

A black and white photograph of a modern building facade. The building features a grid of windows and perforated panels. The windows are arranged in a regular pattern, and the perforated panels are interspersed between them. The building has a flat roof and a prominent horizontal band across the middle. The overall style is minimalist and functional.

UNA POSIBLE «ESCUELA DE BARCELONA»

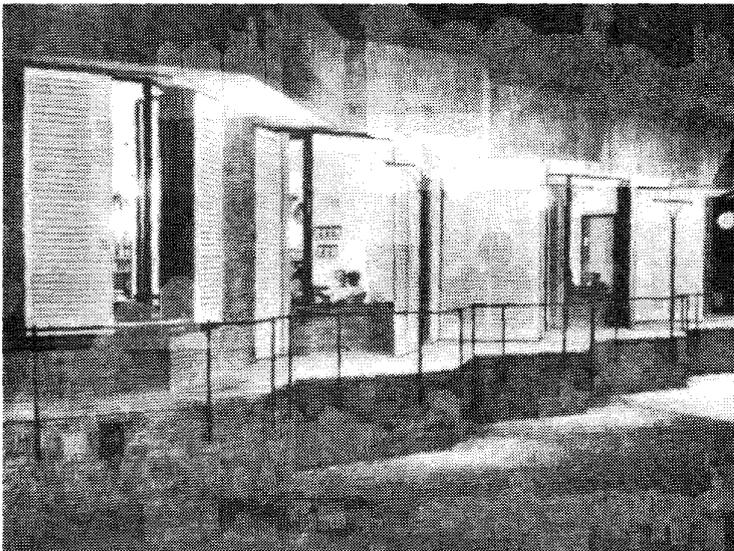
ORIOl BOHIGAS

El enfoque de esta intervención va a ser distinto del que tomó Fullaondo. Me había propuesto, simplemente, explicaros cuál es la actual situación de la arquitectura catalana, la arquitectura que en este momento se está haciendo, sobre todo en Barcelona. Era, por tanto, un propósito casi puramente informativo de actualidad general. Pero luego pensé que podía concretar más y, en vez de explicar global mente el variado conjunto de la arquitectura catalana reciente, limitarme a la obra de un reducido y concreto grupo de arquitectos de Barcelona. Se trata de un conjunto no escogido al azar, sino determinado por la razón de que en él se encuentran las condiciones y se producen las relaciones necesarias para poder decir que es, realmente, un grupo coherente y casi, salvando el excesivo énfasis de la palabra, una escuela.



Correa, Milà, Casa Correa, Cadaqués, 1962

Doménech, Puig, Sabater: Ateneo de Tàrraga, 1965



Ya sabemos que la arquitectura catalana se produce también por otros arquitectos que trabajan en líneas aproximadamente distintas de la que vamos a comentar, pero nos parece que el grupo a que nos referiremos es el que presenta, por lo menos a un cierto nivel numérico, una mayor cohesión, y es el que, por otro lado, y a nuestro modo de ver, tiene una forma de actuar ligada a las características que podríamos considerar más generales en toda la cultura catalana, incluso la de otros ámbitos no puramente arquitectónicos.

Hemos dicho que es un grupo bastante coherente y hasta que, eliminando el excesivo énfasis de la palabra, le podríamos llamar escuela, la «Escuela de Barcelona», como alguien ya la ha denominado. Lo que podemos decir con seguridad es que se trata de una «capillita» en los términos normales y hasta peyorativos de la palabra. Esta «capillita», aunque no está ni mucho menos formalizada —ni lo estará nunca porque es más un hecho de coincidencias a veces coyunturales que un propósito de estructura— puede considerarse aglutinadora de unos cuantos estudios, en los cuales trabajan varios arquitectos siempre en colaboración. Me estoy refiriendo a los estudios de Correa y Milà; de Tusquets, Clotet, Bonet y Cirici; de Bofill y sus colaboradores, entre los cuales está su propio padre; de Doménech, Puig y Sabater; de Cantallops, que trabajaba con el malogrado Rodrigo; el mío propio (Martorell, Bohigas, Mackay) y una serie de arquitectos jóvenes y de la generación intermedia que han trabajado en diversas colaboraciones y que no enumeramos porque no queremos, ni mucho menos, dar la impresión de un cuadro cerrado de nombres, sino simplemente de un conjunto de obras, algunas de las cuales pueden incluirse en el grupo, sin que el resto de la producción de su autor se pueda considerar tan coherente.

Otra cosa hay que advertir previamente. Aunque expondré mis criterios con el apasionamiento y la aparente convicción que da el hecho de participar personalmente de esta arquitecta, no quiere decir en

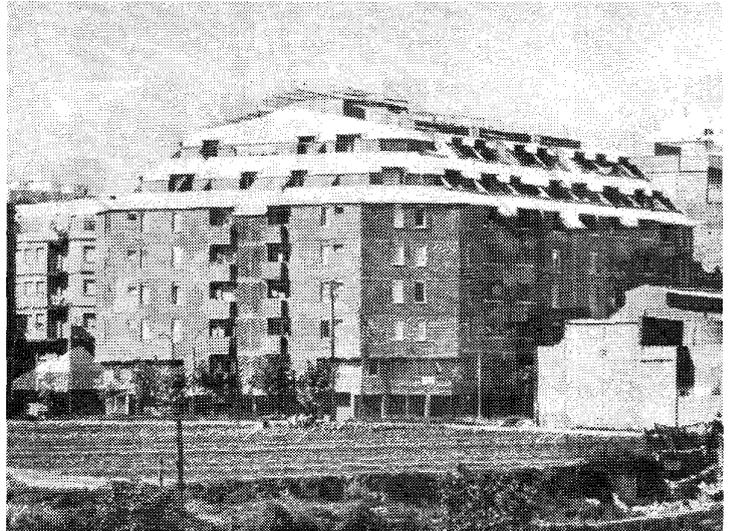
absoluto que estos juicios sean positivamente valorativos. Intentaré describir, simplemente, cuál es la situación de este grupo de arquitectos. El hecho de que ponga cierto subrayado apasionado a mis juicios, no quiere decir que no haya otros caminos seguidos por otros arquitectos de gran categoría que, incluso a mí mismo, me puedan parecer más válidos o, por lo menos, tan válidos como el que describiremos.

Hay una primera característica común que corresponde no sólo a los arquitectos de esta «capillita», sino también a casi todos los que trabajan en Cataluña. Se refiere a la naturaleza y procedencia de los encargos. Como sabemos, los encargos de la arquitectura catalana proceden, prácticamente todos, de la burguesía catalana, que es un grupo también muy homogéneo y con unas características tanto positivas como negativas suficientemente divulgadas. Con ello, el arquitecto catalán está prácticamente limitado de manera que no hace, casi nunca, una obra para grandes empresas estatales o particulares de suficiente envergadura ni para los grandes conjuntos promovidos por capitalistas más o menos especuladores, ni siquiera para los grandes esfuerzos de cooperación a nivel no especulativo. Estas características —que habría que desarrollar y justificar más ampliamente, sin duda— influyen en dos cosas básicas: en las tipologías y en el mismo concepto arquitectónico.

El caso de las tipologías es muy claro. Alguna vez hemos afirmado polémicamente que el arquitecto catalán se caracteriza por hacer solamente casas entre medianeras, mientras que los arquitectos madrileños se caracterizan por hacer poblados dirigidos. Esto es, sin duda, muy exagerado, pero me parece que si hubiera que hacer una historia de la arquitectura reciente de Barcelona, los temas que aparecían con mayor frecuencia serían el de la pequeña casa entre medianeras, el de la pequeña casa burguesa, el de la pequeña casa de especulación a límite inmediato, pero muy raramente tendríamos que referirnos a conjuntos de una cierta importancia y de un cierto impacto urbano.

En cuanto al propio concepto arquitectónico, ocurre que se produce, sin duda, una adecuación a las exigencias de aquellas operaciones a corto alcance. El arquitecto catalán —el arquitecto barcelonés, más concretamente, porque en Barcelona es donde se produce la mayor cantidad de arquitectura significativa— está constantemente limitado —y cuando digo limitado tampoco considero que esto sea una situación negativa— por unas exigencias de operaciones de corto alcance, de visiones pequeñas, de participación directa del propio propietario, de adecuación a todo un sistema, con su tecnología difícilmente transformable, con una serie de criterios al margen que se interfieren directamente al tema arquitectónico.

Clotet, Tusquets. Viviendas para el gremio de Vidrieros, Hospitalet, 1966



Martorell, Bohigas, Mackay. Viviendas en Barcelona



Esto nos lleva a considerar una segunda característica de este grupo de arquitectos: la voluntaria, consciente y culta adecuación a estas realidades modestas. Por un lado esto conforma una actitud general de todos estos arquitectos y por otro señala un inicio de método de diseño.

Una actitud general frente a problemas de distinta especie es muy difícil de definir rigurosamente, pero quizá sea fácil hacerlo dando algunas visiones parciales significativas, pero no sistemáticas. He aquí estos rasgos: estar convencido que la arquitectura no es una exigencia de creación monumental, de definición de genialidades individuales, sino una simple posibilidad de servir los intereses colectivos de una manera inmediata y muy concreta; creen lo positivo de aquellas mismas limitaciones y en sus infinitas posibilidades, muchas de las cuales se pueden incluso potenciar con el conocimiento y la nueva utilización de los oficios tradicionales y de las técnicas usuales; no creer que las experiencias formales de otras disciplinas, como la escultura, la geometría o la pintura puedan ser válidamente trasplantadas a la arquitectura; no confiar en experiencias como los concursos porque la actuación en ellos no tiene ninguna denotación real inmediata ni posibilita una investigación seria.

Hemos dicho que junto a una actitud general se da también un principio de método de diseño. Este método se podría definir diciendo que es el intento de proyectar siempre desde los condicionamientos internos y desde las exigencias tecnológicas y de uso de cada elemento. Es decir, ser siempre lógicamente consecuente, por un lado, con el programa y, por otro, con la tecnología que nos vemos obligados a utilizar.

Esto da pie a la tercera característica que, en principio y a la vista de las fotos de algunas realizaciones catalanas, parecerá excesivamente polémica o

incluso totalmente equivocada, pero que a nosotros nos parece fundamental. Se trata del intento de seguir muy firmemente la línea de la tradición más exigentemente racionalista.

En contra de lo que se suele decir, la mayor parte de exigencias racionalistas han sido abandonadas, sobre todo por aquellos arquitectos que intentan mantener con mayor tesón una cierta plástica purista, que históricamente apareció ligada al racionalismo. A nuestro modo de ver, el espectáculo de los que en todo el mundo se erigen en defensores de la tradición racionalista es en este momento bastante triste y desmoralizador, porque casi ninguna de sus obras resiste un análisis según un método racional serio y profundo. Seguramente todo esto se produce porque ya de antiguo se viene realizando una confusión grave entre método racional y resultado simple en las formas. Contrariamente, colocando los problemas a un nivel de lógica, cuanto más lógico es el proceso de creación más los resultados se alejan de la abstracta pureza formal. En contradicción a lo que se suele mantener en estas polémicas, creemos que la única escuela que mantiene una fe, una continuidad rigurosa en las bases del racionalismo, es el grupo de arquitectos de Milán y, un poco subsidiariamente, esta «escuela» Barcelona de la que estamos hablando.

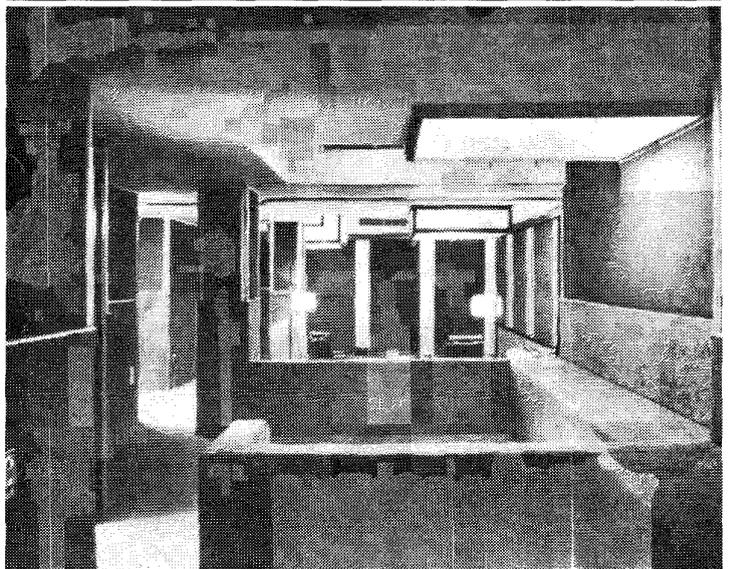
Hay que advertir que esta postura no es exactamente una postura racionalista en los términos antiguos de la palabra —en sus términos históricos—, sino que se trata de una posición, podríamos decir, ampliamente lógica, en el sentido nuevo que pueda tener la denominación de este proceso.

Se podría hacer un análisis, no digamos ya de la escuela de Milán, porque esto parece obvio, sino incluso, con la debida diferencia de calidad, de la mayor parte de obras de este grupo de Barcelona, viendo

cómo el diseño está o intenta estar basado —con éxito o sin él, esto ya es un problema de calidad— en la lógica de los usos, en la tecnología utilizada e incluso en el proceso lógico que comporta la propia forma.

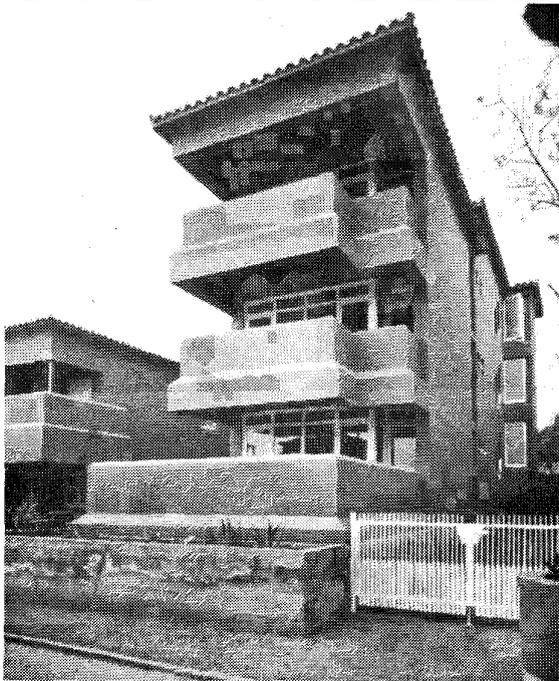
Hay que subrayar aquí que, en el planteo de esta exigencia en los resultados formales, ha tenido una influencia tremenda la lección de Federico Correa. Correa ha sido durante mucho tiempo profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, hasta que le expulsaron definitivamente de ella hace un par de años, enseñando a varias generaciones de arquitectos a diseñar basándose en un proceso lógico. Esto ha influido a muchos arquitectos jóvenes que pasaron por su aula y cuya coherencia ha representado seguramente el aglutinamiento teórico de esta tendencia.

Clotet, Tusquets. Tienda Sonor, Barcelona, 1965



Insistamos. Esta tercera característica comporta tres consecuencias. Primera: diseño condicionado por el uso del objeto arquitectónico y por la tecnología utilizada en su realización, independientemente de cual sea esta tecnología, independientemente de que sea más o menos avanzada, más industrial o más artesana. Segunda: consideración a las exigencias lógicas del propio lenguaje, término éste que tendríamos que desarrollar más ampliamente si dispusiéramos de más tiempo. Y tercera: como consecuencia de este gusto en responder honestamente a la tecnología utilizada y en dar salida formal a los problemas que plantea e incluso al mismo proceso de creación y construcción, un cierto énfasis en la expresión tecnológica. Muchas obras de este grupo catalán se pueden explicar a través de este énfasis en la expresión tecnológica, basada muy a menudo en los mismos accidentes del proceso constructivo y en las limitaciones de las técnicas utilizadas.

Doménech, Puig, Sabater. Apartamentos en Castelldefels, 1967



A pesar de esta actitud que podría parecer una simple respuesta inmediata a los hechos reales, aceptados como tales sin ninguna crítica, a los usos y a las tecnologías conservadoras, estos arquitectos no están ausentes de una posibilidad de investigación y, concretamente, de una actitud vanguardista. Contrariamente, esta posibilidad es una de sus preocupaciones fundamentales y la traemos aquí como una nueva característica del grupo.

Para explicar esto, tenemos que hacer un breve resumen de un criterio de análisis del hecho arquitectónico que algunas veces ya hemos comentado. Nos referimos a temas suscitados por Umberto Eco en la Escuela de Arquitectura de Milán y que el arquitecto Lluís Clotet explicó y desarrolló aplicándolo a nuestros problemas en un artículo de *Destino*. Se trata, simplemente, de referir el problema arquitectónico a un problema de comunicación. Entonces se plantea el hecho de que la arquitectura, como cualquier actividad, es un puro problema de comunicación: se parte de unos hechos, unas circunstancias sociales, económicas, sociológicas, tecnológicas, etc., y hay que traducirlas a cosas de otro campo que en este caso es la arquitectura. Esto tiene su equivalente exacto en los problemas del lenguaje: hay unos contenidos, una cantidad de significados que, a través de unos signos, logran unos significantes.

Sabemos que un signo tiene determinado significado porque tenemos un código usualmente establecido o especialmente convenido: sabemos que una luz roja indica prohibición de pasar porque nos ha sido explicado por el código de circulación establecido. Todo el lenguaje es un traspaso de los significados a los significantes mediante un código que conocemos. Igual ocurre con la arquitectura si la interpretamos como un fenómeno de comunicación. Pero, si superponemos esos dos conjuntos —el lenguaje y la arquitectura— que tienen una misma estructura, encontramos una diferencia fundamental: la persona que habla o escribe tiene actuación a la vez sobre los significados y los significantes, mientras que el arquitecto actúa exclusivamente sobre

significantes y no sobre significados, porque éstos se hallan lejos de su actitud profesional y porque en el momento de la creación artística sólo puede subrayar su aportación optando libremente, entre los datos —entre los significados sociológicos, económicos, técnicos, etc.— elaborados por otros profesionales.

Entonces se plantea el problema de qué camino seguir en esta situación si queremos adoptar una actitud de vanguardia. Por un lado hay un tipo de arquitectos que se plantean así el problema: hay unos significados, hay unos hechos concretos en esta sociedad que aceptamos tal como son, tenemos un código establecido que permite transportarlos a formas y hacemos estas formas de una manera absolutamente fiel a los significados y al código en uso. Esto es lo que llamaríamos arquitectura de consumo, una arquitectura conforme con los contenidos de la sociedad en que se vive y que, por otro lado, acepta abiertamente el código que esta misma sociedad tiene establecido: hay que hacer viviendas con terraza, porque la terraza, en el código de nuestra sociedad burguesa, indica alto *standard* económico. Hacemos terrazas no porque la gente viva mejor ni porque responda a un sentido positivo en la evolución social, sino porque la gente se decida a comprar, reducida por el aparente aumento de *standard* y, sobre todo, para que nada les incite a poner en crisis sus apetencias ni la estructura social a la que pertenecen.

Hay otra posición que es la del arquitecto que cree que hay modificar fundamentalmente los contenidos de la sociedad en que vive y que esto se puede hacer, simplemente, trabajando con los significantes, haciendo una arquitectura de acuerdo con una sociedad evolucionada que todavía no existe, una sociedad futura que estará estructurada de otra manera, que estará socializada, que estará industrializada, que funcionará con un sistema económico muy distinto. Esto es un vanguardismo de carácter utópico, un vanguardismo que está basado sobre una sociedad que no existe y que nadie puede exactamente predecir. Esta actitud es fundamentalmente reaccionaria, como es reaccionario todo utopismo planteado como un

intento de predicción y no de experimentación investigadora, porque en el fondo parte de los datos actuales sin aceptar la posibilidad de una dialéctica histórica.

Pero hay después un tercer camino que es, más o menos, el camino intermedio: suponer que la sociedad evolucionará, aunque no se sabe exactamente cómo ni se presume su predicción, y hacer unas nuevas formas —unos significantes— que no sólo permitan, más o menos, una inmediata existencia de la sociedad actual, sino que tengan la suficiente apertura para que las posibles evoluciones, previsibles o no previsibles, puedan caber dentro de ellas. A todo esto se le puede añadir, además, otro esfuerzo de progreso importante: el intento de romper hasta el máximo los códigos establecidos, de alejarse de los convenios de la actual estructura sociológica, que nos parece injusta e inadecuada. Si logramos traducir estas varias posibilidades de contenido a unos significantes con códigos nuevos, no conformistas, habremos introducido un elemento de disolución, un punto de crisis profunda, un elemento de progresión dialéctica dentro de la sociedad. Este tercer camino, que podríamos llamar vanguardismo realista, implica, por tanto, por un lado, la exigencia de la obra abierta y, por otro, el intento de ruptura de los códigos establecidos.

Ricard Bofill, edificio de viviendas en Barcelona, 1963

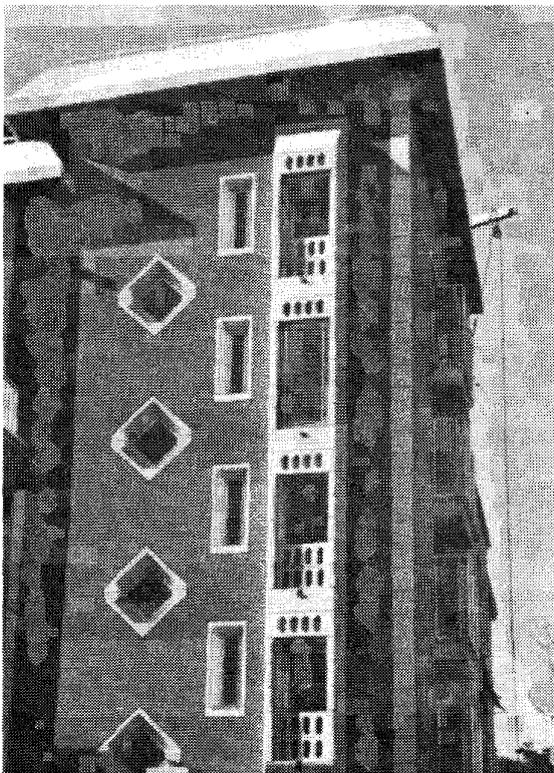


Nos parece evidente, y de acuerdo con las características que hemos analizado antes, que —con mejores o peores resultados— la intención de esta pretendida Escuela de Barcelona es la de trabajar en este tercer camino de la vanguardia realista. Esto lleva como consecuencia una actitud personal que podríamos considerar como la quinta característica del grupo: el pesimismo. Si estamos convencidos que no se puede actuar sobre los significados (con la arquitectura, como decía Giancarlo de Carlo, sólo se puede reformar la propia arquitectura) los que todavía creemos en la posibilidad de modificar la sociedad y, sobre todo, en la necesidad de reformar la sociedad, hemos de adoptar una cierta posición pesimista respecto a la arquitectura

o, mejor, sobre su validez real o su importancia relativa. Para gente muy profundamente comprometida a unos determinados ideales sociales y —por qué no decirlo— políticos, la arquitectura hay que tomarla con pesimismo o con ironía. La actitud, por tanto, de este grupo, en líneas generales y como consecuencia de su actitud frente a la arquitectura, es la de no hacerse demasiadas ilusiones sobre nada y no creer demasiado en ninguna afirmación concreta. Esto da un cierto gusto por las actitudes críticas, por las actitudes irónicas, por las actitudes básicamente inseguras, ambiguas y, hasta nos atreveríamos a decir, francamente cínicas. Da también una predilección hacia arquitecturas de poco prestigio, hacia arquitecturas enfermizas, dramáticas y de transición. Nos atreveríamos a decir que a los arquitectos de este grupo les gustan poco las arquitecturas de los momentos plenos o de los arranques ingenuos e ilusionados y les gustan bastante las arquitecturas degeneradas, enfermas, desengañadas que se encuentran en situación doliente. Es sorprendente cómo los arquitectos de un determinado grupo europeo ingenuo y simplista son devotos de aventuras como la que representó De Stijl y, en cambio, a este grupo catalán le interesa más el movimiento coetáneo, enfermizo, decadente que representó Wendingen, de la misma manera que le interesa más el Manierismo que el Renacimiento pleno, la culta sofisticación de Albini que la primaria rotundidad de Archigram, la elaboración de Aalto que la simplicidad de Mies.

Estas últimas características coinciden con una manera de entender la actividad profesional: ni abstencionistas ni conformistas; trabajar dentro de lo posible, pero intentando constantemente poner el sistema en crisis con los pobres medios que tenemos a mano. Esto se traduce, lógicamente, no sólo al mundo concreto de la arquitectura, sino a toda una forma de vida. Podríamos decir que, más o menos, los arquitectos de este grupo se encuentran unidos, tanto como por las características que hemos señalado, por la adopción de una parecida forma de vida, forma de vida basada en aquel cierto pesimismo y en el gusto en adoptar constantemente actitudes que, dentro del

Martorell, Bohigas, Mackay, Viviendas en Barcelona, 1967



mismo sistema, provoquen crisis locales o generales. Por este camino nos atreveríamos a hacer incluso el elogio del escándalo como revulsivo y la llamada frivolidad como actitud crítica y pesimista y a afirmar que escándalo y frivolidad son notas positivas bastante integradas a la forma de vida de estos arquitectos.

Finalmente, todas estas características de grupo que hemos comentado se concretan todavía más en dos hechos. Uno es lo que podríamos llamar posición cultural coherente, y el otro es la unidad de estilo formal. Es posible que una cosa que una mucho este grupo es una cierta posición cultural. Al decir esto no significamos que sean arquitectos con más o menos cultura, sino que creen que el hecho cultural es definitorio y determinante. Esto se comprueba desde dos puntos de vista. Por un lado, casi todos están trabajando en actividades culturales al margen de la arquitectura: críticos, historiadores, cineastas, editores, técnicos en ramas marginales, etc. Por otro lado, es evidente también el interés en integrarse constantemente a movimientos europeos y mundiales de ámbito cultural muy amplio. Es un hecho éste que, como Fullaondo ha subrayado anteriormente, suele ser bastante general a toda la cultura catalana. Así, el Modernismo fue un movimiento muy ligado al «Art Nouveau» y a la «Secezion» contemporáneos, del mismo modo que una cierta plenitud del GATCPAC estuvo ligada a la cultura europea de los años 30 y del mismo modo que, en determinado momento en que en Madrid se iniciaba un retorno a una arquitectura válida a través del Manifiesto de la Alhambra, en Barcelona se pensaba en recoger la tradición bauhaniana, nada castiza, pero mucho más culta.

Como hemos dicho antes, uno de los elementos que subraya más esta unidad de grupo —aunque esto, para ciertos análisis sociológicos del arte pueda no servir— es, concretamente, la coherencia de estilo formal. Las obras de estos arquitectos no son evidentemente iguales, ni los métodos empleados son los mismos ni en un análisis serio se pueden confundir; pero todas ellas están dentro de una línea formal, de manera que, vistas en conjunto y contrapuestas a obras mental y geográficamente distantes, pueden dar la visión de un determinado estilo. La importancia del estilo formal fue minusvalorada y hasta despreciada en el momento del mayor auge polémico del movimiento moderno, pero estamos convencidos que la posibilidad de creación de un estilo coherente, de unos elementos de lenguaje que sirven, que unifican y que, en cierta manera, incluso, programan, es un hecho fundamental para la valoración histórica de una obra y sobre todo si hablamos de la posibilidad de constituir una escuela. Hay que advertir que esta unidad de estilo tanto puede haberse producido porque los caminos metodológicos son los mismos o parecidos, o, simplemente, por razón de relaciones profesionales entre los elementos del grupo. Hay que saber que estos arquitectos se reúnen por lo menos dos o tres veces cada semana a discutir sus proyectos, a programar estudios, a asistir conjuntamente a un seminario de estética, a actuar en cuestiones profesionales. La coherencia, por tanto, queda evidenciada tanto por estos resultados formales como por el hecho de que estos arquitectos se están mutuamente autoformando en una estrecha convivencia. Seguramente estas características son las que permiten hablar ya de una posible «escuela», que denominaríamos «de Barcelona» en atención al enorme peso que la historia y las reales exigencias actuales de esta ciudad está ejerciendo sobre su obra.

Oriol Bohigas es arquitecto desde 1951, año en el que obtuvo la titulación en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona