

L'ENTREVISTADOR ENTREVISTAT

UNA CONVERSA AMB FEDERICO CORREA

D'una conversa de Dani Freixes amb Federico Correa, que tingué lloc per iniciativa del consell de redacció d'aquesta revista, hem extret els paràgrafs més representatius del seu tarannà i de la seva tasca com a arquitecte, professor i publicista.

Tú eres una referencia obligada para todos aquellos que te tuvieron como profesor en la escuela. ¿Te reconoces en la producción de toda esta gente?

No es por falsa modestia, pero creo que no. Creo que la influencia es más de Coderch, aunque reconozco que quizás pasa a través mio. Leyendo el libro de Helio Piñón me he dado cuenta de que es necesario aclarar muchas cosas, por ejemplo que la influencia de Italia en la futura Escuela de Barcelona tuvo sus orígenes en Coderch, que estableció unas relaciones bastante estrechas con este país y que empezó a ser conocido cuando fue aplaudido por los italianos que venían aquí. En mi caso la influencia italianizante se exaspera, pero el origen está en Coderch.

¿Cuándo conociste a Coderch?

En el 51. En mi vida hay dos factores decisivos: saber inglés y haber conocido a Coderch. Antes de Coderch fui influido por una revista muy camp que se llamaba "Architectural Form", gracias a la cual me enteré de la existencia de la arquitectura moderna, y que en aquel momento era la mejor revista que había en América. Poco después conocimos a Coderch y le pedimos trabajar con él. Recuerdo que un día Alfonso me dijo: "He estado

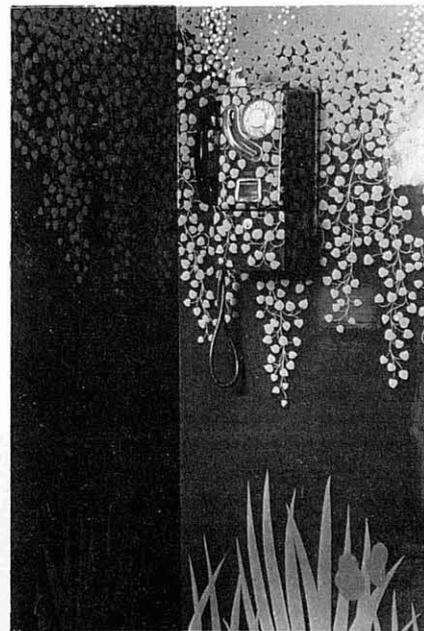
hablando con este José Antonio Coderch, primo de Roberto, y lo que me ha dicho es que hay que ir a trabajar a Madrid porque allí los arquitectos son mejores que en Barcelona." Yo pensé que esto de irse a trabajar a Madrid era muy exótico. Alfonso estaba entusiasmado con las ideas y el trabajo de Coderch y quería que yo le conociese. Un día le dijo que nos gustaría trabajar con él, a lo que Coderch contestó que de acuerdo, pero que no tenía casi trabajo y que no nos podría pagar. Aceptamos, porque lo que nos interesaba era hacer prácticas, trabajar. Entonces una noche vino a buscarme el coche de Roberto Trias para que fuese a cenar a su casa, que estaba en Esplugues, y antes fuimos a buscar a Coderch y su mujer, que vivían en la plaza Carbó; así conocí a Coderch, en el coche de Trias. Lo primero que me preguntó fue: "Tienes novia?" Yo le dije que sí y él volvió a preguntar: "Y piensas casarte?" y yo le contesté que sí, que cuando acabara la carrera, y él dijo que malo, que la carrera no daba para ganar dinero. Al día siguiente se lo dije a ella. Hablar con Coderch fue oír cosas que te parecía imposible que alguien dijese, bueno, la fascinación total. A través de él vino la propuesta de ir a Venecia a hacer el curso del CIAM, y eso significó el contacto con los extranjeros, el contacto directo con la cultura. Estuve sentado en una mesa con Alfonso, Rogers y Le Corbusier, una noche en la plaza de San Marcos. Me preguntaba qué hacíamos en una misma mesa Alfonso, yo, Le Corbusier, una condesa italiana, Rogers y Marino Ariño. Más tarde conocimos a Albiní, Gardella y Rogers y nos hicimos íntimos amigos. Siempre que voy a Milán me instalo en casa de

Gardella; con Rogers fuimos íntimos hasta que se murió; y todavía hoy cuando voy a Milán llamo al hijo de Albiní.

Tu formación entonces tuvo poco que ver con tu paso por la escuela.

Entonces éramos absolutamente autodidactas; ningún profesor se interesaba por nosotros. Bueno, sí, había uno, Ràfols, profesor de historia del arte y de historia de la arquitectura, a quién respetábamos enormemente. Todavía hoy, cuando veo estas fotos de Santa María Novella de Florencia, veo Santa María Novella con la voz de

Restaurant Giardinetto. F. Correa / A. Milá, 1973.



Ràfols. Era tanta su devoción por el arte del Renacimiento que realmente te la transmitía. Era uno de estos profesores que te enseñan docencia, con los que ves claro que lo único que puedes enseñar es aquello en lo que tu crees absolutamente. Ràfols te transmitía ésto. Bohigas a veces se ríe y tal, pero es verdad.

Una vez hablaste de Jujol... muy bien.

Sí pero a nadie se le ocurría trabajar con él. La verdad es que los dos únicos profesores que tuvimos fueron Ràfols y Jujol, pero no nos dimos cuenta hasta que ya hubieron pasado. ¿Quién iba a trabajar con Jujol? Cuando fue profesor mío ya no trabajaba. I Ràfols pintaba, hacía exposiciones de cuadros —yo tengo uno en Cadaqués—. Luego vimos que teníamos que trabajar con alguien y yo vivía en un mundo que ignoraba la arquitectura; el único mundo que conocía era el de la familia, el de la burguesía. Era una época muy pija, con puestas de largo y todo esto.

Tu familia pertenecía a este mundo, ¿no?

Mi padre tenía una gran influencia norteamericana. Además mi abuelo había trabajado en Filipinas y mi madre era de Jerez, donde había mucha influencia inglesa gracias a la burguesía comercial. La familia de mi madre, mis tios, habían ido de pequeños a Inglaterra, donde tenían una casa además de la de Jerez, donde también te-

nían una bodega de vinos. La familia de mi padre trabajaba en la Compañía General de Tabacos de Filipinas —mi abuelo fue casi el que la sacó adelante— y estaban obligados a tener contactos comerciales internacionales. Mi padre a los 16 años se fue a Alemania a aprender alemán, luego fue a Inglaterra a aprender inglés, trabajó unos años en Norteamérica y más tarde en Filipinas. La extraña y curiosa situación nacional de mi familia creo que es la causa del problema completamente absurdo, paranoico y enfermizo de mi imposibilidad de hablar catalán. La raíz está en que mi familia no es catalana ni de ningún sitio; se inventan que son del norte porque provienen de allí, pero yo creo que la gente es de donde ha vivido siempre, no de donde proviene. Yo no me considero ya del norte; desde los 14 años vivo en Barcelona y me considero de esta ciudad. Cuando llegué me encontré inmerso en los años 40 de la época franquista. El primer día que intenté hablar catalán en la escuela los otros se rieron y quedé bloqueado. No me importa hablar mal el italiano o el francés, pero hablar mal el catalán me da una vergüenza espantosa y me resulta muy difícil. Además, en el mundo de la burguesía en el que yo me movía no me era necesario.

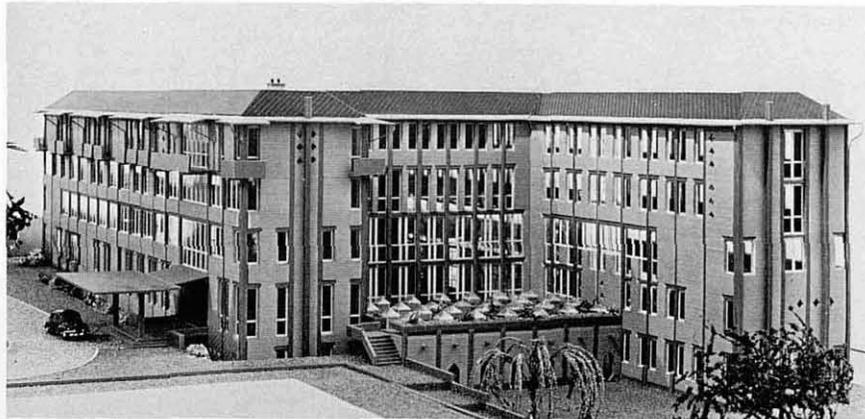
¿Cómo entraste de profesor en la escuela?

Solicité una plaza de ayudante pero no fui admitido. Más tarde, en 1950-55, estuve trabajando con Co-

derch en el proyecto y construcción del Golf del Prat, y también colaboró en este trabajo Terrades, a quien hicieron director de la escuela en el año 1958-59. Un día, celebrando una boda en el Ritz, se me acercó Terrades y me ofreció la plaza de profesor de la cátedra de Canals. Canals era un santo pero negativo, y conste que no le crítico, porque gracias a él pude hacer lo que hice. No tenía mala voluntad, carecía de falso orgullo y de todos estos defectos tan comunes. Al cabo de tres meses de trabajar en la escuela cambié totalmente el concepto de lo que tenía que ser la asignatura. Me di cuenta del error que significaba enfocarla sólo plásticamente, ya que todo lo que fuera especular sobre formas sin tener la atadura del uso era deformante. Vi que ya en primer curso se tenía que dar el análisis de las formas unidas a este uso, porque en caso contrario provocabas una deformación en la mente del alumno. Había leído *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky para ver si me servía de ayuda, pero no, no era aquello lo que debía hacerse. Estuve en Italia con Gardella, que me dijo que él obligaba a realizar un proyecto muy sencillo, pero tampoco lo vi claro. Luego fui a Rogers y le dije que estaba desesperado, que no sabía qué hacer, que estaba angustiadísimo porque no sabía qué se debía enseñar en primer curso. Ahora me hace gracia cuando pienso que Rogers debía pensar que qué lata aquel español, que se las arreglara, ¡que no sabía qué decir! Pero al final de la conversación me dijo que un profesor que lee a Gide ya es algo. Y lo recordé siempre después, cuando vi los bestias de profesores que había. ¡Qué barbaridad! Recuerdo aquel famoso Pi Calleja para quien Kenzo Tange era “el japonés ese de Correa”, porque no había oído hablar nunca de él. Eran una gente de un nivel cultural muy bajo; era impresionante oír las discusiones que tenían.

Así empezó mi docencia. Lo más curioso es que lo que descubrí durante los tres primeros meses aún sigue vigente. Se me ocurrió hacer el diseño de un banco de parque y recuerdo que Bohigas me proponía que hiciera diseñar una cuchara, pero yo no estuve de acuerdo porque es un trabajo difícil-

ESADE. F. Correa / A. Milá, 1963.



simo y cuando se consigue la cuchara perfecta el de al lado ya no sabe qué hacer; había que poner algo que tuviese la posibilidad de tener distintas soluciones según la gente y según los casos.

Tú das gran importancia al dibujo en la arquitectura.

Es que yo siempre he dicho que dibujar es sobre todo mirar. Por eso es tan indicativo, porque quiere decir que la persona que es capaz de mirar ya tiene algo para ser arquitecto: un interés por el mundo visual y por las formas visivas, y esto es importantísimo y no lo tiene todo el mundo. A mí uno de los autores que más me gusta, y del cual sigo siendo un gran admirador, es Proust. Proust es un hombre que —él lo dice— no tiene imaginación visual, no tiene interés por lo visual. Proust vivía en una casa bastante fea con unos muebles que tenían sólo valores sentimentales pero no visuales ni formales, y se hace contar por la gente cómo eran las cosas en la época que él está describiendo porque no tiene imaginación visual. Y no tiene interés por lo visual. Quiero decir, que no es cuestión de sensibilidad, es cuestión de temperamento, de carácter, de constitución. Por otro lado es también una cierta deformación que tenemos. Hay que ser conscientes de que no es compartida por todo el mundo y que podemos llegar a exagerar un problema que no es tal.

56

Dejando aparte la enseñanza, que ha sido un tema muy importante, hay una parte que me interesaría comentar. De la misma manera que hay, como has dicho, momentos en que se ha producido en ti un cambio —como el caso del idioma o la influencia de Coderch— habrá quizá momentos en que tu propia obra te habrá abierto nuevos caminos...

Soy consciente de que una obra en el sentido de lo que me preguntas es la casa de Villavecchia. Me quedo pasmado cuando la veo y pienso en la alegría y la seguridad con que atacamos este tema, que defendimos ante personas que tenían desacuerdos, incluso los propios clientes. Afrontamos el problema creando una tipología que

luego sirvió no ya sólo para Cadaqués sino también para Port Grimau. Cuando Maurice Culot hablaba de Port poniéndolo como ejemplo, yo para mí pensaba que era curioso, porque está copiado de Cadaqués: las habitaciones abajo, el estar arriba, la abertura arriba y los ciegos abajo...

El edificio nuestro que hubiera producido más ruptura es el de ESA-DE, pero como no lo llegamos a hacer no sabemos qué habría pasado. El proyecto representaba un momento de exasperación, el final de la vía Neoliberty, que también estaba presente en otro edificio que no ha sido ni fotografiado y que ya no existe: el del economato de la España Industrial.

En todo caso, mirando ahora nuestras obras me sorprende porque hay en ellas mucha más continuidad de lo que creía en el momento de realizarlas. Claro que tampoco pretendo fracturas, porque siempre necesitas más experiencia. Es un aspecto que me preocupa de la vanguardia artística. Su justificación es que abre nuevos caminos, pero yo me pregunto para qué se abren caminos nuevos si luego se abandonan. Lo encuentro absurdo y no entiendo el papel de esta vanguardia.

Es como un criterio de conquista, un donjuanismo.

Casa Villavecchia a Cadaqués. F. Correa / A. Milá, 1955.



Exacto, creo que tu paralelo es correcto. Hay una enorme banalidad y por esto me niego a abandonar los principios del movimiento moderno, que representó una revolución todavía no consumada y que nos enseñó muchas cosas que creo que aún no están superadas. Incluso hoy en día su fuerza es enorme. Hay que admitir la crítica y la discusión, pero no estoy de acuerdo con actitudes demoledoras porque sí.

Ahora has sacado el tema de lo clásico, de lo que de alguna manera permanece, y yo quisiera hablar un poco del Flash-Flash y del Giardinetto, porque para mí en cambio, están muy vinculados al momento en que se hacen.

En el Flash-Flash la intención inmediata, consciente, era oponerse a Tuset Street. La búsqueda de un cierto rigor volumétrico, contrariamente a la disolución en pequeñas formas y detalles del *revival* de Tuset. Por otra parte, la forma del Flash me vino después de una serie de reflexiones sobre una imagen que no se cumplió para nada: la utilización de la fotografía de Leopoldo Pomés. Yo —y esto es una cosa puramente anecdótica pero posiblemente muy reveladora del proceso— tenía una idea mucho más barroca del Flash, que quedó anulada por dos razones: una puramente

Edificio Monitor. F. Correa / A. Milá, 1968.



técnica, tecnológica, que era que mi propuesta tenía muchas dificultades de realización, y otra más cultural que fue la decepción que me causó la capacidad creativa de Leopoldo Pomés. Pretendí utilizar la fotografía como un *trompe d'oeil* irónico; había llegado a extremos como el de proponer hacer las sillas de plástico blanco con una fotografía estampada de una silla de enea. Otra propuesta era retornar a los restaurantes en que había fotos firmadas de gente conocida, como el Sardis de Nueva York, con caricaturas, o la Mariona de Barcelona con las fotos, y hacer que todo a lo largo de los sofás de la pared hubiese fotografías, muy realistas, en colores, de gente conocida sentada de espaldas: era una especie de juego de adivinar quiénes eran. También quería que la puerta de

Club de Golf al Prat de Llobregat. F. Correa / A. Milá, 1970.



Restaurant Flash-Flash. F. Correa / A. Milá, 1970.



los aseos fuese lisa con una fotografía estampada de una puerta de retrete sinietro de estación con el letrero de "Caballeros" caído. La idea era contrastar irónicamente la forma muy elemental con la fotografía muy realista. Pero resultó que todo esto salía muy caro y fui bajando las pretensiones hasta que quedó solamente aquella señorita con un flash, que era como un compromiso entre lo que se quería hacer y lo que se hizo.

La historia del Giardinetto es muy distinta, porque desde el principio había un enfoque más retórico. Yo siempre he dicho —y en esto reivindico la postura del movimiento moderno— que la forma sigue a la función. Ya sabemos que esto es sólo una manera de hablar, porque la forma tiene sus emblemas independientes y la función los suyos, pero la verdad es que yo soy incapaz de hacer ningún proyecto hasta que no tengo una imagen. ¿De dónde sale esta imagen? No lo sé: del subconsciente, del consciente, del análisis... de muchas cosas.

Siempre he dicho lo mismo, primero, que yo creo que el arquitecto tiene que tener la suficiente soltura para atacar cualquier problema. Tienes que tener suficiente talento para saber que con todas las limitaciones del uso eres capaz de hacer una forma que tenga significado. Nunca me ha interesado vestir las palabras. Me horroriza el tratar de ocultar debilidades con grandes pa-

labras, me horroriza.

Hay una tendencia excesiva a abstractizar cosas de ningún interés, casi obvias y evidentes, y se queda muy contento el señor que ha logrado expresar de una forma abstracta algo muy elemental. Esto se está hoy haciendo constantemente. Los escritos de nuestra profesión están llenos de esto, de la capacidad de sintetizar de una forma abstracta cosas bastante evidentes.

Una de las preguntas que me hago cuando encuentro a alguien que hace años que trabaja en la arquitectura es si alguna vez se ha aburrido ejerciendo su profesión.

He pasado unos cuantos años despreocupado de las cuestiones culturales generales, más que nada por motivo de mi vida personal.

Por ejemplo en los 70, o mejor a finales de los 60, dejé de leer revistas de arquitectura. He llegado incluso a extremos tan paradójicos como no haber leído muchísimos números de nuestra propia revista "Arquitecturas bis", por un rechazo que empezó por los libros de arquitectura, que me decepcionaron muchísimo en los últimos 60, y que se ensanchó a las revistas. Fui un fan ardiente y voraz lector de "Casabella"; cuando en Roma decía que yo era el único lector de "Casabella" en España, me contestaban riendo que a lo mejor era el único en el mundo. La desaparición de aquel "Casabella" me produjo un extraño efecto. La verdad es que dejé de leer posiblemente porque tampoco lo necesitaba. Por razones privadas he pasado cinco años yéndome a Madrid los viernes para volver los lunes —esta conversación no hubiera podido tener lugar el año pasado—. He vivido apartado de este lujo cultural, lujo en el sentido de no inmediata necesidad. Mi inmediata necesidad es el trabajo. Creo que si hubiera hecho un gran esfuerzo hubiera podido compaginar ambas cosas, pero no lo he hecho. Ahora me estoy reponiendo en este campo.

No, creo que yo no me he aburrido, pero me ha dado pánico, terror, hacerlo. Por eso he hecho muchas cosas en mi vida y sigo haciéndolas. ¡Qué horror si un día tuviera que decir "me aburro"!