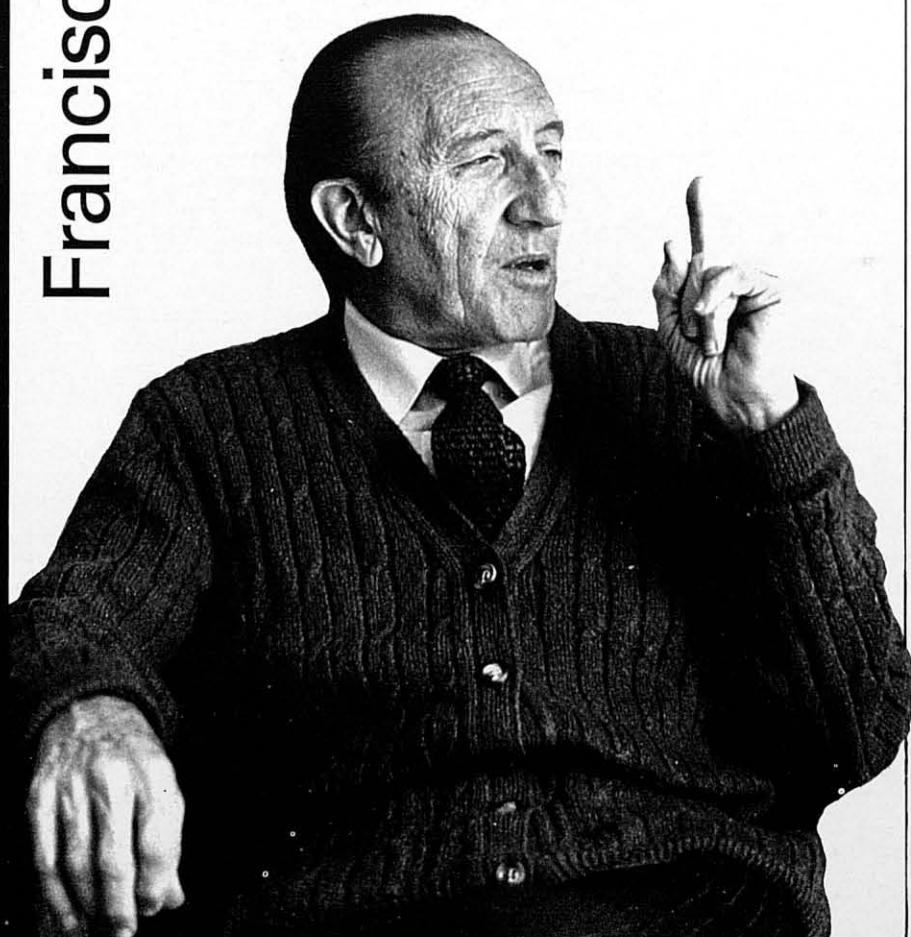


Francisco Javier Sáenz de Oiza

Entrevista realizada por MARTA THORNE.



Q. «Quaderns» muestra en este número cuatro arquitectos nórdicos. ¿Por qué crees que ahora aparecen estos cuatro nombres y en especial el de Asplund?

S.O. Creo que es un interés más por la reconsideración de la historia de la arquitectura como punto de partida para mirar hacia adelante. No es un aspecto negativo, sino positivo. Hemos dejado de mirar hacia atrás con demasiada despreocupación, para entender que atrás había cosas que había que aclarar mucho, para ir hacia adelante.

¿Por qué concretamente Asplund? Creo que Asplund ha sido siempre un gran arquitecto y un hombre con una visión muy enraizada en la arquitectura de siempre. Posiblemente era el más clásico o uno de los arquitectos más clásicos de Europa. En ese orden, creo que esta vuelta a la historia nos hace considerar que ciertos arquitectos estaban más ligados a los hechos históricos de la arquitectura. Por un lado el ayuntamiento de Gotemburgo es paralelo a la novedad que podía tener Terragni; en otros aspectos más domésticos tenía un interés extraordinario. Esta vuelta que en cierta medida existe al clasicismo en la arquitectura —el fundamento— nos hace volver a leer al viejo maestro.

Aalto es más extraño, porque nunca se le encuentra esa raíz clásica, sino puramente nórdica, finlandesa; la ley del árbol, del bosque, la vida orgánica es su fundamento. Para mí, hay una distancia entre la raíz orgánica de la arquitectura naturalista, de edificios que quieren confundirse con la naturaleza como en el caso de Aalto, en contraste con la posición más clasicista de Asplund, que efectivamente es un clásico que trata, en edificios como el de Gotemburgo, de enraizarlo con lo clásico y enfrentarlo con la propia realidad natural.

Q. En los años 50, Aalto vino a Madrid a dar unas conferencias. ¿Qué puede recordar del ambiente de aquella época?

S.O. Era cuando yo empezaba. Fisac había salido y tenía contacto con el extranjero, en un momento de gran ignorancia del mundo exterior. Yo tenía cierto contacto con la obra de este arquitecto más romántico. Por aquel entonces nosotros explorábamos quién era más racionalista. Lo que más destacaba era la incomunicación. Por lo tanto, la llegada de cualquier persona de éstas suponía un acto muy importante.

Q. Usted utilizó la palabra «romántico» para describir a Aalto... que es una palabra que utilizaría Gidion.

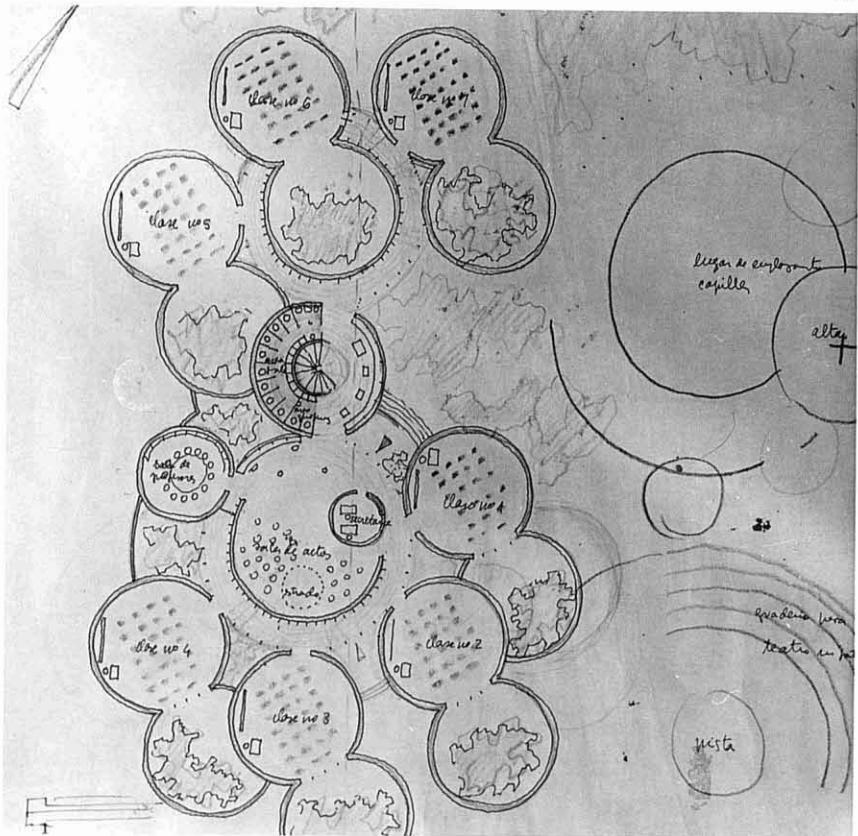
S.O. Bueno, quizás romántico no es exactamente la palabra correcta. En el año 48 traje de los Estados Unidos el libro de Gidion, donde no se citaba para nada a Aalto. En una lectura racionalista del Movimiento Moderno, Aalto no estaba incluido, aunque ya había destacado en los primeros congresos del CIAM como un joven brillante con su obra del sanatorio. Es, más bien, que Aalto ha sido repescado por el Movimiento Moderno después. Lo cual viene a decir que siempre ha sido un hombre polémico dentro del M.M. Tenía su propia personalidad y parece que el M.M. trataba de borrar las diferencias personales y locales. Existía un propósito de universalizar la arquitectura para que las aportaciones individuales no fueran tan significantes como las de Aalto.

Q. ¿Qué se podía extender o generalizar de Aalto en un país como España?

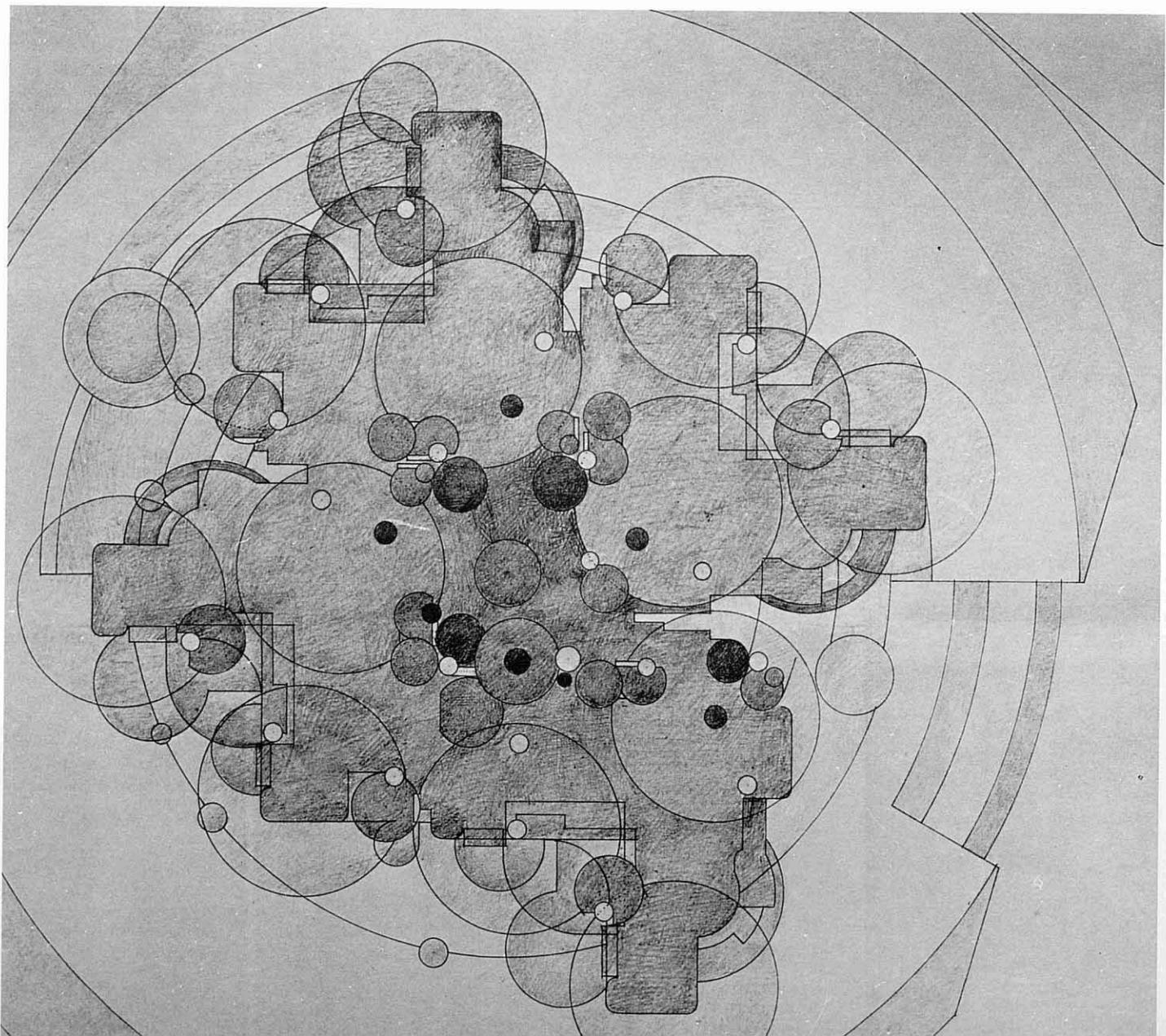
S.O. En esos años en España no sabíamos lo que podía ser una arquitectura a base de líneas curvas. La proposición de arquitectura de Aalto chocaba con la estricta y cartesiana racionalidad de aquel momento. La incorporación de España al mundo europeo parece que pasaba por una exaltación de la racionalidad. Incluso cuando prevalecía el Racionalismo en Europa, arquitectos como Härting, que trabajaba con las curvas, fueron expulsados de la batalla o abandonados. En aquel momento todo lo que no fuera el cono, la esfera, el cartesianismo, la claridad, el purismo y la racionalidad parece que era perturbador para la consolidación de un movimiento de arquitectura que parece que tenía ya unas bases pre establecidas.

Q. ¿Pero en España no predominaba una arquitectura «nacionalista»?

S.O. Sí, en España la arquitectura dominante en ese momento era nacional con una base fundada en la tradición de la Academia. Moya hacia las obras de Gijón, Zamora etc. y los edificios oficiales de esa época eran académicos en el peor sentido de la palabra. Destacó el Gobierno Civil de De la Sota ya en aquel entonces como una especie de campanada formal basada en los principios que en España empezaban a retomarse de nuevo después de la guerra.



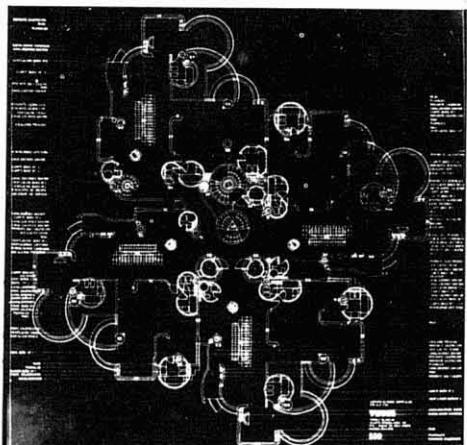
1



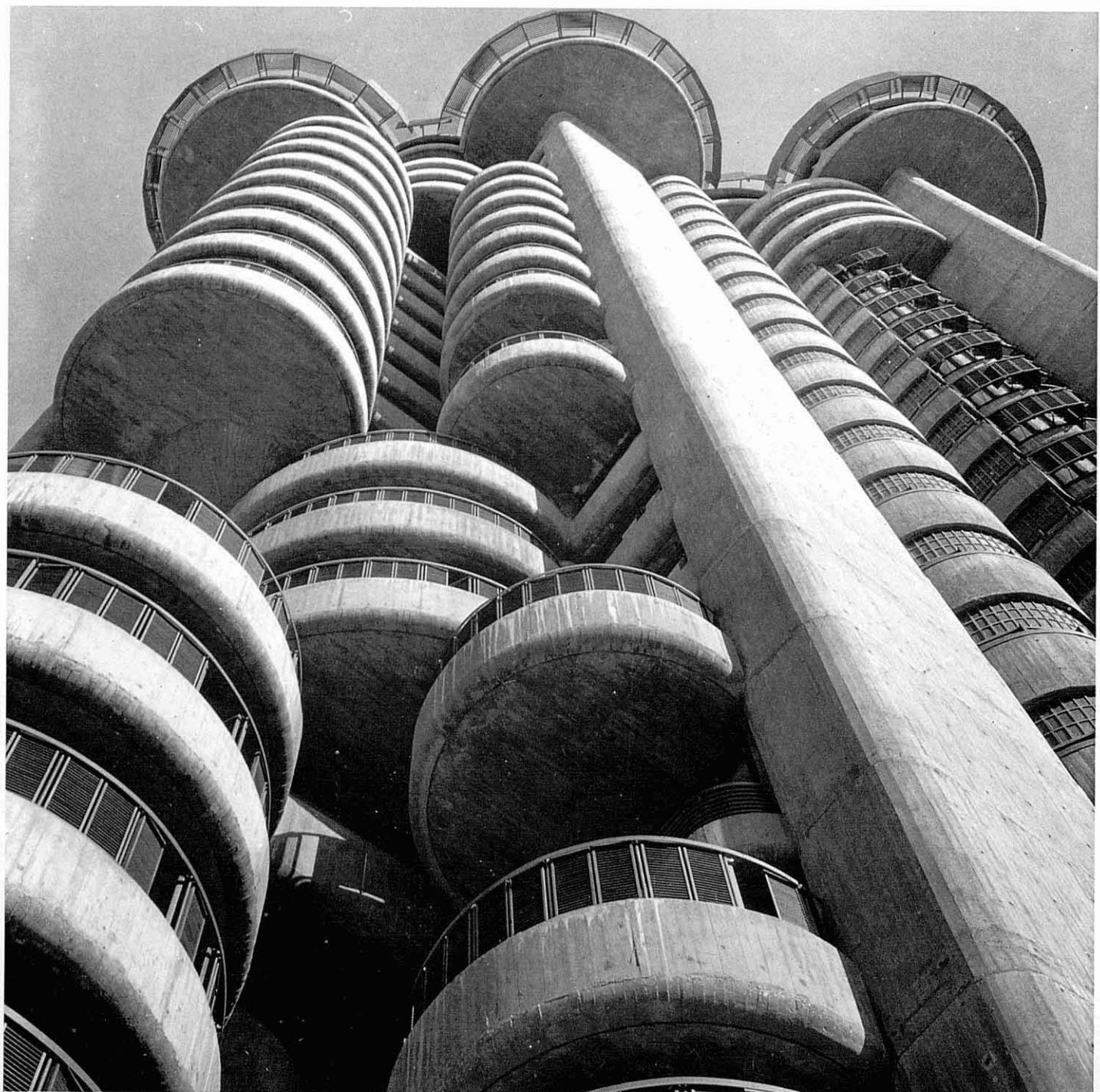
2

1 Escuelas en la barriada de Batan. Croquis, 1960
2, 3, 4 Torres Blancas, 1965

3



4



Q. Fullaondo habló de crisis del M.M. cuando el racionalismo comienza a entrar en una fase de revisión. Fue cuando en el panorama internacional dominaba la arquitectura orgánica. De esta crisis sale Torres Blancas. ¿Cómo sitúa esta obra?

S.O. No tengo la misma perspectiva para poder ver mi propia obra con la misma claridad que puede tener otro para analizarla. El encargo de Torres Blancas es el resultado de encargos anteriores del mismo promotor, y por lo tanto este encargo ha seguido la línea de base racional. He pensado que un arquitecto no debe introducir el proyecto en el tablero con ideas preconcebidas y que es la propia realización la que va determinando las formas en que el proyecto va adquiriendo sentido y expresión. En ese orden yo obedecía más a los debates con el cliente que a otras cosas. Soy un arquitecto bastante ecléctico. No tengo una trayectoria muy definida y hago de cada proyecto un problema a partir del cual voy a tratar de encontrar mi propia expresión o la expresión que corresponde a ese edificio. Siempre he citado una frase de Joyce en Ulises que dice: «el verdadero creador es un hombre que se desliga de su propia obra y que está por encima, por debajo, por detrás, en frente de ella —abstraído, indiferente.» La creación sale por sí misma y es casi atentatorio que el autor se implique en la obra. Siempre he tenido la idea de que los proyectos se resienten por aquellas intenciones que el autor tenía antes de su propio germinar.

Cuando empecé Torres Blancas, me planteé más el problema de hacer una estructura espacial de hormigón (porque eso es lo que quería el promotor) que permitiera con libertad asentar distintas implantaciones como de hotelitos, de villas, sobre esa estructura de acuerdo con las necesidades de cada cliente. Pero fue el promotor el que me dijo que no había mejor libertad que la confrontación con un gran proyecto. Ésta fue la situación que provocó en mí el deseo de completar un proyecto cerrado. Pero no había una supuesta intencionalidad formal o de otro orden, en orden a la propia generación de la forma. La batalla en el tablero llevaría al final inevitable.

Torres Blancas puede que sea un supuesto orgánico vitalista de dejar que la vida siga su curso. Ese dejar que el río siga su curso sobre la tierra dejando su huella. Es la propia agua que, en relación con la materia que la envuelve, conforma el cauce. El propio germinar del proyecto genera la forma.

Q. ¿Sigue trabajando en esta misma línea?

S.O. Sigo en esa misma línea de pensamiento aunque las formas son distintas. Me molestan los diseñadores que diseñan los objetos. Me interesa la vida propia de los objetos, su forma como expresión de su propia realidad funcional, técnica o ambiental. No me gusta «firmar» mis proyectos. No me gusta que arrastren la huella personal de quien los crea.

Q. ¿Piensa que de alguna forma alguno de los cuatro arquitectos que mostramos en este número ha influenciado o ha entrado a «firmar» parcialmente en alguna obra suya?

S.O. Yo los conozco a cada uno de una manera y esa manera de verlos y entenderlos es una forma de identificarme con ellos. En Aalto, he entendido ese hermoso fluir de sus formas con continuidad y con racionalidad —porque más racional que en la Biblioteca de Vipuri o en el Sa-

«El verdadero creador es un hombre que se desliga de su propia obra y que está por encima, por debajo, por detrás, en frente de ella, abstraído, indiferente.»
(James Joyce. Ulises.)



natorio no se puede ser. Pero por otro lado hay una especie de vibración vital en sus formas que realmente es subyugante, porque no parecen gratuitas estas oscilaciones de la forma si no son tan sólidas como las del Partenón. No es un capricho o una deformación que el autor introduce. Parece que lleva en la mano una especie de lápiz blando que va de una manera abstracta configurando, casi como una computadora, lo que el proyecto quiere ser. No hay una intencionada preocupación por distorsionar la forma, es una forma muy natural, que tal vez podrías llamar orgánica. Es lo que he entendido de Aalto —naturalidad al tiempo que racionalidad. Es decir, una lógica aplastante y el fluir continuo de las formas.

En cambio Asplund no ha sido eso. Es un arquitecto más de raíz vernácula que ha ido evolucionando hacia una arquitectura racional en un proceso casi inverso al de Alvar Aalto. Asplund parece que progresó de una línea vernácula académica hasta terminar en una línea ligada más con Terragni o con la mejor expresión de la arquitectura mediterránea, en dirección casi cruzada con la del propio Aalto.

No considero que Aalto fuera nada gratuito; ninguna curva, ninguna línea obedecía al deseo personal del autor, sino a la expresión de un arquitecto que venía de los bosques, de los lagos, mientras que otros tenían una raíz mediterránea. La arquitectura clásica es una arquitectura de oposición frente a la naturaleza. La arquitectura del Norte es una arquitectura de prolongación; una casa de Aalto quiere ocultarse en el bosque. Una arquitectura mediterránea se expresa con rotundidad frente a las líneas de arquitectura del bosque. Éstos son los dos momentos importantes de la arquitectura: la arquitectura gótica y la nórdica y la arquitectura greco-romana. La primera es una arquitectura más vegetal, más boscosa; la segunda es de oposición, de afirmación del hombre con sus obras, firmándolas o no.

Jacobsen era el arquitecto más racional de este grupo, con una extrema claridad constructiva. Recuerdo haber visitado el ayuntamiento de Aarhus y era tan perfecto como una pieza de relojería. De una tersura que destacaba hasta la falta de un tornillo en una de las puertas de la segunda planta. Para mí Jacobsen siempre ha sido un arquitecto de extrema claridad constructiva. Sus diseños eran muy universales; incluso algunas de las sillas se han vendido en serie. Era muy estricto en la forma de diseñar.

Q. ¿Y Utzon?

S.O. Utzon es un caso aparte. Si comparamos su casa prefabricada de hormigón con la propuesta de la Ópera de Sydney, se ve que hay un deseo de racionalidad y naturalidad lógica que casi enlaza con Jacobsen. En la Ópera de Sydney hace una proposición de anticipación de lo que debería ser naturalmente la forma —formas de vela o acústicas o de desarrollo vegetal. En esta anticipación corre el peligro de querer expresar por fuera el interior de la sala. Las curvas recuerdan a las curvas acústicas de la sección interior de las salas de Le Corbusier en la propuesta para la Sociedad de Naciones. Parece que Utzon quería en el exterior expresar la forma que la acústica de la sala obligaba a recoger en curvas sucesivas en los techos. El problema es que un edificio por dentro no es igual que por fuera y ahí es donde radica la confusión.