

JOSEP MARIA FARGAS FALP

Racionalismo tecnológico en la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XX

PER DAVID H. FALAGÁN

Titulado en 1952, Josep Maria Fargas (1926) pertenece a la generación de arquitectos catalanes inmediatamente posterior a la que formaron José Antonio Coderch, Antoni de Moragas o Josep Maria Sostres. Como ellos, abordó la labor de reintegrar la arquitectura moderna al ámbito nacional, tras una década de autarquía y academicismo arquitectónico.

Pese a ser contemporáneo de Oriol Bohigas o Federico Correa, su trabajo junto a Enric Tous se alejó en todo momento de la corriente realista iniciada por aquéllos. Por el contrario, sus esfuerzos se orientaron hacia las posibilidades plásticas de un racionalismo de carácter profundamente tecnológico. Lamentablemente, la importancia historiográfica que alcanzó el realismo catalán eclipsó a quienes habían adoptado un optimismo idealista como método proyectual.

Fargas y Tous han firmado algunos de los edificios más representativos de la Barcelona de la segunda mitad del siglo XX. Tras unos primeros años de actividad profesional dedicada al diseño industrial y al interiorismo, en 1964 se hicieron con el encargo de la sede de Banca Catalana en el Paseo de Gracia barcelonés. El proyecto, recibido con las críticas más elogiosas, sirvió de trampolín para un estudio que lograría nuevos e importantes clientes del mundo empresarial y administrativo.

Arquitectos de importantes sedes administrativas, investigaron un vocabulario constructivo que dotase de capacidad comunicativa y significado semántico a la arquitectura de corte tecnológico.

Son numerosas las enseñanzas que el arquitecto Josep Maria Fargas aún guarda bajo el brazo. No es celoso de sus recuerdos; al contrario, atiende generosamente a nuestra curiosidad y no escatima a la hora de compartir reflexiones. Traza con inteligencia cada respuesta, con la seguridad de quien aconseja desde la experiencia. No cree en dogmas; disfruta de la arquitectura. El menor de los comentarios sobre cualquiera de sus obras basta para desatar el diálogo desbordante de una voz injustamente archivada.



BANCA CATALANA



David H. Falagán: Comencemos hablando de sus recuerdos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. ¿Quiénes fueron sus maestros en la facultad?

Josep Maria Fargas Falp: Debo aclarar que los profesores que tuve en la Escuela influyeron en mi personalidad, pero no por la arquitectura que hacían. El primer profesor importante que recuerdo fue Jujol. Le conocí el último año que impartió la asignatura de “Copia de elementos arquitectónicos. Dibujábamos a escala unidad elementos de edificios históricos de Barcelona. Otro buen profesor que recuerdo fue Adolf Florensa, que dirigía la cátedra de construcción en piedra, ladrillo, madera y perfiles metálicos. Ràfols fue mi profesor de historia de la arquitectura y de historia del arte; Canosa, de geometría descriptiva y Eusebi Bona de proyectos. Todos eran personas extraordinarias de gran sensibilidad.

DHF: ¿Mantén algún contacto con otros arquitectos barceloneses o españoles?

JMFF: En mi familia no había ningún arquitecto. Ahora tengo dos hijos y una nuera que lo son, pero en aquel momento yo no tenía a nadie que me dijera qué era la arquitectura, la arquitectura moderna, o qué es a lo que se dedicaban los arquitectos. Pero yo pensé que a mí me gustaría aquello. Me gustaba inventar cosas, tenía un sentido observador. La observación, para un dibujante, es lo más importante. Observar es atender a la realidad. En arquitectura pasa igual. La arquitectura debe observar para poder cumplir y servir.

DHF: Su inicio profesional coincidió con los comienzos del Grup R.

JMFF: En el Grup R coincidieron Moragas o Gili, que eran mayores, con Bohigas, que tiene mi edad. España no tenía un reconocimiento internacional. Ruiz Jiménez, ministro de educación, fue el primero que impuso a los jurados de arquitectura que seleccionasen arquitectura moderna. Fue toda una época...

Antes de casarme tuve que comprobar si podía vivir ejerciendo de arquitecto. Si no pretendes prostituirte o hacerte funcionario la profesión tiene un riesgo. Entonces se decía: “cuando acabes la carrera, trabajarás para las 3P: pobres, parientes y putas”. Yo pasé por las tres.

DHF: ¿Cuál era su actitud política?

JMFF: Demócrata, con una cierta tendencia liberal. Yo siempre he desconfiado de todo. Conseguir que lo que haces acabe bien requiere controlar el proceso desde el primer momento. El proceso debe fluir y la fluidez exige asumir una metodología liberal y racionalista. ¿Cómo puedes ser racionalista en arquitectura y no serlo en la vida? El dogma, aplicado a cualquier actitud y actividad de la persona, es algo a rechazar. Nada que conlleve dogmas, que requiera la aceptación de un acto de fe, me ha interesado nunca. Le Corbusier, en cierta manera, era un dogma, y el dogma es todo lo contrario de la ciencia.

DHF: ¿Qué conocimiento tenía de la arquitectura que se hacía fuera de España? ¿Pudo acceder a revistas extranjeras?

JMFF: Conocíamos algunas revistas, pero muy pocas. Durante la carrera era imposible acceder a revistas de fuera del país. Primero porque eran muy caras, y segundo porque no se vendía ninguna publicación que no fuera *Cuadernos de Arquitectura* o alguna revista de Madrid. Publicaban básicamente los proyectos de los ministerios, de Secundino Zuazo y de otros arquitectos de su generación. Por supuesto contados con grandilocuencia pero sin documentación arquitectónica detallada.

DHF: ¿Y una vez arquitecto?

JMFF: Hacia los años 60 empezaron a llegar revistas. Allá por 1958 conocimos la revista *Domus*. Después vino el *Bauen Wohnen*, alemana. Más tarde llegaría el *Architecture d'Aujourd'hui*. Principalmente se leía *Domus*, que era, además de la más económica, una publicación más ligera. En cambio el *Architecture d'Aujourd'hui* tenía más "consistencia", aunque tampoco abundaban los planos de detalle. Solo se orientaba respecto a los métodos constructivos. En todo caso nos permitió conocer a arquitectos como Mies van der Rohe, Walter Gropius, Craig Ellwood, Oscar Niemeyer, Eero Saarinen...

DHF: ¿Qué me dice de las revistas norteamericanas?

JMFF: Efectivamente, unos años antes, cuando llegaron algunas revistas americanas, ya se dieron a conocer obras de estos arquitectos. Pero se trataba de una época en la que en este país la única lengua extranjera que se conocía mínimamente era el francés. El italiano era fácil de entender y el alemán no tenía ningún éxito. Algunos sabíamos leer en francés a pesar de que, durante mi juventud, salir de Barcelona era un problema, y salir de España, una utopía.



FÁBRICA DALLANT, SANT FELIÚ DE LLOBREGAT, 1962



FÁBRICA KAS, VITORIA, 1964

DHF: Eso quiere decir que tampoco podían viajar demasiado. ¿Cómo hacían para poder visitar obras en el extranjero?

JMFF: En los viajes de final de carrera tenías que decir que eras del SEU (Sindicato Español Universitario), que tus padres no tenían ninguna connotación política, no eran rojos, ni judíos, ni masones, ni comunistas... Si no tenías un papel que acreditase que tu familia no era roja separatista, no podías salir. Por eso no se podía viajar a Inglaterra o a Estados Unidos a aprender inglés, como se hace ahora. Era impensable.

DHF: Podríamos decir que la situación política condicionó su formación como arquitecto.

JMFF: Más de lo que puede parecer. Un ejemplo: la Escuela de arquitectura tenía todos los ejemplares de la revista del Gaceta. Estaban envueltos en papel de embalar, atados y lacrados, sin que nadie los pudiese consultar. Para el régimen dictatorial, Sert, Torres Clavé y los demás eran rojos separatistas. Por este motivo no podíamos hojear los AC. Se notó un cambio importante cuando Eisenhower visitó a España y firmó con Franco los acuerdos de colaboración. A partir de aquel momento se empezó a mirar a los americanos con buenos ojos. Paradójicamente, desde entonces son los americanos quienes nos solicitan, al viajar a su país, acreditar que no eres un comunista y que no quieres matar al presidente...

DHF: Imagino que, en estas condiciones, se hace difícil emular la tecnología de los arquitectos modernos.

JMFF: Tenías que inventártelo todo. Partíamos de la base que el ladrillo era un elemento en el que teníamos que confiar para las construcciones fuera de Barcelona, donde no se disponía de los medios de transporte y fabricación que sí teníamos en la capital. Pero no sería lógico plantear hacerlo todo de ladrillo. Este es el espíritu que tiene que acompañar el proyecto. Has de saber en cada momento cual es la tecnología más adecuada para lo que quieres construir.

DHF: ¿En qué arquitectos se fijó durante sus primeros años como profesional?

JMFF: Sinceramente, Le Corbusier no me ha interesado nunca. En cambio Mies van der Rohe o Frank Lloyd Wright sí me parecieron interesantes. Había dos arquitectos que, por su simplicidad, me resultaban más fáciles de entender. Uno era Harry Seidler, un australiano afincado en Perth, y el otro es Craig Ellwood, que no era arquitecto sino constructor. Hacía unas viviendas baratas –que aquí serían carísimas– con elementos prefabricados murales, montados en seco. Fueron mis dos grandes referencias. A Mies no lo podíamos copiar, estaba por encima de todo, hacía perfiles vistas de bronce, vidrieras inmensas... ¿Cómo podías competir contra eso? Tenías que competir en otro nivel y ese otro nivel yo lo encontré en estos dos arquitectos.

DHF: ¿Y Wright?

JMFF: Wright era un personaje insólito que pasó de la arquitectura tradicional a la moderna con una cierta continuidad, siguiendo una metodología que le permitió ir evolucionando lentamente. En alguna ocasión he intentado utilizar algunos de los estudios que hizo Wright, con una modulación muy compleja, como orientación. Pero al final, cuando he tenido que utilizar la modulación, que ha sido con frecuencia, me he apoyado en el fractal, un elemento geométrico que al repetirse, recupera en la forma final la forma del elemento original. El cuadrado, el triángulo equilátero, permiten hacer cuadrados y triángulos más grandes compuestos por elementos menores. Es interesante saber que estás operando con un módulo que te dará la forma del conjunto del elemento arquitectónico.

DHF: ¿Hasta qué punto la geometría ha podido determinar su arquitectura?

JMFF: La geometría siempre ha sido importante. Si no hay geometría no hay nada. La base para hacer buena arquitectura es dominar la geometría. Lo comprobamos cuando observamos la arquitectura clásica, que ha sido suficientemente estudiada para comprobar que contiene un componente geométrico muy importante. Eso sí, tampoco se puede decir que la geometría lo sea todo. Pero la arquitectura moderna, de alguna forma, la ha olvidado durante muchos años.

DHF: Uno de sus primeros proyectos es la casa Ballbé, publicada en diferentes revistas de la época. ¿Qué recuerdos tiene de aquella obra?

JMFF: Allí estuvo viviendo Maradona cuando era jugador del Fútbol Club Barcelona. Lamentablemente se intervino en ella con poco acierto. Por lo que he podido saber, ahora es mejor no visitarla...

DHF: A la vista de las imágenes originales, debió ser un alarde tecnológico en su momento.

JMFF: Cuando la proyectamos, estábamos convencidos de que toda su fachada iría montada en seco, utilizando paneles de fibrocemento y embutiéndolos en perfiles metálicos. Como existían en el mercado, no suponía ningún problema. Al panel le añadíamos lana mineral y un tablero por detrás. Desde el punto de vista térmico, el aislamiento era escaso porque debía quedar integrado en el ancho de un perfil equivalente al de una carpintería de vidrio. Pero dábamos por supuesto que Mies van der Rohe tenía problemas similares. Ahora somos conscientes de que entonces, al contrario que hoy, disponíamos de tal cantidad de energía y petróleo, que el aislamiento térmico no representaba un problema arquitectónico. Lo más barato era adoptar aquella solución. Sin embargo la estanqueidad sí representaba un problema.



CASA BALLBÉ,
BARCELONA, 1959 - 1963

DHF: Pero pudieron resolverlo.

JMFF: Mientras realizábamos el proyecto no sabíamos qué junta elástica podríamos utilizar para resolver la unión. La separación entre el perfil y el tablero no era sencilla. Probamos soluciones a base de aceites de linosa, pero no tenían la suficiente resistencia. Finalmente, a punto de terminarse la construcción de la vivienda, apareció en el mercado un producto de doble componente, buena adherencia e impermeable. Aquella solución nos permitió dormir tranquilos. En cualquier caso, sirve de ejemplo de la irresponsabilidad con la que trabajábamos los arquitectos en aquel momento. Sabíamos qué queríamos hacer, pero ignorábamos la manera de construirlo, o los medios de que dispondríamos. Diría que las canas que tengo hoy ya las peinaba entonces...

DHF: El hecho de que la tecnología en la industria de la construcción se encontrase entonces en una fase tan incipiente ¿hasta qué punto condicionó las decisiones técnicas de sus proyectos?

JMFF: La realidad es que, si preferías dormir tranquilo, no tenías más que utilizar ladrillo y mortero de cal, y tener en cuenta que el agua cae, normalmente, en sentido vertical, de arriba hacia abajo.

DHF: Eso no ha cambiado.

JMFF: Hoy en día un arquitecto tiene que ser muy malo para que sea culpable de una gotera. Hay materiales en el mercado para impermeabilizar adecuadamente, más caros, más baratos, con más o menos mantenimiento... Este es el problema: ahora no se es consciente de que hicimos aquella arquitectura asumiendo riesgos importantísimos.

DHF: Sin embargo la industria se fijaba en las soluciones constructivas que proponían para evolucionar los productos que ofrecían al mercado.

JMFF: Es cierto. Cuando acabábamos una obra, a menudo aparecía algún industrial y nos comentaba: "fuera ya están vendiendo eso que pide Fargas". De manera que lo compraban, para comercializarlo. Nos lo enseñaban y decíamos, "bueno, pues la próxima vez". Ese es el caso de los vidrios. La industria catalana que yo conocí solo fabricaba vidrios planos. Hoy en día se fabrican en Cataluña vidrios de doble curvatura para todo el mundo. Y lo hacen porque en el transcurso de una generación han tenido que asumir nuevos retos. Si no corres un riesgo controlado, no evolucionas. Siempre harías lo mismo. Tenemos que aprender de los riesgos que otras disciplinas, como por ejemplo la medicina, han ido asumiendo para evolucionar.

DHF: ¿Se trata, entonces, de una posición inconformista?

JMFF: Claro. El primero que lo hace, se la juega. En medicina es habitual que se obligue al paciente a firmar documentos que eximen a los facultativos de toda responsabilidad. Pero en arquitectura eso no sucede. La validez de nuestras competencias está directamente relacionada con la asunción de responsabilidades.

DHF: Hablemos de sus obras. Al margen de las aportaciones tecnológicas, se percibe en ellas una intencionalidad artística.

JMFF: Yo empecé trabajando de una manera extraña. Estaba tan obsesionado por la arquitectura y la tecnología que llegaba a decir simplezas como que cualquier sentimiento o emoción que pudiese incorporar dentro de la arquitectura, podría considerarla como un fracaso. Quería aportar a los proyectos alguna esencia de mi personalidad. Pero uno debe plantearse hasta qué punto una obra de arquitectura es arte. Yo definiendo la aportación personal del arquitecto pero siempre dentro de una disolución natural. Cuando a un vaso de agua le añadimos la sal adecuada, la disolución es óptima e invisible. Si nos pasamos con la sal, la disolución se satura y cristaliza, haciéndose visibles los excesos.

DHF: ¿Cómo fue su paso por la ETSAB como profesor?

JMFF: Recuerdo de forma nítida que fue una época con momentos políticamente muy tensos. En ocasiones las clases quedaban desiertas por las protestas o por las huelgas. Tenía unos 20 alumnos del tercer curso de proyectos. Durante una de las huelgas llegué a ofrecerles continuar las correcciones en mi estudio, para que no incumplieran con la protesta y pudieran avanzar sus ejercicios, pero en realidad nunca vino nadie.



CASA BALLBÉ,
BARCELONA, 1959 - 1963

DHF: ¿Recuerda a los estudiantes que han colaborado en su estudio?

JMFF: Recuerdo claramente a los arquitectos que han estado colaborando conmigo de una manera más o menos continua, dirigiendo algún proyecto. Pero es más difícil acordarse de

todos los que han venido aquí a trabajar durante períodos de 3 o 4 meses, colaborando en algún proyecto, que era muy frecuente. El despacho tenía una superficie total de 500 m² y hubo periodos en los que en el estudio trabajaban 40 o 50 personas, entre arquitectos y estudiantes. Siempre he procurado ser discreto con aquellos a quienes no podía conocer más directamente. Trataba con ellos de una manera que aprendí de un cliente inglés que tuve. Cuando a él algo no le gustaba decía: “esto, José María, no te ha salido muy feliz”. No decía “esto es una mierda”. Yo intentaba aplicar esta filosofía a las relaciones del despacho.

DHF: ¿Cree usted que ellos se sintieron influenciados por su arquitectura?

JMFF: Siempre he intentado seguir un método de trabajo. Si se da la circunstancia de que haya arquitectos que, después de pasar por mi despacho, sigan ese mismo método, querrá decir que han sido influenciados por mí. Lo raro sería que las experiencias que uno va teniendo no repercutiesen en la manera de trabajar. La metodología se va perfeccionando y te permite adquirir la seguridad que necesitas desde el punto de vista profesional.

DHF: ¿Qué me puede decir de sus clientes?

JMFF: Mis clientes han sido fundamentalmente, salvo alguna excepción, personas o entidades privadas. Comenzamos ganando un concurso para Banca Catalana, que acabó siendo la sede de Banca Catalana en el Paseo de Gracia. Como consecuencia de aquel proyecto nos invitaron al concurso del Banco Industrial de Bilbao, en la Diagonal, sede ahora del BBVA. Por tanto nuestros primeros encargos importantes, la Banca Catalana del Paseo de Gracia, y el Banco Industrial de Bilbao, se lograron gracias concursos de ideas, donde presentábamos las propuestas de distribución y volumetrías de los edificios. Todas las entidades bancarias querían que se les construyese una imagen. Para un banco o una multinacional, la fachada era la imagen que debía dar esa entidad.

DHF: ¿En qué sentido?

JMFF: En el caso del Banco Industrial de Bilbao, todo el consejo de administración nos felicitó porque decían que habíamos encontrado la imagen del Banco de Bilbao. No solo del Banco



BANCO INDUSTRIAL DE BILBAO 1979



BANCO INDUSTRIAL DE CATALUNYA, BARCELONA, 1976 - 1979



BANCA CATALANA 1964 - 1968



JOYERÍA GEORG JENSEN, BARCELONA, 1957

DHF: Entiendo que esta metodología ha sido muy importante en su trabajo.

JMFF: Hace años escribí un artículo titulado “Cómo proyecto”. Era un estudio por encargo de Rafael de La Hoz para el Congreso Internacional de la UIA que se celebró en Madrid en 1975. En él reflexionaba sobre cuál sería la metodología correcta para llegar a hacer un proyecto, con una prescripción bastante científica respecto a la obra creativa. Aunque aplicar el concepto de ciencia al arte, o a la arquitectura, es bastante difícil, la metodología es una herramienta muy útil para el arquitecto.

DHF: ¿Cómo han sido tantos años de colaboración con su socio Enric Tous?

JMFF: Cuando dos personas acaban su formación y han estudiado lo mismo, lo difícil es compartir criterios. Si se tienen los mismos criterios, la colaboración es posible. Difícil, pero posible. La colaboración fácil es aquella en la que cada uno representa conocimientos diferentes que se complementan, por ejemplo, cuando cada socio es especialista en algún conocimiento concreto, como estructuras, instalaciones. Lo difícil es colaborar con quien comparte tus mismos conocimientos. Así era mi colaboración con Tous. Los primeros enfoques de los proyectos debían sorprendernos a nosotros mismos, mutuamente, y así se generaba un proceso creativo muy activo.

Industrial, sino también del Banco de Bilbao. La valoraron de tal manera que cuando Sáenz de Oiza hizo su sede en Madrid, recogió esta imagen –el acero corten– porque transmitía muy bien la idea que el banco deseaba ofrecer.

DHF: ¿Y en el caso de Banca Catalana?

JMFF: Con Banca Catalana ocurrió lo mismo. Pensamos una distribución de paneles en fachada que se rompía para alojar, sobre la base del pilar de la planta baja, las cuatro barras de la bandera catalana de una manera simbólica. Era una imagen que se quedaba en el nivel de la inconsciencia, prácticamente subliminal, no evidente. Pero transmitía e identificaba al banco con Cataluña, y esta era una prioridad para ellos en aquel momento. La prueba es la fachada no se volvió a tocar nunca más pese a que estaba pensada para convertirse en un mecano, con paneles desmontables que pudiesen responder a los cambios en la distribución interior. Ahora será difícil transformarlo porque el edificio está en el catálogo de la ciudad.

DHF: Se trata de una arquitectura muy representativa.

JMFF: Claro, el tema era la imagen. Las empresas estaban en disposición de hacer edificios representativos y buscaban arquitectura moderna. Hoy eso ha ido cambiando, porque las

empresas alquilan los edificios. La representatividad ha quedado en manos de los logotipos y las tipografías que integran.

DHF: También proyectaron la Banca Catalana de la Diagonal.

JMFF: En este caso no fue un concurso, pese a que la intención inicial de los directivos del Banco Industrial era convocarlo. Finalmente, como ya habíamos hecho el edificio del Paseo de Gracia, nos encargaron el proyecto. Solo nos pusieron una condición: que a partir de ese momento la Diagonal se conociera por el edificio del Banco Industrial de Cataluña. Con esa premisa empezamos a trabajar.

Hoy sabemos que la respuesta a este requerimiento se confió a una fachada vegetal de incipiente conciencia ecológica. Sirva como ejemplo del acercamiento a la naturaleza de la tendencia tecnológica más importante de la arquitectura catalana contemporánea. ●



DAVID H. FALAGÁN Y JOSEP MARIA FARGAS FALP



JOSEP MARIA FARGAS FALP