas.

¿Ahora todavía hay rechazo?

Yo tengo esta sensación al menos.

En otros lugares y por el contrario esto es algo que está muy de moda.

Aquí se interpreta precisamente como una moda, pero creo que más bien en un sentido negativo... En el sí de la arquitectura se hace muy difícil hablar de una actitud poética...

Yo creo si yo fuera joven ahora cogería a Aristóteles. No solo tiene un interés en el mundo académico sino en muchos otros ámbitos como el cinematográfico, por ejemplo, o el artístico en general...

¿Qué interés cree que puede tener el hecho de hablar de poética en la arquitectura?

Básicamente después de haber leído la poética ves cosas que afectan a tu vida cotidiana y a la realidad.

En otro orden de las cosas, es curioso como la importancia del paisaje, que es un hecho que hoy en día no pasa desapercibido en el conjunto de nuestra sociedad, aún hay campos como el de la arquitectura que se miran todas estas cuestiones con cierto recelo. El grosor de las disciplinas que intervienen en el territorio ya hace tiempo que lo han asumido. La misma sociedad comenzó a ser muy consciente de las relaciones que hay entre el paisaje y el bienestar. La arquitectura en cambio se muestra combativa. ¿Tan difícil es cambiar la institución arquitectónica?

No tiene nada que ver reclamar una cosa que hacerla. En clase, ¿reclamar cosas?, las que quieras, ¿hacerlas? ya es diferente. Lo que hacéis como arquitectos, no solo queda, sino que además es. La arquitectura es muy difícil de esconder. Hay como un miedo de lo que te dirán y a la vez este miedo también sirve mucho para desautorizar. Es eso de aquellas correcciones donde el catedrático de proyectos te pregunta: «¿así dices que te gusta esto? Curioso...» .Y ríe...

¿Qué papel cree que tienen los arquitectos en esta crisis? ¿A qué mitos cree que hemos de dar respuesta ahora a diferencia del siglo pasado? ¿Qué hemos de hacer hoy en día para cumplir nuestra función social?

6

Hoy tenemos una avalancha de tecnologías que no sé bien si la arquitectura será capaz de comérselo y sobre todo no sé bien como todo esto se podrá coser con la poética. No sé qué será de la arquitectura. No sé si acabaremos como en aquellas películas futuristas. Hoy en día pienso que quien todo lo entiende es que está mal informado...

XAVIER RUBERT DE VENTÓS (BARCELONA, 1939)

Licenciado en Derecho por la Universidad de Barcelona en 1961, licenciado en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid en 1962 y doctor en Filosofía —Premio Extraordinario— por la Universidad de Barcelona en 1964, fue catedrático de Estética y Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, profesor de la Universidad de Barcelona entre 1963 y 1967, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona entre 1970 y 1976, profesor invitado de universidades en Cincinnati (1964), México y Caracas (1966, 1968, 1972, 1973, 1978 y 1982), en la Facultad de Filosofía de Harvard University (1972), en la Facultad de Arquitectura de la University of Berkeley (1973) y del New York Institute for Humanities (1986). Miembro y fundador del Col·legi de Filosofia, presidente de l'Institut d'Humanitats de Barcelona, miembro del New York Institute for Humanities, miembro del jurado de los Premios FAD 1989, miembro del jurado del Premio Anagrama de Ensayo de 1994 hasta la actualidad y presidente del jurado del Premi Internacional Catalunya de 2003 hasta la actualidad, en 1976 fundó y dirigió la famosa Cátedra Barcelona-Nueva York, que durante ocho años realizó investigación entre estas dos ciudades. Su extensa obra sobre filosofía, ética y estética —y en los últimos años también sobre política—, le ha hecho merecedor del Premi Ciutat de Barcelona (1963) por *El arte ensimismado*, de la Lletra d'Or de la Literatura catalana (1968) por *Teoria de la sensibilitat*, del Premio Anagrama de Ensayo (1973) por *La estética y sus herejías*, del Premio Espejo de España (1987) por *El laberinto de la hispanidad*, del Premi Josep Pla (1991) por *El cortesà i el seu fantasma* y de la Creu Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya (1999).

INTRODUCCIÓN

Cuando comento con arquitectos que mi tesis plantea hablar de la relación que existe entre el paisaje y la arquitectura, una de las primeras alertas que recibo es en relación al uso de la palabra paisaje. Lo cierto es que definir paisaje no es una tarea fácil, pues ni es sencillo adivinar qué es lo que compone un paisaje cualquiera, ni es sencillo adivinar cuáles son las tareas que desarrollan las múltiples y diversas disciplinas que trabajan en el ámbito del paisaje. En un paisaje hay una topografía, un clima, un suelo, una vegetación, una fauna específicos, pero también unas costumbres, una manera de habitar y sobre todo una manera de construir concretas, pues no existe paisaje en la que no hay la acción del hombre, de la misma manera que no existe un territorio que no haya sido hoy en día manipulado por el hombre ya sea directa o indirectamente.

PREGUNTAS

En el siglo XVIII poemas como *Die Alpen* de Haller, tratados como el de *Institutions Chymiques* de Rousseau o escritos como el de la *Ascensión al Mont Blanc* fueron algunas de las señales de un romanticismo que apuntaba a una clara voluntad por superar el espíritu lógico matemático que se había fijado durante siglos. Sin ir más lejos, la pérdida de referentes es un fenómeno que hoy ocupa un importante protagonismo en disciplinas como la psiquiatría o la psicología social, demostrando así y reiterando de alguna manera, el valor y necesidad de pertenecer a un lugar. Mi primera pregunta sería en relación a qué momento de la historia cree que hay que buscar la consciencia de esta necesidad.

Los romanos todo esto lo tienen perfectamente explicado en la diferencia entre el *otium* y el *nec otium*. El *otium*, es decir, el ocio entendido no en un sentido moderno, sino como oportunidad de pensar, como discusión humanista y como contemplación del paisaje, para ellos era estar en el campo. El *nec otium* era estar en la ciudad. Por los romanos obviamente lo importante era el *otium*. Esto lo puedes encontrar por ejemplo, en la descripción que hace Plinio sobre que es la vida en el campo a través de sus dos villas: la Villa Tuscis y la Villa Laurentum. Plinio explica en estos escritos cómo cambian las estaciones, cómo cambian las horas del día y cómo la arquitectura se adapta en la contemplación de este paisaje, que siempre es entendido como algo dominado por el hombre. Esto sí, no es un paisaje salvaje lo que ellos se imaginan, en absoluto, ellos se imaginaban un paisaje agrícola y de hecho es este el modelo que a lo largo de toda la historia occidental se ha vuelto a repetir. Fíjate que, en la Roma del siglo XVI, cuando Rafael por ejemplo o quien sea, proyecta las nuevas villas, el modelo siempre es Plinio. O,

ENTREVISTA 18

ENTREVISTADO:
JUAN JOSÉ LAHUERTA
JUAN.JOSE.LAHUERTA@UPC.EDU

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
MNAC

FECHA DE REUNIÓN:
08.11.2013

1

por ejemplo, todo este problema de que la ciudad es un lugar contaminado, un lugar estresado donde casi no se puede hacer nada, es decir donde se vive la negación del ocio —que es la auténtica vocación del hombre—, es un tema típico de los romanos. Esto lo ves tanto en las grandes villas, como en las grandes villas imperiales —como la villa Adriana por ejemplo—, como en las villas de gente importante —de patricios como sería Plinio por ejemplo— y lo ves en los asentamientos más pequeños de las casas Pompeyanas, que todavía que fueran casas entre medianeras, todas ellas, con los jardines y huertos que hay detrás, pretendían reconstruir —más o menos—, la idea de la villa, y la villa en el campo, todavía que estuvieran viviendo dentro de la ciudad. Yo pienso que es un tema que viene de muy lejos. Los auténticos orígenes —digamos— culturales, creo que los podríamos encontrar en los escritos y en las preocupaciones de esta gente.

¿En qué sentido nos hablan los romanos cuando se refieren al lugar?

Los romanos a pesar que cuando hablan de la ciudad a veces lo hacen como refiriéndose a su patria, cabe entender que no se refieren a un lugar en un sentido tan directo como lo podríamos entender más adelante, como por ejemplo en la Edad Media. Las descripciones que comentaba de Plinio sobre sus villas, hablan más bien de un lugar que él ha construido con sus patios, sus jardines, sus huertos y su arquitectura, todo envuelto y rodeado por un paisaje controlado por el hombre, con sus árboles, sus fruteros y sus viñas. Las mismas pinturas medievales o pinturas del Renacimiento, donde aparecen paisajes, siempre son paisajes súper cultivados. La idea de un paisaje salvaje aparece cuando pasan cosas terribles, pero no cuando el hombre se encuentra en relación con el lugar.

En la Edad Media sí que se piensa en la propia patria, que es la propia ciudad, pero en el caso de los romanos, yo creo que hemos de hablar más bien de una relación construida con el lugar en la que posteriormente ellos se identifican. Para decirlo de alguna manera, construyen el lugar para identificarse con él, no al revés.

2

Las fuertes epidemias que azotaron a los Estados Unidos y Europa durante la segunda mitad del siglo XIX probablemente precipitaron el interés por un conjunto de teorías naturistas que de alguna manera insistieron en la voluntad de acercar al hombre a la naturaleza. Wright, origen fundamental de una voluntad por encontrar un ideal humano por textos como *Organic Architecture* y por sus *Prairie Houses*, sumaría fuerzas a un cambio de actitud, que se desarrollaría también sobretodo en países como Bélgica, por ejemplo, a través del Art Nouveau. Sin embargo, si el Modernismo fue una tentativa temprana para involucrar la naturaleza en el arte, el simbolismo formal que utilizaron sus protagonistas para expresar estos propósitos, parece que pronto arruinó su fin. En este sentido, ¿cómo debemos entender realmente la naturaleza en el Art Nouveau?

El Art Nouveau fue uno de los primeros grandes estilos urbanos que sirvió —digamos— desde las clases más altas de la burguesía hasta las más bajas de la sociedad. Si la hiperornamentación servía a los ricos para demostrar su poder, la producción en serie de todo tipo de elementos servía a las clases medias que podían consumir. Las casas de los ricos —como las del señor Güell por ejemplo—, estaban adornadas con objetos del Art Nouveau, pero ciertamente, las casas de la burguesía media o de los menestrales, también. Lo que me parece extraordinariamente interesante del Art Nouveau, es que, siendo característicamente urbano, en realidad lo que tiene es una especie de histeria urbana. Creo que este es el sentido de una ornamentación donde la naturaleza es importante, pues pienso que un poco lo que se pretende es una especie de sublimación creando una imagen —petrificada— de la naturaleza. Es en este sentido, que cabe leer la ideología de Eusebio Güell, y la de Gaudí, pues en los dos, es absolutamente antiurbana. Odian la ciudad, porque es el lugar del pecado y porque es el lugar de la lucha de clases. Todo el proyecto de Güell y de Gaudí es un proyecto antiurbano. Es verdad que hay el Palau en el medio de la ciudad, pero si te fijas en otros proyectos como por ejemplo el de la Colonia Güell, verás cómo allá lo que se representa es la vida feliz de los obreros que están fuera de la ciudad, que tienen su casa y su huerto, que pueden cultivar los domingos y etc. O qué podemos decir del Park Güell sino que evidentemente es un lugar pensado contra la ciudad. Está construido en un lugar alejado, relativamente inaccesible, no tiene un tranvía como tenía la contemporánea Avenida Tibidabo, y además tiene una muralla. Dentro del Park Güell, la naturaleza y la arquitectura se reencuentran en una especie de origen, lo que pasa es que la naturaleza está petrificada. Los árboles son de piedra y la vegetación, es cierta que es mediterránea, pero más bien lo que contemplas es una visión arcaica de la naturaleza. ¿Te has fijado con los tiestos? Aquellos tiestos son como troncos de palmeras que les salen las puntas de unos cactus encima... Diciendo esto ahora pensaba con las casas modernistas vienesas o por ejemplo las belgas. En Viena o Bruselas o en Darmstadr o Múnich, las casas están en la ciudad, pero los interiores están decorados con magníficos paisajes. En aquellos paisajes nadie puede habitar. Máximo las ninfas, que es lo que está representado allí. Aquí en la colección del MNAC hay ejemplos buenos de todo esto. Todos los plafones que decoraban la casa Lleó Morera por una banda muestran un paisaje de ninfas, pero por otro lado se puede ver un paisaje domesticado donde una misma familia que come en ese comedor, después lo hace merendando en el campo. En el Art Nouveau hay una contradicción entre el campo y la ciudad donde finalmente la naturaleza se petrifica. El Art Nouveau es un estilo urbano, donde hay una ideología antiurbana que choca fuertemente.

Entonces, ¿es posible argumentar que la obra de Gaudí —que parece próxima a un territorio, clima y cultura específicos—, se aleja de la tópica problemática esteticista dedicada a la simple recreación geométrica de ciertos motivos vegetales ligados al conjunto de la actividad modernista?

3

En cuanto a la cuestión geométrica hay quien le da mucha importancia, pero a mí me parece que es de relativa importancia. Entiendo que podríamos hablar de una forma de expresión del personaje, pero la realidad es que cabe decir que tiene muchas otras. Quiero decir que no se puede decir que Gaudí construya utilizando arcos parabólicos y superficies de revolución, olvidando que estas construcciones estaban hechas por ejemplo con unas piedras precisas, con unas cerámicas determinadas todo puestas de una manera muy específica que al final daban como resultado una cosa que va más allá de la pura geometría. Por mucho que las guías turísticas nos dijeran que Gaudí era un señor que amaba la naturaleza y hacía flores y no sé qué, cabe entender que el lazo que Gaudí tiene con la naturaleza es una cuestión que va sobre todo ligada con la relación que tenía él con la ciudad. Gaudí odiaba profundamente la ciudad y la ciudad era el lugar donde él estaba atrapado. No había arcadía para Gaudí como en cambio podía haber para otros artistas por ejemplo como los del Novecentismo. Gaudí no tenía un mundo en el que poder huir y sentirse feliz como podían mostrar las pinturas de Torres García, que presentaban una naturaleza idealizada o las pinturas de Joaquim Sunyer, donde las chicas y los chicos iban desnudos por el mundo y comían sandías y bebían vino. Evidentemente esto no existía, pero con el Novecentismo te lo podías imaginar. Es más, muchas veces, incluso esta naturaleza tenía referencias concretas, pues muchos de los lugares que ellos pintaban tenían que ver con determinados lugares de la Costa Brava o Mallorca que pisaban. Gaudí, esta arcadía no existe, y la naturaleza más bien se convierte en un lugar de lucha. De lucha en muchos sentidos, pero sobre todo lucha como en cierta competencia con la arquitectura. Es decir, una lucha que te pregunta donde cabe encontrar la creación pura, cuál es el papel del hombre en todo este proceso y sobretodo cual es el papel que tiene la arquitectura en todo esto. Yo creo que en el Park Güell y en la Cripta es donde mejor se ven todas estas cuestiones. Hay una continuidad entre lo que está construido y lo que es natural, pero es una continuidad más bien dolorosa. En relación a esto, yo en 1991 en el libro de «Gaudí: Imágenes y mitos» yo situaba una carta de Joan Maragall diciéndole a un amigo que, paseando con Gaudí, el maestro le había hablado del Mediterráneo, del sol y de la luz, y que después, inmediatamente, le había comenzado a hablar de la materia y que decía que en la materia veía el pecado y la debilidad. Esto Gaudí le estaba diciendo a Maragall paseando por el Park Güell. Sin duda Gaudí tenía un conflicto muy grande y en este conflicto no verá como otros una salida utópica hacia una naturaleza arcádica. Gaudí es muy bueno porque entre otras cosas no nos engaña. Mientras que otras nos decían que hay una salida, que hay la utopía, que hay algún tipo de redención, Gaudí casi siempre viene a decir que no. Por el contrario, cabe decir que también hubo un Gaudí joven que en cierto momento entendió el lugar en un sentido más —digamos— violetleduciano. El Viollet le duc, que decía que los escultores góticos eran maravillosos porque en lugar de hacer capiteles abstractos con un capitel dórico o con un capitel jónico, salían en el campo y copiaban las verduras del mercado o las flores de la ribera del río, también lo encontramos en Gaudí que llega al solar de la Casa Vicens, y

en aquel lugar desocupado ve unas palmas y unos claveles que después acaben decorando la casa. Pero el Gaudí que hace eso es un Gaudí muy joven que pienso que aún era feliz.

Si el Modernismo parece que más bien lleva consigo asociado al Gaudí de las formas desbordantes, el Novecentismo por su parte parece que solo recuerda al Gaudí capaz de establecer una lógica con los materiales, la construcción y la relación de la geometría con las leyes de la estática. Dicho esto, ¿cuál fue el Gaudí que realmente existió?

4

Contestando a tu pregunta tengo que decir que hay un libro que se dice *Aspects del Modernisme* de Joan Lluís Marfany que nos explica cómo aparecen los términos de Modernismo y Novecentismo. El texto nos viene a decir que todos estos términos responden a una invención historiográfica. Es decir, hablar de Modernismo o de Novecentismo solo nos sirve para entendernos vagamente y por tanto cuando esto lo aplicas a una cosa concreta rechina por todos lados. Las cosas concretas no son abstractas, son lo que son y por tanto se pueden clasificar relativamente. Si hablamos por ejemplo de la Sagrada Familia, evidentemente se trata de un proyecto novecentista, pero dicho esto cabe recordar que comenzó siendo otra cosa. En realidad, el proyecto nació con la convicción por parte de los devotos de Sant Josep, de que hacía falta construir un templo expiatorio porque el mundo se estaba hundiendo. Es en el momento que la Sagrada Familia se convierte en un artefacto importante para la ciudad a principios del siglo xx, cuando los artículos que le dedican a Maragall y otros hablan de la Sagrada Familia como un proyecto claramente Novecentista, argumentando entre otros que este es un proyecto de pacificación de la ciudad. Estas construcciones novecentistas son las que intentan domesticar a Gaudí arrebatado, argumentando que la idea de estructura y de geometría que hay en este arquitecto en el fondo responde solo a una forma racional de entender las cosas. Es verdad que, si uno mira las secciones de los porches del Park Güell, estas tienen una geometría basada en unas determinadas figuras que derivan de una concepción claramente racional, pero como te decía antes, si se miran en el lugar y se tocan, hay muchas otras cosas aparte de esto. Todo el invento de la geometría y de que Gaudí elimina la contradicción entre los elementos sustentados y los elementos sustentadores. También cabe decir que es una construcción que Gaudí aceptó, es decir, que no dijo nada en contra, pero en todo caso la hicieron sus discípulos. Primero claramente Joan Rubió i Bellver y después otros que trabajaron con él en la Sagrada Familia. Es la opinión que se ha ido haciendo dominante pues justamente es la que permite convertir a Gaudí en un personaje racional adaptado en un proyecto social de orden, como era el caso del proyecto novecentista. Gaudí no dijo que no a todo esto, lo que pasa es que cabe entender que su obra es mucho más que esto. Tú puedes decir que una superficie doblada se puede construir con un material brillante, neutro y cerca la geometría, o puedes construir la misma figura geométrica con trozos de piedras, de vidrios rotos, de cerámica rota y de hierros

torcidos. Evidentemente no es lo mismo. Lo que hace Gaudí, da que pensar sobre qué significa las piedras, los hierros, los vidrios y la brutalidad de todo esto. Hay una construcción geométrica que casi toda deriva, por un lado, de las tradiciones constructivas catalanas, las vueltas y todo esto, y por otra, de la estereotomía de la piedra, que es la ciencia que Gaudí le interesa investigar. La Sagrada Familia ahora la construyen con hormigón, pero todas aquellas formas que hacen, derivan de la estereotomía de la piedra, que era una de las asignaturas más importantes de la carrera de la época y lo que realmente el arquitecto tenía que saber entonces.

Aceptando que, a lo largo de la historia, la figura de Gaudí no solo ha sido moneda de cambio político, sino que también ha formado parte del argumento de muchos mitos, no se puede olvidar que la obra de Gaudí ocupa un lugar imprescindible en la historia de la arquitectura catalana reciente. ¿Dónde podríamos hablar en nuestro momento contemporáneo de una continuidad gaudiniana?

Hay varias continuidades. Una, por muy grotesca que nos parezca, existe y es obviamente la Sagrada Familia. A mí me parece una barbaridad, pero es obvio que tanto los que la están haciendo como prácticamente el mundo entero, están convencidos de que están continuando la voluntad de Gaudí. Después tendríamos que hablar de continuidad por parte de sus discípulos más directos como sería el caso de Jujol, pero también la de muchos otros, que eran gaudinianos en muchos y muchos sentidos. Es decir, desde todos los análisis que uno pueda hacer de tipo formal, hasta una visión del mundo —digamos— lógica y moral muy compartida. Por lo que hace la arquitectura más contemporánea, ha habido poca gente que haya tenido a Gaudí como modelo. Ahora estoy pensando por ejemplo en el uso que hace del tocho Rafael Guastavino. Digamos que este sería un caso, que se basa en el uso de unas técnicas parecidas, pero no porque tuviera una especial admiración, especial hacia la figura de Gaudí, sino porque como Gaudí, también admiraba las técnicas constructivas tradicionales catalanas. En otro nivel podríamos poner a Eladio Dieste. Este es un hombre que conscientemente piensa en Gaudí y a la vez lleva a sus obras de Uruguay unas técnicas que son catalanas pero pasadas por otros filtros, pues allá también había las vueltas catalanas de Bonet. En todo caso, si aquí podemos hablar de continuidad gaudiniana, también cabe decir que es una cuestión diferente, ya que Eladio no veía el mundo moral y sentimentalmente como lo hacía Gaudí.

Ya más hacia aquí, haría faltar hablar de arquitectos como Miralles, por ejemplo, en la asociación Miralles y Pinós. Ellos eran bastante gaudinianos en un sentido bastante profundo del término. Por un lado, interpretaban Gaudí muchas veces —sobre todo por el tipo de materiales que utilizaban y etc.— en un sentido formal. El Cementerio de Igualada por ejemplo tiene mucho de esto. Fíjate que sin ser una arquitectura que pretende en absoluto imitar, ni tan siquiera por lo que hace el uso de los materiales, hacen cosas parecidas a las que Gaudí haría,

pero con las posibilidades que ellos tienen. Por otra parte, cabe decir que después hay una comprensión de Gaudí que seguramente Dieste no la podía tener, pues los dos son de Barcelona, y en Barcelona, Gaudí, quieras o no, lo impregna todo.

Algunas voces del racionalismo argumentan que el intento de remplazar la arquitectura moderna por términos como el de «organicismo» fue un error en el sentido de volver a intentar trasladar a la arquitectura los fenómenos de la naturaleza. Si bien es cierto que teorías como las de D'arcy Thompson harían presentes argumentos sobre el crecimiento y la forma de la naturaleza, y que obras como el Orfanato de Aldo van Eyck —o incluso más cercanas como nuestra Ricarda de Bonet— responderían más o menos formalmente a estos planteamientos, ¿no es posible pensar que el organicismo apareció más bien como una voluntad por hacer más humana la arquitectura en el intento de alejarse de los determinismos modernos? ¿Cómo debemos entender el organicismo realmente?

5

Organicismo es una categoría historiográfica, que, en un momento determinado de la historiografía de la arquitectura moderna, aparece como contraposición al término racionalismo. Una forma de construir la historia como una dialéctica nada más lejos que ocurrió entre el expresionista y el racionalista. Son modelos —digamos— historiográficos del Movimiento Moderno que también fueron aplicados en la arquitectura catalana. Bohigas, por ejemplo, en los escritos de su época de historiador, en el libro de *Modernismo*, por ejemplo, decía que Gaudí era orgánico, intransitivo y no sé qué más, y en cambio Domènech era racionalista, tradicionalista y estructuralista, etc. Todo esto son categorías que se desmontan solo eligiendo una obra. Igual que antes te decía que no nos lleva a ningún lugar hablar de si es más o menos modernista o novecentista, creo que tampoco nos lleva a ningún lugar hablar de si es más o menos racionalista u organicista. Lo que sí que puedo decir es que, por ejemplo, algunos de los libros que defendían el organicismo por encima del racionalismo, en términos generales, por ejemplo «La historia de la arquitectura» de Bruno Zevi, aparecía en la portada el banco del Park Güell. ¿Qué quiero decir con esto? Pues que hay muchos estratos y mucha confusión y también un uso muy operativo, que en definitiva es una manipulación de las cosas, que depende cómo las mires, depende cómo las fotografíes, quieren decir una cosa u otra.

En esta dialéctica en torno al Movimiento Moderno, en junio de 1939 aparecía en Buenos Aires un texto conocido como el manifiesto del grupo Austral que sobre la base de los estatutos del GATCPAC reivindicaba la necesidad de incorporar las necesidades psicológicas del individuo al funcionalismo estricto del Movimiento Moderno. Bonet, Ferrari y Kurchan —y otros miembros del grupo— nos hablaban del Surrealismo en la arquitectura. ¿Cómo debemos entender

6

la aparición del Surrealismo en medio del escenario arquitectónico?

Los grandes centros de creación de cultura dominantes al mundo, como es el caso del MOMA de Nueva York, después de la Segunda Guerra Mundial —a pesar de que ya lo habían hecho antes como por ejemplo el 30 de Noviembre de 1936 con exposiciones como la del «Opening of exhibit of Fantastic Art, Dada and Surrealism», que por cierto tenía una sección que se decía «Fantastic Architecture» donde aparecía Gaudí— vuelven a dedicar mucha atención al Surrealismo. En este sentido hay una publicación que aparece en el MoMA después de la Guerra que se decía «Masters of Modern Architecture». Estos «maestros» de los que nos hablaba la exposición eran los que uno podía esperar. Quiero decir que estaban Le Corbusier, Mies, Wright y Alvar Aalto, pero al lado de ellos también estaba Antoni Gaudí. ¿Qué mostraban de Gaudí? Pues evidentemente seleccionaron mucho las fotos, y en este sentido por ejemplo no les interesaba demasiado la Sagrada Familia, pero en cambio, sí que ponían el acento en las imágenes de las puertas pequeñas de la Pedrera, las fotografías de las chimeneas con aire como de escultura de arte y el estropicio que recordaba al mosaico de Miró o al *collage* picassiano... De hecho, si te fijas en la exposición de «Fantastic Architecture» de 1939, lo único que había de arquitectura realmente era lo que mostraron de Gaudí. Allí mostraron las paradas de metro de París de Héctor Guimard, una casa hecha con trozos de piedra y de coches encontrados por caminos, y en la misma línea, había los interiores hechos para ricos parisinos de Emilio Terry. Evidentemente, todo esto no era arquitectura propiamente en el sentido elevado de la palabra. En el fondo, solo a través de la arquitectura de Gaudí, se explicaba la idea de una arquitectura surrealista. Un tipo de humanización, que después de la Guerra se presentaba como el único camino posible. Eran unos momentos donde hacía falta preguntarse sobre los estratos de la vida, sobre qué hay en la otra vida, sobre quien soy yo y sobre todas estas cuestiones que en el Surrealismo había. En otro orden de las cosas yo creo que esto tuvo mucho que ver con la recuperación y el éxito internacional que tuvo Gaudí en la segunda mitad del siglo xx.

Ahora estaba pensando con aquel Bonet que va a París a trabajar con Le Corbusier y allí se encuentra también con el arquitecto y pintor surrealista chileno Roberto Matta con el que juntos hacen los croquis para la Maison Jaoul que tanto recuerda a las cubiertas de las escuelas de la Sagrada Familia que, a la vez, tanto le interesaron a Le Corbusier cuando vino a Barcelona el 1928. ¿Qué interés podía tener Le Corbusier con Gaudí?

Le Corbusier viene por primera vez a Barcelona como tú dices el año 1928. Como a todo el mundo, lo llevan a ver las cosas que había hecho Gaudí, y cuando estaba delante de la fachada de la Sagrada Familia dijo, que eso era un drama, y no precisamente un drama wagneriano. A Le Corbusier no le gustó nada lo que vio, pero lo cierto es que lo subieron a un terrado de allí cerca para ver la Sagrada Familia y en el que se fijó en realidad, fue en las vueltas a la catalana de las Escuelas. En un cuaderno las dibujó, pero en aquel mismo cuaderno también había dibujadas vueltas bien normales y corrientes. Quiero decir que a lo que a él le interesaba entonces no era Gaudí, sino la vuelta catalana. Lo que descubre en las Escuelas de Gaudí son las posibilidades formales que tiene un sistema constructivo tan elemental como este y eso es lo que él intenta aplicar a sus obras del principio. Es en los años cincuenta cuando Gaudí ya es un arquitecto reconocido desde el MOMA y desde otros focos internacionales cuando se inventa una visita, que está escrita en el prefacio de algunos libros de *fotoscop* que hacían, por ejemplo, artistas como Català Roca y esta gente, y dice: «yo llegué a Barcelona, me enseñaron Gaudí y dije que Gaudí era fantástico». Son unos escritos que parece como si fuera él quien descubrió Gaudí a sus compañeros barceloneses y es obvio que los arquitectos de Barcelona del AC por ejemplo tenían un gran interés por la obra de Gaudí. De hecho, uno de los promotores de Gaudí en Nueva York fue el mismo Sert. Le Corbusier claramente se lo inventa todo. La verdad es que cuando él vino en el año 28, Gaudí no le interesaba nada.

7

Cuando Gaudí muere (1852-1926), Dalí (1904-1989) con 22 años, era el personaje más activo de las polémicas del arte moderno de toda la península. Tres años después de la muerte de Gaudí, Dalí hace un perro andaluz. Tanto Dalí como Sert parece que, a través del Surrealismo, situaron a Gaudí de nuevo en medio del panorama internacional artístico, pero, ¿hasta qué punto Gaudí identificaba su obra con este movimiento?

Aquí hay un tema paralelo a todo esto que es la rivalidad que había en Nueva York entre Sert y Dalí en relación a la figura de Gaudí. Los dos eran promotores de Gaudí, pero desde puntos de vista diferentes. Hay una correspondencia interesante donde se ve a un Sert explicando cuestiones como el tema de los huesos y la carne o todo eso de lo duro y lo blando que lo había escuchado decir a Dalí sobre Gaudí, y en cambio Sert prefiere no hacer mención que eso lo ha escuchado decir a Dalí. Gaudí en cualquier caso no tenía nada que ver con el Surrealismo, más bien tienes que pensar que a partir del año 1910-1912, Gaudí está desconectado de todo eso, trabajando exclusivamente en la obra de la Sagrada Familia, que además de ser un anacronismo, ni de buen trozo era su obra más interesante. Aquí cabe entender que de la misma manera que otros movimientos de vanguardia como el cubismo, se habían fijado en la escultura africana, el surrealismo lo hizo con el exotismo del Art Nouveau, pues además de ser anacrónico, estaba mucho más cercano. Dalí, con el primer artículo que escribe a la revista *Le surréalisme au service de la révolution* titulado «L'Âne pourri», el año

8

1929 se convierte en el gran protagonista de esta recuperación. Dalí reivindica un estilo que está en todo Europa argumentando que se trata de una especie de anacronismo infantil incrustado en nuestra época. De hecho, es así como aparece un Gaudí como la principal figura del Surrealismo, y una Barcelona como una ciudad surrealista, pues lejos de que él se considerara surrealista, su obra era la más impresionante y la más delirante comparada con la del resto de todos sus contemporáneos. Evidentemente Gaudí se habría desmayado si hubiera visto que aparecía en unas revistas donde había tantas obscenidades.

En su libro, *El fenómeno del éxtasis* no solo se plantea la influencia del surrealismo sobre el arte, sino que también la posición crítica de un Dalí dentro del grupo surrealista que dirigía André Breton. ¿Qué diferencias tenía Dalí con Breton?

9

En la historia del Surrealismo hay un enfrentamiento muy importante que lo protagonizan Breton y Dalí. Breton en realidad era un idealista. Él pensaba que había una realidad que era superior a la realidad. Es decir, hay la realidad, hay el sueño y hay una superación de estas dos cosas a través de una súper-realidad. Breton hacía una construcción muy dialéctica y en este sentido muy hegeliana. Esta súper-realidad bretoniana es una más de las muchas utopías de la liberación que la modernidad tiene. Breton siempre creía que hay nuevos caminos que nos liberarían. Por el contrario, Dalí lo que le interesa es el mundo y con eso quiero decir el bajo materialismo. En Dalí no hay una síntesis superior para las cosas. El descenso que hace hacia el *kitch*, el mal gusto y el mundo del sexo —descenso en todos los sentidos—, es un descenso que no tiene redención. Es decir, lo que a él le interesa —y estamos hablando de Dalí de los años veinte—, es la desmoralización de la sociedad. De la misma manera que Breton piensa que hay una moral nueva para la sociedad, que le decimos Surrealismo, Dalí piensa que la única posibilidad es esta especie de sistemática desmoralización de la sociedad, que ha de conducir a otra cosa que él no solo no tiene proyectada, sino que además no sabe qué es, ni si será buena o mala. Lo único que sabe seguro es que será después de un cataclismo. Dalí si se apunta a Breton es porque Breton estaba mucho más relacionado con los coleccionistas, con el mundo del arte, el de las galerías y las revistas, pero evidentemente tenían un conflicto constante.

La traducción pictórica del Surrealismo también se formalizó a través de dos interpretaciones distintas. Una a través de reproducir lo que dictaba el inconsciente, sin filtrarlo por la razón. Otros por lo contrario utilizando elementos objetivos, extraídos de la realidad. A pesar de los traumas de la Guerra Civil, parece que el Surrealismo no se detuvo y grupos como «*Dau al set*» fundado en 1948 o promotores como Joan Prats se encargaron de algún modo de dar continuidad al espíritu del surrealismo en los años cincuenta. ¿Qué podemos considerar que llegó de todo esto en la arquitectura de los años cincuenta?

Bien, primero de todo estaría bien hacer una hojeada a las cosas de arquitectura que hizo directamente el mismo Dalí. Su casa de allí de Portlligat por ejemplo es una obra que se construyó a través de un conjunto de adiciones a lo largo del tiempo que creo que es muy interesante pero lo cierto es que también hizo otras actuaciones no tan conocidas. Hablo por ejemplo de algunas instalaciones efímeras o exposiciones como la de «Crisálida» que entrabas dentro, o de aquel proyecto muy interesante que era una gran sala de fiestas en México basada en la forma de un erizo que corresponde a la forma de la cúpula que repitió en la casa de Portlligat. Ahora hace unos años hice una exposición que se decía «Dalí arquitectura» donde salían todas estas cosas. Por otra parte, cabe decir que los artistas de finales de los años treinta que más o menos estaban ligados originalmente al mundo del surrealismo, como sería el caso de Miró, Arp y Calder, por ejemplo, en los años cincuenta se convirtieron en artistas que todo el mundo quería tener —por decirlo así— en su casa. Sin ir más lejos, la casa que hizo Marcel Breuer por el patio del MOMA, una obra que representaba el modelo de la casa americana, contenía obras de Miró, Calder y Arp. Es cierto que hay toda una arquitectura que comienza en los años cincuenta, que podríamos decir una arquitectura de curvas, de formas orgánicas, de sueños que no producen pesadillas, sino que más bien son agradables, porque el cielo y las estrellas están, por ejemplo, que yo creo que en parte deriva de todo esto y que finalmente se ha convertido en la visión convencional de lo que es moderno. Evidentemente hay mejores y peores ejemplos, pero en los años cincuenta, justo en la recuperación después de la Guerra y en el inicio de la sociedad de consumo, aparece una arquitectura que tiene relación con un Surrealismo, que en este caso habríamos de decir dosificado y que en cierta manera representa las obras sobre todo de estos tres personajes que comentábamos.

JUAN JOSÉ LAHUERTA (BARCELONA, 1964)

Doctor arquitecto y profesor de Historia del Arte y la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, habiendo sido miembro del Collegio Docenti della Scuola Dottorati del Istituto Universitario di Architettura IUAV de Venecia y titular de la King Juan Carlos I Chair of Spanish Culture and Civilization en la New York University, actualmente ocupa el cargo de jefe de colecciones del MNAC. Lahuerta es especialista y autor de numerosos estudios de la obra de Gaudí y Dalí y de las vanguardias del siglo xx. Fue fundador y director, junto con Antonio Pizza, de CRC Galería de Arquitectura (Barcelona, 1985-1987), y ha comisariado exposiciones como «Dalí. Arquitectura» (Barcelona, 1996), «Arte Moderno y revistas españolas» (Madrid, Bilbao, 1996), «Margaret Michaelis. Fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República» (Valencia, Barcelona, 1998), «Universo Gaudí» (Barcelona, Madrid, 2002), o «Salvador Dalí, Federico García Lorca y la Residencia de Estudiantes» (Madrid, 2010). Ha sido asesor del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (2004-2005) y *senior curator* del Museo Picasso de Barcelona (2010-2011). Ha publicado libros sobre temas de historia del arte y la arquitectura de los siglos xix y xx, entre los cuales destacan: *1927. La abstracción necesaria* (Barcelona, 1989); *Antoni Gaudí, 1852-1926. Arquitectura, ideología y política* (Madrid, 1992), con sucesivas ediciones en italiano, francés e inglés; *Decir Antí es decir Pro. Escenas de la vanguardia en España* (Teruel, 1999), que recibió el Primer Premio de Publicaciones en la III Bienal Iberoamericana de Arquitectura e Ingeniería Civil, celebrada en Santiago de Chile en 2002; *Casa Batlló* (Barcelona, 2001); *Le Corbusier. Espagne. Carnets* (París/Milán/Shopfheim, 2001); *Gaudí. Antología contemporánea* (Madrid, 2002); *El fenómeno del éxtasis. Dalí ca. 1933* (Madrid, 2004); *Japonecedades* (Barcelona, 2005); *Destrucción de Barcelona* (Barcelona, 2005); *Le Corbusier e la Spagna* (Milán, 2005); *Estudios antiguos* (Madrid, 2010), que recibió el Premio Internacional de Ensayo del Círculo de Bellas Artes de Madrid; *Humaredas. Arquitectura, ornamentación, medios impresos* (Madrid, 2010), o *Le Corbusier* (Milán, 2011). También ha publicado antologías de escritos de o sobre Gaudí, Giorgio De Chirico o Le Corbusier, y ha sido el editor del volumen de ensayos de las *Obras Completas de Salvador Dalí*. Ha colaborado en numerosas revistas de todo el mundo, y ha participado en las redacciones o consejos científicos de revistas como *Carrer de la Ciutat* (Barcelona, 1977-1981), *Buades. Periódico de Arte* (Madrid, 1986-1987), *3ZU* (Barcelona, 1993-1995) o *Acto* (Santa Cruz de Tenerife, 2001-2008). En la actualidad es miembro del comité científico y editorial de la revista *Casabella* (Milán). Es fundador y director de *Mudito & Co.* (Barcelona), que recibió una Medalla FAD por su labor editorial en 2007. En el año 2016 recibió un premio FAD especial a su trayectoria.

INTRODUCCIÓN

¿Qué es lo que necesitas?

Bien, resumiendo mucho, estoy trabajando en una tesis, en la que comparando la actitud de algunos arquitectos contemporáneos con la de algunos de los más ilustres arquitectos modernos que tenemos en Catalunya he puesto el acento en el paisaje. En este sentido y como telón de fondo me interesa mucho hablar especialmente, de La Ricarda de Bonet Castellana y de La Ugalde de Coderch en comparación al Parc de Pedra Tosca de los RCR y del Parc Cementiri Nou d'Igualada que hizo con Enric.

Entonces, quieres que hablemos del cementerio, ¿no?

Sí, y también me gustaría hablar un poco de su trayectoria como arquitecto.

PREGUNTAS

¿Qué es lo que le hizo decidirse para ser arquitecta. ¿Cuándo y por qué tomó esta decisión?

Uno decide ser arquitecto muchos años antes de entrar en la Universidad. Después simplemente te encuentras con lo que te encuentras y simplemente lo aceptas y continúas para adelante. Al menos, este fue mi caso y supongo que probablemente el contexto de vivir rodeada de arte tuvo mucho que ver en esta decisión. En casa siempre teníamos casas en construcción y mi padre, aunque fuera médico era muy aficionado al arte. Cuando yo era pequeña, él era muy mayor y recuerdo que había decidido lo que habíamos de ser todos los hermanos. El hermano mayor tenía que ser arquitecto. El pequeño ingeniero agrónomo. Yo, tenía que ser química. Un día mi hermano mayor dijo que no quería ser arquitecto sino médico. Yo me quedé como muy parada, porque si él no quería ser arquitecto, queriendo como quería mi padre la arquitectura en particular y el arte en general y estando en una casa donde siempre se estaban haciendo obras, eso quería decir que me tocaría a mí hacer de arquitecto. Mi padre siempre pensaba que era como de lógica que de esta casa saliera algún arquitecto. Él esta tarea la destinó al hermano mayor, pero al fallar el mayor, entendí que yo era la siguiente que tendría que ocupar aquel lugar. De muy jovencita asumí que tenía que ser arquitecta de alguna manera.

ENTREVISTA 19

ENTREVISTADO:
CARME PINÓS DESPLAT
COMUNICACION@CPINOS.COM
ESTUDIO@CPINOS.COM
934 160 372

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
DIAGONAL 490, 3ª 2ª

FECHA DE REUNIÓN:
26.11.2013

]

Cuando decía que a su padre le interesaba el Arte en general, ¿a qué se refería exactamente?

Mi padre era coleccionista de cuadros, pero no te pienses tú que de grandes cuadros sino más bien de cuadros digamos de segunda categoría. Tenía muchos amigos que le decían que comprara obras de Miró pero él, «pecant de catalanet», compraba cuadros de Amat, Sunyer, y otros. Coleccionaba obras sobre todo ubicadas entre el Modernismo y el Novecentismo; del impresionismo catalán en general podríamos decir. Recuerdo que siempre estábamos en galerías y viajando a ver monumentos. Era como mi padre nos educaba.

2 ¿Cómo era la Escuela en la que usted pudo estudiar?

Mi generación fue bastante polémica. Estábamos siempre haciendo comisiones y huelgas, y recuerdo incluso que sacamos a todos los profesores de proyectos que había en aquellos momentos. Fuimos una generación que casi no tuvo Escuela. Aprendíamos en las academias y un poco haciendo piña entre todos.

¿De qué maestros se acuerda usted?

Entonces no teníamos casi profesores, aunque recuerdo que estaba Santi Roqueta y Esteve Bonell, por ejemplo. Nuestra generación en todo caso fue la de Moneo, que entonces era catedrático de Composición. De hecho, Enric y Macià Codinachs recuerdo que hicieron una especie de programa de curso y fueron a llamar a Moneo para que un poco nos hiciera la evaluación. Al final nos dieron un «Aprobado general» si no recuerdo mal. La Escuela entonces era muy diferente a la que hay ahora...

3 Su primera experiencia fue con Lluís Nadal (1957). De los cuarenta años que Lluís estuvo en activo profesionalmente hubo una cosa que creo no pasó desapercibida. Hablo de aquella manera tan especial que tenía para crear espacios a partir de la reflexión de cómo es necesario experimentarlos. Las plantas de Nadal recogen toda esta reflexión. La simplicidad, el rigor constructivo y la humanidad de su trabajo fácilmente recordaba la adhesión hacia aquellos grandes maestros que admiraba de la modernidad. Es sabido, por ejemplo, la devoción de Nadal hacia la arquitectura de Alvar Aalto. ¿Cuánto tiempo duró vuestra colaboración? ¿Por qué decidir ir al taller de Nadal? ¿Qué recuerda de esta experiencia?

Me sabe mal por Nadal, pero yo tengo que decir que sobre todo fui a trabajar con él porque entonces tenía que trabajar en algún lugar. Recuerdo perfectamente que, en aquella época, acabábamos pronto y me iba corriendo Aribau arriba para acabar la tarde con Enric que trabajaba en el despacho de Viaplana. De Nadal

probablemente aprendí un rigor y un estar atenta al detalle, pero las perspectivas anchas me las estaba dando Viaplana. Sin duda, entonces aprendí más de Viaplana.

¿Colaboraba en los dos despachos?

Solo cuando tenían concursos los ayudaba, pero cada día iba allí a escuchar, a ver y a mirar. Después Viaplana, Enric y yo bajábamos por Aribau todos juntos. Me enriquecían mucho aquellas conversaciones. Ese era un poco mi día a día.

Después de esta primera etapa, acaba esta primera colaboración con Lluís Nadal, Enric por su parte también deja el despacho de Viaplana-Piñón y podríamos decir que con el proyecto del Ayuntamiento de Alcanyís comienza una etapa conjunta de proyectos y sobre todo de concursos que se alargará hasta 1991.

4

Sí, el primer proyecto fue el concurso de Alcanyís (1983), pero yo diría que fue con el de Algemés (1984), cuando Viaplana realmente se enfadó con nosotros. De hecho, después del concurso de Algemés, Viaplana despidió a Enric. Bien, supongo que él había apostado fuerte por Enric y debió considerar una traición que Enric estuviera mirando por su cuenta. Yo en este sentido tuve mucha parte de culpa porque insistía mucho a Enric para que dejara a Viaplana. Consideraba que nos entendíamos y que teníamos que atrevernos. Creo que Enric no hubiera querido nunca dejar a Viaplana. Al menos, ni de la manera, ni en el momento, que lo hizo. Él pensaba que podríamos con todo.

¿Cuál era la dinámica proyectual de ese despacho entonces?

Comenzábamos un diálogo y buscábamos siempre —como si dijésemos— un esquema, del cual partir. Nunca nos parábamos hasta que no encontrábamos una cosa que tanto uno como el otro estuviéramos de acuerdo. Una vez llegábamos a una especie de pacto, Enric se encargaba de dibujar y yo me situaba en la retaguarda. Mi papel sobre todo era el de mirar que nada de lo que se dibujara, traicionara a la idea inicial. Evidentemente, también ayudaba a dibujar, pero mi habilidad por el dibujo no tenía nada que ver con la de Enric. Generalmente, mientras que yo me encargaba de hacer los planos más generales, Enric se dedicaba a desarrollar los detalles y el resto. ¿Sabes aquel plano general donde sale todo el pavimento del cementerio que se publicó en El Croquis?

Sí.

Pues aquel tipo de planos en general los dibujaba más bien yo. En aquellos años se dibujaba todo a mano y creo que para hacer el Cementerio solo éramos tres en el despacho y todos tres dibujábamos.

¿Cree que la habilidad de Enric para dibujar era consecuencia de haber trabajado con Viaplana?

Enric tenía un don natural y no solo de captación sino de velocidad también. Viaplana recuerdo que cogió todos los dibujos que Enric había hecho en aquel despacho y los rehízo para montar una exposición y un catálogo. Todas las perspectivas de Enric que había en aquella exposición estaban destruidas y rehechas por Viaplana. Viaplana tenía mucha rabia hacia Enric en aquellos momentos.

5 ¿Cree que hoy podemos encontrar diferencias entre ese despacho y el actual?

No, yo considero que hay una continuidad total. Me enfrento al proyecto absolutamente igual. La única diferencia es que antes si ese esquema preliminar que te comentaba, lo hacíamos dialogando entre los dos, ahora este es absolutamente sagrado que lo haga yo sola. Esto sí, una vez lo tengo acabado, lo paso a la gente de mi estudio para seguir trabajándolo. Yo nunca he sido muy hábil dibujando, y ahora todavía menos, pero sí que sé estructurar el pensamiento. Igual que antes, en cualquier proyecto que yo hago ahora, hay un esquema muy simple delante. Cuando tengo las ideas claras de cómo va, elijo a alguien del estudio en función del tipo de proyecto y entonces me lo pasan mientras yo controlo el proyecto —de nuevo— desde la retaguarda.

6 Uno de los proyectos que a menudo se recuerdan de ese primer despacho que formaron con Enric es el Cementerio de Igualada. Proyectado el 1985, el año 1996 quedó definitivamente inacabado. ¿Cuáles eran las preguntas que se tenían que responder en el Cementerio de Igualada?

Bien, aparte de que no era el primer concurso de cementerios que hacíamos, pues ya nos habíamos preguntado antes en Aranda del Duero qué significaba hacer un cementerio y qué significaba trabajar con una topografía, el concurso llevaba algunas pistas que de alguna manera nos sirvieron para saber hacia dónde tirar. Por un lado, el enunciado decía que habíamos hecho un «Parque Cementerio». Por otro, el cementerio tenía que construirse con nichos. Aquel solar sabíamos que era la última parcela de un polígono industrial que nadie quería. Teníamos muy claro que teníamos que dejar atrás ese polígono y adentrarnos dentro de la naturaleza. El enunciado de alguna manera lo decía, el territorio lo necesitaba y nuestra manera de hacer también era esta. Como que nos obligaban a hacer cajas de hormigón, decidimos enterrarlas dentro de la tierra. También era eso del «Acuérdate de que eres polvo y al polvo volverás (Gn. 3,19)». A pesar de que el cementerio era laico, es decir, abierto a todas las religiones, había toda una referencia a la religión católica muy clara. Para enterrar las cajas hicimos un agujero en la tierra y en esta especie de cañón dibujamos una «zeta» que es el camino con el que trazas la mínima pendiente para llegar abajo. Allí al final había un

pequeño riachuelo. En ese punto la voluntad era que el edificio sobresaliera para acompañar, como una zona de descanso. Siempre había esta idea de cómo entrar. En otro pequeño montículo, por ejemplo, también enterrábamos la capilla. Ciertamente, una vez has decidido ponerte dentro de la tierra, pues ya sigues esta idea, pero esto sí, entendiendo que allí dentro las geometrías habrán de ser mucho más orgánicas. No puedes poner geometrías puras dentro la tierra. Por eso la capilla es como un triángulo, pues intenta cómo encajar con el terreno. La misma curva con la que se escarba el terreno, es la que te da las diferentes estancias de la zona de servicios. O los muros, no son muros tampoco, son prefabricados que vibran, como la vibración que tiene cualquier corte que hagas en la tierra, pues la tierra no es lisa. Cualquier pequeño espacio que hay en el cementerio, tiene una historia detrás. Incluso las mismas puertas que hay en la entrada no solo son tres para impedir que los coches puedan bajar, son tres, porque tres es el número de la Santísima Trinidad. Siempre encontrarás esta poética en el Cementerio. Siempre encontrarás este tipo de ambigüedad, pero con referencias muy veladas. Todas las decisiones que tomábamos estaban referidas a esta idea de entrar en la tierra y presentar una liturgia muy veladamente. Que no se notara.

Enlazando con la pregunta anterior, recuerdo que se hicieron básicamente dos versiones del Cementerio. A menudo aquí se habla del pasar de una «Z» a una «S», por esta cosa de cómo adaptarse más contundentemente a una topografía.

7

Realmente lo que pasó es que nos encargaron solo una primera fase de un proyecto que plantearon construirlo en tres partes. Esto es realmente lo que provocó que aquel proyecto que inicialmente tenía unas líneas más duras, pasara a tener unas líneas más sensuales. El camino que habíamos dibujado para el concurso tenía un sentido porque llegaba a un lugar. Incluso nosotros en aquel punto hacíamos que el edificio saliera justo cuando llegaba al riachuelo. Era como una zona de paz en la que después había unos caminos que te permitían saltar por encima del cementerio sin tener que volver a pasar entre los muertos. Cuando nos encargaron solo un trozo, en seguida vimos que ese camino se convertiría en un callejón sin salida. Dijimos entonces que habíamos de entrar dentro de la línea. Que teníamos que hacer una línea que tuviera sentido por sí misma. Ciertamente en el momento que un camino pierde el sentido de ir a algún lugar, has de buscar el sentido en el camino mismo. Fue aquí cuando esta línea comenzó a ondularse y cuando en el medio del camino aparecieron aquellas plazas, que, como espacios estáticos, rompían con aquel dinamismo de un camino que por las circunstancias que te comento acababa bloqueado. Estos espacios, de esta manera, hacían referencia a ellos mismos y de aquí viene toda esta sinuosidad. No fue cambiar una «Z» por una «S», sino entrar dentro de la línea para darle sentido al camino. Después claro, aparece aquella punta que también tiene mucha fuerza. Esta grieta que abrimos allí, antes de que se convirtiera en el lugar donde están los mausoleos y las tumbas familiares, era simplemente una bolsa que tenía como

una zona de paz. También había una fuente donde se iba a recoger el agua. En el fondo, era un escaparse de nuevo de este camino obsesivo que había provocado el callejón sin salida.

8 ¿Qué otros cementerios teníais en mente cuando proyectó el Cementerio?

Ya habíamos comenzado a investigar sobre cementerios cuando por ejemplo hicimos ese concurso, que no ganamos, en Aranda del Duero, pero la verdad es que cuando hicimos el concurso lo hicimos sin mirar otros cementerios.

¿El de Asplund tampoco?

Esto viene después cuando ya ganamos el concurso. Evidente que conocíamos a Asplund como conocíamos muchas otras cosas, pero el concurso del cementerio lo hicimos pensando en la topografía, en la idea de los muertos y poco más. Después sí que es cierto que antes de comenzar el proyecto en serio, cuando recibimos el encargo, vamos a ver el de Lewerenz i Asplund, pero esto fue más bien una nota de afinación. Como cuando empieza un concierto y haces la nota de afinación que te da el tono, ¿sabes? Fuimos como a cargar pilas. Es esto de decir: ¡no podemos hacer menos que esto! Es decir, la capillita, toda aquella intensidad en los detalles... Toda aquella energía la fuimos cargando viendo a Asplund y a Lewerenz, pero el proyecto ya estaba hecho. ¡Qué magnífico que es lo de Lewerenz!

¿Y qué podemos decir aquí del cementerio de la Ciudad Abierta de Ritoque?

Aquel cementerio lo conocimos mil años después. No sé si Enric estuvo también, pero supongo que sí, pues fue a Chile también. La verdad es que cuando vi aquel cementerio me emocioné mucho porque me recordó al de Igualada. Algo que sí tengo que decir es que de América descubrimos toda esta cosa del *Land Art* de Richard Long y Robert Smithson, por ejemplo. Recuerdo que esto lo teníamos en la cabeza cuando estábamos haciendo el pavimento y todo eso... pero no cuando nos enfrentamos al concurso. El concurso solo había la topografía, la idea de los muertos en la tierra y la voluntad de formar parte del territorio.

9 Una vez hablando con Eva Prats me comentó que a menudo en aquel despacho se hacían algunas rutas para ir a visitar obras de Gaudí y de Jujol.

Sobre todo, hacíamos la ruta de Gaudí. La de Jujol yo la he hecho, pero no con Enric. La de Jujol creo que él la debería hacer después.

¿Qué interés ha generado la obra de estos arquitectos en tu arquitectura?

Gaudí, aunque sea un tipismo, tiene más que ver con mi formato seguramente que no con Coderch. Gaudí nos marcó mucho a Enric y a mí. Gaudí era un «arquitecturazo». Ahora se le han apropiado los turistas, pero si estudias la obra de Gaudí verás que tiene unos proyectos con un rigor y un vanguardismo increíbles. Mírate por ejemplo la planta de la Pedrera. ¡Aquella planta es extraordinaria! Lo peor es la Sagrada Familia y sobre todo el «bodrio» que hacen ahora en la Cripta. La Cripta Güell ahora está muy destruida, pero recuerdo que cuando la íbamos a visitar, cuando era como una ruina, te emocionaba mucho. Sin duda, estudiar Gaudí es una lección de arquitectura magnífica. Todas aquellas ideas estructurales y de configuración del proyecto...

Pedro Azara, arquitecto y profesor de estética de la ETSAB, escribía en una recopilación de sus proyectos a partir de 1991, que usted como los príncipes armados que intervenían en los torneos de la Edad Media, estudia las características del terreno, proyecta una estrategia y sobre esta ensaya sobre el papel diferentes fórmulas para resolver el encargo. Dice que intenta olvidar las reglas y fórmulas aprendidas para poder así escuchar libremente lo que el entorno le pide. Cuando usted habla sobre sus proyectos a menudo hace servir la palabra contexto, tanto en un sentido físico como en un sentido temporal. ¿Qué es para usted el contexto en la arquitectura?

El contexto es la realidad. Es lo que hay antes de que llegaras tú. Hacer caso al contexto es como decir: acabo de llegar y me tendré que entender con esta gente. Evidentemente esta gente quiere decir una topografía, una naturaleza, una realidad social. Todo esto es el contexto. La realidad que pulsa.

¿Qué tenemos que hacer para tener en cuenta este contexto en la arquitectura?

La arquitectura establece diálogos que permiten crear otras realidades.

¿A qué te refieres cuando hablas de diálogos?

Cuando tú dialogas creas otra realidad, en la realidad. Tú dices una cosa y la realidad te responde. Es así como se enriquece el discurso. Es la idea de transformarte interpretando, enriquecerte evolucionando...

¿Qué continuidad tiene hoy en día el Cementerio?

Siempre digo que hay un personaje esencial en esta historia que se dice Carles Crespo y que nunca se nombra cuando se habla del Cementerio. Estuvo ya durante en el concurso y quizá lleva treinta años delante el ayuntamiento. Es un apasionado de la arquitectura. Es gracias a él que no nos han olvidado a poner barandillas ni a destrozarnos el proyecto... Si no fuera por él, ya nos hubieran empezado

10

11

a decir que «esto no cumple...» Sin él, el Cementerio duraría dos días. Toda la poética que tiene duraría dos días. El Cementerio hoy se debe a Carles Crespo.

12

Cuando uno revisa cualquier edificio suyo se encuentra con un seguido de situaciones que tendrá que experimentar a través del recorrido. En el proyecto de la Escuela Massana, para citar uno de los últimos proyectos que he visto, hay claramente una voluntad para introducir la calle en el interior del edificio, pero también sucede a la inversa. No hay una única dirección. El Cementerio creo que pasaba exactamente lo mismo. Había claramente un recorrido pensado. El coche llegaba con el féretro, se hacía la celebración, el féretro bajaba por las escaleras y los familiares bajaban por la rampa para acompañar a su difunto. Pero el Cementerio tenía también otros movimientos posibles. ¿Qué podemos decir del sentido del proyecto y de la interpretación que hace el usuario posteriormente? ¿En qué sentido hemos de proyectar?

Muchas veces he dicho que el arquitecto es más próximo a un director de cine que a un escultor. Nosotros nos tenemos que imaginar la puesta en escena y hacer el espacio que detona esta escena. O sea, imaginarte la gente en la capilla, con el coche que siempre queda en la puerta «esperando con el cigarrillo». Cuando estás en la capilla, el coche también forma parte, porque está aparcado allá dentro justo en aquella puerta que nunca llegó a estar. Era una puerta transparente, con todo de números que hacían referencia a los Mandamientos. El coche se veía desde allí. A partir de aquí te imaginas la gente bajando por un lugar y el coche yendo por otro. Todo este ritual, forma parte de la arquitectura. Piensas estos rituales y después haces el espacio físico que los hace posible. Yo siempre les digo a los alumnos: «explícame el guion. Explícame el guion de la película y después me enseñas a ver qué has hecho».

¿Cómo se acabó el Cementerio?

El Cementerio lo acabó Enric. El proyecto del concurso no había tanto ruido en la capilla. Era un espacio mucho más limpio. Después hubo complicaciones con las estructuras y pese a que considero magnífico lo que puso allí Enric, siempre he estado un tanto crítica con la parte de arriba. Antes era como mucho más limpio. La cruz era la jácena de arriba. Después todo esto se desfigura un poco.

CARME PINÓS (BARCELONA, 1954)

Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona en 1979, tras su primera experiencia profesional con el arquitecto Lluís Nadal, funda su primer estudio con su entonces pareja sentimental Enric Miralles en 1982. Juntos no tardan en cosechar el reconocimiento de la crítica internacional con proyectos como el Cementerio de Igualada (Premio de la Bienal Europea de Arquitectura en Milán 1991 y FAD en 1992), las instalaciones de tiro con arco para los Juegos Olímpicos de 1992 (Premio Ciudad de Barcelona) y la Escuela La Llauna (FAD en 1987). En 1991 los dos socios deciden separarse para fundar cada uno su propio estudio. Pinós, por su parte, tomando bajo su cargo proyectos iniciados en su anterior etapa, como son el caso del Local Social en Hostalets de Balenyà, el Centro Social de la Mina y la Escuela-Hogar en Morella, empieza a compaginar su práctica con la docencia, siendo profesora invitada de las escuelas de arquitectura de la University of Illinois at Urbana-Champaign (1994-1995), de la Kunstakademie de Dusseldorf (1996-1997), de la Columbia University de Nueva York (1999), de la École Polytechnique Fédérale de Lausanne (2001-2002), de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (2002), de la Università Degli Studi di Sassari de Alghero (2002-2004), de la Harvard University Graduate School of Design (2003) y de la Accademia di Architettura di Mendrisio en Suiza (2005-2006). Ya en solitario, entre sus obras destacan la Pasarela Peatonal de Petrer (Alicante), el Paseo Marítimo de Torrevieja (Alicante), el Instituto de Educación Secundaria La Serra en Mollerussa, el Parque de Ses Estacions y Plaza España, en Palma de Mallorca, la Torre Cube en Guadalajara (México) y un Centro de Educación Infantil en Castelldefels. Aparte de los reconocimientos cosechados con Enric Miralles, Carme Pinós también ha sido reconocida con diversos premios y menciones, entre los que se encuentran el Premio Nacional de Arquitectura del Consejo Superior de los Arquitectos de España por la Escuela Hogar en Morella (1995), el Premio Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana por el Paseo Marítimo Juan Aparicio en Torrevieja (2001), y el Premi Arqcatmón del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya por la Torre Cube en Guadalajara (2005). Tras ser finalista en la Bienal Iberoamericana de Arquitectura en 2006, recientemente la Torre Cube ha recibido el Primer Premio de la Bienal Española de Arquitectura (2007).

ENTREVISTA 20

1ª PARTE

ENTREVISTADO:
CARLES CRESPO I VEIGAS
CRESPOC@AHIGUALADA.NET
938 031 950

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
1ª PARTE
AJUNTAMENT D'IGUALADA
PL. DE L'AJUNTAMENT 1
2ª PARTE
PARC CEMENTIRI NOU

FECHA DE REUNIÓN:
11.12.2013

INTRODUCCIÓN

Estoy haciendo una tesis en la que me interesa el Parc Cementiri Nou. Hablando con Carme Pinós me comentó que sería muy bueno tener un encuentro con usted. De hecho, hoy mismo he estado revisando el Arxiu Comarcal de l'Anoia y me han surgido algunas preguntas.

¿En qué puedo ayudarte?

PREGUNTAS

1 | Primero, me gustaría revisar con usted las fechas del proyecto. Tengo un documento donde se listan las entradas de documentos al Arxiu en relación al Cementerio, pero parece difícil con este documento interpretar los tiempos del proyecto y de la obra.

El concurso fue convocado y resuelto el año 1985 pero la construcción empezó en 1987. La obra tuvo tres fases. La primera, que corresponde con la ejecución de la avenida principal y la plaza que hay al final con las lápidas, empezó en 1987 y fue inaugurada en 1991. La segunda, que abarcó el edificio de servicios y la segunda avenida de los nichos arrancó en 1990 y finalizó en 1991. La tercera, que incluía la capilla, en 1993, a falta de hormigonar la cubierta quedó interrumpida por suspensión de pagos del contratista. Creo que fue en 1995 cuando el juez permitió seguir con las obras. Con el dinero que nos quedaba, quitamos el hierro oxidado, lo limpiamos, lo volvimos a colocar, hormigonamos y se quedó tal y como lo puedes ver hoy en día. A partir de aquí, solo ha habido intervenciones que podríamos llamar de mantenimiento.

¿Pudo tener algo que ver la separación de Miralles-Pinós en 1990, con el parón de las obras?

No. La obra no se interrumpió nunca hasta la suspensión de pagos de la empresa constructora. Lo único que ocurrió es que la obra la dirigía Carme Pinós hasta que se separaron, a partir de entonces la dirigió Enric. Simplemente un día los dos me dijeron, mira, nos separamos.

2

Una curiosidad que hoy he detectado en el Arxiu, es que el concurso no solo lo ganan Enric Miralles y Carme Pinós, sino que aparecen dos nombres más: Victòria Giró y Albert Noguerol. ¿Sabe los motivos?

¿Esto no te lo explicó Carme?

No, ella me dijo que el proyecto lo dibujaron Enric, Se Duch, y ella. No habló ni de Giró ni de Noguerol.

La persona que figuraba como titular en el concurso era Alberto Noguerol. Luego, en el equipo completo aparecían Pinós, Miralles y Giró. Justo cuando ganan el concurso, Noguerol cede todos los derechos a Miralles y Pinós.

¿Sabe por qué?

Yo tengo mi teoría sobre este tema. A este concurso se presentaban también Viaplana y Piñón. De hecho, cuando falló el concurso, todo el jurado pensaba que habían ganado ellos. La manera de dibujar la propuesta Miralles-Pinós recordaba a la de la reciente Plaça dels Països Catalans. Una plaza en la que toda la crítica reconocía el mérito por introducir un lenguaje moderno al espacio público prescindiendo del lenguaje clasicista. ¿Qué pensaron el jurado? Pues hablando con ellos, reconocen que creían estar dándole el premio a Viaplana-Piñón. Pero no por nada, sino porque consideraban que era el mejor y encima detrás había un equipo con solvencia contrastada. Claro, cuando vieron los nombres se quedaron atónitos.

¿Parece que pusieron Noguerol para evitar ser sorprendidos en un futuro por Viaplana-Piñón?

Esto es algo que debería decírtelo Carme Pinós. Lo único cierto es que hay un escrito de renuncia guardado en el expediente a favor de Miralles-Pinós y que son ellos quienes continuaron el proyecto.¹⁴

14. En una conversación telefónica con Alberto Noguerol, amablemente explicó al autor de la tesis que él fue arquitecto por la ETSAB en 1974, y que entre 1978 y 1986 fue profesor de proyectos en la misma escuela entablando amistad con Miralles y Pinós. En una cena, Noguerol comentó a Miralles y Pinós que se habían inscrito a un concurso para el nuevo cementerio de Igualada, pero que al final no presentarían nada ya que consideraban que la propuesta exigía algunas complicaciones técnicas que no querían asumir. Al comentarlo en esa cena, ellos le pidieron presentarse con su nombre para aprovechar la inscripción. Por otro lado, Victòria Giró, que es arquitecta y está vinculada a Òdena por unas bodegas familiares, telefónicamente confirmó también al autor de la tesis que ella solo ayudó en los trabajos de la maqueta del concurso, pues en aquel entonces, colaboraba puntualmente en aquel estudio, igual que ahora colabora puntualmente con Benedetta Tagliabue.

3 Otra cuestión que quería comentar es algo que me sorprende mucho del plano de emplazamiento que dibujaron Miralles-Pinós. Es curioso cómo siendo unos arquitectos que se preocupan tanto por el emplazamiento, dibujaran un plano de emplazamiento del Cementerio en el que la conexión con la ciudad no está muy clara. ¿A qué cree que esto puede ser debido?

¿Qué explicación quieres la larga o la corta?

La extensa por favor.

Necesitaré entonces utilizar un plano. Mira, la ciudad de Igualada creció fundamentalmente a través del cruce de dos ejes. Uno es el camino Ral que cruza Barcelona, Lérida y va hacia la península ibérica. El otro el camino militar que viene de Tarragona y se dirige a los Pirineos pasando por Manresa. El camino Ral en la Edad Media, originalmente pasaba por el centro del casco antiguo de la ciudad. A principios del siglo XIX se trasladó a la Rambla de San Isidre. En el año 1959 se volvió a trasladar a la Avenida Catalunya que es lo que ahora se conoce como la N-II. En los años noventa el eje se trasladó definitivamente al trazo que sigue actualmente la Autovía. Hasta 1929 Igualada tenía 4 km² de superficie. Aprovechando que el subsecretario del ministerio de fomento, en aquel entonces era el igualadino General Vives, la ciudad creció hasta los 8,2 km². Todo el territorio de Igualada fue suelo urbano hasta pasados los años setenta. En ese momento es cuando se construyó un polígono industrial al otro lado de la N-II. Este polígono cuando apareció la Generalitat pasó a manos del Incasol construyendo al lado un polígono residencial. Esto de alguna manera sería el crecimiento de la ciudad hasta los años ochenta. Un polígono industrial, un polígono residencial y la ciudad. Debido a este crecimiento, el cementerio antiguo quedó rodeado por la ciudad.

¿Cómo se accedía al cementerio antiguamente?

A través de lo que ahora se conoce como Passeig Verdaguer. Lo que era el límite de la ciudad coincidiendo con la vía del tren de finales del siglo XIX.

¿Y qué pasaba con ese cementerio?

El cementerio se había quedado pequeño y al estar rodeado por la ciudad no podía crecer. Se empezaron a buscar terrenos, pero dentro de la ciudad no había. Entonces se planteó la idea de hacer un cementerio fuera de la ciudad. Primero se compraron unos terrenos en Montbui. Algo que sin duda no procedió, pues todavía hoy se reproducen los conflictos señoriales para la posesión del territorio que se produjeron entre el siglo X y el siglo XII fundamentalmente, entre los municipios de Igualada, Vilanova, Òdena y Montbui. En seguida vimos que no podíamos plantearles a nuestros ciudadanos enterrar a sus familiares en ese

emplazamiento. Aunque parezca mentira este tipo de conflictos todavía existen. Al final apareció la idea de comprar unos terrenos que había en nuestro polígono industrial que pertenecían a Incasol. Me imagino que no fue muy difícil haya que esas cuatro parcelas que se adquirieron seguramente eran difíciles de vender. Estaban muy alejadas y eran como «un cul de sac». Una vez compradas las parcelas se decide plantear el concurso para hacer el nuevo cementerio de Igualada. No había otra parcela que como equipamiento pudiera admitir un cementerio.

¿Las parcelas industriales de alrededor, estaban edificadas entonces?

Tampoco. Te voy a mostrar unas fotos para que veas cuál era el estado actual entonces. (Me muestra unas fotografías). Esta era la parcela antes del Cementerio. No había nada construido, ni delante, ni detrás, ni en ningún sitio. Te pasaré estos documentos.

Entonces hay que entender que en el momento que se decide poner el nuevo cementerio tan alejado de la ciudad, los funerales ya no saldrán a pie desde la plaza de la Iglesia hasta el Cementerio sino se cogerá un coche para llegar allí. ¿Es por eso que también se decide construir la capilla y el edificio de servicios junto al nuevo cementerio?

4

Se pensó inicialmente que podría aprovecharse la intervención para construir un edificio de servicio de autopsias que todavía no existía, incluyendo un pequeño velatorio y una capilla. Realmente lo que empezó a funcionar fue el velatorio y la sala de autopsias. Los muertos que se traían fundamentalmente aquí eran los de la N-II. Se hacían las autopsias y sobre todo se depositaban los cadáveres. La verdad es que el índice de mortalidad de esa carretera era muy alto entonces. Lo que ocurrió es que mientras se estaba construyendo el edificio cambió la normativa funeraria. Se liberaron los servicios y apareció la funeraria de l'Anoia. Todo empezó a no tener sentido. Como tanatorio de la ciudad no se acabó utilizando. Ese servicio se daba en otros centros. Como capilla tampoco. La gente de Igualada tiene la costumbre de celebrar el funeral en las capillas propias de la parroquia de los difuntos.

¿Cómo ha funcionado el resto de la intervención?

En un momento dado llegó a colapsarse incluso pero ahora prácticamente aquí no se entierra. Muchas de las concesiones que se dieron han sido devueltas. La gente ya no quiere pagar los mantenimientos. Muchos tenían varios nichos y se han quedado solo con uno o ninguno porque incluso ahora muchos prefieren la incineración. Por tanto, ahora hay ocupados los que había enterrados y muchas plazas libres recuperadas. Es por esto que no se ha ampliado hasta ahora el cementerio. Ahora mismo se entierra tanto en el nuevo como en el viejo.

¿Qué podemos decir del futuro inmediato de este cementerio? ¿Cree que se acabará algún día?

En principio no. Pensamos que se acabará de pavimentar la capilla para dejarlo como espacio que pueda recibir algunos eventos como conciertos en verano u otros similares, pero poco más. Como capilla realmente podríamos decir que solo sirvió para celebrar el funeral de Enric.

¿Qué puede decirme en cuanto al uso de los espacios construidos?

¿Has visto la película de Richard Copán?

Todavía no...

Pienso que es una película que en algunos aspectos resume muy bien lo que sucede en el Cementerio. Hay una foto tomada en el día de Todos los Santos que se ve a los familiares tratando de poner flores a sus fallecidos. Para ello suben por la escalera de gato, pues la escalera normal que se utiliza en el resto de cementerios aquí no sirve, pues los planos son inclinados en varios sentidos. El suelo tiene pendiente, el muro tiene pendiente y los nichos tienen pendiente. La escalera habitual, aquí no te acerca lo suficiente como para poder dejar las flores con seguridad. La escalera de gato que actualmente utilizamos tampoco. Cuando los familiares están en lo más alto de la escalera, lo pasan mal. Hoy por hoy, este cementerio no se podría hacer como ha sido construido. Durante mucho tiempo hemos tenido que pensar, cómo hacer para que no se haga daño alguien y nos ponga una denuncia. Intentamos utilizar mecanismo que no sean fijos y aporten cierta protección, como pueden ser las jardineras de las escaleras que cruzan los nichos. La verdad es que existe un cierto silencio en relación a estas cuestiones normativas.

Yo, si quieres y me esperas, me gustaría explicarte *in situ* algunas cuestiones relativas al paisaje que son muy importantes en este proyecto.

Nos encontramos entonces en el Cementerio.

2ª PARTE

5 No había visto estos plafones en mi última visita.

En estos plafones intentamos explicar dos cosas que nos parecen fundamentales para entender el proyecto: la formación geológica de la Conca d'Òdena y la ciudad. Si no se entiende esto, falta alguna cosa a la interpretación que se pueda hacer.

Quizás esto ayude a entender por qué el concurso que se convocó llevaba el nombre de Parc Cementiri...

Sí, es lo que te explicaba antes, cuando se convocó el concurso creo que quedó una cierta mala consciencia del lugar que se había escogido para ubicar el nuevo cementerio de Igualada. Se intentó dar la vuelta al problema. Se pensó que esta quizás podría ser la oportunidad de tener un cementerio cerca de la naturaleza, igual que teníamos uno cerca de la ciudad. Por ello se decidió llamarlo Parc Cementiri.

O sea, no era tanto la voluntad de hacer un parque, sino construir el cementerio del parque...

Exacto. Este cementerio, se querían introducir en la naturaleza, mientras que el otro estaba introducido en la ciudad. En estos plafones hay una historia que seguramente estará mucho mejor explicada en otro lugar, pero que viene a decir que, el término municipal de Igualada, es un territorio fundamentalmente urbano en el cual cruzan unas rieras y este meandro que tenemos aquí delante. Mucha gente se piensa que esto es una cantera, pero hay que entender que en realidad es un meandro y que forma parte de nuestro paisaje.

Un territorio formado, por otro lado, a lo largo de muchos años...

Esto sin duda forma parte de la Depresión Central de Catalunya. Antes el Atlántico llegaba hasta aquí. Todo esto era mar. Toda la Conca de l'Ebre era un brazo de mar que llegaba hasta las montañas de Montserrat que tenemos aquí detrás. Cuando el territorio se empezó a levantar, entre Montserrat y la sierra litoral catalana el mar quedó atrapado convirtiéndose en una especie de lago. Poco a poco se fue secando y con ello empezaron a acumularse sales y depósitos. Mientras el mar se desecaba, en las cimas de las montañas iban apareciendo sedimentos del mar. Esto que parece arena, es lo que aquí se conoce por margas grises azuladas. Los geólogos lo llaman «Margas de Igualada» porque es una formación muy típica de aquí. Se erosiona muy rápido, pero para excavarlo se necesita utilizar explosivos. Si lo rompes, dentro encuentras depósitos marinos. Encima de todo esto, hay una capa vegetal muy fina. Cuando el agua hace desaparecer la capa vegetal, aparecen estas formaciones conocidas como *badlands*. Sobre esta formación, no puede crecer nada. Creo que uno de los méritos de Miralles, es que sin saber todo esto, fue capaz de entender este paisaje en el proyecto.

Esto parece que se puede ver por ejemplo en esta forma de excavar, en las texturas de los materiales utilizados...

La cota fue excavada unos dos metros respecto la rasante original. Había la intención de introducirse en el terreno reconstruyendo esta especie de galeras

naturales que en algún momento hacen literalmente presencia en el proyecto como ocurre, por ejemplo, al lado de la capilla. Como si la erosión del agua hubiera hecho el corte de forma natural en el terreno.

6 **Ahora que comenta el edificio de la capilla, parece que no fue construida como estaba previsto en el proyecto inicialmente. ¿Qué ocurrió en la capilla?**

La verdad es que si tienes ocasión de revisar los planos ejecutivos, verás en seguida que allí faltaban muchos detalles para poder realmente construir esto. Durante la obra se improvisaron muchos detalles. De hecho, una pieza básica para construir esto fue el constructor. Nadie entendía nada. Nadie se atrevía a licitar esta obra. En los planos tenía el mismo valor un pavimento que un muro. Por suerte, Enric logró convencer a Castells; un magnífico constructor en el que era posible improvisar como pedían los dibujos.

Al final, comentamos antes que en 1993 acabó en suspensión de pagos...

Sí, y por eso replanteamos en 1995 la cubierta de la capilla. El proyecto no tenía ningún pilar previsto inicialmente. Esto era una barbaridad. Aguantar toda aquella tierra con unas jácenas era desmesurado. Se lo comenté a Enric, pues no teníamos dinero para la obra en esos momentos. Entonces él añadió esos cuatro pilares. Con eso redujimos muchos quilos de acero y el coste de las obras.

7 **¿Por qué está esa pieza metálica abandonada en la cubierta de la capilla?**

Esto tiene una anécdota detrás. ¿Ves ese porche?

Sí.

Esa pieza se tuvo que repetir tres veces y al final decidí guardarla porque fue un punto muy difícil. Primero, la hicimos como estaba pensada en los planos, pero no encajaba. Luego se modificó y tampoco. Al final Esteve Miret, que era el herrero de la obra y el que hacía esos encofrados, dijo: «¿me lo dejáis probar a mi manera?» Realmente fue él quien lo solucionó. Es un hombre que sabe mucho de su oficio. Benedetta creo que todavía trabaja con él. En la obra sucedieron muchas de estas anécdotas. Decidí dejarlos arriba como recuerdo. La verdad es que las cornisas de los nichos son más difíciles de ejecutar de lo que parece.

8 **También he visto que el pavimento de la entrada de la capilla no es el mismo que sale en algunas fotos iniciales del proyecto. ¿Qué sucedió aquí?**

¿El del camino?

Sí.

Esto se cambió con Enric. Había piezas de 60x40 como estas, pero eran piezas encofradas directamente en el suelo que marcaban mucho más la junta. El tema aquí es que cuando entraban el cadáver con la camilla, tenían que coger al muerto porque podía caer al suelo. Esto no podía ser. Se lo dije un día a Enric y lo cambiamos por este. Al ser irregular, la camilla iba tropezando y provocaba que el cadáver se moviera. Imagínate que hubiera una familia esperando y se cae el muerto al suelo.

Ya...

Ahora bien, para mí este es el mejor edificio de Miralles porque a pesar de todo lo dicho, es una intervención sobre todo tranquila. Luego en otros proyectos pienso que empezó a complicarse demasiado. Es aquello de querer superarse siempre.... Había días que le tenías que decir: «escucha Enric...» Me acuerdo por ejemplo cuando tuvimos que sacar el agua de la cubierta del edificio de servicio. Le dije que teníamos un problema porque caía el agua de forma descontrolada y que tendríamos que pensar en un canalón. Al cabo de unos días, trajo una maqueta con unos planos explicando todo lo que había pensado para ese detalle. Al final no teníamos dinero para más cosas y tuvimos que acabarlo de forma mucho más sencilla. Su dedicación siempre era descomunal.

¿Se enfadó?

No. Era una persona que cuando le ponías límites también lo entendía. Cuando tuvimos que eliminar las tapas de hierro de las lápidas, porque la gente quería puertecitas de acero inoxidable, fue muy comprensivo, por ejemplo. Con él quedamos en salvar lo esencial del proyecto. Se pactó con el representante de las familias no poner puertas, para dejar los huecos vistos y no eliminar las sombras. Tenía mucha flexibilidad en el pacto, aunque acababas yendo donde él quería. Tenía un carisma muy especial

Para acabar quería comentarle una curiosidad. Hay una foto que vi hace años con el pavimento en color amarillento. Me sorprendió mucho el aspecto que tenía así el cementerio. La imagen era de la plaza. ¿Siempre ha estado este pavimento de hormigón?

9

Siempre ha sido este. Quizás fue un problema de drenaje y eso provocó alguna acumulación de tierras al fondo. Las tierras que bajan por la pendiente quizás se acumularon en la plaza al final del camino.

CARLES CRESPO I VEIGAS

Es el actual arquitecto municipal y director de los Servicios de Obras, Servicios Municipales, Vía Pública y Movilidad de Igualada y ocupó este cargo durante el largo transcurso de las obras del Parc Cementiri Nou d'Igualada de Enric Miralles y Carme Pinós. Crespo vivió muy de cerca este proyecto, y no solo pudo revisar todas las fases junto a Carme, Enric y Benedetta sino que actualmente gestiona el mantenimiento y ampliación del mismo.

INTRODUCCIÓN

En relación a mi tesis doctoral, estas semanas he podido consultar en vuestro archivo los documentos que conserváis sobre el Parc Cementiri Nou d'Igualada y la verdad es que hay algunas cuestiones que me gustaría compartir con usted.

Fantástico. ¿Qué quieres saber?

PREGUNTAS

Me gustaría empezar por preguntarle qué relación considera que tenía Enric con el lugar donde se construyó el Cementerio.

El padre de Enric, era una persona que los fines de semana se llevaba los niños con el coche y les acompañaba a visitar muchas cosas. Yo sé que Montserrat para ellos era importante. Fueron muchas veces a visitar esas montañas. Si hablas con su madre, verás que de todo esto aún se acuerda. Montserrat fue de hecho uno de los primeros lugares dónde me llevó Enric. Yo me acuerdo de él diciendo que esa tierra que había en el Cementerio, era especial, bonita, cercana a la que conoció en Montserrat.

De hecho, en el Cementerio, parece que hay una referencia directa a Montserrat en la sección de los nichos, por ejemplo.

Sí, de hecho, a eso él le llamaba «el Montserrat». Es como una sección que interpretaba directamente de esas montañas. Montserrat estaba muy presente en los dibujos de Enric. Isabel Coixet el año pasado curiosamente rodó una película muy casera, muy *low budget*, que, si te fijas, todas las escenas también están rodadas o bien en el Cementerio de Igualada o bien en alguna gruta de Montserrat...

La vi hace precisamente dos semanas atrás...

Ah, ¿sí? ¿Te gustó como sale el Cementerio o no?

Creo que Coixet captó muy bien la idea del Cementerio. En la película se recorre un camino explicando el tema de la muerte. Por otro lado, se combinan escenas conscientes que se viven al aire libre, con escenas del subconsciente vividas en un mundo subterráneo. Eso crea un símil bastante particular en relación a la sección que se construyó en el Cementerio.

Es una película, que, desde el principio, hasta el final, vas como descubriendo un lugar, que pudiendo ser el más horrible del mundo, poco a poco se convierte en

ENTREVISTA 21

ENTREVISTADO:
BENEDETTA TAGLIABUE
INFO@MIRALLESTAGLIABUE.COM
934 125 342

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
EMBT
PASSATGE DE LA PAU 10 BIS, PRAL.

FECHA DE REUNIÓN:
10.02.2014

lo contrario. Es una historia donde los sentimientos se van como aplanando en paralelo al lugar, para al final mostrar su total belleza.

Algo que en el fondo también sucede en el Cementerio, ¿no? Tus sensaciones se transforman al recorrer el edificio, hasta el punto que creo que al final, en este Cementerio, ya no piensas en la muerte, sino en la vida...

Este era un poco el tema que a Enric le interesaba mucho del Cementerio.

2 Cuando revisas las primeras imágenes del solar, te das cuenta de la capacidad de Enric y Carme por encontrar ese potencial en un lugar tan poco atractivo a priori...

Realmente el terreno escogido era un emplazamiento en medio de un área industrial muy deformada donde incluso se estaba construyendo una autopista. Un terreno muy complicado la verdad. Enric Miralles y Carme Pinós, lejos de darle a este lugar un valor nulo, supieron darle un valor altísimo.

¿Cuál cree que era la idea principal del Cementerio?

Enric en esta época era muy abstracto. Solo utilizaba un Rotring del número uno. Con una línea súper fina lo dibujaba todo. Cuando tenía que darle al dibujo algo más de grosor, dibujaba dos líneas. Con esta precisión, entró en ese paisaje. Hizo un corte en la topografía existente y dibujó las curvas de nivel diferenciando claramente lo que era tierra de lo que estaba por encima de la tierra. El muro con los nichos y los cuerpos se situaban enterrados por debajo del nivel de la topografía. Al mismo tiempo, los nichos estaban dentro de un muro desenterrado. Sin duda, estaba en mente la idea de no olvidar la costumbre extendida a favor de colocar los muertos dentro de los nichos. Enric pensaba en las personas que ocuparían este cementerio. El cómo cuidarlos, el qué hacer para que se sintieran contentos, el cómo construir ese lugar para dar apoyo a los familiares que vendrían... Entre otros, el Cementerio le sirvió para hacer muchas reflexiones sobre la muerte...

Esta actitud, por ejemplo, creo que se puede observar en los posibles caminos que se pueden recorrer en el Cementerio. Por ejemplo, estoy pensando en el hecho de plantear al usuario la decisión de entrar a la capilla o bajar por la rampa hacia los nichos, el subir por la rampa o acortar el camino por las escaleras...

Claramente en esos puntos tienes bifurcaciones. Tienes como una doble posibilidad. O vas por aquí o vas por allá. A esto Enric le daba mucha importancia. Dar la posibilidad de escoger la forma de entrar al lugar. A través de tu dolor, de

tu dificultad de aproximarte u otros. Teniendo caminos donde escoger. Como poniéndote a prueba. A Enric, estas cosas le interesaban mucho.

Me he fijado que, en el archivo, existen muchos documentos de proyecto, pero en cambio muy pocos de obra. Esto es algo que me ha sorprendido pues la obra se demoró muchos años y este despacho es de los que lo archivan todo.

3

Durante los años noventa, la obra iba súper lenta. Entonces los dibujos se hacían muy sencillos. En esos momentos Enric estaba poco tiempo por aquí. Cuando estaba decidía muchas cosas sobre la marcha...

Lo comento porque estaba intentando localizar, entre otros, algún documento de obra que justificara por ejemplo la aparición en la capilla de los tres pilares de hormigón junto al único pilar metálico de la intervención.

La historia de ese pilar la verdad es que más allá de la idea de reducir la sección de la jácena, no la sé concretamente. Miàs solía substituir a Enric cuando él no podía ir a la obra. Podrías probar de hablar con Miàs, aunque me han dicho que parece que ahora vive en Brasil... Quizás tenga algo que ver con lo de la Santísima Trinidad pero no lo sé. Yo lo que sí puedo es contarte algunas anécdotas que creo que nadie sabe.

Me encantaría escucharlas.

Enric tenía una libretita llena de dibujos representando a la Virgen Montserrat con su hijo pequeño en brazos. Esta cosa como de dos escalas, en la que la grande protege a la pequeña le interesaba mucho. Es algo que ya había comentado en las obras de Henry Moore, pero que en los años noventa, cogió mucho más sentido. Su hermana entonces acababa de tener a su primer hijo y él sin duda estaba muy emocionado con esta situación. Si te fijas en la puerta corredera de la entrada del edificio de servicios, verás que hay como una especie de garabatos. Enric los dibujó con un soplete oxhídrico. La gente suele hablar de panes y cruces cuando los ve, pero en realidad Enric quería representar esas dos escalas que te comentaba: madre-hijo. Por otro lado, también aparecen unas figuras como tachadas. Su padre acababa de morir de un cáncer de pulmón. Enric quiso señalar unos pulmones tachados indicando que habían dejado de funcionar. Después creo que también estoy yo, porque aparece una chica con el pelo así, aunque esto último, debo decir que al final nunca me lo acabó de confesar. En esa pared Enric contó las cosas que le estaban pasando en esos momentos. Como si fuera un diario de sus sentimientos vividos en los años noventa.

Hay otros dibujos que nunca he acabado de saber su significado. Por ejemplo, hay unos perfiles de personas dibujadas en el proyecto, que acompañan

a las escaleras que llevan a la cubierta de la capilla. Luego en la obra no se construyeron. ¿Qué significado podían tener?

Enric era una persona muy secreta. O estabas allí cuando lo estaba haciendo o ya no te lo contaba. Eso nunca me lo comentó.

Luego, por ejemplo, en el proyecto hay como unos dibujos que aparecen en planta justo en la plaza de las lápidas. Son estas elipses que se ven aquí. ¿Sabe qué sentido podían tener?

Creo que Enric aquí tenía la idea de poner unas tumbas verticales, como en el cementerio de Brion de Carlo Scarpa. En la época de la gran industria italiana, Scarpa hizo un cementerio espectacular. Allí ubicó su propia tumba y de hecho Carlos Scarpa está sepultado en vertical, a la manera japonesa. Ese dibujo algo tenía que ver con esto, pero al final no se construyó.

¿Eran entonces las tapas de estas sepulturas?

Sí, me parece que me lo comentó Esteve Miret que fue el herrero del Cementerio. Todavía trabajo con él. Es un artesano maravilloso. Muy capaz, muy hábil. Producía todas las tapas de las alcantarillas de Igualada. Enric como reutilizándolas, le dijo un día: «dame una que la ponemos allá». La misma tapa del lugar donde se tiran los huesos corresponde con la de las alcantarillas de la ciudad. La verdad es que nadie se da cuenta. Pasa muy desapercibido. Se confunde con cualquier otro punto de la calle. Luego pensándolo, le daba un poco de vergüenza el tema.

En este espacio también están las lápidas levantadas...

Sí, es algo que recuerda mucho a ese último día del Apocalipsis cuando se abren todas las tumbas. Es como un desorden que te encuentras en el lugar que te explica ese momento apocalíptico en el que se ha acabado la historia, se ha acabado la tierra y los muertos salen de las tumbas.

O, entran también, ¿no? Como si fuera una advertencia al visitante...

A propósito de esto, un amigo japonés me dijo una cosa que me impresionó mucho. Decía que a él le parecía que este lugar era como muy correspondiente a la cultura oriental porque cuando mueres en Japón, se dice que vuelves a entrar en la barriga de tu madre. Cuando naces, sales; pero, cuando mueres, vuelves a entrar. Para él, este lugar era como realmente volver a dentro de la madre. Donde acaba el Cementerio parece que sería esta barriga blanda. La verdad es que no se si Enric tenía esto en mente, pero estoy segura que cuando él estaba buscando estas cosas, con tanta insistencia, tenía que encontrarse con alguno de estos mitos antiguos. Como con más relación con la humanidad.

Creo que esto es algo bastante relevante en el Cementerio pues pienso que tiene que ver con esta idea de infinito que se explora en los recorridos, en la pequeña montaña de la entrada, en la zona del aparcamiento junto al edificio de los servicios...

Sí, hay un dibujo abstracto que aparece como esta «Z» grande con una especie de «8» que corresponde con el símbolo de infinito, luego eso se transforma y el 8 lo forman la montaña con la espiral y la gran plaza de la entrada mezclándose con el paisaje y luego toda esta idea que él recordaba siempre como «la carretera sin salida» pero que en realidad recupera la idea de volver a nacer...

Luego algo que no pasa desapercibido es el plano de jardinería. Hay como treinta especies distintas. Conociendo la simbología del proyecto, me sorprendería si no tuviera algún sentido ceremonioso...

Quizás sí. Enric normalmente siempre jugaba con alguna cosa. Siempre encontraba un juego. Yo solo recuerdo que escogió almendros para este lugar. Recuerdo que consideraba que el almendro era una planta con flores bonitas que encontraba de camino al Cementerio. Por lo menos la idea era colocar algo muy propio de esa tierra. No sé si la vegetación fue escogida por otros motivos porque Enric cada noche tenía un libro diferente. Era difícil saber qué es lo que estaba pensando en cada momento. El encargado de la jardinería entonces fue Josep Moix. Él tuvo que hablar con Enric de esto. Te pasaré su contacto.

A medida que uno va adentrándose en la obra de Enric, va descubriendo esta capacidad por incorporar la realidad al proyecto a través de distintas estrategias. Con esta idea me viene a la cabeza Duchamp y su capacidad por cambiar los objetos de contexto o Jujol y su estrategia por reutilizar objetos considerados de poco valor.

A Enric le encantaba Duchamp, Jujol y muchos otros. Aquí hay todo el tema de las piedras del lugar y el lenguaje de los gaviones que es más propio de las autopistas, por ejemplo. Todo el tema de las armaduras vistas, el hormigón bruto...

Y parece que Gaudí también, ¿no?

Sí, sin duda era muy cercano a la manera que tenía de construir Gaudí. Sobre todo, en el sentido de estar en el lugar y muy pendiente del lugar. Quizás yo diría que con Carme Pinós estuvo más interesado por conocer a Gaudí, pero poco a poco se fue acercando a Jujol. En los años noventa incluso unos holandeses le pidieron hacerse una foto en el Park Güell. Recuerdo que él dijo: «si los holandeses me quieren ver al lado de Gaudí que me hagan la fotografía». Sin duda a él no le gustaba mucho la idea.

4 Otra curiosidad de la documentación encontrada es la gran cantidad de fotos que existen en el archivo. Hay fotos de obra, pero, sobre todo, hay muchas instantáneas del edificio construido. No parecen del mismo autor.

A principios de los noventa se quería hacer un libro con la Gustavo Gili. Esther Rovira se encargó de muchas fotos. Recuerdo que las hizo en blanco y negro. Al final no le acabaron de gustar aquellas fotos porque nunca le acaba de gustar nada. Luego Enric empezó con aquella idea de recortar las fotografías subrayando personalmente lo que le interesaba de lo construido. Era como una manera de fotografiar y dibujar a la vez. Esther se llevó la mayoría de los negativos de las fotos.

¿Recuerda si él hizo fotos del Cementerio?

Sí, hizo muchísimas. Muchas de las diapositivas son de él. Las que está el edificio en obras seguro que son de él. Toda aquella época de los desmontes de tierra, él hacía muchas fotografías...

Luego hay unas de más artísticas en las que aparecen unos personajes posando.

Estas no recuerdo de quien son, pero las hizo alguien acompañado de Quetglas. Recuerdo que fuimos juntos al Cementerio y estaba Quetglas.

¿Y estas deben ser tuyas no? Estaban dentro de una carpeta que ponía «Bene»...

Sí, sí. Son mías. Las hice con una cámara de 6x6 de mi padre. Estas son antiquísimas...

5 Finalmente, he recuperado unos dibujos del archivo donde se ve el edificio de servicios construido, al lado de unos bocetos que parece que responden a la primera voluntad de lo que debería haber sido el canal de evacuación de las aguas de la cubierta vegetal. Al lado hay un texto que dice así: «Se habla de las travesías de la UCV. Son viajes al interior del continente americano inspiradas en el Poema de Amereida. Se adopta como una experiencia de aprendizaje que [...] a la observación viva. Cada Taller emprende una travesía al año. El origen poético está inspirado en la visión de Amereida.» Son unos apuntes que hizo Enric en relación a lo que parece una visita al Cementerio de Ritoque en Valparaíso (Chile). ¿Recuerda si Enric había hablado antes de ese Cementerio?

Sí, él había hablado antes de este Cementerio. Antes y después de la visita. Seguro.

¿Cuándo se produjo esa visita a Valparaíso?

No me acuerdo con exactitud, pero tuvo que ser a principios de los noventa. Y creo que fue una visita de un solo día.

¿Recuerda haber visitado con Enric ese Cementerio?

Fuimos a Valparaíso, pero no recuerdo haber estado físicamente en ese Cementerio. Sí recuerdo que fuimos a visitar la casa de Pablo Neruda, algunas casas autoconstruidas y algunas construcciones de la Escuela de Valparaíso, pero no recuerdo la visita del Cementerio. Tuvimos la verdad mucho contacto con el director de Valparaíso y quizás él se lo explicó. En el viaje también vino Elías Torres y Martínez Lapeña. Podrías preguntarles a ellos si recuerdan la visita a Ritoque con Enric.¹⁵

15. La visita de Enric y Benedetta a Valparaíso fue con motivo de la presentación de una monografía de la editorial ARQ, titulada «Enric Miralles, Martínez Lapeña & Torres Tur: arquitectos catalanes» realizada por el Dr. Aquiles González. Aquiles, que también acudió a la presentación, ha confirmado por e-mail al autor de esta tesis, que el viaje se realizó en 1995 y que Miralles aprovechó para visitar el Cementerio de Ritoque: «Enric se emocionó mucho con las intervenciones de Ritoque. Lo fotografió todo. Fue muy divertido. Inolvidable visita por cierto y elocuentes voces de admiración de todos los presentes.».

BENEDETTA TAGLIABUE (MILÁN, 1963)

Licenciada en arquitectura con la máxima graduación por el Instituto Universitario de Architettura di Venezia en 1989, se traslada a Nueva York durante un año para continuar sus estudios de doctorado coincidiendo con Enric Miralles. El mismo año se desplaza a Barcelona para empezar a colaborar con Enric, el cual acaba siendo su socio y marido. En 1991 juntos fundan EMBT Arquitectes Associats, un estudio internacional de jóvenes arquitectos con sede en Barcelona que empezó su trayectoria ganando concursos de gran prestigio, como el del Ayuntamiento de Utrecht, la Escuela de Música de Hamburgo, el Centro Social del Círculo de Lectores en Madrid, el Pabellón de la Meditación de Unazuki (Japón), así como varias obras para la construcción de la ciudad olímpica de Barcelona. Enric murió antes de acabar muchos de estos proyectos y Benedetta asumió la total responsabilidad de los mismos, destacando el parlamento escocés que se construyó entre 1998 y 2002. Proyectos actuales son la transformación del puerto de Hamburgo o el nuevo edificio de la Facultad de Arquitectura de Venecia. Entre sus numerosos reconocimientos destacan, por ejemplo, el Premio FAD de Arquitectura en 2004 por el Campus Universitario de Vigo, el Premio FAD en 2003 por el Parc dels Colors en Mollet del Vallès, el Premio FAD de la Opinión en 2003 por el Parque Diagonal Mar, el Premio FAD y el Premio Ciudad de Barcelona en 2000 por la casa La Clota, el Premio Nacional de Catalunya en 2001 por el Mercat de Santa Caterina, entre muchos otros. A nivel académico, su tesis doctoral sobre el Central Park obtuvo el Primer Premio en el Concurso Bienal de Jóvenes de Barcelona en 1991. A nivel docente ha dado clases y charlas en diversas escuelas y universidades de Arquitectura de EE UU, Sudamérica, Europa y Asia. Desde el año 2000 es profesora invitada de la ETSAB.

INTRODUCCIÓN

¿De qué trata tu tesis?

De mi tesis me interesa hablar de la actitud de algunos de los más ilustres arquitectos catalanes modernos, en relación a algunos de los arquitectos contemporáneos. En esta contraposición pongo el acento en el paisaje.

¿Qué ejemplos has elegido?

Como casos de estudio principales me interesan especialmente La Ricarda de Bonet, La Casa Ugalde de Coderch en contraposición al Cementerio de Miralles y el Parc de Pedra Tosca de RCR.

Pero La Ricarda y la Casa Ugalde digamos que habla más de una arquitectura que estructura un paisaje y el Cementerio y el Parc son más bien unos paisajes que estructuran una arquitectura, ¿no?

El título de mi tesis dice, arquitectura como paisaje, paisaje como arquitectura.

Me parece correcto. ¿En qué te puedo ayudar?

Estoy haciendo una serie de entrevistas a personas que considero que por su trayectoria pueden aportar una opinión relevante en esta búsqueda. Yo hoy quería hablar con usted sobre todo de Coderch.

PREGUNTAS

Me gustaría comenzar esta entrevista preguntándole dónde empieza su relación con Coderch.

El primer conocimiento que tuve de Coderch fue a través de una publicación de la Casa Senillosa que apareció en una revista de arquitectura de Madrid. Aquella casa me llamó mucho la atención. De todos los ejemplos que habían en aquella revista, me pareció que Coderch era próximo, asumible, sencillo; que lo podías entender, que te veías capaz de hacerlo algún día. Hay arquitecturas que las ves, las admiras pero las sientes como muy lejanas. La arquitectura de Coderch por el contrario tiene esta proximidad y esta empatía próxima. Pocos años después coincidimos en la ETSAB. Le tuve como profesor de «Elementos de Composición». Intenté entender mucho lo que él pretendía transmitir en las sesiones de corrección y eso creo que dio su fruto. Recuerdo que me puntuó con la mejor nota del curso. Me quedé muy vinculado con él, hasta el punto que

ENTREVISTA 22

ENTREVISTADO:
CARLES FOCHS
CF@CARLESFOCHS.COM

ENTREVISTADOR:
JOAN CASALS PAÑELLA

LUGAR:
CASA CALVET CASP 48 BARCELONA

FECHA DE REUNIÓN:
16.10.2010

1

después tuvimos muchas más coincidencias posteriores, como por ejemplo en la misma Escuela del Vallès cuando fui el director.

2 **Hablando con Bohigas me comentó que él intentó promover la idea de que hubiera una cierta independencia entre las dos escuelas de arquitectura de Barcelona. ¿De qué diferencias cree que realmente podríamos hablar?**

Una vez Oriol Bohigas vino a hacer una conferencia en la Escuela del Vallès — cuando la Escuela aún era una delegación—, en la que coincidió con Enric Trillas —que posteriormente fue presidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y con Javier de Cárdenas —que en aquel momento era el Director de la Escuela de Barcelona— Tanto Trillas como Cárdenas tenían la intención de convencer a Oriol para que se presentara como director de la Escuela. En aquellos momentos recuerdo que como profesor, y en nombre de los estudiantes, le animé y a la vez le hice ver que nosotros allí éramos una delegación, que había nacido un poco de las circunstancias y que quizá se podría hacer una cosa diferente entendiendo que podíamos ser una Escuela pequeña. Oriol tenía la voluntad de ordenar la ETSAB. Quería renovar el profesorado de Proyectos y de todas las asignaturas que él consideraba claves, porque todo estaba en franca decadencia. Nosotros queríamos montar una escuela pequeña. Un poco nos fijábamos en el modelo de la Escuela de Harvard, pues la conocíamos a través de Jaume Freixa, que había estado con Sert. Queríamos probar de hacer una escuela más bien integral y no una de departamentos. Queríamos que desde el proyecto, se generara conocimiento y requerimientos de conocimiento de otras materias. Fui a ver a Sert y nos convenció de que realmente eso podía ser. Oriol Bohigas lo entendió, y de alguna manera pensó en ayudar a unos chicos que eran muy jóvenes y que querían probar esta aventura. Fue así. Él se sacó de alguna manera un pequeño problema, ya que nosotros éramos una delegación y él no tenía mucho dinero ni interés en acaparar poder. Me acompañó a Madrid diversas veces para conseguir la independencia y al cabo de un tiempo salió en la televisión: «Creación de una nueva Escuela de Arquitectura en Cataluña». Toda una gran noticia en aquel momento, ya que iba a contracorriente del criterio unificador de Madrid donde solo había una. Desde entonces, la Escuela del Vallès se ha caracterizado bastante por todo esto que tiene que ver con los cursos en los talleres integrados y otros, etc. Yo lo que deseaba es que esta Escuela tuviera un grano más pequeño y que tuviera el proyecto un poco como el motor del conocimiento.

Rafael Aranda, que fue la primera persona a la que entrevisté, cuando le pregunté sobre en qué sentido podíamos hablar de relación de su arquitectura con el paisaje, me decía que una de las primeras aproximaciones que tuvo fue precisamente en la ETSAB. Él explicaba que allá había como una especie de hilo conductor que de alguna manera lo llevaba hacia las enseñanzas de Elías Torres, de Manel Ruisánchez...

Creo recordar que Elías no llegó a dar clases aquí, quizá colaboraciones ocasionales, pero en cambio Manel Ruisánchez, Pep Llinàs y Martínez Lapeña sí. Un poco lo que se proponía en aquellos talleres era adquirir el conocimiento a partir del problema específico. Era una forma de estimular a los estudiantes, ya que en seguida tomaban conciencia de que eso que necesitaban conocer y aprender tenía una relación directa con su proyecto. En este sentido Pep Llinàs y Martínez Lapeña, que aquí cabe vincularlos más en el campo del urbanismo y en todo discurso del territorio, sin duda iban muy bien para hacer reflexionar hasta qué punto era vinculante el entorno en la arquitectura. Aquellos talleres te hacían pensar desde el principio en el territorio antes de decidir otras cuestiones que en muchas ocasiones tienen que venir después. Te hacía pensar en el origen del problema arquitectónico. Yo supongo que Rafael vivió bastante estas cosas que planteaban los talleres y entiendo que le debía servir y que por eso lo recuerda positivamente.

Cuando hablo con algunos compañeros que conocieron personalmente a Coderch, suelen decirme que como arquitecto era: perfeccionista; con instinto por superar sus anteriores resultados, Realista; entusiasmado más que por una modernidad teórica, por una arquitectura entendida como popular, e intransigente; sin voluntad por consentir lo que no creía justo, razonable o verdadero. En una carta que Coderch escribía a Gio Ponti el 12 de Enero de 1955 decía que con la Casa Ugalde encontró su propio camino. ¿Una casa abierta al paisaje puede decirse que era el ideal de la arquitectura de Coderch?

3

Yo entiendo que sí. En algunas de las primeras revistas Domus de los años cuarenta o cincuenta había una sección que mostraba ejemplos de casas unifamiliares frente al mar de especial interés. Cada mes aparecía un proyecto con planteamientos nuevos y diferentes, por su emplazamiento singular y por la originalidad de la propuesta. De todos ellos, los de Gio Ponti, mostraban sobre todo casas que realmente se relacionaban con el paisaje señalando las visuales al exterior desde diversos puntos del interior. Creo que una de las cosas con las que Coderch tenía empatía, y que después desplegó y desarrolló a su manera, es este tema que planteaba Gio Ponti en relación a que la casa tiene que relacionarse bien con el paisaje. No tanto, pero también, como pieza, sino más bien como desde el interior de la casa hacia el exterior. Un poco como proponían las «prairies» de Wright. Coderch tiene influencias —que él podía reconocer o no— pero yo creo que estaban y que tienen mucho que ver con el Neoplasticismo por un lado y con el Organicismo de Wright por otro. Gustavo, uno de los hijos de Coderch, siempre decía que su padre, explicaba que en la Casa Ugalde estaba todo. Es eso que a veces les pasa a las personas. De repente, en un momento dado, tocan el cielo. Coderch con la Ugalde consiguió sintetizar todo eso que le había influido de aquellos años. Todo eso salió de golpe en aquel proyecto. Debería ser como una liberación de los prejuicios que tenía sobre el orden y la simetría promovidos

por el academicismo. De hecho muchos de los recursos que utilizó para la Casa Ugalde después fueron recuperados en proyectos posteriores. Toda aquella manera de hacer, como las paredes que se adelgazan, la supresión de coronamientos de la cubierta poniendo la pieza del escupidor al revés para reducir el grosor son temas que reaparecen en otras obras y por otro lado son estrategias que italianos como Gio Ponti hacían mucho y que él aplica, depurando un lenguaje tradicional y unos medios tradicionales. Ugalde es un proyecto que Coderch sufrió mucho, pero el resultado fue magnífico. Entiendo que hay toda una línea de su trabajo que tiene mucho que ver con eso.

4 Fenómenos como el de la necesidad de una ciudad saludable, el del problema de los espacios públicos y del sentimiento de pérdida de lo natural probablemente propiciaron que la arquitectura moderna mostrara un especial interés en cuanto a la voluntad de restaurar su relación con la naturaleza pero, ¿hasta qué punto este ambiente determinó esa clara voluntad que tenía Coderch por dar continuidad espacial a su obra? ¿Hacia dónde miraba Coderch? ¿Qué perseguía con esta voluntad de continuidad espacial? ¿Qué quería conseguir?

El vínculo que Coderch tenía con Cadaqués pienso que de alguna manera le aproxima a una cultura que es muy propia del momento. En aquellos años había un sector de la sociedad acomodada que descubrió el placer de tener proximidad con la vida natural, el mar, etc. Esto es lo que hace que por ejemplo que las casas de sus amigos de Cadaqués, Harnden y Bombelli, hagan pensar en un tipo de vida, que tiene que ver con el ir en bañador, con el acercarse a la naturaleza, con el contacto con el exterior, etc. Toda esta cultura higienista, toda esta consciencia de que era sano, ir con poca ropa, bañarse y tomar el sol, que había comenzado con la segunda república, había quedado digamos apartada por la posguerra y por todo aquel fondo de las religiones y de las Iglesias. De repente, aparece una sociedad que se desinhibe y vuelve a gozar de estas circunstancias. Todo esto, en los años cincuenta y sesenta pide una arquitectura determinada y las casas de Coderch, dan en cierta manera una respuesta a estas circunstancias. Podríamos decir que faciliten esta vida, que construyen el escenario porque esta vida pueda desarrollarse. Esto lo tienen las casas de Cadaqués, pero también la Ugalde, la Uriach y así muchas otras. Son casas pensadas para una vida que se desarrolla tanto a dentro como a fuera.

5 Acompañando el nombre de Coderch suelen aparecer asociados algunos de los más ilustres personajes de la arquitectura catalana como fueron el caso de Gaudí, Jujol y Sert. ¿En qué sentido cree que es posible trazar un hilo de continuidad entre estos arquitectos y la obra de Coderch? ¿Qué aprendizaje cree que pudo tener de estos arquitectos?

De Jujol Coderch decía que era un señor que te podía quebrar un proyecto el día antes de la entrega si el proyecto no estaba bien. Supongo que de Jujol aprendería una ética que le debería parecer necesaria para tirar adelante dentro del mundo de la arquitectura. De la actitud de Gaudí también hablaba a menudo, pero que yo sepa no era demasiado entusiasta de su arquitectura. Supongo que le debía molestar toda aquella carga formal y expresionista que tiene la obra de Gaudí. Ahora bien, la actitud de Gaudí y algunas bases teóricas de cómo concebir la arquitectura, supongo que sí le debían interesar. Toda aquella arquitectura que venía del programa y sobre todo de la construcción yo creo que le interesaba mucho. Por el contrario sé del cierto, que no había ninguna obra de Gaudí que él dijera que fuera su gran referencia. En cuanto a Sert, eran amigos y casi bien, creo que por los vínculos que los dos compartían con la familia Güell, (habríamos de decir familia lejana). Algunas arquitecturas de Sert le generaban simpatía en tanto que también se basaban mucho en la arquitectura tradicional. A Coderch le interesaba más el Sert constructor de aquellas arquitecturas de reducida escala que no el Sert urbanista, constructor de grandes edificios. Por otra parte, esta idea de una arquitectura de casas blancas cabe decir que la descubrió en unas fotografías de unas casas ibicencas que son en el Arxiu y que hizo un fotógrafo que me parece que se decía Palencia. De hecho, Coderch descubrió esto de que «en la tradición está una de las fuentes de la arquitectura» a través de aquellas fotografías y de la revista AC. Esto se lo he escuchado decir a él, al menos un par de veces. Durante la Guerra Civil cuando el bando franquista entró en Barcelona confiscó la sede de GATCPAC. Allí Coderch vio por primera vez las revistas AC.

Si con la Casa Ugalde, la arquitectura catalana de alguna manera redescubría el paisaje natural que los compañeros de por ejemplo la república habían mostrado ya en los años treinta, con las viviendas ISM de la Barceloneta, sirviéndose de algunas investigaciones iniciadas por Gardella en Alejandría, Coderch parece que ampliaba tal hazaña, descubriendo un paisaje urbano barcelonés.

6

Coderch aquí descubría un paisaje urbano, pero yo diría que más bien negándolo. Si te fijas en este proyecto siempre hay esta cosa de que los interiores dominan el exterior. Al revés, creo que no interesa tanto. Niega el paisaje en el sentido de que pone unos límites, de que no muestra una voluntad de extender físicamente la casa hacia el exterior.

Realmente el edificio solo se abre en las esquinas que es donde Coderch piensa que puede tener unas ciertas visuales con algunas calles de la Barceloneta pero por lo que hace el resto, todo está bastante cerrado en sí mismo. Todo aquel conjunto de persianas fijas, la no concesión al balcón, aquel medio piso que da a la calle de atrás... Por otra parte la preocupación por los recorridos es la misma que hay en la Casa Ugalde. Desde que entras en el piso ves como todas aquellas paredes te van llevando hasta unos puntos escogidos para a partir de allí, abrirse.

Con esto por cierto cabe decir que hace trampa, porque te dice que hace la pared oblicua porque así caben los pisos y esto no es verdad. Yo mismo comprobé con su hijo Gustavo que caben los pisos perfectamente. Él esto lo decía porque era una manera de justificar delante de los que le habían hecho el encargo, que era el Instituto social de la Marina, que la casa había de ser así. La prueba es que cuando fue el inspector para darle el visto bueno, le dijo que en aquella casa así no se podría vivir. Le dijeron que arreglara eso, porque así no se podía recibir. Fue entonces cuando Correa y Milà, que eran en su despacho todavía de estudiantes, trataron de amueblar un piso para demostrar que realmente era habitable. Así nacieron diseños como la butaca Barceloneta.

Aun y así una de las críticas —y a la vez virtudes— que creo que se le pueden hacer a la arquitectura de Coderch es esa capacidad de tratar las tipologías urbanas complejas —para lo bueno y para lo malo— como si fueran arquitecturas de una escala más doméstica como son las viviendas unifamiliares. ¿Qué opinión le merece la arquitectura urbana de Coderch?

Él tenía como el convencimiento de que el conocimiento arquitectónico que se podía llegar a adquirir era acumulativo. Anna Maria, su mujer, muchas veces comentaba: «yo siempre le digo: te repites, siempre haces lo mismo», pero pienso que no era esto en realidad. Él más bien era muy perfeccionista. Cuando había de hacer un nuevo proyecto, para decirlo de alguna manera se ponía el domingo, se sentaba en una butaca y comenzaba a mirar una caja que tenía con todas las plantas de las casas unifamiliares que había hecho hasta ese momento. Siempre, en cualquier proyecto, intentaba partir de una obra hecha por él, porque entre otras cosas, sabía perfectamente como era aquel espacio que ya había vivido. Esto es muy importante porque un arquitecto cuando hace un proyecto ha de tener la máxima convicción de que sabe cómo serán los espacios que está proyectando. Por eso decimos proyectar. Proyectar es prevenir algo en el futuro. Pienso que es en este sentido que cabe entender que Coderch tendía a trabajar partiendo de una cosa existente y que si había llegado a definir una planta que le funcionaba, sería bastante difícil que comenzara de cero.

A mí por ejemplo la volumetría del conjunto de les cocheras no me interesa demasiado, me resulta un poco agobiante. Me interesa bastante más el tema urbanístico que plantea la isla, a partir de una subbase con los párquines y con la calle interior por los viandantes. Aquí yo creo que hace una aportación importante.

Por contra, no encuentro tan agobiantes las viviendas Banco Urquijo. Me parecen más elegantes. Ahora bien, cuando estás en las viviendas de cocheras, te encuentras bien, porque resuelve unas viviendas entre medianeras, de profundidad similar al Ensanche sin necesidad de patios y con unas plantas extraordinariamente bien articuladas. La preocupación que tenía para evitar los patios es

importante Coderch. Quizá la última casa plurifamiliar que hizo con patio fue la de Johan Sebastian Bach. Después siempre los fue esquivando, hasta el punto de hacer aquellas volumetrías tan trinchadas que parecen un recurso puramente formal, pero que en realidad era su manera de buscar las visuales exteriores. Estaba convencido que eso era su aportación en la arquitectura del momento y que podía tener continuidad en el futuro. Era siempre más de sumar, trabajando a partir de lo que sabía para mejorar el resultado, que de intentar inventar cada vez. En este sentido podríamos decir que era más Beethoven, que no Mozart. Mozart lo hace fácil, inventa cada vez partiendo de unas estructuras básicas que él conoce muy bien. Beethoven era más de prueba error tal como se ve los borradores de sus partituras y como muestran los croquis de Coderch.

Sea como sea, en Coderch hay un interés hacia el paisaje ya fuera concentrándose en el espacio «natural» como reflexionando sobre el espacio «urbano». En alguna ocasión y creo que erróneamente se ha asociado a Coderch la construcción formal de algunas metáforas, como podría ser el caso de la planta de la Casa Ugalde y la forma simbólica de un árbol. Por lo contrario en Coderch y sin embargo pienso que no hay un interés por las formas de la naturaleza sino por la naturaleza en sí misma entendida ésta en un sentido amplio.

7

Yo creo que su obra nos demuestra que hay una preocupación por comprender el paisaje. Él no comenzaba nunca un proyecto sino tenía primer el topográfico. Pedía un topográfico, después se lo estudiaba y finalmente se iba al solar. Mirando el topográfico era capaz de reconocer si había árboles o elementos de interés, si había rocas, si había desniveles, si en aquel lugar se tenía que pensar en hacer una casa a un solo nivel o por el contrario sería necesario desgranar... El topográfico le daba las pautas sobre qué hacer en aquel territorio, después cuando lo iba a ver, la fotografía, que como sabes él era una gran aficionado, le aportaba la visión de aquel lugar. Sin ir más lejos, la Casa Ugalde no es más que las diferentes visiones del paisaje que él pretendía mostrar.

Recuerdo haber leído que excepcionalmente en el proyecto de la Casa Ugalde, no fue con el plano topográfico...

Es posible. Era al principio de todo, y allí probablemente fue a hacerlo él. Quizá porque lo sufrió y sufrió las imprecisiones del mismo dibujo que él había hecho, vio lo que necesitaba. Eso de que: primero que alguien haga un buen topográfico, y entonces lo hablamos... La Casa Ugalde es una casa en la que seguro que se improvisó mucho. Hay muchos detalles de la casa, como por ejemplo los del volumen de los invitados, que los planos muestran que se hizo sobre la marcha. No tiene que ser nada fácil imaginarte cómo transformar un paisaje como aquel desde el proyecto. Fue una casa en la que se tuvo que hacer mucha visita de obra.

8

Por otro lado de la Casa Ugalde se suele decir tanto que se trata de una obra excepcional e irrepetible debido a las condiciones únicas de su emplazamiento, como que a través de esta casa se puede explicar tanto el conjunto de la arquitectura de Coderch como el panorama de una época concreta. ¿En este conjunto de afirmaciones aparentemente contradictorias, qué posición hace falta adoptar aquí? ¿Qué continuidad tiene la Casa Ugalde en la obra de Coderch?

Cuando él acaba la Ugalde al cabo de un tiempo le encargan en Sitges la Catasús; una casa que se había de hacer en una parcela cerrada, que me parece que incluso no tenía ni un árbol. Coderch aquí moderó su discurso formal, pienso que principalmente por dos motivos: primero por un tema de costes y segundo porque no estaba delante de un paisaje abierto como era el caso de la Casa Ugalde. El proyecto en la Catasús, claramente no es la casa, el proyecto es toda la parcela. En este sentido se puede decir que es una arquitectura que interacciona con toda la parcela creando así un paisaje. Para decirlo de alguna manera, la Catasús es un proyecto más cercano a la casa de los tres patios de Mies que en las Prairie Houses de Wright. O dicho de otra manera, si en la Catasús el proyecto es la parcela, en la Ugalde el proyecto es un objeto arquitectónico que se ubica en una parcela que la modifica con unos límites que no se sabe muy bien donde acaban.

Algo sin duda extraordinario de la Casa Ugalde es la peculiaridad de la parcela donde se ubica. El entorno, la dimensión y sus límites desdibujados, quizás a diferencia de otros proyectos, propiciaron más de algún modo hechos como el de la necesidad de acercarse, de contemplar, de reflexionar sobre los elementos que componen el lugar. ¿Cómo debemos entender el trazado de ese camino que permite reconocer todos estos elementos?

Imagínate que allí vamos a vivir tú y yo, y que en aquel solar no está la casa. Podemos poner la casa en la entrada o la podemos poner en aquel punto que parece el bueno. Si hacemos esto último, ¿cómo lo hacemos para llegar hasta aquel punto? No sé si era posible acercarse más con el coche, pero supongo que lo que se le debía ocurrir es hacer un camino que fuera coherente con la idea de la casa, como un recorrido hasta ver el mar. Por otra parte estos muros bajitos que te llevan son algo muy tradicional en el Mediterráneo, como los bancales de piedra que hacían los payeses. Supongo que esto tiene que ver con la voluntad de no llegar con el vehículo hasta la casa y sobre todo con la voluntad de poner la casa en aquel punto, que es el punto que había escogido el cliente y que transformó Coderch.

Debido a la explotación abusiva del suelo del litoral, la Casa Ugalde hoy en día forma parte de una urbanización rodeada de casas que ha convertido aquel trazado de Coderch en un camino de retorno que no conduce a ningún lugar. ¿Qué alteraciones le constan en relación a la parcela?

Esta casa primero fue de los Ugalde, después de otros propietarios que modificaron y aplanaron la parcela hasta donde pudieron, aportando tierras para tener una casa sobre terreno horizontal. ¡Terrible! Cuando Ferran Amat la compró, comparó las fotografías y se dio cuenta que había cambios. Con la documentación del Arxiu como guía, volvió a modificar otra vez el terreno para que volviera a tener la forma inicial.

Ahora el acceso a la parcela se realiza necesariamente a través de un nuevo camino que se dirige a un aparcamiento que está enfrente —aunque sin visibilidad— a las vistas del Este. Para acceder a la casa es necesario utilizar las viejas escaleras que daban acceso a la piscina. Han habido cambios en el entorno y parece que también en la parcela. A pesar de estos cambios el descubrimiento del paisaje sigue siendo algo sorprendente. No es algo directo que aparece sin más. La vegetación impide apreciar en un primer instante las vistas que sedujeron a Don Eustaquio. De alguna manera como ocurría en el pasado, hay que recorrer un camino —ahora superando un pequeño desnivel— para alcanzar la casa. Una vez allí el paisaje queda a nuestra espalda. De nuevo hay que girar. Si entramos por el patio exterior por donde antes se salía a la piscina, pasando por debajo de la pasarela interior de la casa, el paisaje se abrirá de nuevo ante nuestros ojos.

CARLES FOCHS (BARCELONA, 1944)

Arquitecto (1971) y doctor arquitecto (1982) por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB), fue catedrático interino entre 1981 y 1985 y profesor titular desde 1985 de la Universidad Politécnica de Catalunya (UPC). En el ámbito académico ha sido subdirector de la ETSAB entre 1977 y 1979, primer director de la ETSAB entre 1979 y 1981, director del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAB entre 1981 y 1986, director de la Delegación del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAB entre 1991 y 1995, responsable de la Línea de Investigación «Habitat Modern» de la UPC en 1996, director del CRAL (Centre Recerca per l'Administració Local) en 2002 y director del «Arxiu Coderch» desde su creación (1994).

3. SELECCIÓN DE EXÉGESIS

01. Entrevista a Albert Viaplana y Helio Piñón en el programa de TVE 2 «Tres arquitecturas» emitida el 13 de Diciembre de 1990.
02. Conferencia de Enric Miralles impartida en el Southern California Institute of Architecture el 3 de marzo de 1989.

EXÉGESIS 01

[AV]

AUTOR:

[AV]: ALBERT VIAPLANA

[HP]: HELIO PIÑÓN

[IS]: IGNASI DE SOLÀ-MORALES

[JM]: JOSEP MARIA MONTANER

[JH]: JUAN JOSE LAHUERTA

LUGAR:

TVE 2

FECHA:

13.12.1990

TEXTO ORIGINAL:

ENTREVISTA A HELIO PIÑÓN Y ALBERT VIAPLANA
EN EL PROGRAMA DE TVE 2 TRES ARQUITECTURAS
EL 13 DE DICIEMBRE DE 1990.

DURACIÓN:

56'18"

FUENTE:

[HTTP://WWW.RTVE.ES/ALACARTA/VIDEOS/
TRES-ARQUITECTURAS/TRES-ARQUITECTURAS-VIAPLA-
NA-PINON/658141/](http://www.rtve.es/alacarta/videos/tres-arquitecturas/tres-arquitecturas-viaplana-pinon/658141/)

En el Parque de Sant Adrià del Besós, tratamos de hacer un lugar, para que en un futuro —que esperamos que no sea lejano— se pueda llegar a construir un parque. Nosotros solo proyectamos el lugar que permitirá hacer este parque. Solamente hemos creado las condiciones. No hemos hecho el parque.

El emplazamiento del parque era un lugar inquietante. Se escavaban gravas. Estaba lleno de agujeros. Una especie de espacio lunar. Aquí pensamos en la idea de reproducir un paisaje muy propio de la parte Norte de Gerona. Un paisaje donde los bosques crean vacíos que permiten albergar espacios cultivables. Pensamos que nuestras franjas de bosque organizarían los vacíos que en un futuro contendrán al parque. Es así, por ejemplo, como se ha reproducido esa rambla que muestra un trazado ciertamente caprichoso. Una especie de línea quebrada, que como lugar urbanizado, civilizado, y construido, presenta el propio perfil de las ramblas de cualquier pueblo de las costas de Catalunya.

Sin duda este es un parque que no puede trasladarse a cualquier otro lugar. Tal como ha sido pensado, tal como ha sido proyectado, hace realmente impensable esta situación. Pensad que cuando este solar se encontraba todavía en nuestros pies, cogimos un bastón largo para dibujar en la arena los puntos donde se iban a concentrar las zonas de arbolado... Las formas geométricas no son más que una especie de caligrafía que sale naturalmente cuando aprendes del lugar. Cuando la mano ya tiene la sabiduría, los gestos se van superponiendo. Es lo que ocurre en el humor, por ejemplo. El humor sale cuando aparece el relajamiento. Estas geometrías también salen de la confianza. Uno coloca el brazo encima del sillón o se coloca recogido según la comodidad con la que se encuentra respecto del ambiente donde está situado. (5'18").

[HP]

Una pregunta que uno se puede hacer con facilidad, es sobre la posibilidad de extrapolación o de extensión de algunos de los elementos o rasgos de nuestros proyectos, por el hecho de que sean abstractos. Yo creo que se puede responder si se tiene en cuenta que la universalidad es una aspiración del ejercicio del arte, pero una aspiración que se ejecuta —y se actualiza precisamente— a partir de la singularidad y por tanto de la subjetividad de quien actúa. En este sentido diríamos que, en la medida en que hay una tendencia a la universalidad —que no es otra cosa que la aspiración de la abstracción del arte—, se podría pensar que se puede extrapolar una forma precisamente por esa tendencia a la universalidad, pero si se tiene en cuenta, que esa tendencia solo se justifica desde la acción subjetiva, entonces es más cuestionable que los elementos de nuestros proyectos puedan ser extendidos.

En este sentido, hay elementos que pueden parecer estándares, minimalistas o descontextualizados, pero como comenta Alberto, yo creo que a parte de las bolas de piedra —que casi sería un tópico el repartirlas por las aceras de determinados barrios—, poca gente se ha atrevido a utilizar estos elementos de una manera directa. Quizás porque se han dado cuenta de que no podían quedarse solo con lo que tenían de abstracto —en el sentido de poder universalizarlos— sin quitarles a la vez aquello que tenían de auténticos en el lugar. Sin quitarles aquello que tenían de consistentes solamente por la presencia de los otros. (6'54'')

[AV]

Nosotros pensamos que la arquitectura ya está en el lugar. Solamente tenemos que descubrirla y para descubrirla hemos de hablar con su propio lenguaje. Por ello, le proponemos interrogantes con otras arquitecturas que son conocidas por nosotros. Aquí es cuando ella responde o calla. Y de todas estas preguntas y respuestas, sale al final el proyecto. Es una arquitectura que a pesar de que la realizamos y la construimos nosotros, tenemos la ilusión de que ya existía. Como si hubiera estado siempre allí.

Nuestra arquitectura no se coloca ni al paso siguiente ni encima mismo del terreno. Se coloca un poco más arriba. Casi siempre hay una intervención en el cielo en nuestros proyectos. Como si dibujáramos en el plano del techo en vez del plano de la mesa. Como si viéramos el proyecto hacia arriba. La perspectiva que se tiene de un plano que está en el cielo es mucho más amplia. Es mucho más generosa que la que está situada a metro sesenta a la altura de la vista. Proyectar a esta altura dice muchas más cosas que hacerlo en el mismo plano del terreno.

Casi siempre hay dos o tres actuaciones en nuestros proyectos. La primera casi no nos pertenece. La segunda es absolutamente nuestra y tiene muchas veces algo de reflexión teórica, que como arquitectos, la concretamos en la práctica. La tercera aparece con la tranquilidad de la obra realizada. Son aquellos actos de confianza. Es cuando el humor, la broma y la ironía se hacen presentes. Aquí estaría hablando del gato o de la pared de la Plaza de Sants o de tantos otros elementos que podríamos descubrir, como sería el caso de las palmeras que están al fondo de la Plaza de Granollers, etc. (9'58'')

[HP]

La Plaza de Sants en realidad vino a aportar un determinado elenco de instrumentos —digamos artefactos—, con los cuales contar a la hora de afrontar un proyecto de espacio público. Coincidiendo el cierto *revival* de interés por los espacios públicos con el de la arquitectura académica de hace diez o doce años, surgió el mito de que la arquitectura moderna no era capaz de afrontar los problemas de la ciudad. Mito o creencia, que por cierto, creo que es falsa, por

mucho que lo sostengan los mayores responsables de las áreas de urbanismo de las ciudades más importantes. De hecho, supongo que la Plaza de Sants, vino a desmentir en alguna medida todo esto. Yo creo que las réplicas van por aquí. Cuando a veces nos dicen: «...aquel banco de la plaza de Sants...» entonces nosotros forzando un poco la situación y haciendo un poco de teatro decimos: «Pero ¿qué banco? Si allí no hay ningún banco... Querrás decir aquella línea que eventualmente sirve para sentarse a un viajero que está esperando a un amigo.» Si dices que aquello es un banco ya has matado toda la posibilidad de entenderlo dentro del sistema formal —formal en el sentido intenso— que soporta la Plaza. Lo malo es esto. Ver aquello como banco, lo otro como escalinata y lo otro como cubierto... Nombrar las cosas siempre por lo que sirven más que por aquello que son es un error. Probablemente aquello que son es más abstracto que para lo que sirven. Es más difícil de aprender aquello que son, pues lo son siempre en función del sistema en que están insertas. En el sistema de la forma total claro. Yo creo que las patologías que se pueden acusar en muchas ciudades de aquí y de fuera de aquí, en cuanto a replicas de nuestra obra o de otras obras, van por aquí. Por la necesidad de codificar que tiene mucha persona que se dedica al proyecto de arquitectura sin haberse planteado nunca en serio si lo que está haciendo o reproduciendo es consiguiendo algo. (12'39")

[IS]

El crítico Germano Celant decía que el arte del minimalismo había nacido como la reacción a la suciedad de Nueva York. No a la sociedad, a la suciedad. Yo pienso que esta frase un poco brillante, sirve para colocarnos y entender ciertas arquitecturas que han nacido sobre todo como la respuesta a la agresividad, a la obsolescencia, a la incoherencia de ciertos ambientes urbanos. A mí me parece que entre estas se encuentra la arquitectura de Piñón y Viaplana. ¿Por qué? Porque es una arquitectura que en absoluto pretende mostrar un orden completo y coherente entre cada una de las partes y el lugar donde se coloca, sino que por el contrario actúa casi como una especie de apuesta final en una situación que se asume como caótica, opaca, difícil de ser entendida globalmente. Esta es una arquitectura que establece unos elementos convencionales con los cuales organiza una cierta parte del paisaje, y a partir de estas convenciones, con mas astucia que dureza y con mas sutileza que una pretendida perennidad de su actuación, se coloca en cada una de los casos como una actuación leve, en algunos momentos casi con vocación efímera y en todo caso remitiendo sobre todo a la idea de que hay detrás más que, por decirlo así, a la voluntad de incorporación de una multitud de elementos en la obra. (15'22")

[HP]

En realidad estuvimos siete años sin recibir un encargo y por tanto sin construir nada. Viviendo física e intelectualmente de una serie de concursos que como

encargos ficticios fuimos reconocidos en más ocasiones de las habituales, cosechando algunos premios con dotaciones desiguales, que nos permitieron vivir sumando a parte la pequeña aportación que suponía en aquel momento nuestro sueldo de profesor en la Escuela. Esto ocurrió desde el año 1974 hasta el 1981 que es cuando obtuvimos el encargo de la Plaça Sants. (16'34")

[AV]

Creo que donde empezó todo realmente fue en San Esteban (Murcia). Creo que allí realmente se gestó una arquitectura nueva en la sociedad Piñón y Viaplana. Los proyectos que hasta entonces habíamos hecho eran distintos. Aquí el espacio exterior ya era la base del proyecto. Se construía el espacio exterior y el edificio aparecía como el negativo de este espacio exterior.

Así las aportaciones que pienso que hicimos en el Colegio de Arquitectos de Barcelona fue la forma de colocarnos en un lugar conflictivo. El Colegio se ubicaba en el borde mismo del barrio Gótico. El barrio intocable de Barcelona. El barrio aceptado y consolidado. Aquí las propuestas que eran esperables, eran propuestas de seguir con esta dinámica. De hecho, los proyectos que fueron ganadores siguieron este camino de aceptación. El camino de dar las pautas de tu proyecto acogiéndote a elementos formales concretos. Nosotros para nada hicimos esto.

Nosotros explicamos precisamente esta situación de frontera. Los muros que cerraban la isla donde estaba situado el solar, dejaban una grieta a través de la cual veíamos el interior. Nosotros pensamos este interior para enseñar más allá de la Barcelona moderna. Queríamos enseñar como este otro mundo del barrio Gótico también estaba presente. Formalizar todo esto casi escenográficamente fue nuestra propuesta y para ello utilizamos naturalmente elementos de una forma muy conceptual. El muro ciclópeo, por ejemplo, era un muro de vidrio de dos centímetros de grueso arenado que de día se veía como opaco y de noche dejaba traspasar la luz. Las sombras de lo que ocurría en el interior se veían desde fuera.

Nosotros explicamos una forma de colocarse en un lugar. Yo creo que esto era una novedad. No era reseguir y hacer arquitectura con aquello que ya se sabe que es arquitectura. Era pensar que la arquitectura está por hacerse. Pensar que la arquitectura que nos ha llegado es algo como una especie de pauta o de trama que nos impide ver lo que tenemos delante de la vista. Precisamente este es nuestro trabajo. Enseñar a ver lo que está allí. Descubrir. (25'01")

[JM]

La aparición en la escena de la arquitectura española y más concretamente de la arquitectura catalana de la obra de Viaplana y Piñón representa una de las novedades y de las innovaciones más importantes de estas últimas décadas. En el caso de la arquitectura catalana nos hemos acostumbrado a entenderla un poco según las coordenadas que definió Oriol Bohigas cuando habló de una Escuela de Barcelona en los años sesenta. Realmente si esta Escuela de Barcelona existió, a partir de finales de los años sesenta asistiríamos a una continua aparición de caminos que se apartan de esta ortodoxia. Fue en primer lugar Ricardo Bofill en el año 1968 planteando las ideas de la ciudad en el espacio iniciando su camino particular (había empezado también en la Escuela de Barcelona). Más tarde, el Studio PER también siguió un camino evocativo y marcadamente posmoderno que se apartaba de la ortodoxia del Realismo. Hacia mediados de los años setenta, primero a partir de unos concursos de arquitectura y después a principios de los años ochenta con la realización de la Plaza dels Països Catalans cerca de la Estación de Sants, la figura de Viaplana-Piñón aparece con todo su contundencia dentro de este panorama.

Su arquitectura aporta muchas novedades y se aparta del Realismo y de la actitud contextualista de gran parte de la arquitectura catalana de estas últimas décadas. Una arquitectura mucho más basada en la forma y que defiende el trabajo del arquitecto como un trabajo intelectual más cerca de las formas abstractas, de los materiales más modernos y con una clara voluntad de innovación. Posiblemente sea la Plaza frente la Estación de Sants su obra más conseguida, en la cual sus formas llegan a dialogar con el entorno urbano y su propuesta se sitúa incluso más allá del mero espacio público y de la intervención arquitectónica. Han realizado otras obras y creo que incluso alguna por problemas de gestión, como sería la intervención en la Iglesia de Santa Monica y un nuevo hotel en la Diagonal, son obras que demuestran que su método no siempre encuentra una aplicación perfectamente adecuada. En este sentido, su obra que plantea muchas innovaciones sigue aún presentando ciertas incógnitas de cómo en el futuro podrá aplicarse en otros tipos de encargos y espacios arquitectónicos. Lo que sí es indudable es que la obra y la teoría que hay detrás de los escritos y realizaciones de Albert Viaplana y Helio Piñón están teniendo una enorme influencia, ya no solo en el panorama catalán y español sino en el panorama internacional de la arquitectura. En este sentido, la influencia de Viaplana y Piñón en la Escuela de Arquitectura se nota de una manera muy manifiesta tanto en muchos arquitectos jóvenes que practican arquitectura como en muchos de los estudiantes actuales de la Escuela de Arquitectura. (28'28'')

[AV]

Cuando tuvimos que situar el CAP fue impresionante. No era esperable lo que percibimos del encuentro con el lugar. El pueblo de Sant Hipòlit de Voltregà resultaba poco sugerente por la parte de delante. Había entonces una pequeña calle de dos metros y medio —en aquel momento— que nos acompañaba a través de unos banales hasta la ubicación exacta del solar del futuro edificio. Detrás del solar habían todas las partes traseras de la población. Huertos, pequeñas edificaciones para las herramientas, vallas irregulares que terminan y empiezan de nuevo con el vecino... Allí todo tenía un encanto. Era todo un mundo con sentido. Explicaba un poco aquello de qué es el campo. ¿Dónde empieza el campo? Pues empieza allí. Es como aquello de que cuando uno se encuentra en medio de un sendero no sabe dónde empieza o termina el camino. Aquí, por lo contrario, podías llegar a contestar esta pregunta. Aquí empieza el campo.

Aunque había un punto negro. Un edificio que estaba recién construido enfrentaba un plano con ventanas justo detrás de lo que tenía que ser nuestro CAP. Esto precisamente es justo lo que vimos que no se tenía que hacer. Esos planos enfrentados a un lugar tan hermoso debían desaparecer del entorno. La figura que nos podía servir para ello era el círculo o la elipse. El círculo solo tiene una variante que es el radio. La elipse tiene infinitas variables porque tiene un juego entre dos radios. Adaptamos esta elipse al lugar. (32'09")

A nosotros nos gusta entender la arquitectura como un sistema de relaciones. Creo que el concepto de presencia explica esto. Es aquello de que los elementos no están unidos geoméricamente. No están unidos por elementos tangibles. Están unidos por toda una historia que cada uno de ellos lleva dentro. Lo que hace por ejemplo que el hecho de estar de frente, de lado o de espaldas ante un personaje, permita acercarse más o menos porque su presencia nos impone más o menos. Todo elemento tiene su presencia y cada uno de los elementos que componen un edificio tiene su presencia. Entender la geometría desde la presencia hace que esta sea una ayuda mínima coyuntural para trabajar. La geometría desaparece cuando introduces este concepto. Este elemento está aquí y este elemento está allá y establecen unas relaciones porque la textura, porque la forma de recibir la luz, porque la hora del día, porque las aristas, porque las superficies planas hacen que se relacionen, porque... Y aquellos otros entre sí... y con otra, y así con el terreno, con el lugar... Esto es una de las cosas que nos interesa transmitir a los estudiantes. La introducción de este concepto permite superar el «paralex» y la escuadra para poner la geometría en su justo lugar. (37'01")

Por otro lado, que nuestros dibujos hayan influido mucho más que nuestras obras es paradójico. Nuestro propósito al elegir la forma de dibujar —que fue algo meditado y voluntario— solo fue hacer un dibujo anónimo. Un dibujo que podía hacerlo cualquiera. Un dibujo sin trazos. En cuanto al dibujo lineal —el dibujo

que se hace con tiralíneas, con escuadras, no el boceto— era un dibujo donde todo era muy objetivo. Muy frío. Nunca aparecían líneas o letreros que fueran más allá de la información mínima que se precisa para entender el proyecto. En cambio el croquis era otra cosa. El croquis no necesariamente ha de explicar lo que es el proyecto. Nosotros podemos hacer un punto negro que contiene el proyecto para después ampliar este punto y convertirlo en algo más. En el caso, por ejemplo, del Colegio de Arquitectos de Murcia, una sección que era el croquis hecho en un sobre, permaneció hasta el final. Era un croquis elemental. Un croquis donde era difícil adivinar que era un pilar, una jácena, una cubierta y un forjado. Pero permaneció hasta el final. Lo teníamos pegado en la pared cerca donde dibujábamos para que de vez en cuando pudiéramos recurrir a él para consultarlo y hacer aquello que estaba allí. Naturalmente trascendía a todo lo que estaba dibujado, pero sin duda habían todas las voluntades de lo que queríamos que fuera el proyecto. (39'37")

Nuestros proyectos han de vivir todas las vidas posibles antes de salir a la calle. Es una condición para que posteriormente realmente puedan ser vividos por otros. Difícilmente alguien podrá identificarse con esta arquitectura sino sucede así. Por eso decimos a veces —aunque pueda parecer demagógico—, que nuestros proyectos son más reales que la realidad. Que nuestros proyectos han vivido más vidas que las que después llegaran a vivir, pues quizás no serán aprovechados en todas sus facetas. Decimos que nuestros proyectos son construidos con canas. Incluso algunas veces con mutilaciones. Nosotros pensamos que son sustantivos. Cuando un proyecto tiene nombre y apellido puede sufrir amputaciones sin dejar de ser aquello. Un edificio que no es nada sufre mutilaciones. En nuestro caso no. En nuestro caso una mutilación es un accidente más de su biografía.

Todo esto de alguna manera creo que también está en otras disciplinas. En el cine, por ejemplo, el ver una ventana, no es estar viendo solo la ventana, sino que desde la ventana te estás viendo a ti. Y a su vez estás en el interior de un espacio. Una sombra, por ejemplo, que nosotros imponemos a aquella ventana sugiere una historia que está detrás de esta ventana. Claramente estoy hablando *La ventana indiscreta* en donde Hitchcock se inventa todo un mundo que no es absolutamente cierto. En parte está inventado y en parte es real. Pero hay muchos otros casos. Una balastrada en la cubierta de un edificio por ejemplo da una dimensión del edificio porque te da la escala del mismo, pero al mismo tiempo, hace que nos podamos contemplar desde detrás de aquella balastrada. En los recorridos también hay un proceso donde se va adivinando las diferentes partes del proyecto del cuerpo del edificio, y resulta que al final estos recuerdos —estos cigarrillos con la marca en un primer plano—, nos permite adivinar que aquella señora que está fumando a lo lejos, está fumando el cigarrillo que se nos ha mostrado un poco antes. Esto lo hacemos constantemente en la arquitectura. Allí en Santa Mónica, por ejemplo, hay este entrar por el centro de gravedad del edificio y no por un extremo del mismo. Después de un recorrido que empieza en la

calle, te vas elevando casi sin darte cuenta a través de una gran plataforma que casi no adviertes que en realidad es una rampa muy suave. Hay un momento que te encuentras en el corazón del edificio. Es el momento en el que puedes elegir si volver atrás deshaciendo el camino o por lo contrario atravesar la puerta para entrar. Es algo que surge así de golpe. (44'54'')

Santa Mónica era un espacio que sino era extenso, era muy profundo. Había otros datos en Santa Mónica. Se trataba de un paisaje distinto. Probablemente más abierto que una situación exterior. Más abierto seguramente que un desierto. En un lugar con tanta vida intensa, como era el final de la Rambla de Barcelona, había un edificio que era todo un mundo. Un edificio que había sufrido tal cantidad de cambios a lo largo de su vida que lo hacía incluso más intenso que un edificio normal. En el interior de este espacio había otra edificación. Era como una familia de muñecas rusas. Iban apareciendo muñecas dentro de otras. El plano inclinado que encontramos en el centro de Santa Mónica apunta el hecho de que esto todavía no se termina aquí. Que pueden suceder más cosas. De hecho sucede cada vez que se monta una nueva exposición. Nosotros ya no pretendemos que se construya esta nueva exposición dentro del antiguo claustro sino dentro de nuestra intervención. De nuestro plano inclinado que subdivide el espacio, matizándolo y valorándolo. Seguir con algo que nos viene dictado. Partir más allá de aquel momento en que se comenzó a construir la base del edificio. Tratar de valorar y colocar en su lugar todas las vidas que han habido después de esa primera construcción. (47'31'')

[JH]

La crítica ha comparado la obra de Viaplana y Piñón con diversos movimientos de los que podríamos llamar la vanguardia clásica, dada al constructivismo por ejemplo. En realidad lo único que tienen de común esos movimientos es su abstracción y seguramente es la esencialidad de la obra de Viaplana y Piñón, al menos aparente, eso que algunos han llamado minimalismo, lo que permite esa comparación. Pero una comparación de ese tipo tan solo es aceptable desde un punto de vista estilístico, que es un punto de vista siempre anacrónico. En realidad para entender en profundidad la obra de Viaplana y Piñón hay que saber de dónde surge y en qué lugar nace y esto sucede a finales de los sesenta o a principios de los setenta, cuando Oriol Bohigas en Barcelona define lo que era la Escuela de Barcelona. Una Escuela que se definía fundamentalmente por su anti-intelectualismo. Por hacer arquitectura de la pequeña técnica. De las pequeñas cosas. De las cositas bien hechas. Una arquitectura que trabajaba con unos materiales concretos —es el caso de la cerámica y el ladrillo— que fueron llamados Realistas. Una arquitectura que se presentaba con una fuerte componente ética. Que veía en los detalles una especie de redención humana.

Cuando esa componente ética desapareció —por ejemplo ha ocurrido ahora donde realmente no son necesarias demasiadas justificaciones ideológicas para una arquitectura de la pequeña técnica y del detalle—, o cuando por ejemplo esa arquitectura obsesionada por dar solución a todas las cosas se desarrolló en un ambiente endogámico —el ambiente de los arquitectos barceloneses—, la Escuela se convirtió en tradición —en el peor sentido de la palabra— y sin duda también en Kitch. Si la arquitectura de Piñón y Viaplana es moderna en el sentido más radical del término, es justamente porque se opone y rompe con esta tradición y con esta Escuela. De aquí que cueste definirla y que haya que buscar referencias tan lejos en la historia. La arquitectura de Viaplana y Piñón es moderna porque acepta radicalmente la idea de «novitas» que comporta el proyecto moderno. Porque no busca esos consuelos en los pequeños detalles, en la pequeña técnica y en las cosas bien hechas. En cierto modo, porque por su abstracción nos está revelando —sin pretendernos consolar de ello—, la desolación del mundo contemporáneo. (50'47'')

[AV]

La idea de muerte está explicada en un ejercicio que hicimos con Helio que consistía en contraponer cementerio a conceptos o sustantivos habituales. Silla, cementerio, baldosa, cementerio, piedra, cementerio, etc. Estableciendo esta dualidad comprobamos como cada elemento, por banal y cotidiano que fuera, colocado al lado de este sustantivo que implica muerte, adquiriría otra dimensión. Este oponerse entre dos cosas, una tan familiar y otra que estaba allá, más o menos lejana, pero que siempre estaba, en definitiva, hizo que empezáramos el proyecto por aquí. A partir de aquí establecimos la forma de colocarnos en el terreno. El colocarse precisamente en la zonas inclinadas. El decidir que hacíamos en cada una de esas plazas.

En la plaza que estaba previa a los cuerpos de los nichos surgió otra vez este problema. ¿Qué podemos hacer aquí? Recurrimos a una imagen de amor en su forma más directa. Lo dibujamos encima del plano de la plaza donde hay una fuente y unos desniveles. Eran unos dibujos que no nos pertenecen. Nosotros simplemente los cambiamos de escala. (53'07'')

[HP]

Yo creo que la aproximación más clara a lo que queremos decir en cuanto a que nuestra arquitectura es conceptual son los dibujitos de Alberto. Esos dibujitos son conceptos y en cambio tienen la entidad de usual. Precisamente por esto son conceptos. No olvidemos que los griegos, la idea de forma y la idea de idea prácticamente quería decir lo mismo. La imagen interior de algo. En este sentido creemos que nuestra arquitectura es conceptual. En el sentido a que apunta a la imagen interior, no tanto a la imagen exterior, que es fatalmente por donde se

percibe y por donde se reproduce. O sea que no se trata de decir que hacemos una arquitectura muy conceptual o muy intelectual..., naturalmente que tiene una componente intelectual fuerte, pero esta nunca es autónoma respecto de esa otra componente visual. Solamente tiene sentido en presencia y en relación estrecha con ella. (54'05")

[AV]

La dualidad o el partir por la mitad empezó más bien como un recurso para tirar adelante mientras se estaba proyectando, para no tener que pensar en decisiones que son accesorias, que no son principales. Como se divide una ventana, en tres partes, en cuatro... no en dos. Incluso horizontalmente. La horizontal normal de una ventana es la de un metro. Pues no. Si tiene dos metros será de un metro pero si tiene dos metros y medio, será metro veinticinco... Además tiene ventajas porque cuando estás sentado la altura precisamente de la vista es un metro. Por lo tanto colocándola a uno veinticinco la vista de una persona sentada detrás de esta ventana puede llegar a ver la calle por debajo de este elemento horizontal. Empezó así. De una manera menos sofisticada, menos teórica. Era colocarle algo al proyecto que no estaba ligado a una función, algo superior al propio proyecto, y además era prueba de que lo admitía. Muchas de nuestras intervenciones ponen a prueba el proyecto. Cada paso adelante pone a prueba el proyecto. Es como hacer una crítica al resto del proyecto. Algunas veces lo que nos queremos demostrar es que no pasa nada. Que el proyecto es sustantivo. Que está suficientemente madurado como para admitir, pues un vestido o un detalle que es anecdótico. O sea es la prueba de que hay sustancia. De que tiene nombres y apellidos. (56'18")

EXÉGESIS 02

AUTOR:
ENRIC MIRALLES

LUGAR:
ETSAB

FECHA:
03.03.1989

TEXTO ORIGINAL:
CONFERENCIA DE ENRIC MIRALLES IMPARTIDA EN EL
SOUTHERN CALIFORNIA INSTITUTE OF ARCHITECTURE
(SCI-ARC), LOS ÁNGELES (CALIFORNIA).

DURACIÓN: 93' 26"

FUENTE: [HTTP://WWW.SCIARC.EDU/SCIARC_PLAYER.HTML?VID=HTTP://WWW.SCIARCLIVE.COM/LECTURES/1989_03_01_MIRALLES.FLV&TITLE=ENRIC%20MIRALLES](http://www.sciarc.edu/sciarc_player.html?vid=http://www.sciarclive.com/lectures/1989_03_01_miralles.flv&title=enric%20miralles)

IDIOMA ORIGINAL:
INGLÉS

Probablemente una de las razones por las que hoy esté aquí, es porque alguien que debe haber visto nuestro trabajo, habrá pensado que este tiene conexiones o genera cierto interés en relación a lo que se hace en esta Escuela. Ciertamente mi voluntad es entender la vida académica como continuidad de la etapa profesional sin establecer demasiadas diferencias. Podría decir —y entiéndanme— que incluso como sucede en la Escuela, en mi estudio no sabemos exactamente lo que es un cliente en un sentido estricto. Creo que quizás por estas razones he pensado en no enfocar demasiado esta conferencia en mostrar cuál es mi posicionamiento real ante la arquitectura. De hecho creo que el estilo no existe en la arquitectura. Creo que la arquitectura es algo mucho más relacionado con el hecho de empezar un proceso.

Podrán imaginar que como mi estudio solo tiene tres años de antigüedad, no podré mostrarles tampoco un conjunto muy amplio de una obra personal construida. La mayoría de nuestros proyectos están todavía construyéndose. No han sido finalizados aún. Entiendan aquí que para mí este hecho no es importante. Mostrarles los dibujos que realizamos siempre minuciosamente debería ser suficiente como para que yo pudiera explicarles cómo devendrán los edificios con los que estamos trabajando. De aquí que haya pensado en mostrarles uno de los concursos que hicimos en nuestro despacho recientemente. Pienso que en este concurso quizás se pueda explicar de la mejor manera posible como trabajamos. Puede ser que a partir de este proyecto saltemos a otros. (6'54")

Este es un concurso que ganamos recientemente —Cementerio de Igualada 1985-1996—. En este concurso están todas las ideas que voy intentar transmitir en esta conferencia. Es un proyecto que funde paisaje, lugar y edificio simultáneamente. Empezamos a trabajar pensando qué arquitectura debería responder a este lugar. Es decir, pensando ciertamente en qué arquitectura había estado siempre allí. El concurso trataba sobre un cementerio y en nuestros cementerios solemos utilizar nichos para enterrar a los hombres. La única decisión que tomamos fue la de hacer una especie de corte en el terreno para que pudiera contener cuerpos en ambos lados y posteriormente llenar esta incisión con árboles. Algo como lo que se hace en un bosque para evitar que el fuego salte de un lugar a otro. (8'14")

Una cosa que nos gusta pensar es que la cualidad abstracta de nuestro trabajo está relacionada con el trabajo manual o como en este caso relacionado con la naturaleza. La misma fuerza de la naturaleza de la que debes ser abstracto. De la que te mantienes en paralelo. Quizás por ello que nos preocupara hacer entender al jurado que estábamos proponiendo un cementerio enterrado y que ese hecho tenía que ver con nuestra voluntad por respetar al máximo el territorio donde teníamos que actuar. Nuestro cementerio debía entenderse como un parque por donde pasear. (8'58")

Os muestro primero la planta que presentamos en el concurso y luego la que desarrollamos posteriormente para construir el edificio para que podáis entender un poco nuestra forma de trabajar. Estas líneas son algo más que una de las líneas que uno puede dibujar moviendo la tierra hasta que el movimiento alcanza una forma final. Estas líneas son las únicas que encontramos que podían dialogar con la topografía del terreno al mismo tiempo que devienen una forma natural de deambular por un camino. Esta es una cuestión que me gusta recordar de este proyecto. Es la misma forma con la que primero hicimos el corte y luego llenamos con árboles —como borrando la parte teatral de nuestras ideas—, la que se convirtió en la especie de río que ahora puede interpretarse. Esto es algo que no sucede en un sentido inverso y desde un primer momento. Es justo lo contrario. De la misma forma que no forzamos a nadie a recorrer el proyecto en un sentido concreto aunque la ceremonia tenga previsto un orden. El coche llega al interior de la capilla con las flores, el ataúd y todo lo que es necesario. Luego cuando la ceremonia finaliza el coche se retira ascendiendo y la gente desciende a través de las rampas, de los puentes y las escaleras previstos hasta encontrar su nicho. Siempre como pidiéndole a la gente que se olvide de alguna manera de tu proyecto para que piense como le gustaría recorrer este camino. Atravesando los nichos sin necesidad de seguir nada procesional. (11'13")

En el acceso se sitúa el punto donde se desarrolla gran parte del trabajo que hace que el proyecto funcione. Hay una especie de entrada menos obvia —donde en el interior está la tierra, la capilla, etc.— que te desvía del camino principal —menos teatral si se quiere— el cual estará lleno de árboles. Volveré más adelante en este punto. Os muestro ahora la capilla porque quiero que estéis atentos a como esta forma aparecerá en otros de los proyectos que os mostraré más adelante. Utilizo el triángulo porque pienso que es una figura que contiene muy pocas reglas ensimisma. Todo puede ser un triángulo. Es como un homenaje a los horizontes. Siempre tienes algo en tu espalda y algo en tu frente. De alguna manera yo estoy aquí contenido en un triángulo. El triángulo te define por lo menos una o dos formas de estar en este espacio. En el cementerio, si la tierra se ha dividido, si el camino se ha bifurcado, este espacio te prepara para estar en uno de estos caminos. (12'38")

Aquí muestro el tipo de imágenes que hicimos para el concurso [se muestra la visión sesgada de los dos caminos desde el aparcamiento de la entrada]. Me gusta explicar que no es un tipo de dibujos que hacemos para pensar en la forma. Es más bien una especie de memorándum. Para no olvidar esto. Aquí, por ejemplo, me gusta recordar que entramos en el cementerio, que hay una especie de cruce entre calles que permite una especie de ventana hacia la capilla rodeada de muros, que muestra que hay algo, pero que en cambio no te permite adivinar qué es. Nunca hay una deducción formal en estos dibujos. (13'07")

Este es el dibujo de la capilla que luego veréis como se desarrolló. De alguna manera este dibujo es como una forma de aceptar como las cosas usuales, como por ejemplo las cruces que se convierten en jácenas, como un banco encima de una colina..., este tipo de cosas —y más aún en este caso tan y tan religioso— borran el significado inmediato añadiendo algo de lo constructivo de la idea del proyecto. (13'38")

Aquí os muestro porque cambiamos el edificio [se muestran las plantas elaboradas después y antes del concurso]. Yo pienso que viendo el porqué de esta cuestión permitirá entender cómo trabajamos. Aquí podéis ver la planta del concurso. Se completó por etapas intentando que cada etapa completará una forma completa. Pensamos que era necesario hacer un cambio en el momento que nos llamaron a construir nuestra propuesta. El cambio se muestra en este pequeño dibujo. Es un dibujo que empieza a preguntarte cómo realmente el corte que has hecho —un corte que es más que un corte en el sentido que es donde intentas buscar con el lápiz el lugar donde los cuerpos quedarán contenidos— es algo que tiene ciertas cualidades en su interior. Cualidades en sus bordes. Una forma de cortar la tierra, entendiendo que hay algo debajo. (14'482)

La sección que contiene la planta es esta. Lo importante de la sección es que el perfil de hormigón permite contener las tierras en un punto concreto. Este punto es todo el proyecto. Es donde la tierra termina. Tienes un corte perfecto y desde este corte perfecto se puede adivinar el perfil que resta debajo. (15'22)

Esta es la sección completa. Nosotros desarrollamos el perfil tal y como expliqué en la capilla intentando crear una especie de espacio interior a lo largo del camino. La sección se adelanta en algunos puntos con respecto de la topografía para mostrar con toda la convicción de que estamos ante el cementerio de un paisaje. La sección es la herramienta con la que es posible pensar en construir un espacio interior similar al que se genera en la capilla. (17'00")

Esta es la planta final. Puedo entender que quizás a alguien le guste más la anterior pero pienso que ha mejorado borrando la brutalidad de los primeros dibujos. El primer cementerio incluso ha sido recientemente publicado y la gente parece que le gusta ese camino tal y como estaba, pero yo odio la idea de bloquear una calle en la mitad del terreno. Tratar la idea de lo simbólico es algo difícil en cualquier cementerio. Nosotros siempre estamos agradecidos a aquella arquitectura que no es simbólica, por eso que piense que cuando haces un proyecto, más aún en el caso de un cementerio, la parte simbólica puede provocar un desastre. Aquí preferimos mucho más ubicar una calle que no tuviera final. Si pones en un cementerio una calle que tenga el nombre de «calle sin retorno» puede parecer una especie de broma. Preferimos mucho más hablar de una calle X. Todo lo que haces en un cementerio deviene simbólico. El proyecto intentó constantemente evitar este sentido. Conservar solamente las ideas que lo fundamentan. (18'12")

La parte nueva proyectada es este edificio equivalente a la capilla que se ubica en el exterior y también esta especie de plaza que es el único lugar donde no hay árboles. Los árboles como podéis ver irán bordeando esta plaza acompañando el camino. Las hojas de los árboles que caerán sobre él construirán de alguna manera el pavimento de este recorrido. Es la idea de cuando uno vierte el hormigón y cuando quita el encofrado aparecen las piedras, o la madera... Una forma de construir una especie de sendero pobre ubicado en esta zona. Fue aquí la primera vez que conseguimos que algunos de los objetos y luego las personas —o al contrario, no importa el orden—, pudieran aparecer en esta plaza, como construyendo una especie de pueblo para todas esas personas. Me gusta esta idea porque no es algo pensado como un reto. Es algo que encuentras en el momento que decides trabajar de una determinada manera. Planteando unas cuestiones iniciales. Cortando la forma que ya teníamos en el terreno. Acotando la distancia entre ese punto y marcando la posición de los huecos para las nichos para que fuera posible pasar a través. Permitiendo que la luz pasara a través. Formalizando pavimentos que construyen una especie de ventanas en el suelo. Construyendo esa plaza vacía. (19'55")

Este es otro proyecto —Nueva Rambla en Reus 1988-1993— que estamos haciendo, el cual es muy elemental. Lo muestro porque está basado en ideas muy similares a las del cementerio. Es un proyecto donde se reconstruye una pared. El muro está formado por las mismas armaduras que utilizamos normalmente para hacer un muro de hormigón pero sin verter realmente el hormigón. Construimos una sección muy parecida a la de los nichos. Esto iba a ubicarse en medio de un paisaje absolutamente vacío. Nuestra intención era restaurar muchos de los muros que habían sido destruidos. La idea era tener algo muy limpio y muy transparente donde fuera posible poder ir a través. Es algo diferente a como preparar un camino para que se convierta en un espacio. Es más bien como poner una sombra del pasado en medio de un paisaje. Cuando tú decides que las sombras te pueden ayudar en tu trabajo ya no puedes dejar de trabajar con ellas. (21'54")

Volviendo a la entrada del cementerio, antes de entrar en la capilla se puede observar la puerta principal. Es una valla con dos posiciones que señalan si el camino está abierto o cerrado dificultando más o menos el paso hacia el interior. Es como una especie de brazo móvil muy sencillo. Cuando se tumba dificulta el paso señalando que el cementerio está cerrado. (22'35")

Aquí podéis ver dónde están las cruces y dónde están las entradas. Lo único que cambió respecto del primer proyecto es esta pieza de servicios que se añadió a la capilla detrás de un muro. Todo contenido dentro de la tierra y cubierto con tierra —no está realmente enterrado como puede parecer—. Funcionará de la misma forma. Se llega al interior con el coche. El coche y las flores se quedarán junto los lucernarios. Y el ataúd se acercará al «altar» de la capilla. Aquí aparecerá

una puerta que permitirá alojar más o menos personas dependiendo de la ceremonia teniendo hasta tres grupos de personas alrededor. Esta otra imagen muestra la puerta —conectada a la capilla— que permite el acceso del sacerdote a la ceremonia. Aquí hay unos elementos [con forma como de renacuajos] que me gustan mucho. Vosotros quizás no lo sepáis pero son unos elementos que recuerdan a los que hay en los conventos de las monjas. Es aquel lugar donde tú lanzas el dinero al interior y luego aparecen algunos caramelos, algo de dulces o de vinos que las monjas hacen. Es una forma muy secreta de introducir los elementos religiosos del edificio. (25'23")

En esta imagen mostro el porqué de la aparición de dos muros —uno delante del otro— en el interior de la capilla. Entre los dos muros hay un hueco que hace la función de mesa. En esa mesa se ubican los elementos que se necesitan para el secreto sacramental. La luz pasa a través de los muros para iluminar la mesa y con ello el resto del espacio oscuro. De alguna forma con esto quiero decir que el muro al final no existe. El muro desaparece con la oscuridad. Como lo que ocurre en las Iglesias. (26'07")

Aquí probablemente mostro el elemento más bruto del proyecto. De hecho no sé si nos dejarán construirlo. De momento nos han dicho que sí pero porque probablemente no lo han entendido bien. Es la mesa que sirve para poner encima a los cadáveres. La mesa puede parecer quizás un poco extraña, pero yo estoy muy familiarizado con estos elementos. Lo que hemos intentando es construir algo que a la vez borre el significado mismo que uno suele tener a priori en un lugar como este. Cuando un cuerpo es ubicado encima de una mesa de estas características normalmente esta desaparece. La presencia de la muerte lo envuelve todo. Nosotros no queríamos que sucediera esto. Por ello hicimos una mesa como esta. Es una mesa construida con una especie de rueda de bicicleta o algo similar bajo una losa mármol. Creo que es algo que nadie verá. Siempre estará detrás de un muro. Como escondido. Aunque en realidad, cuando finalizamos el diseño de esta pieza de mobiliario realmente es cuando pensamos que el cementerio ciertamente había sido finalizado. Quizás este sea el más auténtico objeto de este cementerio. El resto quizás está más relacionado con proyectos donde hay movimientos de tierra o donde se pasea entre muros... Esta es nuestra forma de trabajar. Definiendo el espacio a través de sus límites. En este caso, de los límites interiores, aunque en realidad es lo mismo. (28'06")

Ahora explicaré otros proyectos con los que hemos empezado a trabajar concentrando todas estas cuestiones. Este es un proyecto —concurso para el ayuntamiento de Algemés 1984—, por ejemplo, que ganamos para la ampliación de una sala de un ayuntamiento pero que en realidad no sabemos si llegaremos a construirlo. Resulta que el alcalde cambió y esto en estos casos siempre supone un problema. Nosotros sobre todo queríamos emplear el dinero del proyecto para construir este muro. Empezamos trabajando estudiando de algún modo la

idea de presentes, límites, distancias... Queríamos entender todo lo que estaba aquí contenido. Todas las cualidades del nuevo espacio deberían provenir de esto. Imaginen como una especie de espacio público. Algo, por ejemplo, como una plaza es en lo que estoy pensando. (29'16")

Normalmente no trabajamos con maquetas. Las maquetas las hacemos más bien para mostrar a los clientes nuestras ideas. Nuestro trabajo está más relacionado con el dibujar con un lápiz y quizás un único bolígrafo estilográfico. De hecho es algo que está bien porque incluso es más económico. Así de hecho es como dibujamos la fachada finalmente. Del dibujo podéis hacer una lectura muy vertical de la misma. Realmente creo que les interesaba este tipo de lecturas más relacionadas con la actitud de preservar el patrimonio histórico pero lo que realmente nos gusta recordar de este dibujo es esta especie de puente que aparece. Un elemento que cuando alguien sale al balcón, y pone el pie encima, en el fondo también lo está haciendo en el balcón del antiguo edificio. Esto es algo que nos interesa mucho. Algo como prestar atención a aquello que no vemos pero que realmente está allí. Como mostrando mucho respeto a lo que existe. (31'33")

Ahora os muestro una casa pequeña —casa Garau-Augustí 1988-1992— la cual justo estamos construyendo para una pareja de amigos que esperamos que continúen siendo nuestros amigos al finalizarla. Es aquella cosa absurda que haces con los amigos. Tratas de convencerlos de que un terreno espantoso se convertirá en algo bonito, pero en realidad estás pensando que estarás atrapado en una tarea complicada de la cual por un lado no podrás huir, lo cual te hará entrar en crisis, y por otro, el cliente acabará sin entender qué ocurre exactamente. En fin, en este proyecto, volviendo a la idea del cementerio [volviendo a la idea de lugares donde la construcción se repliega sobre sí misma para crear nuevas condiciones de habitabilidad] propusimos desarrollar una de estas líneas que muestran el dibujo. De hecho más que hablar aquí de líneas sería mucho más preciso hablar de una cierta voluntad por la que querer doblar la parte superior del jardín. Aunque este gesto no debe ser entendido como un capricho esteticista, sino más bien como una decisión constructiva por la cual poder entender la casa contenida en ambos lados del muro replegado. La casa quedará rodeada por el jardín. La casa pertenecerá a los dos lados. (33'29")

Este es el modelo que hicimos para que ellos entendieran la propuesta. Queríamos explicarles sobre todo qué significaba esta fachada. La distribución es muy convencional. Esta es la escalera, este es el balcón, que a su vez hace de porche y da a la sala... Queríamos explicarles como esta pequeña porción de jardín devenía importante gracias a la cantidad de pliegues que hacía la casa. Podrán establecerse

aquí conexiones con el cementerio, pues también en este proyecto hay la voluntad de querer construir una «línea» pensando, no tanto en qué habrá dentro de ella, sino más bien, en la idea de estar dibujando la parte más alta de esa línea. Es esa idea de que una línea permite generar espacio apartando la tierra existente. (34'32'')

En esta imagen os muestro como entendemos el espacio interior. No hagáis caso a los colores que aparecen. La cuestión está más relacionada con el apilamiento de cosas, piezas de mobiliario, mesas o elementos como estos... Cuando fuimos llamados a diseñar una silla —silla sentada 1989— seguimos estas premisas. La que os muestro solo es un prototipo pues ahora mismo está produciéndose. Nos gusta esta silla porque es un tipo de elemento que puede mezclarse entre otros objetos alrededor de la mesa, a la vez que puede mostrar algunas de las características de su propietario. Es aquello que sabemos de nuestros abuelos en relación a su propia casa. Todos sabemos que tienen su propia butaca y además de saber cuál es, sabemos que ellos también saben distinguirla incluso entre varias que pudieran parecer a priori idénticas. Tu escoges cuál es tu silla y a partir de ello puedes construir un paisaje alrededor de la mesa donde se ubica. Es así como presentamos el proyecto al cliente. Puedes cambiarlo, ponerle brazos, o no, montar un banco para el jardín..., pero la silla siempre tiene algunas de las cualidades de su dueño. La imagen de este prototipo con las sombras, muestra realmente lo que de verdad nos gusta de este objeto. Es como que la silla va cogiendo vida. Son cuestiones que vas descubriendo en tu objeto al mirarlo de frente, girarlo, tumbarlo... (37'21'')

Esta es otra casa para unos amigos —casa Riumors 1988—. Es curioso si miráis nuestro currículum, como primero empezamos haciendo obras de gran escala y luego nuestros amigos pensaron que por ello podíamos hacer también casas pequeñas. Es algo como lo contrario que suele ocurrir. El caso es que los propietarios eran una pareja con problemas y pensaron que para solucionarlo, en vez de tener niños como suele ocurrir, podrían construir una casa. El caso es que ellos se divorciaron, nosotros perdimos el encargo y evidentemente ellos no tuvieron hijos. Un desastre. En cualquier caso he puesto aquí este proyecto porque volviendo otra vez a la idea del cementerio creo que aquí aparece de nuevo la misma actitud por intentar definir un espacio. El terreno era en este caso desmesurado y la casa tenía que ser muy pequeña. Era necesario proponer algo parecido a una cerca que definiera el ámbito de la propuesta. La cerca definió la parcela y repitiendo este mismo movimiento la casa quedó incluida en el interior del límite propuesto. A partir de aquí solo fue necesario añadir dos tejados. La idea era construir este proyecto con elementos muy sencillos. Materiales pobres tales como son los ladrillos y los revocos de mortero. En esta idea en la que uno puede recorrer la superficie de la tierra porque precisamente la está tocando. Algo que hemos hecho en muchos de nuestros proyectos. (39'25'')

Es lo que ocurre en este otro proyecto —pérgolas Parets del Vallès 1985-1986—. Todo estaba hecho. Solo había que acabarlo. Nuestra primera idea fue cubrir esta plaza, pero no en un orden espacial concreto, sino por lo contrario, con la idea de generar un camino específico construido —dentro del espacio— por pocos elementos estructurales ligeros. Una gran jácena que su trazado dibujaba una especie de recorrido —de alguna manera como lo que ocurre en el cementerio— y unos pilares, que no solo transmitían las cargas de las cubiertas sino que además las unificaba y simplificaba creando una especie de voladizos compensados. Fue el hecho de proponer encontrarse en un nivel en el cual uno puede estar, puede tocar y a la vez puede ubicarse en cualquier cubierta, proponiendo un espacio interior. Más un criterio que una forma específica. Intentar de alguna manera que la calle desaparezca y que las cubiertas se junten con las existentes. Sin duda las sombras ayudan a entender todo esto que hicimos. Ayudan a definir cómo son los espacios. Ayudan a olvidar tu propio proyecto. Ayudan a que sucedan cosas inesperadas. Cortes que muestran distancias, vistas, entornos... (46'02")

Estas eran las ideas que teníamos en mente cuando empezamos este otro proyecto —palacio Finestres de Barcelona 1987—. Es un edificio que ya estaba construido. No sé si conocen bien Barcelona pero en el barrio Gótico que está ubicado en el mismo centro de la ciudad hay la fundación MACBA y el museo Picasso. Entre estos dos edificios hay este palacio gótico. Al menos todo el mundo espera encontrar un palacio gótico cuando sobrepasa la puerta de entrada aunque en realidad encuentran las paredes desnudas de algunos muros y los restos de una torre gótica. [Los diversos palacios de la Calle Montcada fueron restaurados en los años cincuenta reutilizando elementos antiguos provenientes de edificios históricos demolidos. Finestres al contrario es un palacio totalmente expoliado.] De hecho esto es lo real. Es el Gótico que encontraréis cerca de Notre Dame de París, por ejemplo. Es exactamente esto. Nosotros propusimos sanearlo todo. Propusimos que el patio de atrás desapareciera. Nuestra voluntad coincidía con la de querer conservar todas las salas existentes a la vez que dejar un espacio vacío para contener el espacio público que el edificio debía albergar. Nuestra propuesta no se encuentra en ningún punto concreto. No puede entenderse como una especie de efecto pretendido. Nuestra intervención debe entenderse como un resultado. Una especie de balcón que te permite ir a la sala principal, un voladizo que te permite ir a este espacio trasero que comentaba y una pequeña rampa que habilita el poder volver a la parte gótica de atrás. En la planta baja no hay nada más que un pavimento y tres puntos estructurales que recogen todo el proyecto. En nuestra forma de trabajar los pilares de alguna manera no existen. Preferimos intentar definir el espacio moviendo y estirando las paredes... Quizás algunos pilares aparezcan, pero de momento no los necesitamos en nuestro trabajo. Estos que aparecen están más relacionados con algo parecido a una pantalla. En la planta primera podéis observar el vacío que resta en la planta baja. La rampa solo toca el suelo cuando el edificio permanece abierto. Solo hay dos pilares en el suelo. Pocos elementos tocan la planta baja. Nos gusta ser lo más independientes

posibles. Como guardando el máximo respeto por lo existente. Sin entrar en conflicto. Es la idea de cruzar algunas salas. Es la idea de que las líneas cruzan, trazan, encuentran, buscan conexiones. Como encontrando un tesoro en el lugar que antes has marcado una X pensando que allí es donde se podría encontrar. (52'09")

Este es otro proyecto que hicimos en este caso en una de las zonas más peligrosas de la ciudad de Barcelona —centro cívico en el barrio de La Mina 1987-1992—. Se trataba de construir algo parecido a un teatro público —como un tipo de aula— dentro de una antigua fábrica existente. Lo que tratamos de hacer fue definir esta especie de cubiertas cruzadas que muestra esta imagen. La idea era crear dos escalas bien diferenciadas. La cubierta más baja se sostenía con un pilar de hormigón muy estrecho que al juntarse con esta y continuando con el mismo material se convertía en la jácena del forjado. La otra cubierta que se solapa por encima a la de hormigón era soportada por varios pilares metálicos de sección más reducida. La planta más importante es esta. La que muestra la entrada a este espacio. Una vez accedes te encuentras en medio de un bosque de pilares. La salida está justo en el otro extremo del espacio. Incluso nosotros mismos enfatizamos esta, añadiendo otra salida de emergencia al lado de esta. Entre los dos accesos ya se crea una especie de paseo natural alrededor de una posible exhibición. Viendo las cualidades de lo existente pensamos que nuestra intervención debía concentrarse en el interior del edificio. Pensamos que teníamos que trabajar en uno de estos cruces del espacio. El encuentro ya tenía la fuerza suficiente como para estabilizar el espacio. De aquí que la escalera se entendiera como este lugar donde suceden relaciones especiales. Me gusta pensar estos encuentros como una idea mucho más conceptual. Como relaciones que tienen valor en sí mismas. Como puntos de encuentro similares a los que encontramos en el cementerio. (56'50")

Este quizás es el cruce más importante que hicimos —puente peatonal sobre el río Segre en Lérida 1986—. La idea era realizar un salto sobre un río entre una parte del casco antiguo de Lérida y la ciudad nueva. Una de las características que tiene este río es que cuando llueve con mucha intensidad la corriente natural se incrementa hasta el punto que inunda todo este contexto. Nosotros presentamos al concurso este pequeño dibujo sin texto, y la verdad es que ellos aceptaron. Creo que la idea estaba bien y que ellos la entendieron. No sé qué esperaban realmente de nosotros pero el caso es que nosotros estábamos pensando en un puente peatonal que pretendía que la gente de la nueva ciudad lo atravesara como si fuera una especie de paseo hasta que alcanzaran un punto concreto y que a partir de allí pudieran decidir si saltar definitivamente o volver por lo contrario a casa. De alguna manera, la verdad es que sientes esto. Tienes la sensación de que el casco antiguo no quiere absolutamente saltar hacia la nueva ciudad. Y si realmente quiere cruzar lo quiere hacer de una manera más controlada. Como dentro de un puente peatonal lo más estrecho posible. Desarrollamos esta idea en la segunda parte del concurso. (58'57")

Nosotros encontramos que el proyecto realmente consistía en dividir el puente. Definir un espacio donde el encuentro se viera reducido. De hecho una de nuestras primeras ideas del proyecto era —refiriéndome a la escala— reproducir en medio del río una de las últimas calles que hay en el casco antiguo justo antes de cruzar. La idea pienso que estaba bien ya solo pensando en interrumpir el puente donde digamos que las raíces de los árboles empiezan a aparecer justo antes de llegar a la orilla que se forma en otro lado. De hecho, al final este es el espacio en el que acabamos concentrando todo nuestro trabajo, incluso hasta el punto que la estructura que aparece justo aquí, en este corte, es la única que acabamos desarrollando. (62'57")

Así es como explicamos el proyecto la segunda vez. Lo que uno tiene que hacer aquí es saltar, llegar a este punto de encuentro y decidir si prefiere seguir este camino, que se encuentra en otra perspectiva y te lleva a la nueva ciudad, o prefiere por lo contrario caminar en otro sentido, para ver el casco antiguo desde la nueva ciudad. Cuando empiezas a ser preciso al final nunca cruzas el río porque en realidad al final siempre encuentras nuevos puntos intermedios. Es aquello que explican los griegos: «tú nunca podrás acabar cortando algo por el medio». Aquí el punto medio aparece en la parte alta del río. El momento en el que empiezas a pensar cómo vas a ir hacia abajo. (64'47")

Es en este espacio donde aparecerá una especie de malla metálica que te permitirá detenerte casi cortando las hojas de los árboles. Es en este espacio donde está el proyecto. El lugar donde es posible encontrar situaciones específicas que te permiten detenerte para pensar. Pensar sobre el sendero por dónde has venido. Sobre el campanario de una hermosa iglesia que se ubica encima de una colina... O lo contrario. Un lugar para no pensar. Para sentir la presencia de la ciudad existente. Desde aquí puedes decir si vas hacia delante, siguiendo el sendero, o por lo contrario vuelves hacia atrás. Nos gusta la idea de poder ir o poder volver a través de este puente. No necesitas cruzarlo. Es como los ríos, en realidad tampoco es necesario cruzarlos. (66'00")

Este quizás es el único detalle a considerar en el puente. Los cables van a través de las balaustradas y se anclan en los muros existentes para soportar los arcos que cruzan hasta el otro extremo. Es algo que se hizo con mucho respeto. Con la idea de que todo ayudara a la idea de invitar a participar. Esta es la tecnología que decidimos utilizar. Quizás esto fue una de las diferencias que hubo con otros equipos. Nosotros simplemente pensamos en anclar unos tensores y añadir losas metálicas solo cuando fuera necesario. Son detalles muy elementales. Lo mismo ocurre con la sección del puente. Está construida por elementos hechos *in situ*. Aquí utilizamos una viga continua para salvar la luz y unas losas de hormigón prefabricadas acompañadas con algunos elementos de cristal. (67'34")

Hay una cuestión que para nosotros fue una sorpresa. Como os dije, nosotros desarrollamos el puente a través de un tipo de lógica que corresponde a todo lo que os he explicado hasta ahora. Lo que ocurrió es que en cuando empezamos a trabajar con los colaboradores que nos ayudaron a desarrollar las estructuras, encontramos que aparecía algún un problema de estabilidad horizontal. Los puentes que funcionaban con arcos no tenían ningún problema de deformación. En cambio el primer recorrido que se dirigía hacia el punto de encuentro —para bifurcarse en dos posibles senderos— funcionaba solo como una viga horizontal. Esta recibía justo en el punto de encuentro, todos los esfuerzos que enviaban las pasarelas provocando un giro. El puente no era estable horizontalmente por lo que decidimos convertir el nudo de la sección que soportaba los encuentros en un elemento móvil que absorbiera los momentos de ambos lados. Aquí siempre estuvo nuestro proyecto. Un punto específico que quizás se superará de forma inconsciente. Un encuentro donde seguro que algún pensamiento se detendrá aquí cuando se pase a través del puente. (70':00")

Esta idea de encontrar este tipo de puntos de encuentro dentro de algo construido es la idea que tuvimos en mente cuando volvimos a trabajar en esta antigua fábrica. Primero nos encargaron la posibilidad de comunicar las distintas plantas del edificio y durante la construcción de esto, el proyecto acabó convirtiéndose en una escuela —Escuela La Llauna Badalona 1984-1994—. Hicimos el proyecto prácticamente a la vez que se estaba construyendo. Era un edificio que estaba protegido por ley parcialmente y por tanto algunas partes no podían tocarse. El edificio no tenía muchos elementos destacables a excepción de sus dimensiones. Trabajamos pensando en la idea de que la calle que daba acceso al edificio era muy estrecha y que ese lugar no era muy adecuado para los niños. Propusimos dejar una planta completamente libre destinada al juego como elemento fundamental del proyecto. Solo dibujamos una especie de puerta deslizante para que se generara aquí un vestíbulo de acceso muy luminoso y una especie de rampas para que la gente pudiera moverse atravesando la estructura existente del edificio. Quizás al final lo más interesante es cómo puedes acabar encontrando las cualidades de la calle que se ubica delante del edificio justo en el interior. Siempre que pudimos abrimos completamente el interior para buscar las mejores cualidades de la luz que había en la calle. Esta de alguna manera es la única sorpresa que encontraréis aquí. Es algo, como una especie de balcón, escalera o mirador justo como expliqué en el puente anterior. Cuando entras tienes la misma luz que hay en la calle. (72'53")

En la sección podéis ver cómo funciona realmente el espacio. Hay una rampa que aparece cuando esta te permite estar debajo. En este específico punto tienes las jácenas a la altura del ojo y por tanto podrás ver un tipo de luz vibrante dirigida hacia las jácenas existentes y a partir de este punto puedes empezar a correr porque tienes todo esta gran superficie de suelo bajo tus pies. La idea principal era ayudar a la gente a moverse solo cambiando algunos elementos con la idea

de permitir todas las nuevas circulaciones que existen fuera del edificio. Lo interesante de este proyecto es que aquí solo podrás pisar los mismos lugares donde los constructores estuvieron durante el proceso de construcción. Nunca aquí se pensó ningún tipo concreto de espacio. Esta es una idea que estuvimos desarrollando. Es la idea de crear ese tipo de espacios sorpresa a los que solemos ir cuando viajamos. Como ir, por ejemplo, al interior de una iglesia y ascender desde la torre hacia la cúpula. Quizá esto sea la parte más específica de la construcción de un espacio. Caminos auxiliares que hacen los constructores para poder construir. Nos gustó la idea de hacer algo lo más absolutamente equivalente a esta idea. Guardamos estos sistemas como si hubiera alguien que tuviera que volver a construir ese espacio. Como si fuera un tipo de espacio que tuviera que ser público. Es como abrir todos los secretos con los que los arquitectos disfrutamos de nuestra profesión. Es verdad que a veces nos gusta la gran dimensión de la altura pero, sobre todo, nos gusta tocar todos estos elementos. (75'10")

Las rampas simplemente aparecen de esta manera detrás del pilar. Son tres elementos que más que ir hacia arriba yo pienso que simplemente aceptan a la gente desapareciendo en la escuela. Yo pienso que en una escuela es más importante el momento de irse que no el de entrar. De alguna manera todos salen al mismo momento. Las escaleras te permiten decidir si simplemente subes o si por lo contrario corres a través de las rampas. Probablemente este sea el único detalle del proyecto. Es donde tratamos de definir todos los perfiles estructurales intentando que tuvieran sentido tanto por su longitud y resistencia, como por su capacidad de permitir este cruce directo que existe entre la escalera y la rampa. Nunca entendimos este encuentro a través de un rellano. La idea era representar solo este instante preciso. El hecho de poner un pie y a partir de aquí simplemente desaparecer. Un instante de pensamiento. (76'58")

La verdad es que no tuvimos tiempo de diseñarlo todo. Estoy convencido de que el próximo proyecto será distinto. Mostrará las mismas ideas pero seguro que se resolverán de otra forma. Es algo que no me gustó mucho en este proyecto. Es aquello que sí sucedió en el cementerio. La posibilidad de cambiar de la primera versión a la segunda. Este proyecto simplemente se hizo. (77'44")

Aquí podéis comprobar el aspecto material de la propuesta. Es un espacio que tiene las cualidades del exterior. Podéis ver como nuestra forma de trabajar con la luz es simplemente dejando que la luz entre para que defina las sombras. Por ahora no nos gusta la idea de transformar la luz a través de muros o texturas como buscando una luz más mística. Preferimos una luz plana. Este tipo de luz. La misma luz que crearía la sombra de un árbol en la calle. Si utilizamos vidrio y hormigón aquí fue precisamente para intentar que la luz que solo entraba a través de la fachada protegida rebotará hacia el interior de la forma más natural posible. (81'07")

Este es el último proyecto que voy a explicarles. Cuando uno está haciendo una reforma suele prometerse nunca más hacer una intervención de este tipo. Pues resulta que haciendo el proyecto de La Llauna nos encargaron restaurar un nuevo edificio —centro cívico en Hostalets de Balenyà 1986-1992— destinado para uso público. El edificio tenía que contener en el interior una sala para albergar unas doscientas personas para celebrar reuniones, actuaciones teatrales o eventos similares y una zona de servicios, tales como talleres, zona de bar, salas de televisión, etc. La idea era construir algo que estaba entre un café y una especie de centro social. Nosotros convencimos a la propiedad de que si podíamos ir a dentro del edificio y hacer allí una apertura suficiente, sin que el edificio cayera, para que así pudiéramos colocar trescientas personas, lo haríamos. De alguna manera lo que planteamos era cierto, pero ellos pensaron que quizás sería mejor tirar el edificio abajo. La verdad es que acabamos convenciéndoles de que hicieran desaparecer el viejo edificio. Convertimos el final de esta calle —que podríamos decir que es la menos horrible— en una especie de enorme ventana que muestra que hay una gran sala vacía en su interior. Una sala vacía que siempre estará iluminada en la que por encima se ubicarán todos los servicios. (83'05'')

El edificio se emplazará entre una zona de árboles ciertamente bonita y un existente parque infantil. Exactamente donde estaba el anterior, aunque intentando alcanzar, a través de por ejemplo mover algunas paredes, el mejor encaje posible en este emplazamiento. Buscamos la mejor orientación si cabe. Intentamos que el edificio desapareciera en algún punto para que se uniera a la zona de árboles, a ambos lados, etc. El mismo edificio debe entenderse como un sala vacía por la parte interior y una misma sala vacía que resta cubierta consecutivamente por tres niveles distintos —uno solapado encima del otro— que se soportan por una gran jácena metálica que hace a la vez la función de cercha, pilar y jácena. De nuevo no hay nada en el suelo. Tienes estos tres elementos moviéndose y a la vez una gran sala vacía iluminada. De alguna manera nos gusta entender esto, como siguiendo la idea de que lo existente te hace detener o como que existen conexiones que existen que no quieres estropear con tu intervención. Este quizás es el único espacio que hemos hecho realmente desde el interior. Desde el exterior no es posible pensar que dentro existe un espacio con estas características. También queríamos que cada sala tuviera su propia terraza. Es algo que tenía el edificio existente y que queríamos recuperar del edificio que nos permitieron destruir.

De alguna manera aquí me gusta decir que realmente no trabajamos con muros porque entiendo que más bien habría que hablar de límites. Quizás hay uno pero es precisamente de lo que menos seguro estamos ahora mismo. Veremos qué pasa con él. Este otro también es un muro, pero realmente funciona en cuanto a luz, espacio, etc. Y el otro que hay aquí es un tipo de filtro entre dos actividades distintas.

Una de las cosas que nos sorprendió en este proyecto es que todo el tiempo estuvimos hablando de mover tu mano de forma equivalente al lugar para descubrir las cosas que allí existen, pero de alguna manera odio la idea de pensar en forzar a descubrir el edificio en un sentido estricto como si solo hubiera una posibilidad de conocerlo. En este sentido me gusta mucho recordar uno de los pensamientos de Picasso que aparecen en uno de los últimos dibujos que hizo. Aparecía un tipo de simultaneidad allí. Un tipo de posibilidad. Él estaba intentando dibujar y redibujar este tipo de suceso. Como intentándote mostrar tu cara y tu espalda a la vez en un solo dibujo. Como este tipo de movimientos contrapuestos que te permite la simultaneidad. (91'30'')

Cuando hicimos estos dos dibujos [se refiere a dos perspectivas del centro cívico donde en uno se muestra la piel de madera de frente y en otro de lateral con la rampa en este caso de frente], nosotros sabíamos que era el mismo edificio, aunque en realidad no sabes exactamente cuando el edificio cambia para pasar de una imagen a la otra. Esto es algo similar a lo que ocurre en el proyecto de Paretz. Tú puedes ver el movimiento sin que se mueva nada. Puedes estar allí y ver como el sol se mueve... Es aquello que en inglés se llama «embodiment». En castellano no tenemos exactamente esta palabra pero tiene que ver con la cualidad de encarnar un objeto, una persona, un sentimiento... La verdad es que nos gustará ver si realmente el edificio encarna este cambio entre los dibujos que nuestro pero parece que no es necesario moverte para tener esta percepción.

Esto es en lo que ahora estamos trabajando. Muchas gracias.

