

NÚMERO Y GÉNERO DE DOS TÉRMINOS: ARQUITECTURA Y MÚSICA, EN ANNA BOFILL LEVI

Helena Martín Nieva

La arquitectura [...] es [...] música congelada.
F.W.J. Schelling

Ciertamente evocadora, y puede que por eso tan traída y llevada, es la metáfora de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, que también recogió casi idénticamente Johann Wolfgang von Goethe¹, sobre la relación entre la arquitectura y la música. La sentencia, a la que se han referido numerosos autores, ha sido elevada a la categoría de aforismo: “la arquitectura es música congelada”. A veces, en lugar de “congelada”, puede leerse “cristalizada” o también “petrificada”, depende de la traducción. Pero para los pensadores de la *Naturphilosophie* no sería lo mismo congelarse que cristalizarse o petrificarse. Sin duda, la diversidad de versiones se debe a los distintos matices del adjetivo alemán *erstarrt* que, efectivamente, puede traducirse también como “fijado” o “entumecido”, término que, por motivos obvios, no han triunfado al divulgarse la expresión; menudo problema tendríamos si la arquitectura fuera “música agarrotada”. No obstante, la frase sigue siendo sugerente pese a la imprecisión, o quizás incluso gana misteriosa belleza gracias a ella. ¿A qué debía referirse Schelling? Trataremos de responderlo más tarde.

En cualquier caso, probablemente ante la combinación de fascinación y duda que estas sugerencias generan, la Dra. María Isabel Peña Aguado, desde la *Akademie der Bildenden Künste* de Munich, se decidió a invitar a la compositora y arquitecta Anna Bofill Levi (Barcelona, 1944) para impartir en el año 2009 la segunda *Schelling Lecture on Arts and Humanities*. Singular fue el pensamiento de Schelling, entre otros motivos por abarcar y entrelazar múltiples áreas humanísticas y científicas, así como por el estudio de la libertad humana. Y, aunque con prestigio ampliamente reconocido, también de pensamiento atípico e independiente son los intelectuales que han sido llamados a ofrecer esa conferencia en sus ya cinco ediciones: el historiador cultural británico Peter Burke (1937), la escritora y poetisa norteamericana Siri Hustvedt (1955), el físico alemán Hans-Peter Dürr (1929) o, recientemente, el biólogo y epistemólogo chileno Humberto Maturana (1928). Raræ aves que pertenecen a variadas áreas y, a la vez, que han orientado sus trayectorias hacia la hibridación de campos. Una mirada global a estas afinidades electivas, como en la *Naturphilosophie*, invita a desdibujar los límites convencionales entre conocimientos.

La comunicación de Anna Bofill Levi ha sido publicada con el título: *Generation of Forms : Space to Inhabit, Time to Think*. Tiempo para pensar o pensar sobre el tiempo, ya que Anna Bofill Levi rememora los puntos nodales de su trayectoria creativa, tanto en lo musical como en lo arquitectónico. Para ella, ha sido la oportunidad de llevar a cabo una reflexión y revisión retrospectiva, especialmente valiosa al acometerse desde una etapa de madurez vital. Para el lector será la ocasión de acercarse al trabajo y pensamiento de esta infatigable, rebelde e idealista autora. A continuación, tras releer su texto autobiográfico, nos proponemos tan sólo señalar dos momentos que permiten entrever el carácter de su obra.

I.

«Lunes, 23 de marzo de 1829. —Entre mis papeles he encontrado una hoja en la que defino a la arquitectura como música hecha piedra —dijo Goethe hoy—. Y en verdad, algo de eso hay. La atmósfera que generan las obras arquitectónicas se parece mucho a la de la música», ECKERMANN, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in dem letzten Jahren seines Lebens* (1836, 1848) [V. castellana, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*. [3ª reimp.] Barcelona : Acanthilado, 2005. Trad. de Rosa Sala, pp. 381-382]. «„Ich habe unter meinen Papieren ein Blatt gefunden“, sagte Goethe heute, „wo ich die Baukunst eine erstarrte Musik nenne. Und wirklich, es hat etwas; die Stimmung, die von der Baukunst ausgeht, kommt dem Effect her Musik nahe.“», *Gespräche mit Goethe* : 23. März 1829.

00. BOFILL LEVI, ANNA: *GENERATION OF FORMS : SPACE TO INHABIT, TIME TO THINK = KÜNSTLERISCHE FORMGEBUNG : RAUM ZUM WOHNEN, ZEIT FÜR REFLEXION*. BERLIN, MÜNCHEN : AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN, DEUTSCHER KUNSTVERLAG, 2009.

2.

GOYTISOLO, José Agustín: «Walden», *Taller de Arquitectura*. El bardo, 113. Barcelona : Lumen, 1977. p. 51.

3.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Philosophie der Kunst* (1802-3) [V. castellana, *Filosofía del arte*. Clásicos del pensamiento. [2ª ed.] Madrid : Tecnos, 2006. Trad. de Virginia López-Domínguez, p. 290].

«[...]Die Architektur, als die Musik der Plastik, folgt also nothwendig arithmetischen Verhältnissen, da sie aber die Musik im Raume, gleichsam die erstarrte Musik ist, so sind diese Verhältnisse zugleich geometrische Verhältnisse.», *Sämmtliche Werke* (5, 576).

4.

LE CORBUSIER: *Le Modulor : essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable uniquement à l'architecture et à la mécanique* (1950); [V. castellana, *El Modulor y Modulor 2*. [3ª ed.] Barcelona : Poseidón, 1980. Trad. de Rosario Vera, p. 71].

5.

LE CORBUSIER: *Modulor 2 : La parole est aux usagers* (1955) [V. castellana, *Op. cit.*, p. 334].

6.

XENAKIS, Iannis: *Musique de l'architecture* (2005) [V. castellana, *Música de la arquitectura / Textos, obras y proyectos escogidos*, presentados y comentados por Sharon Kanach. Textos de arquitectura, 12. Tres Cantos : Akal, 2009. Trad. de Miguel Ángel Ruiz-Larrea, pp. 112-118].

7.

Para el catálogo musical de la compositora, con algunas grabaciones disponibles, consultar su página web en la Associació Catalana de Compositors: <http://www.accompositors.com/compositores-obras.php?idComp=18>.

8.

BOFILL LEVI, Anna: *Contribución al estudio de la generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas*. Barcelona : Tesis doctoral, inédita, leída en la Universidad Politécnica de Barcelona y dirigida por Enric Trillas Ruiz, 1975. Ver también el artículo previo

*Allí soñaron un espacio libre
como una partitura abierta a mil sonidos
Walden, José Agustín Goytisoló²*

Alrededor de 1970 Anna Bofill Levi, que pertenecía a Taller de Arquitectura desde 1964, participa en la gestación del edificio de viviendas en Sant Just Desvern conocido como *Walden 7*, del que José Agustín Goytisoló apuntaba su soñado carácter musical. Pero, acabado el sueño, deberíamos preguntarnos por la “partitura abierta a mil sonidos” que sería el *Walden 7* para Goytisoló. De nuevo surgen juntas arquitectura y música, mientras el enigma de Schelling sigue irresoluto. Recuperemos, al menos por esta vez, su texto original, que poco tiene en común con este “Schelling popular” tan difundido. La cita completa es significativamente más larga y alude a otro elemento que, aunque extremadamente destacado, ha sido omitido al divulgarse la famosa sentencia: «La arquitectura, como música de la plástica, se rige necesariamente por relaciones aritméticas, pero como también es música en el espacio, diríamos, música fijada, estas relaciones son al mismo tiempo proporciones geométricas.»³. Según el filósofo, el substrato matemático sería compartido en ambas artes, de ahí su indisoluble conexión, ya sostenida desde Pitágoras. Así, las matemáticas serían “solidificables” en arquitectura y, quizás, “fluidificables” en música. Una esencia matemática en busca del orden y de la belleza que, por mostrar un ejemplo cercano, era defendida por Le Corbusier⁴ y, junto a él, practicada en ambas artes por Iannis Xenakis, quién además se atrevió a invertir el aforismo: «la música es una arquitectura móvil»⁵. Y, precisamente, siguiendo la pauta matemática del *Modulor* (1953) como herramienta de diseño, Xenakis desarrollará casi en paralelo su pieza musical *Metastasis* (1953-54) y el *brise-soleil* de la fachada oeste del convento de Sainte-Marie de la Tourette (1954-56)⁶.

El mismo proceso simultáneo articula Anna Bofill Levi al componer la primera pieza musical de su catálogo, la obra de cámara *Esclat*⁷ (1971), y al colaborar en el proyecto de *Walden 7* (1970), en ambos casos siguiendo las pautas matemáticas que propondría en su tesis doctoral *Contribución al estudio de la generación geométrica de formas arquitectónicas y urbanas* (1975)⁸. En este trabajo de investigación tenazmente experimental ella exploraba las posibilidades de asociar elementos simples en tres dimensiones, como, por ejemplo, un cubo, para generar volumetrías complejas que se rijan por leyes matemáticas y puedan emplearse en arquitectura y urbanismo. Su estudio teórico se basaba en controlar los seis posibles movimientos rígidos de un objeto (también designados isometrías) en el espacio para alcanzar sistemáticamente y de forma recursiva agrupaciones, a menudo, en racimo. De igual modo, la compositora observaba como en la forma de fuga se habían empleado mecanismos sencillos análogos para transformar entidades musicales básicas, como un motivo melódico. En algunos casos, estos recursos serían traducibles literalmente a las isometrías que estudiaba en su tesis, en concreto: la traslación se identificaría en música con la imitación; la simetría horizontal con la inversión; la simetría vertical con la retrogradación; y la simetría de doble eje con la inversión retrogradada. De este modo, tanto en el *Walden 7* como en *Esclat* nos encontraríamos con la aplicación sistemática de esos cuatro recursos.

Al adentrarnos en la producción musical de Anna Bofill Levi es indispensable recordar la ruptura con los modelos del pasado que protagonizan algunos de los compositores más destacados de la segunda mitad del siglo XX, como Karlheinz Stockhausen o John Cage. Una ruptura que les llevará a emprender caminos creativos a menudo solitarios y muy diferenciados entre autores ya que cada obra tendrá sus leyes que ya no dependerán de la armonía tonal ni del serialismo weberiano. Si bien antes mencionábamos el interés de nuestra compositora por las isometrías de la fuga, la aplicación que ella propone en sus obras poco tiene que ver con la forma canónica de la fuga, ya que no presenta perfiles melódicos que reaparezcan transformados después, sino que el trabajo será más abstracto. Al analizar el material

preparatorio de *Esclat*, observamos como ella define gráficamente el plan general de la pieza, su macroestructura, dibujando formas geométricas sobre papel milimetrado; por ejemplo, en la primera y última parte de la obra los registros del piano se delimitan mediante rectángulos que señalan las zonas agudas, medias o graves, en función de su posición vertical más o menos elevada en el eje de las ordenadas, respectivamente. Los rectángulos de *Esclat* que, siguiendo las cuatro isometrías antes citadas se trasladan y simetrizan, ofrecen una distribución oscilante y regular que juega alternando la expansión y contracción, dejando así grandes vacíos entre figuras cuando éstas se alejan. Esto se traduce en una parecida gestualidad para el intérprete: el pianista separa simétricamente sus manos en busca de las teclas de registro más extremo a lado y lado, para luego retornar al centro. Establecido este esquema general, la microestructura precisa las notas y valores que contiene cada uno de los rectángulos, que podríamos imaginar como campos físicos con sus leyes internas propias, en los que moran unas "partículas sonoras". Estas notas se ciñen rigurosamente al registro de octava asignado a su rectángulo, que se establece gráficamente a escala; pero, contrastando con la firmeza de dicha acotación, son notas que siguen distribuciones aleatorias, tal como había planteado Iannis Xenakis desde 1954, permitiendo así su crepitar libre. Por ejemplo, sonidos naturales como el crepitar del fuego, podrían ser descritos mediante modelos aleatorios.

Esclat se estrenó en octubre de 1971 en el Palau de la Música Catalana de Barcelona por el *Conjunt Català de Música Contemporània*. De esta pieza en adelante la compositora seguirá desarrollando esta minoritaria y arriesgada música con esta metodología: el diseño global de la obra se realiza mediante gráficos que indican campos rellenados por "partículas sonoras" que siguen distribuciones aleatorias decididas para cada campo. En este proceder, las series numéricas de farragosa elaboración que fueron necesarias, por ejemplo, para gestar *Esclat* serán, años después, facilitadas informáticamente. El sólido conocimiento de la matemática probabilística de Anna Bofill Levi fue aprendido a través del matemático Eduard Bonet Guinó. Durante aquellos años Bonet, especialista en Teoría de la Probabilidad, mostró los caminos del control del azar tanto a ella como a su mentor musical, el compositor y químico Josep Maria Mestres Quadreny (Manresa, 1929). Por otro lado, nuestra autora descubrió con entusiasmo las aplicaciones matemáticas en música de Iannis Xenakis y, precisamente, como discípula de Mestres y Xenakis ha contribuido a facilitar la comprensión de sus obras y procesos en diversas publicaciones⁹.

La volumetría y la epidermis de *Walden 7* denotan esa misma investigación que mezcla el rígido control geométrico y la libertad de la aleatoriedad: una agregación isométrica de células mínimas (un cubo de 5,3 m de lado) retranqueadas componiendo un armazón que se eleva cóncavo o convexo, asociándose o separándose entre sí, en el que surgen patios y, en la fachada, cortes de grandes dimensiones. El estricto control generativo del conjunto del edificio, paradójicamente, termina ofreciendo una imagen azarosa y espontánea, que se enfatiza aún más con los balcones semicilíndricos que se esparcen en fachada, aparentemente fortuitos, concediéndole relieve y textura al cuerpo y comportándose como aquellas "partículas sonoras", o mejor aquellos "mil sonidos", que moraban aleatoriamente los campos geométricos de *Esclat*. La escala y la disgregación volumétrica de *Walden 7*, como la de otros edificios de esa misma etapa en Taller de Arquitectura, tenía por objetivo monumentalizar la periferia y demostrar que existían opciones más estimulantes que el prisma regular tan extendido como bloque de viviendas. Y ¿realmente conseguían así transformar la vida del usuario? Naturalmente, el debate no estuvo exento de controversia en un ambiente dominado por el realismo¹⁰. Pero es indiscutible que, antes de los años ochenta, Taller de Arquitectura era un despacho formado por un variado equipo que hacía suya la crítica al Movimiento Moderno surgida tras la Segunda Guerra Mundial: las reinterpretaciones del concepto de lugar de Christian Norberg-Schulz o las propuestas de *Archigram*, Yona Friedman, Christopher Alexander o, en nuestro país, Rafael Leoz, tejían parte del contexto indispensable donde se insertaban sus idealistas, libertarios y polémicos proyectos¹¹.

BOFILL LEVI, Anna: «Métodos matemáticos en arquitectura», *Arquitectura*, n. 162-163 de julio-agosto de 1972, pp. 68-72.

9.
BOFILL LEVI, Anna: «Pròleg», XENAKIS, Iannis: *Musique, architecture* (1976) [V. catalana, *Música, arquitectura*. Música d'avui, 3. Barcelona: Antoni Bosch, 1982. Trad. de Anna Bofill Levi]. BOFILL LEVI, Anna: «Anàlisi de l'Estro Aleatorio i de les Sonades sobre fons negre», PÉREZ TREVIÑO, Oriol; BOFILL LEVI, Anna: *Josep M. Mestres Quadreny*. Compositors Catalans, II. Barcelona: Proa, Generalitat de Catalunya, 2002; BOFILL LEVI, Anna: «Iannis Xenakis, art i ciència», *Música d'Àra*, n. 6 de 2003, pp. 89-103; BOFILL LEVI, Anna: «Trànsit boreal de Josep M. Mestres Quadreny per Tinta Invisible», *Josep M. Mestres Quadreny: Trànsit boreal*. [CD] Barcelona: Tinta Invisible, 2011.

10.
PIZZA, Antonio: «Idees d'arquitectura en una cultura d'oposició», PIZZA, Antonio; ROVIRA, Josep Maria (ed.): *1958-1975: Des de Barcelona: Arquitectures i ciutat*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2002, pp. 28-41.

11.
Tal y como han apuntado Fernando Marzá y Neus Moyano en su aproximación a *Walden 7*: MARZÁ, Fernando; MOYANO, Neus: «Walden 7: Ciutat en l'espai, experiència 3 de Ricardo Bofill, Taller de Arquitectura», *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* (Barcelona: Lluís Ortega, Ramon Faura, dir.), n. 244 de diciembre de 2004, pp. 20-53.

12.
BROADBENT, Geoffrey: «The Taller of Bofill», *Architectural Review*, n. 921 de noviembre de 1973, pp. 289-297; BROADBENT, Geoffrey: «[Taller de Arquitectura] Bofill», *Architectural Design*, vol. XLV n. 7 de 1975, pp. 402-417.

13.

Broadbent participó en 1972 en el Simposio sobre la historia y teoría de los signos en Castelldefels y fue rápidamente traducido por Gili: BROADBENT, Geoffrey: *Design in Architecture : Architecture and the Human Sciences* (1974) [V. castellana, *Diseño arquitectónico : Arquitectura y Ciencias Humanas*. Colección Arquitectura/ Perspectivas. Barcelona : Gustavo Gili, 1976. Trad. Justo G. Beramendi, Tomàs Llorens].

14.

«Anna Bofill produces electronic music of a highly cerebral kind», BROADBENT (1973): Op. cit., p. 289.

15.

WITTKOWER, Rudolf: *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) [V. castellana, *La arquitectura en la edad del humanismo*. Buenos Aires : Nueva Visión, 1958].

16.

MILLON, Henry A.: «Rudolf Wittkower, 'Architectural Principles in the Age of Humanism': Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 31 n. 2, de mayo de 1972, pp. 83-91.

17.

GOYTISOLO, José Agustín: «El porqué», *Taller de Arquitectura* (1977). Poesía, 13 [2ª ed.] Barcelona : Lumen, 1995, p. 11.

18.

Grabada en *Anna Bofill Levi : Alea Arborea : Jean Pierre Dupuy, piano*. Ars Harmonica. 2007 [AH 180].

19.

Una grabación de la pieza en: «Spirals III», para conjunto instrumental, 2009, *Anna Bofill Levi : Música de cambra : Barcelona Modern Project : Marc Moncusí*. Solfa Recordings, 2011 [SR1004190].

20.

MONTAGUT, Maria Cinta: Par. El bardo : colección de poesía, 35. [Sant Cugat del Vallés] : Los Libros de la Frontera, 1993, p. 47.

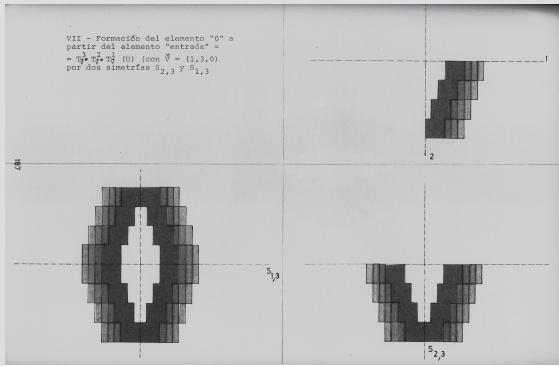
Aunque fuera controvertida o polémica para algunos, la actividad de Taller también era aplaudida públicamente por otros, cabe señalar aquí el papel del teórico Geoffrey Broadbent que, desde 1973, dio a conocer obras como el *Barri Gaudí, Xanadú y Walden 7* en sus artículos para prestigiosas revistas internacionales¹². La admiración de Broadbent hacia Taller era recíproca¹³: ambos denunciaban la desilusión por la arquitectura practicada entonces, así como su animadversión por las recetas del Movimiento Moderno. En paralelo, manifestaban su desconfianza hacia los arquitectos, en general, por considerarlos incapaces de revitalizar la arquitectura para “transformar” y “mejorar” la sociedad. Este último es uno de los motivos por los que Broadbent ensalzaba el carácter pluridisciplinar de los profesionales que formaban Taller de Arquitectura, ya que solamente escabulléndose de la considerada rancia formación de las escuelas de arquitectura habría la esperanza de reformular el mundo desde una nueva arquitectura. Por eso, ya en su primer artículo, Broadbent califica a Anna Bofill Levi no sólo señalando su reciente titulación como arquitecta, sino destacando su vertiente musical: «Anna Bofill produce música electrónica de un tipo altamente cerebral»¹⁴.

El bagaje musical de Anna Bofill Levi encajaba plenamente con el estímulo que generó la aparición en 1949 de *Architectural Principles in the Age of Humanism* de Rudolf Wittkower¹⁵ en toda una generación de arquitectos tras la Segunda Guerra Mundial¹⁶. Por ejemplo, el nítido análisis modular y proporcional que ofrece Wittkower de la obra de autores como Palladio resultaba muy sugerente al poner de manifiesto la confianza que grandes maestros habían depositado en estos recursos matemáticos para alcanzar la armonía visual de su arquitectura. Una estrategia de diseño basada en la certeza numérica y la repetición de figuras esenciales que, por supuesto, influyó a Anna Bofill Levi al proponer su propio método geométrico de formas arquitectónicas y urbanas y, también, al aplicarlo en obras como *Walden 7*.

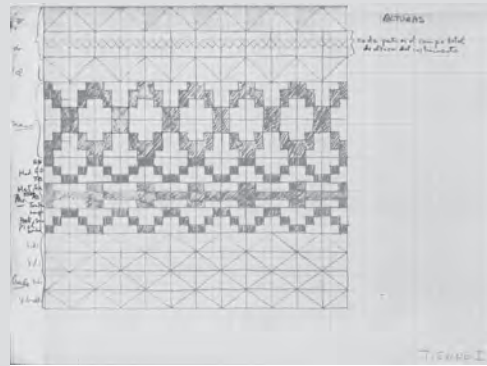
Pero, como es sabido, los periodos de experimentación y utopía, no suelen prolongarse indefinidamente y, en el caso de Taller, diversos de sus socios consideraron que, hacia finales de los años setenta, la etapa de sueños había terminado, dando paso a unos intereses bien distintos, como recordaba agriamente José Agustín Goytisolo en 1995: «Yo no tenía lugar allí y así lo entendí: el taller se convirtió en una empresa dirigida por un manager, que ha resultado ser muy eficiente, pero no conducida por un auténtico arquitecto. Entonces volví a mis artículos, a mis ensayos y a mis poemas»¹⁷. Anna Bofill Levi también abandonó Taller abriendo su propio despacho en 1981 e iniciando así un capítulo bien distinto en su trayectoria. Aun con todo, se detectan diversos elementos de continuidad que perdurarán: su creación musical seguirá avanzando atrevidamente según la orientación fijada por *Esclat*, mientras que su arquitectura parece alejarse de la osadía de los anteriores procesos formales. Pese a eso, persistirá su incesante fascinación por la geometría, evidenciado en obras musicales desde *Poema per a pianoforte* (1974)¹⁸ hasta las tres versiones de *Spirals*¹⁹ (2002-2009), así como por la simetría, en edificios como el Centro Asturiano en Barcelona (1986). Pero veremos como su inquietud por la transformación social, que ya la había impulsado hasta ahora, será el poderoso motor que continuará alentándola, con más intensidad si cabe, en su posterior actividad profesional.

Vivir es comprender el cuerpo que habitamos
María Cinta Montagut²⁰

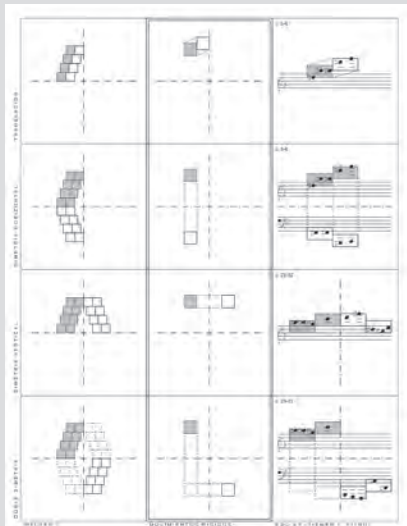
Alrededor de 1980 Anna Bofill Levi experimenta una profunda crisis personal y profesional cuyos efectos conllevarán la revisión de su postura creativa arquitectónica y musical. Una crisis en el sentido de un momento de cambio decisivo e irreversible: en poco más de un año, su matrimonio con el matemático Eduard Bonet llega a su fin, así como su pertenencia al Taller de Arquitectura de Ricardo Bofill, una decisión profesional aventurada en uno de los momentos de mayor éxito del Taller. En paralelo a esta ruptura con dos de los hombres más significativos de su



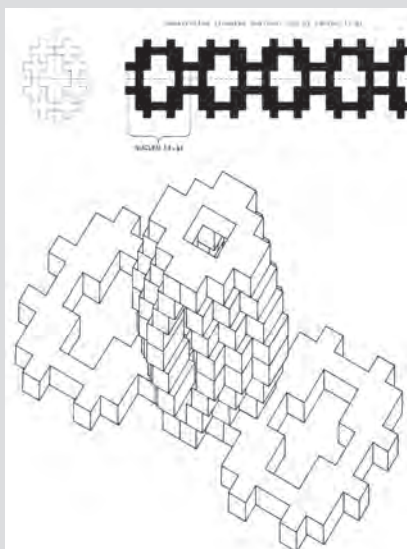
01. PÁGINA DE LA TESIS DOCTORAL DE ANNA BOFILL LEVI **CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE LA GENERACIÓN GEOMÉTRICA DE FORMAS ARQUITECTÓNICAS Y URBANAS** (1972) EN LA QUE SE ESTUDIA LA GENERACIÓN DE UNAS FORMAS PARECIDAS AL WALDEN 7 (1970-1975).



02. PLANIFICACIÓN GRÁFICA DE ANNA BOFILL LEVI PARA PREPARAR LA MACROESTRUCTURA DEL TIEMPO I DE LA PIEZA MUSICAL **ESCLAT** (1971). LAS ABCISAS INDICAN TIEMPO Y LAS ORDENADAS ALTURAS (GRAVE-AGUDO). DE ARRIBA A ABAJO: FLAUTA, OBOE, CLARINETE, PIANO, PERCUSIÓN, VIOLÍN I, VIOLÍN II, VIOLA Y VIOLONCHELO.



03. EN LA COLUMNA CENTRAL, LOS MOVIMIENTOS RÍGIDOS DE UN OBJETO ESTUDIADOS POR ANNA BOFILL LEVI EN SU TESIS DOCTORAL Y, A IZQUIERDA Y DERECHA, SU APLICACIÓN EN LA GENERACIÓN GEOMÉTRICA DEL WALDEN 7 Y DE LA PIEZA MUSICAL **ESCLAT** (ESQUEMA: HELENA MARTÍN NIEVA).



04. GENERACIÓN DE FORMAS A PARTIR DE UN ELEMENTO EN CRUZ, EN PLANTA Y EN EL ESPACIO, EN LA TESIS DOCTORAL DE ANNA BOFILL LEVI (PP. 122, 145, 215).



05. PORTADA DE ARCHITECTURAL DESIGN DE 1975 DEDICADA A TALLER DE ARQUITECTURA.

21.

BOFILL LEVI, Anna: «Dona i habitatge», *Dona i llibertat: aportacions al debat feminista avui. Quaderns d'alliberament*, 6. Barcelona: La Magrana, 1981, pp. 77-84.

22.

BOFILL LEVI, Anna: «L'arquitectura dels nostres homes», *Diario de Barcelona*, de 30 de abril de 1981, p. 20.

23.

Organizado por el *Centre européen féminin de la Recherche sur l'Évolution de la Société* (CE-FRES), una institución de ámbito europeo creada en París en 1977 con el objetivo de reequilibrar el papel de la mujer en las estructuras políticas y económicas.

24.

«*Longtemps, je me suis, en architecture, identifiée à la sensibilité masculine. J'ai commencé depuis peu un travail avec des femmes, à Barcelone, et je me pose maintenant la question: Qu'est-ce qu'habiter pour une femme?*», M.D.: «*Un débat sur l'architecture*», *Des Femmes en mouvements hebdo*, n. 48 de 3 de julio de 1981, p. 30.

25.

«*Je défends l'architecture classique. L'architecture commence quand les temples commencent. Je veux construire un temple pour les hommes. [...] Ce n'est pas que je sois contre les femmes architectes... Elles n'ont qu'à construire les temples des hommes, c'est facile... il n'y a qu'à copier les projets dessinés dans les tableaux, les plans des hommes des générations précédentes.*», *Ibidem*, p. 30.

26.

«*Les mains d'Anna, pendant de discours, frémissent d'indignation et repoussent les mots au fur et à mesure qu'ils se posent devant nous, affirmant scandaleusement leur forme et leur sens.*», *Ibidem*, p. 30.

27.

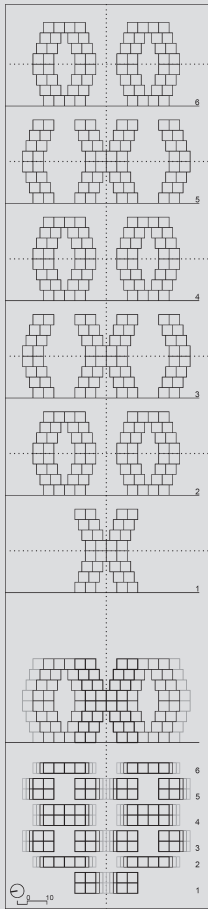
KAUFMANN, Emil: *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu* (1952) [V. castellana, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Biblioteca de arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. Trad. de Xavier Blanquer, Enric Granell, Marc Cuixart, Ricardo Guasch]; KAUFMANN, Emil: *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen*

vida, su activismo feminista fructifica convirtiéndose en un principio cardinal de su ideario hasta hoy. Su primera conferencia denunciando las insatisfactorias relaciones entre la vivienda y la mujer que la habita fecha del 1980²¹, convirtiéndose así en pionera en nuestro país del estudio de género enfocado hacia la arquitectura y la ciudad. Esta primera aportación de Anna Bofill Levi estaba muy influida por la disciplina antropológica, que tanto interesaba a la autora durante esos años, y señalaba cómo el orden patriarcal que rige la familia es un factor determinante en la configuración y organización interna de la vivienda, contribuyendo en el espacio doméstico al dominio del hombre sobre la mujer, por lo que se reclamaba, por ejemplo, la necesidad de dotar las viviendas de unas zonas compartidas y, a la vez, con unos espacios individuales para cada uno de sus habitantes, incluyendo evidentemente el de cada mujer, en aras de estructurar el lugar igualitariamente.

«La arquitectura de nuestros hombres»²² es el artículo que firmaba Anna Bofill Levi en 1981 para *Diario de Barcelona*, denunciando la falta de atención hacia las necesidades específicas de las mujeres al concebir y gestionar una arquitectura y, especialmente, una ciudad masculinizada, que se erigiría en base a los valores de la representación del poder y la utilidad, olvidando aspectos cualitativos vivenciales y sensitivos y, en definitiva, deshumanizándose. El escrito achacaba esta falta de valores a la ausencia de mujeres en los procesos de diseño, gestión, elaboración de la ciudad y la arquitectura: sería imprescindible la acción de mujeres profesionales para revertir el proceso y dignificar un entorno que comparten tanto hombres como mujeres a partes iguales. Precisamente, en ese mismo año 1981, Anna Bofill Levi inicia su actividad profesional como mujer arquitecto con despacho propio, algo inusual en la Barcelona del momento, ya que las pocas arquitectas colegiadas solían compartir despacho y firma con colegas masculinos.

Pero este cambio decisivo e irreversible que veíamos desencadenarse en la carrera Anna Bofill Levi no estuvo exento de tensiones, tanto en el plano personal como en el profesional, tal y como se evidenció en el coloquio "*Permanence et changement dans la cité*"²³, que se celebró el 1981 en París con la presencia de Henri Lefevre y la participación de Ricardo Bofill en la misma mesa de debate que Anna Bofill Levi, la cual reflexionaba: «Hace unos años, me identificaba, en arquitectura con la sensibilidad masculina. Desde hace poco he empezado un trabajo con mujeres, en Barcelona, y me he hecho la pregunta siguiente: ¿Qué es habitar para una mujer?»²⁴. Su palabras muestran la franca reconsideración tanto del papel del arquitecto como del trabajo realizado hasta entonces, lo que, además, podría implicar un alejamiento de Taller. En cualquier caso, muestra pública de la dificultad que entrañó este proceso fueron las fricciones que mantuvo con su hermano durante el coloquio, donde Ricardo Bofill sostuvo desafiante la inexistencia de diferencias entre hombres y mujeres: «Defiendo la arquitectura clásica. La arquitectura empieza cuando los templos comienzan. Yo quiero construir un templo para los hombres. [...] No se trata que esté contra las mujeres arquitectas... Ellas sólo tienen que construir los templos de los hombres, así de sencillo... es suficiente con copiar los proyectos dibujados sobre los lienzos, los planes de los hombres de generaciones precedentes.»²⁵. La reacción de Anna Bofill Levi fue descrita en la prensa así: «Las manos de Anna, durante el discurso, se estremecen de indignación y rechazan las palabras a medida que son expuestas delante nuestro, afirmando escandalosamente su forma y su sentido.»²⁶.

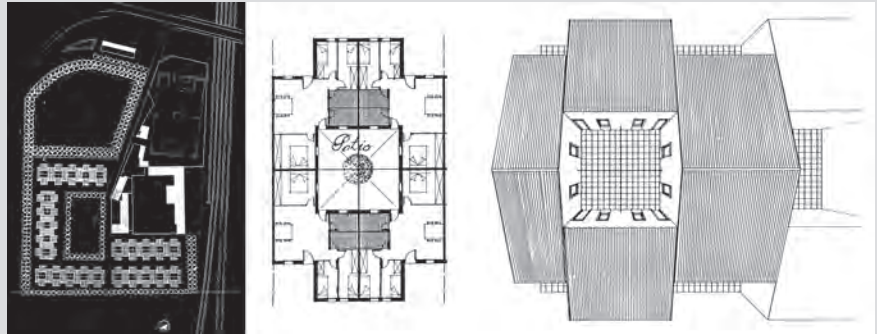
La forma como Anna Bofill Levi entiende el papel del arquitecto se demuestra en la gestación de diversas obras y proyectos posteriores, como en el estudio de cien viviendas para un barrio de gitanos en el Camp de la Bota de 1982-83, cuyo anteproyecto realiza con un proceso de participación directa de los usuarios y en el que vuelve a reflexionar, como ya había hecho largamente en su etapa de Taller de Arquitectura, sobre las unidades mínimas de vivienda, su asociación modular en torno a patios y el protagonismo de la plaza para dotar el conjunto de una zona compartida de relación. También su Escuela Experimental de Enseñanzas Artísticas



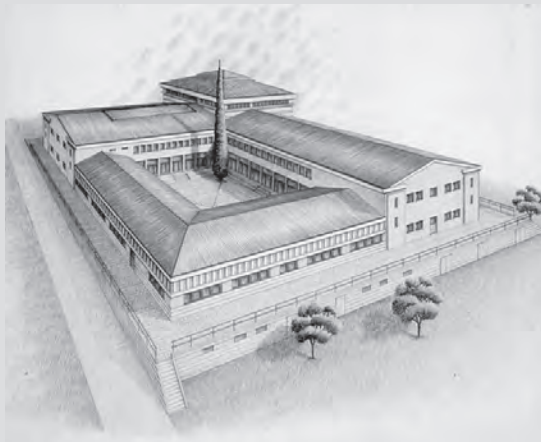
06. SECCIONES, ALZADO Y PLANTA DEL WALDEN 7 (ESQUEMA: HELENA MARTÍN NIEVA).



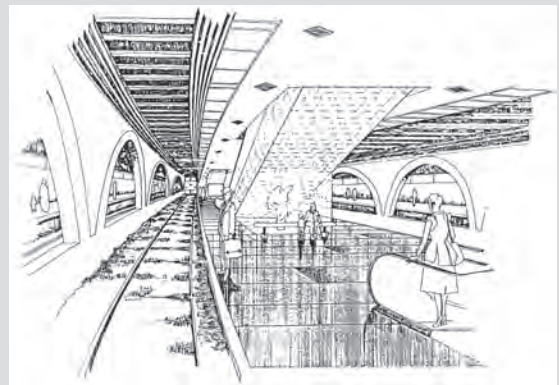
07. CLUB DEPORTIVO PARA EL CENTRO ASTURIANO DE BARCELONA, ANNA BOFILL LEVI (1985-1991).



08. ANTEPROYECTO DE 100 VIVIENDAS PARA UN BARRIO DE GITANOS EN EL CAMP DE LA BOTA DE BARCELONA, ANNA BOFILL LEVI (1982-1983).



09. ESCUELA EXPERIMENTAL DE ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS DE TÀRREGA, ANNA BOFILL LEVI (1983-1988).



10. ESTACIÓN SUBTERRÁNEA DE RENFE-CERCANÍAS DE PLAZA DE CATALUNYA DE BARCELONA, ANNA BOFILL LEVI (1990-1992).

Architektur (1934) [V. castellana, *De Ledoux a Le Corbusier: Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. Trad. de Reinald Bernet].

28.

GONZÁLEZ, Itziar:

«Entrevista a Anna Bofill Levi», *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 250 de verano de 2006, p. 117.

29.

BOFILL LEVI, Anna; DUMENJÓ MARTÍ, Rosa María; SEGURA SORIANO, Isabel: *Las mujeres y la ciudad: Manual de recomendaciones para una concepción del entorno habitado desde el punto de vista del género*. Barcelona: Fundació Maria Aurèlia Capmany, 1998.

30.

BOFILL LEVI, Anna: *Planejament urbanístic, espais urbans i espais interiors des de la perspectiva de les dones*. Quaderns de l'Institut, 6. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Dones, Departament de Política Territorial i Obres Públiques, 2005.

31.

BOFILL LEVI, Anna: *Guia per al planejament urbanístic i l'ordenació urbanística amb la incorporació de criteris de gènere*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Dones, Departament de Política Territorial i Obres Públiques, 2008.

32.

«Anna Bofill», 68 *Compositors Catalans*. Barcelona: Associació Catalana de Compositors, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1989, pp. 41-43; OZAITA, María Luisa: «Las compositoras españolas», ADKINS CHITI, Patricia: *Las Mujeres en la música*. Madrid: Alianza, 1995, p. 423; SADIE, Julie Anna; SAMUEL, Rhian (ed.): *The Norton/Grove dictionary of women composers*. New York, London: W.W. Norton and Company, 1995; CURESES, Marta: «Compositoras españolas desde la década de los setenta. Memoria histórica, memoria reciente», ÁLVAREZ, Antonio; GONZÁLEZ, M. José; GUTIÉRREZ, Pilar; MARCOS, Cristina (ed.): *Compositoras españolas: La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: Centro de

en Tàrraga de 1983-88 cuenta con la implicación de los profesores durante el proyecto, propiciando debates que intentarán prever las posibles necesidades de ampliación posterior del centro. En este edificio docente se apuesta por un sobrio clasicismo de volúmenes contenidos y autónomos próximos al Ledoux popularizado por Emil Kauffman²⁷, algo también común en sus otros proyectos desde 1981, desde el convencimiento que las abstractas figuras generativas exploradas anteriormente no siempre eran comprendidas por los usuarios, y entroncando, en parte, con el giro posmoderno que ya adoptó Taller de Arquitectura en su etapa francesa post-waldeniana. Pero la singularidad de estas obras no residiría tanto en su resultado formal sino en el empeño por estimular procesos de proyecto participativos, desde la arriesgada convicción de que el arquitecto debería abandonar el rol de genio prepotente, en un cambio de sensibilidad que además significaría, como Itziar González señaló en su entrevista a Anna Bofill Levi, "reforzar la sociedad y debilitar el gremio"²⁸. Estos proyectos aspiran a que el edificio fomente la relación entre personas, mediante el estudio de recorridos o favoreciendo las vistas cruzadas, como propone en su remodelación de la Estación de Renfe-Cercanías del subsuelo de la Plaza Catalunya de 1990-92, en la que, por ejemplo, se perforan con arcos las compartimentaciones existentes entre andenes para ampliar las vistas entre distintos pasajeros.

Si bien vemos como su despertar feminista alentó una práctica arquitectónica afín a los valores femeninos que ella defiende, desde el año 1996 también ha supuesto su dedicación como coordinadora y asesora de diversos estudios sobre género, promovidos por instituciones públicas europeas y estatales, que tienen por objetivo la mejora del espacio doméstico y público. Fruto de esta labor propositiva y comprometida son sus innumerables conferencias impartidas a lo largo de estos años, así como la aparición de sus tres guías sobre planeamiento urbanístico con criterios de género publicados en 1998, 2005 y 2008, que mediante un enfoque sencillo y didáctico, introducen un marco teórico imprescindible en la práctica de nuestro país. En la primera de éstas guías, *Las mujeres y la ciudad*²⁹, expone una de las ideas más firmemente defendidas por Anna Bofill Levi, ya desde su tesis doctoral: la mezcla de usos en los tejidos urbanos como herramienta para mejorar la calidad de vida en las ciudades y, especialmente, argumenta ahora, en el caso de las mujeres porque deben realizar tareas cotidianas que implican usos más diversos al recorrido típicamente masculino que se sintetizaría en ir al trabajo y volver de él. Además, insiste en la necesidad de potenciar el transporte público en lugar de conceder, como de costumbre, toda la atención en la mejora de las infraestructuras de vehículos privados, ya que la mayoría de mujeres son usuarias de transporte público y su movilidad se ve condicionada como consecuencia de ello. En el segundo libro, *Planejament urbanístic, espais urbans i espais interiors des de la perspectiva de les dones*³⁰, se incluye un primer apartado que repasa la historiografía sobre la materia, lo que resulta de un doble interés: por un lado, introduce al lector a las principales especialistas, como Dolores Hayden, Clara Greed, Doreen Massey o Gerda Wekerle, que mayoritariamente pertenecen al mundo anglosajón y no han estado traducidas aún; por otro lado, permite conocer su amplio bagaje, permitiendo así reseguir posibles influencias en su mismo pensamiento. Finalmente, en la última publicación, *Guia per al planejament urbanístic i l'ordenació urbanística amb la incorporació de criteris de gènere*³¹, donde se indica cómo incorporar la perspectiva de género transversalmente en el marco legislativo vigente en materia de urbanismo; la autora comenta los distintos puntos del articulado implementándolos con la vertiente de género y facilitando así que los profesionales implicados en el planeamiento urbano dispongan de orientaciones que, aunque no sea de obligado cumplimiento, puedan aportar criterios que contribuyan a la mejora del diseño de la ciudad.

A la vez que la arquitecta desarrolla toda esta actividad, su faceta de compositora, cada vez más valorada³², sigue adelante, aunque también reorientada temáticamente



11. ANNA BOFILL LEVI PRESENTANDO LA PONENCIA "PATRIARCADO Y VIVIENDA" EN LAS *PRIMERES JORNADES DE FEMINISTES INDEPENDENTS* (1980) EN LA UNIVERSITAT DE BARCELONA (FOTOGRAFÍA: PILAR VILADEGUT).

12. MONTSERRAT MASSAGUER AL PIANO INTERPRETANDO ANNA BOFILL LEVI EN EL CICLO *MEMÒRIA DE L'AIGUA* (1998) EN LA CASA ELIZALDE DE BARCELONA (FOTOGRAFÍA: ÚRSULA FABRÉS).



13. EL PIANISTA JEAN PIERRE DUPUY EN LA PRESENTACIÓN DEL DISCO *ALEA ARBOREA* EN LA SALA BECKETT DE BARCELONA (2007).

14. MARC MONCUSÍ DIRIGIENDO EL *BARCELONA MODERN PROJECT* EN EL ACTO DEDICADO A ANNA BOFILL LEVI EN EL CICLO *CELEBRACIONS DE LA PEDRERA DE BARCELONA* (2010).



Documentación de Música y Danza, INAEM, 2008, pp. 91-106.

33.

BOFILL LEVI, Anna; MONTAGUT, Maria Cinta; PONS, Mònica: *Les compositoras en la història de la música*. Barcelona : Secretaria de la Dona de la USTEC, 1996; BOFILL LEVI, Anna; MONTAGUT, Maria Cinta: «Les dones compositoras : algunes notes històriques», *Música d'Ara*, n. 1 de 1998, pp. 31-37; BOFILL LEVI, Anna: «La música de "Cartografies del desig II"», JULIÀ, Lluïsa (ed.): *Memòria de l'aigua : onze escriptors i el seu món*. Mirada literària, 37. Barcelona : Proa, 1999, pp. 25-32; BOFILL LEVI, Anna: «Les compositoras : Apunts per a una reflexió», *El Contemporani*, n. 20 de 2000, pp. 23-27.

34. Una grabación de la pieza interpretada por Joan Izquierdo en el CD: *Bocins d'aire = Pedazos de aire = Flecks of air*. Sevilla : La Tirana, 2000.

35.

Una grabación por el Quintet de metall de l'OBC en <http://www.compositors.com/compositores-obras.php?idComp=18>.

36.

Grabada por Montserrat Massaguer, piano, y Maria Jesús Candau, soprano, en *Memòria de l'aigua : deu compositoras i el seu món*. Anacrusi. 1999 [AC 013], CD incluido en el libro JULIÀ (1999): *Op. cit.*

37.

Grabada por Marta Fiol, soprano, y Rafael Esteve, contrabajo en *Agut i Greu*. Fundació Música Contemporània, 2005.

38.

Versos de Maria Cinta Montagut recogidos por Anna Bofill Levi en "Cançó de primavera (Vivir en el silencio de las palabras)" para soprano y guitarra de 1983 a partir del poema «Si salgo de la noche del deseo...» publicado en MONTAGUT, Maria Cinta: *Teoría del silencio*. El bardo : colección de poesía, 49. [Sant Cugat del Vallès] : Los Libros de la Frontera, 1997.

por el feminismo. En este caso, su proceso creativo mantiene las pautas emprendidas en la etapa anterior, trabajando con gráficos macroestructurales y aleatoriedad microestructural, pero ahora iniciando una investigación sobre las aportaciones de mujeres compositoras a lo largo de la historia de la música, para así escapar del canónico repertorio musical por ser exclusivamente masculino, y reforzar su propia y distinta identidad como mujer compositora a través del reencuentro con sus maestras. Este rescate musicológico de una producción femenina de indiscutible calidad aunque mayoritariamente olvidada se ha concretado en escritos³³ para darla a conocer y, por otro lado, en un interesante diálogo creativo que consiste en trabajar sobre citas de esas compositoras rescatadas para erigir su propia pieza. En *Alternanze*³⁴ para flauta dulce de 1997 Anna Bofill Levi toma prestado un tema del madrigal "Sino alla morte" de la compositora del s.XVII Barbara Strozzi para transformarlo, por ejemplo, descomponiéndolo en fragmentos que modifica rítmicamente. Mientras que en Aires³⁵ para quinteto de metal de 2008 se basa en el madrigal "Dov'io credea le mie speranze vere" que Francesca Caccini publicó en 1618, exponiendo su tema principal al comienzo de la obra y desarrollándolo a continuación mediante diversas técnicas como articulaciones o clusters que permiten imaginar un encuentro entre los lenguajes manierista y contemporáneo, casi como si las dos compositoras dialogaran voz a voz.

En ese mismo empeño de fortalecer el conocimiento de la obra de mujeres, Anna Bofill Levi ha compuesto piezas sobre textos escritos por mujeres, como «Mosaic» en *dansa*³⁶ para soprano y piano de 1997 sobre un fragmento de la escritora modernista Víctor Català, una vaporosa canción de deliberada candidez que muestra la faceta más espontánea de la autora, sin recurrir en este caso a sus métodos habituales sino componiendo juguetonamente mientras tecléa el piano. Finalmente, cabe destacar sus piezas sobre escritos de la poeta Maria Cinta Montagut (1946), como *Cadaqués*³⁷ para soprano y contrabajo de 1999 en la que Anna Bofill Levi busca el equilibrio de protagonismo entre elementos marcadamente distintos: el texto, la voz y el instrumento; evitando las habituales relaciones de dependencia entre texto y música, que suele llevar al predominio expresivo de la música, así como a la sumisión del acompañamiento instrumental bajo la voz. En definitiva, aplicando al terreno musical, como también al arquitectónico y urbanístico, esa reivindicación por alcanzar la "igualdad en la diferencia" que tanto defiende desde su pensamiento feminista.

Resumir una trayectoria no es sencillo, especialmente si el recorrido es arriesgado, por su atípico trazado, convergencia de senderos y presencia de alguna encrucijada; pero Anna Bofill Levi explica su caminar en *Generation of Forms: Space to Inhabit, Time to Think*, un relato en el que descubrimos a la arquitecta y a la compositora, como escribió Maria Cinta Montagut³⁸, aquella que aspira a "tratar de construir, organizar el caos de la aurora".