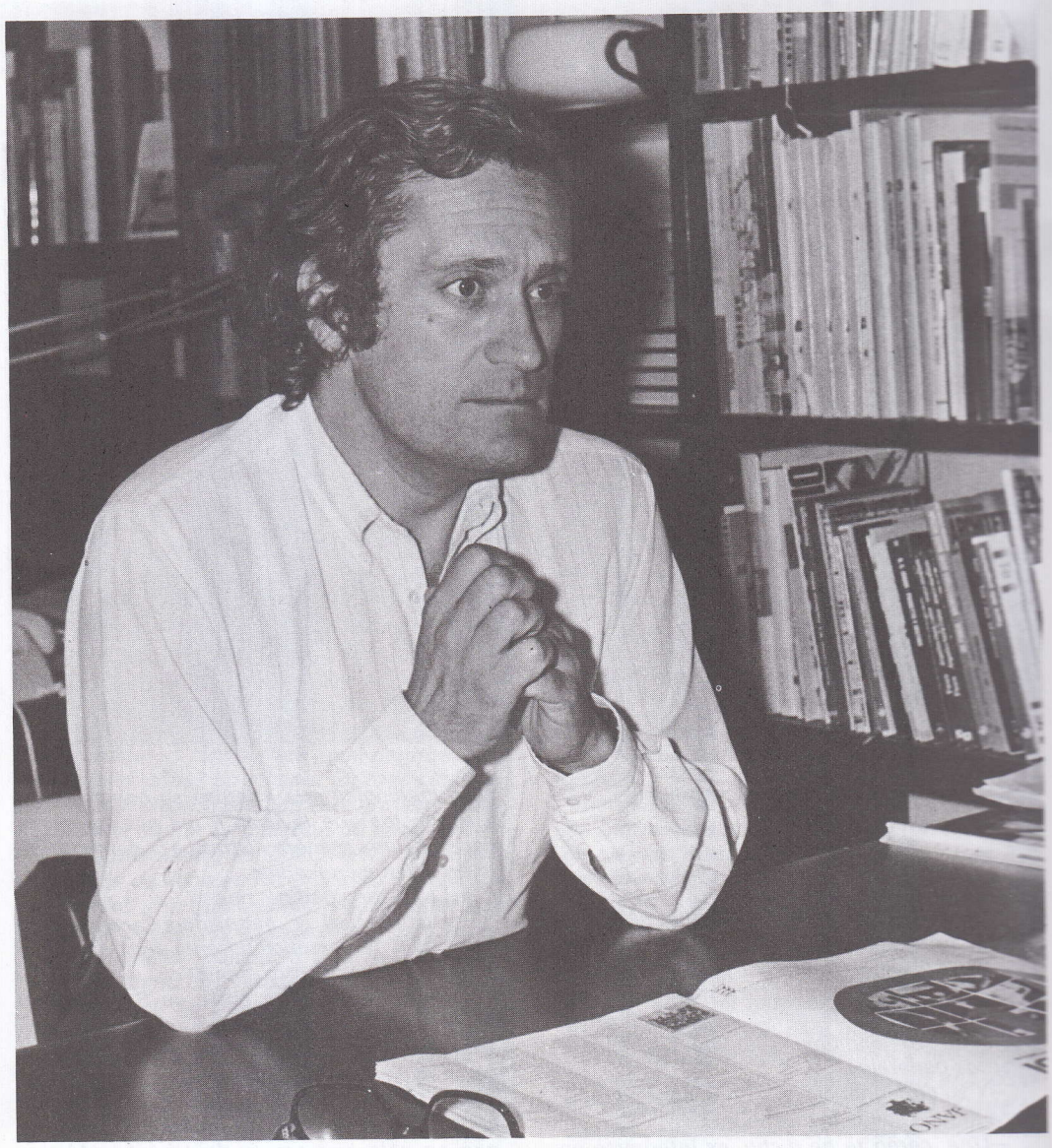
EN PERSONA

un diálogo de Baltasar Porcel con los arquitectos

ORIOL BOHIGAS, de los condicionamientos a la erótica



Hermes, mensajero de los dioses: bella, realmente bella mitología culturalista griega. ¿Proviene de ahí el concepto interpretativo que encierra la palabra "hermenéutica"? Etimologías aparte, supongamos que sí. Y entonces Oriol Bohigas cita a Susan Sontag: "Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más... En lugar de una hermenéutica, necesitamos un erotismo del arte." La cita es usada por el arquitecto Bohigas como portadilla de su último libro, *Proceso y erótica del diseño.* Es éste un texto basado en la Memoria que presentó en 1971 a las oposiciones para cubrir la Cátedra de Composición de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, que ganó según acuerdo unánime del Jurado... y de la cual fue desposeído unos meses más tarde.

¿Dónde está la vieja y patriarcal, humanística y artística imagen del arquitecto, si lo necesario es una erotización y no una hermenéutica? ¿Qué ocurre cuando la etapa presente y conflictiva de la evolución de un arquitecto marcadamente reflexivo y agresivo se revela como imposible dentro de las estructuras establecidas?

—Algo está ahí, Oriol Bohigas, y tú lo sabes mejor que yo: una aguda crisis en lo que venimos considerando convencionalmente como profesión o arte de la arquitectura...

—Sí, claro. Partiendo de ahí, digamos que monto la tesis de este libro mío último... Es un propósito programar, o establecer los criterios, para una enseñanza de la teoría del diseño, como especulación y como práctica. La primera parte es un intento de establecer el diseño como un proceso de creación de formas específicamente diferentes de todos los demás: del arte o de la escultura, de la artesanía, de la música, donde la idea y la realización son obra de una misma persona. Este proceso está basado en la diferenciación de las etapas de participación. Como el artesano o el artista, el diseñador —el arquitecto o cualquier otro tipo de diseñador— se pone a trabajar en un momento dado sobre una serie de "presupuestos" previos —una persona ha tenido la idea de crear una determinada cosa, otros han hecho unos estudios de mercado, otros han barajado unas cifras económicas...—, y su función de dar forma al proyecto viene determinada, por tanto, por las conclusiones de otros especialistas. Después está una industria que la fabrica, un comercio que lo distribuye, etcétera, con entera independencia también de la estricta labor del diseñador.

—¿Cual es entonces la participación del diseñador en el tinglado?

—Muy reducida, muy limitada: localizada en un campo muy estricto del proceso global. De ahí se deduce la evidencia de que la posibilidad del diseñador para influir en un cambio general de estructuras es mínima. Arquitectos, urbanistas, diseñadores industriales, estamos ahí.

—Estáis como un eco del proceso socioló-

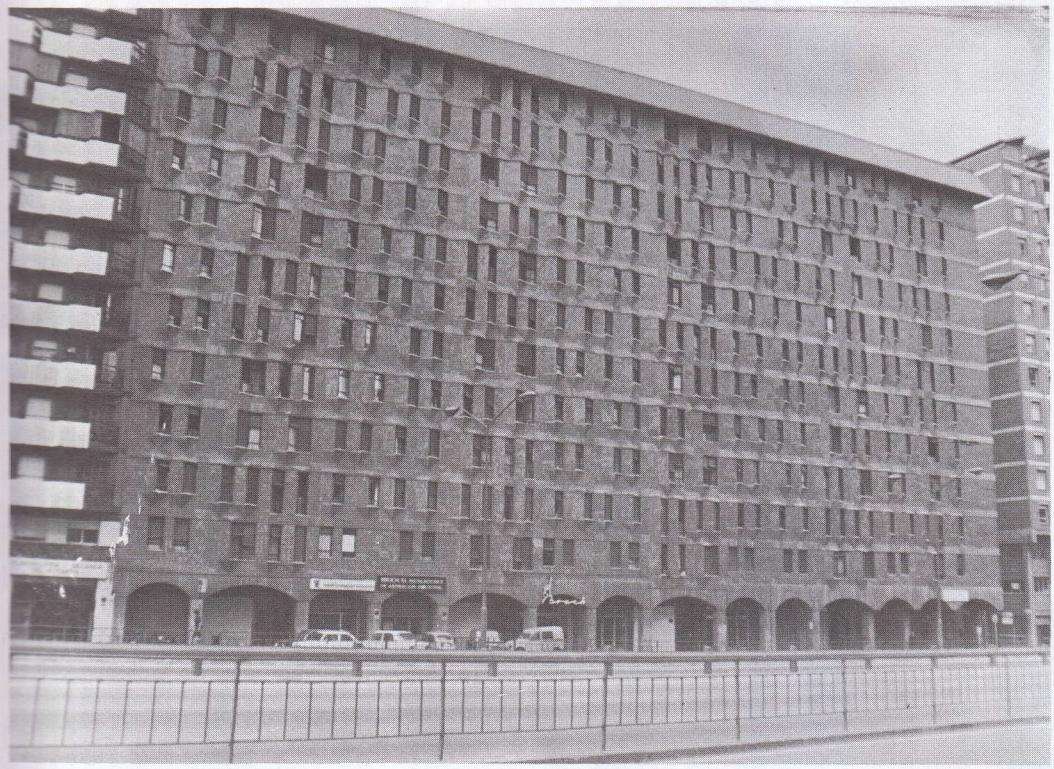
gico y técnico general... Hermes ya no trae mensajes.

—*Exactamente. Es un error pensar que en un país capitalista puede hacerse un diseño no capitalista o que en una sociedad consumista puede prosperar un diseño contra el consumismo. Aunque, eso sí, puedes introducir en tu trabajo unos ciertos elementos que reflejen la contradicción, y hasta que acusen el proceso general.*

—Bueno, y esto aún a través de un lenguaje que sólo entenderá una minoría, casi un lenguaje hermético.

—*Sí, y disfrazando y mixtificando sus intenciones.*

—Lo cual, si no me equivoco, liga con aquella otra teoría tuya según la cúal la única posibilidad de practicar la investigación, el vanguardismo, reside en el eventual encargo burgués o capitalista, casi siempre individual, para hacer un chalé o, a lo más, algún edificio comunitario...



Finca de la Avenida de la Meridiana. (Barcelona)

—*Sí, pero yo no quiero decir que este proceso general en el que está inmerso el diseño contenga en sí el "mal": en unos países funciona pésimamente; en otros, mejor; en unas capas sociales se desenvuelve bien; en otras, peor. Quiero significar sólo los condicionamientos generales.*

—Y su dependencia, sí. ¿Pero, concretando, tiene alguna salida el diseñador?

—*Una, como te he dicho, es integrarse en este proceso e intentar, dentro de su campo, aportar las máximas cosas, desde explicitar las contradicciones del sistema a trabajar lo mejor que pueda, en el sentido tecnológico de la palabra. Otra es la de aprovechar circunstancias específicas, o especiales, y experimentar —como me recordabas antes—, sea a nivel universitario, al margen de la realidad, como en una campana neumática, o dentro de la realidad misma, lo que sólo es posible en casos extremos, que casi siempre coinciden con un cliente perteneciente a un mundo más esnob o más rico; que pueda pagar, vamos. Tampoco podemos descartar ciertas posibilidades en el mundo industrial, dentro del campo investigador, y cuyo interés futuro puede ser mucho más importante que la realidad inmediata.*

—Realidad que ves acusadamente negra, y sobre la que propugnas tu énfasis "erotizador"...

—*En efecto. En la segunda parte de mi libro incido en ello. Y lo hago porque, como profesional, mi posición actual está también ahí. Después del proceso antes descrito, el objeto diseñado es lanzado al uso, al consumo, y yo entiendo que entonces puede ser juzgado al margen del proceso, porque ya funciona con una autonomía absoluta. Juzgarlo a partir de la idea que hizo posible su existencia y su realidad en relación con el uso al que ha sido destinado. Por ejemplo: la iglesia de Santa María del Mar, de Barcelona, no tiene en este momento nada que ver con el proceso ideológico que impulsó su construcción y estilo: los que la usan y los que la ven lo hacen de una manera distinta a la del momento en que fue concebida.*

—La historicidad del objeto.

—*Historicidad y actualidad: acentuar la capacidad de percepción frente al objeto, cosa esta muy escasa entre el público. ¿Qué persona que habitualmente entra en Santa María del Mar podría describir sus naves, sus columnas, etcétera? Hace falta una pedagogía de la percepción, fundamental para ejercer sobre el objeto un juicio crítico: entonces los métodos críticos tendrían que ser métodos eróticos, que no sólo hiciesen la descripción objetiva del objeto, sino que promovieran sobre él un incentivo erótico, que excitara nuestra sensibilidad, y no sólo estética, sino técnica y social. Esto, creo, se ha olvidado demasiado en la Escuela de Arquitectura y en la de Diseño.*

—Un inciso: cuando uno lee libros de pedagogía, siempre encuentra lo que no se practica en la enseñanza.

—*No soy tan tajante como tú.*

—Es igual. Continúa.

—*Bien. Hay reacciones que son biológicas: si ves un relámpago, cierras los ojos, sin necesidad de mediatización cultural ninguna. Pero la mayor parte de reacciones ante estructuras espaciales, colores o formas, son producto de una determinada educación, en la que interviene mucho la condición social a la que perteneces. Así, si una iglesia alta nos acerca más a Nuestro Señor, se debe a que alturacielo-Dios ha sido un concepto sociológico que nos han imbuido. A través de ello, si hubiera estudios sobre esta temática, podríamos saber si formas concebidas desde una posición ideológica reaccionaria son criticables sociológicamente, y si las concebidas desde un foco progresista son elogiables. Cuando, por ejemplo, se dice que el obrero lo que pide al arquitecto es una terracita en su piso, en lugar de sólo ventanas, y que sin ella no será feliz, ¡alto!: el obrero no pide la terracita, sino que tiene una educación que le presiona a adoptar una posición positiva frente a la terraza, porque los burgueses, que sí pueden tener terraza a causa de su economía, han condicionado los gustos y los deseos. La crítica de si una terraza es o no válida en una casa puede llegar, pues, a través de una precisión ideológica mediante la investigación conductivista.*

—Quisiera saber si entre los arquitectos esta problemática es planteada habitual o excepcionalmente.

—*Hombre, pasa como con todas las profesiones: en un porcentaje muy elevado, son gente sin capacidad crítica. Si la mayoría de gente cede a la presión social que le envuelve, parece que el arquitecto se ve aún más forzado a hacerlo, a causa de su proceso de actuación. Pero la minoría que cuenta en todas las profesiones, y que entre los arquitectos es considerable, se esfuerza muchísimo en luchar contra el conformismo. Si últimamente se han hecho muchas críticas contra nosotros es porque hemos venido haciendo una autocrítica muy severa y seria.*

—¿En toda España?

—*En Barcelona. En Madrid, nada. En Madrid es al revés: allí son unos triunfalistas absolutos. Y te diré más: de las profesiones que conozco, la de arquitecto es la que más ha analizado y atacado sus problemas, que los ha divulgado, ha intentado solucionarlos. Hasta tal punto, que en el Colegio de Arquitectos barcelonés, tanto si ganan las elecciones los de derechas como los de izquierdas, siempre están en la directiva los que piensan de un modo digamos revisionista, progresista. Imagina que un día los médicos se dedicaran a hacer su autocrítica...*

—Sería tremendo.

—*Como puedes suponer, la oposición es tremenda, y el Colegio está escindido.*

—¿Y qué ocurre en la Escuela de Arquitectura?

—*Detalladamente, ahora no lo sé, pero la ahogan una serie de problemas, en cierta manera insolubles; porque además de tener los problemas universitarios generales, que ya son graves, padece la desorientación de no saber exactamente cuál es la finalidad de la profesión. Hasta ahora, el arquitecto ha sido un profesional liberal que servía para unas cosas, y ahora es una pieza de un engranaje que sirve para otras cosas que casi no tienen nada que ver con aquéllas. Es una crisis que, incluso, no sabemos adónde irá a parar: ¿qué será el arquitecto en el futuro? Ya hemos hablado de los condicionamientos actuales del diseñador... En la Escuela ha habido, por otra parte, crisis de personas bastante capacitadas y después un profesorado en parte escasamente apto que se ha arrastrado durante muchos años; y, encima, échale ninguna idea pedagógica que regule la Escuela. El jaleo y la desorientación que hay allí son considerables.*

Finca de la Vía Augusta - Muntaner. (Barcelona)

"Hace falta una pedagogía de la percepción, fundamental para ejercer sobre el objeto un juicio crítico."

"Con los arquitectos pasa como con todas las profesiones: en un porcentaje muy elevado son gente sin capacidad crítica."

"El arquitecto ha pasado a ser el técnico, el especialista, del amplio campo de la construcción, dentro de una compleja organización."

"Quizá todavía nos movemos dentro de una arquitectura de vedettes, de representatividad personal, cuando los problemas masivos y colectivos son los que crecen y dan la pauta."

—De hecho, las últimas hornadas de arquitectos se quejan de que no encuentran trabajo, de que no saben qué hacer...

—Claro. Pero suelen enfocar esto diciendo que si no hubiera tantas prebendas y explotaciones en ciertos campos, sea acumulación de trabajo en determinados despachos, sean las ventajas que manejan los arquitectos ligados con la Administración —algunos de los cuales actúan con decencia, no lo olvidemos tampoco—, y se repartiera más el trabajo, todos tendrían salida, es cierto. Pero ¿qué ocurrirá dentro de diez años? Lo mismo. En todos los países se han encontrado con este problema, que aquí llega ahora. La cuestión de base está en el replanteamiento de la profesión: ahora está insertada de lleno en los procesos industrial y comercial. ¿Es que cuando alguien tenía que hacer un coche, por ejemplo, iba a un ingeniero que tenía un despacho y se lo encargaba, para fabricarlo en seguida? No. Eso se acabó. El arquitecto ha pasado a ser el técnico, el especialista del amplio campo de la construcción, dentro de una compleja organización. El arquitecto joven tendría que hacerse a esta idea, como se adaptaron a ella los jóvenes profesionales ingleses de hace veinte años: a hacer de proyectista en un despacho integrado, insisto, en otras estructuras, modestos lugares de trabajo en una cadena de producción, en la que la creatividad personal es un factor enormemente relativo.

—Y aquí y ahora, teniendo en cuenta cuanto dices, ¿qué arquitectura se hace?

—Oh, estamos bastante desengañados... O poco optimistas, incluso respecto a la arquitectura que se hace en el mundo, donde existe el mismo pesimismo que aquí. Claro que esto va y viene, y luego se suceden momentos de euforia como los del racionalismo de los años veinte y treinta, que creyó haber resuelto universalmente todos los prob emas arquitectónicos; o en la posguerra, cuando la arquitectura orgánica que venía de los italianos y de los americanos parecía el hallazgo de la piedra filosofal... Y es que quizá todavía nos movemos dentro de una arquitectura de vedettes, *de representatividad personal, cuando los problemas masivos y colectivos son los que crecen y dan la pauta.*

—Y tú y tu equipo —Martorell y Mackay—, ¿qué hacéis?

—Por un lado, estamos muy interesados en los prefabricados pesados, promover una industria, aquí, de paredes, fachadas, etcétera. Es la única solución para que los que necesitan vivenda la tengan. Además, y aparte de ir haciendo casas como siempre, por una extraña casualidad estamos diseñando escuelas, campo específico éste en el que te encuentras con equipos pedagógicos preparados, que te permiten un diálogo muy provechoso... Vivo la crisis intentando resolverla positivamente...

Creo que Oriol Bohigas —más de doscientas obras a la espalda, Premio FAD varias veces, autor de ensayos agudos y renovadores— posee una densa masa de razón. Hacer de la profesión una encrucijada de problemas es siempre más útil para la comunidad que afanarte en convertirla en sustanciosos saldos de cuentas corrientes personales.

BALTASAR PORCEL