

OSCAR TUSQUETS

Desde la madurez vital y profesional de sus cincuenta años de enfant terrible, Oscar Tusquets habla de su fecunda trayectoria como arquitecto y como diseñador. Comenta sus gustos estéticos y, por primera vez, reflexiona

"ESTOY PASADO DE MODA"

públicamente sobre los motivos que lo apartaron del movimiento moderno, al que en ningún momento se sintió allegado. El que fuera Premio Nacional de Diseño en 1988 confiesa enorgullecerse, desde su actual posición, de producir un estilo

arquitectónico que lo acerca más a la gente que a las escuelas e inteligencias. Ya muy lejos del transgresor estudio Per y de las eternas discusiones dialécticas que sus componentes compartían, Tusquets se siente

el artífice de una carrera coherente en la que, contrariamente a lo que muchos opinan, todo ha girado en torno a unos principios comunes de buscar en cada momento la solución más precisa, sin que lo funcional prescinda de lo bello.





Cuando acudí a la cita en el estudio de Oscar Tusquets no conocía el talante del interlocutor al que me iba a enfrentar. Visto siempre de lejos y con prisas, me era demasiado familiar la figura frívola, altiva y hasta pedante que tantos medios de comunicación y tantas agotadoras ruedas de prensa han contribuido a difundir. Con este estado de ánimo me senté frente a un Tusquets sereno, pero de pronta inteligencia, irónico a la vez que maduro y un punto autocomplacido, que esbozaba sonrisas dandianas, y buscaba, a modo de *feed back*, la complicidad en mi ojos atentos.

Señor Tusquets, es inevitable empezar por Fukuoka. En el texto de presentación del proyecto usted lo califica como inexplicable, y dice que hay que tener en cuenta los cambios sufridos desde el planteamiento urbanístico inicial hasta este resultado final.

Efectivamente, como explico en el texto, el plan urbanístico original incluía dos rascacielos lisos en el centro, un bloque más o menos continuo de ciudad occidental con una línea de cornisa que lo unía todo, emulando un poco el plan tradicional de la calle tipo corredor. En las primeras normas que nos dieron al hacernos el encargo, estaba detallada una altura de cornisa específica, otra de planta baja, un plano de fachada a respetar y demás limitaciones que los otros arquitectos invitados se saltaron a la torera... En este sentido, es importante observar la primera maqueta que se llegó a hacer del plan original de Fukuoka para comprender la globalidad de este planteamiento.

¿Su edificio final resultante está entonces de acuerdo con las normativas expuestas en la primera maqueta?

Exacto, yo he sido el único que he respetado el planteamiento. Bueno, la gente de la acera de abajo ha tenido menos problemas, pero en nuestra sección, en vertical y con el problema de la orientación, se ha armado la de Dios entre mi edificio y los de Portzamparc e Ishiyama.

¿Se ha armado por una cuestión de orientación?

El problema principal ha sido seguramente la distancia. Mientras todo el mundo estaba protestando y quejándose, yo no me enteraba de nada, iba realizando mi proyecto y el intercambio de faxes siempre decía que todo andaba bien. Por supuesto, el estudio de Izozaki, entre el trabajo que tienen y la presión por parte de otros arquitectos que no querían adecuarse a esta obediencia, terminó por ceder y aceptar los cambios que, por otro lado, no me fueron comunicados.

¿Y, como resultado de toda esta historia, usted se siente como un niño obediente y tonto?

El problema es que yo entiendo a los arquitectos transgresores. No vas a atravesar medio mundo para hacer un edificio respetuoso como hemos hecho nosotros aquí en la Villa Olímpica, respetando la altura de cornisa y el material que quería Oriol Bohigas. Evidentemente, son arquitectos demasiado importantes para aceptar esa actitud.

Y, sin embargo, usted ha respetado todas las inclinaciones. Sí. Esa es mi situación.

¿Y por qué? ¿Tal vez por la extensión de ese respeto que comenta hacia las ordenanzas de la Villa Olímpica?

Bueno, es que a mí el resultado de Fukuoka no me gusta, no me parece satisfactorio.

¿No le gusta el resultado de su proyecto?

El de la globalidad. En concreto, mi edificio es muy difícil de entender en aquel conjunto. Si se hubiera respetado el planteamiento urbanístico del principio, hubiese quedado infinitamente mejor.

¿Usted trabajó en todo momento de acuerdo con el planteamiento urbanístico inicial?

Totalmente. Cuando me enteré de lo que estaba ocurriendo pude hacer

"Dentro
del conjunto de
Fukuoka
mi edificio es
difícil
de entender,
porque
yo respeté el
primer
planteamiento
urbanístico,
y los demás
no."

algún cambio mínimo, pero hubiera tenido que empezar de nuevo desde cero. Para mí el resultado final de Fukuoka se asemeja a la Expo de Sevilla, lo cual es grave. Aunque la trama urbana que se ha planteado para el conjunto de viviendas colectivas de Fukuoka sea clara, el resultado final es de feria, de montaje efímero; sólo que, en este caso, la feria permanece.

¿El resto de los edificios ha quedado también inconexo?

Totalmente. Bueno, en la acera de abajo aún se observa cierta relación, pero en nuestra zona la coherencia brilla por su ausencia. Recuerda una ciudad japonesa, de las de ahora, que carecen de urbanismo alguno. Yo siento reparos ante ciertas zonas de la Villa Olímpica de Barcelona, pero pienso que las ciudades se construyen bien cuando siguen un esquema urbanístico que las organiza, y en el ejemplo de Barcelona el esquema ha sido respetado. En Fukuoka, no.

Sin embargo, muchos profesionales colegas suyos coinciden en señalar que, posiblemente, la torre de Piñón-Viaplana sea el edificio más notable de la zona, y esta construcción es la única que ha infringido normas y se ha permitido libertades al menos en la utilización de materiales...

Esa será la opinión de algunos. A mí los de Piñón y Viaplana me parecen los edificios que van peor al conjunto de la Villa. Voy por allí y me choca ver una cosa tan rara, y creo que como edificio-puerta, que es lo que quería Bohigas, ha fracasado: una construcción asimétrica no crea efecto de puerta. Comprendo que la arquitectura de piel de vidrio está mucho más de moda que la arquitectura de ladrillo; los tiros van por ahí hoy en día, y frente a la moda no hay nada que hacer. Lo mismo que con la piel de vidrio ocurre con el deconstructivismo, Koolhaas, Zaha Hadid, etc. Pero yo ya tengo cincuenta años, he visto muchas modas y lo que no voy a hacer es cambiar. Si uno cambia, siempre está detrás de la moda, y lo mejor es detenerse y esperar a que la moda llegue hasta uno. Evidentemente, en este contexto, un edificio de cristal va a ser defendido por la crítica.

¿Cómo valora el volumen difícilmente repetible de construcción que se ha llevado a cabo en Barcelona? ¿cree que corresponde a la época en que vivimos?

He contribuido muy poco. No creo ser la persona más indicada para valorarlo. De todas formas, la falacia de que el arte debe representar a su época me parece la peor retórica de tipo marxista. No sé qué teórico marxista afirmó esa tontería que aún arrastramos. Inevitablemente, todo gran arte representa a su tiempo, de la misma manera que todo gran arte puede ser interpretado como vanguardista, pero la intención de vanguardia y la intención de representar a su tiempo me parecen intenciones malísimas. Si la crítica que hacen a las construcciones olímpicas va por ahí, es, sin duda, muy endeble.

¿Echa en falta la intervención de más arquitectos locales?

Yo creo que todos nos teníamos que haber sabido manejar con lo que nos dieron. No deja de ser positivo el hecho de que Barcelona acoja con ilusión la intervención de arquitectos extranjeros, incluso el Colegio de Arquitectos ha tratado este tema con dignidad. A mí, en cualquier caso, la circunstancia de que todos los edificios delicados (Museo de Arte de Cataluña, Pabellón de Montjuich, Museo de Arte Contemporáneo, Estadio, etc.) hayan ido a parar a manos extranjeras me parece, como mínimo, curioso, en un país donde hay arquitectos muy buenos. Se descubre una actitud provinciana. No desearía dar con estas declaraciones una sensación de rabia, porque he de decir que entre un cliente público y uno privado, en mi despacho siempre pasa delante el privado.

Sin hacerlo tal vez a favor de la moda, usted ha evolucionado mucho a lo largo de su trayectoria profesional...

No, yo creo que me gustan las mismas cosas que me gustaron cuando



empecé. He cambiado muy poco a lo largo de los años. Sin embargo, el resultado formal de sus trabajos sí es muy distinto.

No. Yo no tengo en absoluto esta conciencia.

O sea, y por poner un ejemplo extremo, ¿a usted le parece que la casa en la isla de Pantellería y la casa Tula, en Menorca, o la casa del Maresme hablan un mismo idioma arquitectónico?

Yo creo que Pantellería la volvería a hacer hoy tal como es la casa Tula. Tal vez no en apariencia, pero la actitud es la misma, yo las veo muy relacionadas.

Pero los recursos formales empleados a mí me parecen no sólo distintos, sino casi opuestos. Lo mismo pienso que se podría decir de algunas piezas de su diseño: desde el funcional carrito para televisión o los sencillísimos buzones que realizara con Clotet hasta el candelabro Salvador Dalí, cuya función queda sobrepasada por su valor estético-simbólico. No sé si llamar a esto cambio, evolución...

Bueno, todo esto sí está bastante claro. Al principio, diseñé con Luis mecanismos muy "minimales", como la campana de cocina transparente o el buzón que mencionas, que cubrían usos muy determinados, poco cargados de simbolismo. Eso fue así por circunstancias diversas y las empresas para las que trabajábamos estaban entre los factores decisivos. Yo nunca había hecho un sofá o una mesa para comer. Nunca había realizado tampoco un candelabro donde la función simbólica fuera más importante que la de iluminar, o una alfombra que permitiera entrar en el terreno de la ornamentación... Es evidente que me ha divertido ir haciendo cosas nuevas; de lo contrario, no me hubiera adentrado por esos caminos. Por ejemplo, el candelabro homenaje a Salvador lo hice simplemente porque me gustó la idea. Por otro lado, he tenido la posibilidad de trabajar con industrias capaces de realizar esos diseños. De modo que, al afrontar estos nuevos temas, me pareció que continuar con la retórica minimal de una campana de humos de cocina transparente o un buzón escudo no tenía sentido. He creído que los nuevos problemas que estaba afrontando requerían una aportación simbólica más fuerte y así lo han reflejado mis diseños.

¿Entonces los temas que requieren aportaciones simbólicas han pasado a interesarle por encima de otros que precisan una solución estrictamente funcional?

A mí siempre me han interesado los temas simbólicos, pero no me atrevía a introducirlos. Yo nunca he sido partidario del "less is more", yo siempre me he sentido más cómodo con el "more is more". La pasión por Venturi viene de hace veintitantos años, le hice la contraportada de un libro que se publicó hace muchísimo tiempo... Yo creo que no tenéis razón: no es que yo haya cambiado, me he pasado de moda, que es muy diferente.

¿Nunca ha sido partidario del "less is more"?

Jamás.

Entonces sorprende Pantellería, porque parece un ejemplo de esa idea llevado a un extremo máximo...

No veo a Pantellería como heredera del movimiento moderno. Ignacio Gardella, cuando la vio, dijo: "esto es una casa preclásica", y me gustó bastante esa definición. Es evidente que la casa de Menorca es postclásica. Refleja una influencia de la arquitectura de los cementerios menorquines que me encanta, casi como una especie de clasicismo ingenuo encalado que hay por toda la isla; Pantellería, en aquella posición prácticamente africana y en medio de un paisaje violento, es una casa menos dulce, pensada para vivir en otro clima. La casa de Menorca debe cerrarse; la de Pantellería es prácticamente un cobertizo para verano, situada en un lugar donde se vive fuera; pero, en fin... uno es heredero de todo. De joven, en la escuela tenía una serie de arquitectos preferidos que coinciden mayoritariamente con los que más me gustan ahora: Gardella, Albini, Scarpa —a

quien no conocía nadie, y que se tuvo que morir para que se decidiese que era bueno—, todos éstos me interesaban muchísimo más que Mies van der Rohe.

Le debía de resultar difícil vivir en esa marginalidad respecto al resto de profesorado y estudiantes de la escuela.

No, había otra gente que estaba de acuerdo. Yo trabajaba con Correa y Milá, que pensaban también así, y que se han vuelto modernos más tarde. Mi ídolo era Coderch, y por tanto no lo pasaba nada mal. Además, creo que la marginalidad que puedo tener ahora lo es respecto a los teóricos, yo no debería estar en la lista de Fukuoka. A lo mejor, lo que ha pasado es que la selección para el proyecto se hizo hace algunos años, y yo me había quedado allá, pero tal vez no debería haber estado. A lo mejor, no me tocaba ya...

Entonces, si coincide usted conmigo en que, al menos, ha evolucionado.

No, lo que ha cambiado, repito, ha sido la moda.

¿Y los demás han cambiado con la moda?

No necesariamente. Hay gente nueva, joven. Los demás no es que hayan cambiado, sino que se han apuntado a lo que se lleva en el mundo. España siempre lanza artistas que conectan con lo que se está haciendo en el mundo. A la Bienal de Venecia, a cualquier certamen, ¿qué artistas van? Los que en ese momento —aunque lleven treinta años haciendo lo mismo— coinciden con la sensibilidad internacional. Si lo que se lleva es el minimal, se descubre a Susana Solano, que ya llevaba unos cuantos años trabajando; si el deconstructivismo, se descubre a Miralles, y en fin... Está claro que, de esta manera, España no puede imponer su cultura en el mundo, no tiene suficiente peso específico, y, por lo tanto, con sus críticos al frente, lo que hace el país es ser un simple reflejo de lo que se está llevando. En este momento, durante estos meses, porque cada vez son más cortos los periodos de tiempo, está en boga un tipo de arquitectura entre la simplicidad de la caja de vidrio francesa y la complejidad de Zaha Hadid. Y en este abanico nos movemos, en la aceptación por parte de los críticos y de las revistas de arquitectura.

¿Y al creativo que hay en usted, cómo le sienta que su país vaya al retortero de lo que pasa fuera? Al fin y al cabo, en determinados momentos, aquí hubo posibilidades de liderar la vanguardia... (aunque sé que no le gusta mucho esta palabra).

No, no me gusta nada, y el país, la verdad, tampoco me preocupa en exceso. Los aspectos colectivos me preocupan poco. Pero a usted, a la larga, se le asocia con este país, por mucho que tenga un temperamento individualista...

La gente tiene libertad de interpretarme como quiera, eso me parece bien. Recuerdo cuando hice el stand de Linx con Luis Clotet, y nos dijeron: "lo que se ve, sobre todo, es que es tan español", y me quedé estupefacto. Después me animé, pensé: "bueno, también se puede entender así; tiene gracia, no lo había pensado nunca". Todo esto te lo digo

más como arquitecto que como diseñador. En este segundo campo existe un contacto con el público mucho más directo, y eso pienso que hace al diseño, en muchos aspectos, más saludable que la arquitectura. Entiendo además que todas estas modas de las que hablaba no tienen nada que ver con lo que la gente cree. La gente no desea para su hogar el realismo sucio o el deconstructivismo que sale en las revistas. Ocurre que había un agotamiento de la arquitectura posmodernista mala, y estas tendencias parecen lo más opuesto, pero está claro que la gente no las quiere en su casa. En este sentido, me siento cada día menos solicitado por los medios especializados y, sin embargo, más entendido por el público, y la verdad es que ante la alternativa no hay discusión, me quedo con el segundo grupo.

¿Eso se refleja en el tipo de trabajo que desarrolla su estudio?

Sí.

"Concibo
mi obra en
función
de la luz,
las sombras,
el espacio,
la relación
exterior-
interior, mis
recuerdos..."



Usted pasó, además, una época profesionalmente difícil, anterior a su unión con Carlos Díaz...

Sí, bueno, Luis y yo tuvimos una época difícil como arquitectos. Como diseñadores no te lo puedo ni decir, nos hacíamos nuestros propios diseños en una empresa que era nuestra, o sea que, claro, no existíamos...

Pero les iba bien...

Sí, pero tuvimos que ser nosotros los que montásemos la empresa productora. Lo que ocurrió fue que me vino a buscar Alessi, empecé a trabajar para empresas extranjeras, y las cosas empezaron a rodar. Evidentemente, en el diseño las cosas van mucho más rápidas, y si vendes una cosa bien, la gente te respeta mucho más, y en seguida obtienes más libertad. A mí, la verdad es que siempre me ha gustado construir, y me expreso bien con los edificios. Nuestros edificios resultan mucho mejor acabados que en proyecto, y, por lo tanto, todos los que hemos diseñado y no se han llegado a construir, para mí han sido frustraciones. Que conste que yo estoy muy contento y tranquilo con mi situación actual; como tú me preguntas, yo contesto.

Está muy bien, de eso se trata...

Otra cosa que yo he hecho toda mi vida es defender a Ricardo Bofill y eso no es nuevo; hace veinte años que defiende a Ricardo Bofill.

¿Por qué? ¿Por afinidades, por amistad, por respeto a su profesionalismo...?

Ya he comentado alguna vez que creo que Ricardo Bofill es un genio; no sé en qué disciplina, pero estoy convencido de que es un genio. En una ocasión preguntaron a varios arquitectos españoles su opinión sobre Ricardo Bofill y casi todos estaban en contra. En principio, yo siempre lo he defendido, al margen de que sea un viejo amigo, pienso que es de las pocas personas que no me envidian, que difícilmente me hará una mala jugada. Creo que ha conseguido realizar sus sueños de una manera impresionante para un arquitecto. Ricardo Bofill es el antiutópico, todo lo que piensa lo quiere hacer y realmente lo que ha llegado a hacer es increíble. Un barrio como el Antigone de Montpellier es un proyecto a tener en cuenta, único en el mundo; una experiencia de la que extraer conclusiones positivas, las más, y negativas, las menos. Pero lo más importante es que se haya realizado.

¿Entonces usted le admira por el volumen de su obra, como persona, o por su capacidad de trabajo?

Por las tres cosas.

Y su obra, que supongo que es lo que critican otros arquitectos, ¿qué le parece?

Creo que hay que criticar a cada jugador de fútbol en función de lo que está haciendo en el campo. No se puede pedir a un defensa que drible con mucho estilo por las bandas. Ricardo Bofill se defiende bien en la gran escala. Hace poco me comentó que cada vez le interesa más empezar los proyectos y menos acabarlos. Decir que Ricardo Bofill carece de la capacidad de detalle que tenía Scarpa es desconocer sus características. No se le pueden pedir las cosas que él no pretende.

Tal vez lo critiquen porque precisamente lo que ven es un defensa que juega de delantero...

Yo creo que él juega en la gran escala, que es donde le toca. Son mejores sus grandes proyectos que sus diseños, e incluso, dentro de éstos, son mejores sus mesas, que no dejan de ser un edificio estático, que sus sillas, que escapan a esta consideración. Me parece poco estético que de personas reconocidas en todo el mundo, como Bofill o Calatrava, afirmemos aquí que el reconocimiento no es justo, que es una farsa. Hace cinco años, Calatrava era un dios. La gente de la Escuela de Arquitectura, especializada en detectar lo más trivial y pasajero, le adoraba, ahora todos hablan mal de él. A mí no me gusta esa actitud. Yo prefiero hablar bien de él. Es otro artista con luces y sombras, pero cuando uno tiene grandes ambicio-

nes es lógico que se equivoque de vez en cuando.

¿Se considera usted una tercera víctima de las murmuraciones de sus compañeros?

La visión que me precede es la de mi asociación con Luis Clotet, cuando estábamos adscritos a la vanguardia. Tras separarnos, yo abandoné un poco esa línea en favor de una arquitectura más decorativa. Por mucho que diga que nunca me interesó la arquitectura moderna, no voy a convencer a nadie, porque la gente se aferra a sus ideas. A mí Luis Clotet me parece un arquitecto interesantísimo, el primero a quien consulto mis proyectos. Algunas veces ambos hemos comentado cómo solucionar una casa compleja del Ensanche barcelonés con el lenguaje de Pantellería y no sabemos hacerlo. Pantellería era un poema de tres versos. Cuando te toca desarrollar una novela con cincuenta personajes no le puedes llevar al cliente tres versos...

¿Las exigencias son las que deciden el tipo de arquitectura que se hace en un momento determinado?

Esto es lo del cuarto de hora de Warhol que luego utilizó Philip Johnson hablando con Vittorio Gregotti: "Este chico Gehry tiene talento; si aprovecha bien sus quince minutos de fama mundial puede hacer algo." Johnson demostró de nuevo su perspicacia, porque de Frank Gehry, si tenemos que seguir con las comparaciones que tú propones, te diré que sus primeras casas de California son lo mejor, con diferencia. Lo de París me parece traído de California directamente. Lo de Vitra no es grave, porque está en un ambiente rural, pero da también la impresión de que lo acaban de sacar de un avión procedente de Santa Mónica.

Gehry debe de estar experimentando sus quince minutos, porque hoy en día es sin duda el más querido.

Indiscutiblemente. Mira, había dos primos: uno brillantísimo, Richard Meier, y otro superpatoso, Peter Eisenman. Hicieron falta pocos años para que Meier, por alguna equivocación en el centro de Barcelona, se quedara enclaustrado, mientras su primo el patoso pasaba a ser la vedette de la última Bienal de Venecia. En esta profesión todo es cuestión de esperar a que llegue la moda de ser patoso...

¿Pienso usted que su cuarto de hora ha pasado, está pasando, tiene que pasar, o le tocarán tal vez varios cuartos de hora?

Seguramente habrá pasado. Acepto que ocurran estas cosas, no son las que me mueven. También creo que ha pasado el cuarto de hora de Antonio López, pero ahí queda lo que ha hecho. El edificio que más me ha gustado últimamente es la Escuela de Arquitectura de Gardella en Génova y nadie había de él.

¿Tal vez se precisaría una revista de arquitectura donde juzgasen usuarios, no arquitectos?

Yo siempre he querido crear una sección fija en una revista en la que se publicasen edificios con más de diez años. Me parecería muy pedagógico por el tema de la moda y por el del envejecimiento de los edificios. Es impresionante ver

cómo envejece el Pompidou: una lección para el que quiera abrir los ojos. Si no estuviese en Francia, que es un país donde se puede invertir lo que se quiera para salvar los errores, no sé qué sería de él. En España se caería a trozos. Hoy en día los edificios se fotografían en cientos. El mantenimiento de los mismos parece no interesarle a nadie.

Ese ha sido el caso de muchos deconstructivistas: hemos intentado comprender su obra a través de planos ininteligibles que han precedido a cualquier construcción.

Sí, ha pasado con Zaha Hadid y con Miralles, del que impresiona la devoción y reconocimiento que se le dispensa. Yo, como arquitecto, nunca he entendido cómo estos profesionales cerrarían los edificios, por donde pasarían el cristal, etc. Las tres dimensiones en las que debe acabar un edificio son muy duras, porque los planos que no se tocaban se tienen que tocar.

**"Creo que
el deconstructivismo
puede ser
una escuela
pictórica
interesante,
pero anti-
arquitectónica
por
definición."**



Creo que el deconstructivismo puede ser una escuela pictórica interesante, pero anti-arquitectónica por definición. La arquitectura es constructiva y cualquier plano que no se toca ni intersecta es difícil de transformar en algo volumétrico. En este aspecto, Gehry tienen talento, trabaja con maquetas de cartón; es decir, ataca el problema directamente en tres dimensiones, y por eso el Museo de Vitra es bonito. La obra de Frank Gehry es realizable, cuando menos es posible. Creo que Gehry es un artista, me lo pareció hace diez años y me lo parece ahora.

De todas formas, esas nuevas corrientes de opinión no afectan a su obra.

No, no deben. Yo concibo mi obra en función de la luz, las sombras, el espacio, la relación exterior-interior, y también mis recuerdos...

¿También sus recuerdos?

Evidentemente. La memoria es un mecanismo fantástico y, para mí, básico. La diferencia entre el surrealismo, que es una escuela que me apasiona, y el purismo, que no me interesa nada, es precisamente que uno trabaja con la memoria y el otro no. La obra de uno no puede verse afectada por la última bienal...

Quizás a usted no se le perdona el ser, de alguna manera, hombre renacentista, polifacético: conocido arquitecto, reconocido diseñador, pintor vocacional...

Pero es que en la vida no se puede aspirar a todo: tener mucho trabajo y ser muy popular entre los jóvenes es casi imposible. Si Calatrava tiene mucho trabajo, deja de ser popular entre los jóvenes, esto no tiene vuelta de hoja.

Precisamente Calatrava parece menos popular entre los menos jóvenes que entre los jóvenes...

Es sobre todo menos popular entre los ingenieros. Le pasa un poco como a mí: los ingenieros le consideran un escultor, los arquitectos un ingeniero...

Parece que usted acepta con abierta resignación su impopularidad.

Nunca he sido muy popular. En el servicio militar fui bastante impopular como persona... No se puede tener todo, y yo prefiero lo que tengo. Nunca me ha gustado mucho el mundo académico, ni el intelectual, ni los congresos, ni los concursos... Me gusta construir, ir a las obras, pintar...

¿Como un ermitaño?

No exactamente. He tenido que discutir con empresas productoras, aprender de las listas de ventas y demás para llegar adonde estoy, que es donde me encuentro bien.

¿Cómo se conjuga entonces la imagen altiva y distante que usted da en los medios de comunicación con sus diseños detallistas y sensibles?

Es cierto que con lo bruto que puedo llegar a ser choca, sobre todo, la pintura que hago. Pero pienso que un artista debe ser fiel a sí mismo en su obra, y eso es lo que le hace artista. Prefiero tener mal carácter y buena obra que al revés. La mala fama viene también de un tema que me interesa mucho: nuestras profesiones están dando un giro según el cual las relaciones públicas se han convertido en parte decisiva del trabajo. Basta con investigar cómo está la agenda de los arquitectos que hemos nombrado hasta ahora. Pensar que Hans Hollein es capaz de ir a Australia para dar una conferencia y volver sin conocer el continente...; que Stirling atraviesa en Concorde semanalmente el Atlántico para dar dos horas de clase en Tejas... Para mí ése es un precio demasiado caro y me resisto a pagarlo. Yo disfruto más cuando diseño que cuando me fotografian, y he decidido reducir esta parte de la profesión a un mínimo. En este sentido, envidio a los escritores de rostro desconocido. Personajes como Philippe Starck, que ha revolucionado el diseño en muchísimos sentidos, y ha acercado el diseño a la moda, o como Mariscal, tienen tantas obligaciones inherentes a su manera de estar en la profesión, que para mí resultarían

durísimas. Creo que soy más comodón que pretencioso.

Reconozco que existe cierta contradicción en el hecho de tener una profesión pública y querer al mismo tiempo mantenerse al margen de la publicidad. La fama sólo me sirve si me da más libertad artística, y llega un momento en el que como diseñador ya no puedo tener más. Trabajo con las industrias que más he admirado en mi vida, me respetan... No quiero perder más tiempo en esto porque ya he conseguido todo lo que quería.

Se dice que su padre le persuadió para que abandonase la pintura en favor de la arquitectura, que parecía ofrecer más garantías económicas. ¿Qué piensa ahora de todo eso?

Antes de ser moderadamente millonario, como decía Salvador Dalí, yo pensaba que mi pintura hubiera podido ser muy comercial. Pero, bueno, entré en la arquitectura con ilusión, puesto que me parecía una profesión artística. Defiendo que se trata además de una profesión artística. La arquitectura es arte, no me cansaré de decirlo. Por culpa de que el arte se ha transformado en una pura frivolidad desligada de cualquier utilidad social y de cualquier gusto popular, nos han hecho deducir que el arte es otra cosa, pero no se puede decir que la arquitectura y el diseño no sean artes. La libertad del arquitecto actual es mayor que la que tenía Velázquez cuando le decían: "Tiene usted que retratar a la infanta, a ver si la casamos por las cortes de Europa." Y Velázquez hacía el retrato. La responsabilidad artística del arquitecto siempre es enorme.

Pero mientras un cuadro malo se puede ocultar, un edificio siempre queda.

Ese aspecto es cierto... (permanece callado apenas un segundo y sonríe de nuevo). Pero la responsabilidad ante Dios, que es la que cuenta, es siempre la misma.

Bueno, si nos elevamos a lo divino, estamos perdidos...

No, no; yo no tengo fe, pero creo que sin una brizna, sin una duda en favor de algo sobrenatural, no tiene sentido hacer arte. Siendo un absoluto agnóstico, pienso que no se puede ser un gran artista. Recuerdo haber salido de cierta exposición antológica de Picasso pensando que no era un gran artista porque no creía en Dios. En el retrato que Velázquez hizo de su mujer hay un amor, un respeto, un interés del pintor por su modelo que falta en todos los retratos de todas las mujeres de Picasso, a las que no quiso nunca. Hay ejercicios formales a partir de unas caras, y eso no es arte, es otra cuestión.

Quizás Picasso como ser humano fue un egoísta. En realidad, todos lo somos un poco.

Pero él más. ¿Tú crees que quería a Jacqueline? Velázquez quería a sus modelos; desde los enanos al Rey, segurísimo, había establecido con ellos una relación afectiva de algún tipo. Antonio (López) cuando pinta a Carmencita en el ternado pinta su amor por ella, y lo mismo Vermeer, y Rembrandt... En Picasso sólo veo ejercicios formales brillantísimos.

Toda la abstracción le parecerá entonces un ejercicio formal.

Bueno, hablábamos de artistas, no de... La abstracción me parece un arte decorativo, siempre lo ha sido. Siempre ha habido vasos griegos decorados con motivos geométricos, y otros adornados con guerreros despedidos por sus madres. Me interesan más los guerreros, me resultan más profundos, me dicen más cosas.

A usted no le parece que el roce tangencial de un triángulo y una circunferencia produce un chirrido ensordecedor...

No. Puede expresar cierto tipo de cosas, pero no me interesa el arte no figurativo. Francis Bacon, en un programa emitido el otro día, decía esto mismo. La abstracción es respetable, pero trata otra dimensión de arte. En definitiva, no hay tragedia, no hay sexo, ni hay Dios, las cosas importantes de la vida.