

Trabajo de invención:

Lina Bo Bardi*

Luis Antonio Jorge**

Universidad de São Paulo

El artículo traza la forma en que la arquitecta Lina Bo Bardi, emigrada de Italia y llegada a Brasil desde muy joven, construyó una poética arquitectónica basada en la lectura consistente y profunda de la cultura popular, y en captar la manera como se podía dialogar, en pleno auge de la modernidad, con los paradigmas y las influencias de la arquitectura mundial para generar un visión propia para Brasil, lo que se muestra desde su llegada a Rio de Janeiro hasta la enorme aportación que hizo en proyectos como el Centro Cultural SESC-Pompeya, en la ciudad de São Paulo.

Palabras clave: Arquitectura / Modernidad / Cultura / Invención.

The article outlines the way the architect Lina Bo Bardi, who emigrated from Italy and arrived in Brazil from an early age, built a architectural poetry based on a constant and deep reading of popular culture, and on understanding how one could talk, at the height of modernity, with the paradigms and influences of global architectural so as to generate a vision for Brazil. Said vision can be seen from her arrival in Rio de Janeiro to the enormous contribution she made in projects like the Cultural Center SESC-Pompeii, in São Paulo.

Keywords: Architecture / Modernity / Culture / Invention.

*La vida no me llegaba por los periódicos ni por los libros
Venía de la boca del pueblo en la lengua errada del pueblo
Lengua cierta del pueblo
Porque él es quien habla gustoso el portugués de Brasil
Mientras que nosotros
Lo que hacemos
Es macaquear
La sintaxis lusiada
La vida con una porción de cosas que yo no entendía bien
Tierras que yo no sabía dónde quedaban*
Manuel Bandeira

“Llueve dentro de la alta fantasía” es un verso de Dante en el “Purgatorio” (xvii, 25), rescatado por Calvino¹ al explicar el papel de la imaginación en la creación literaria: imágenes llueven del cielo, enviadas por Dios al poeta y constituyen su fantasía, o su poder de formar imágenes. La visibilidad, para Calvino, es un valor estético en la literatura y transcurre en la capacidad creativa de proyectar imágenes, como en el cine, sobre *nuestra pantalla interior*. El “don” de la visibilidad o la forma peculiar de entender el papel de la imaginación en el proceso creativo del poeta, en el sentido mencionado por Calvino, como “el repertorio de lo potencial, de lo hipotético, de todo cuanto no es, ni fue y tal vez no sea, pero que podría tener sentido”,² aunque fruto de una reflexión sobre la literatura, nos parece bastante apropiada para pensar en los

* El presente texto forma parte de la tesis de Doctorado en Arquitectura y Urbanismo de Luis Antonio Jorge, en la misma universidad, sustentada en 1999 con el título *El espacio seco. Imaginario y poéticas de la arquitectura moderna de América*.

Traducción: Alejandro Tapia.

** Luis Antonio Jorge es profesor investigador de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo.

1. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Cia. das Letras, São Paulo, 1990, p. 99.



FIGURA 1

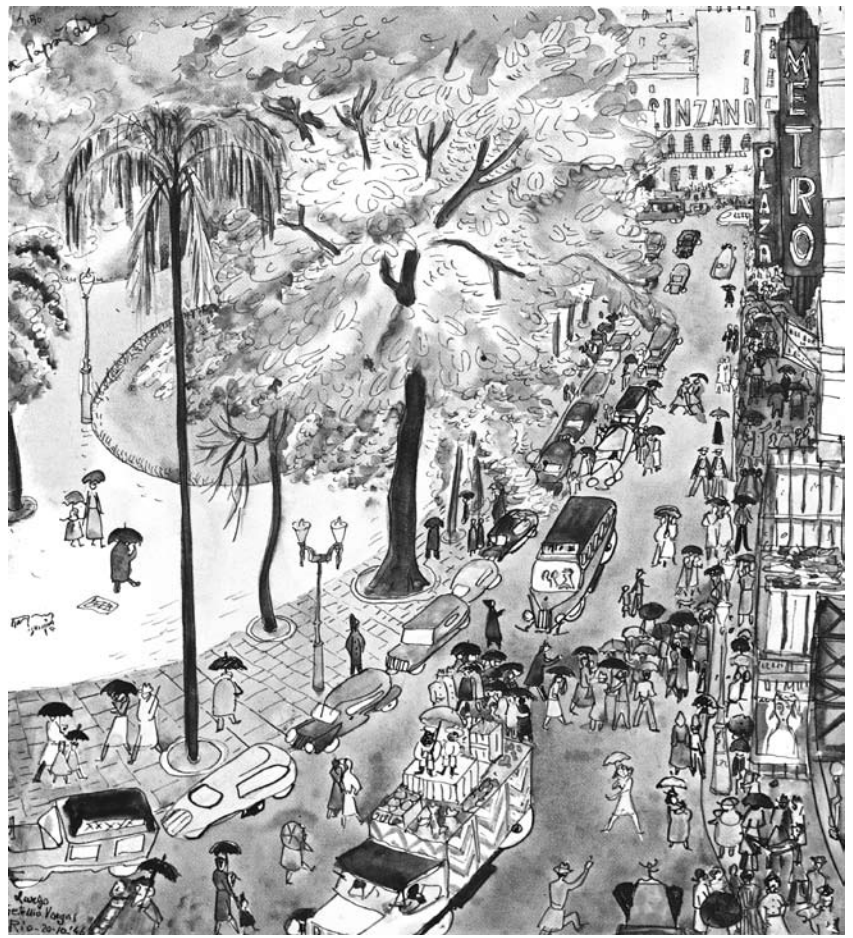


FIGURA 2

procesos por los cuales la arquitecta Lina Bo Bardi transformaba la realidad y la aprehendía en la obra arquitectónica.

La primera impresión, cuando observamos el trabajo de la arquitecta, es que estamos presenciando una lluvia de imágenes provenientes de una fuente inagotable de imaginación, sea en las coloridas acuarelas juveniles –donde invariablemente se retrataba el alma femenina, a través de imágenes-metáforas como la reina en una isla, los zapatos de la niña llevados por la corriente, la mujer y el pájaro en la ventana– o sea en las más maduras, donde podemos ver un conjunto de escenas y situaciones urbanas de una Italia que seguía su curso normal, que medio olvidada los horrores de una guerra y que estaba distante de la siguiente que, entre tantas tragedias, trajo muchos talentos para América.

En 1946, Lina desembarca en Rio de Janeiro y puede desde allí guardar su primera impresión de la arquitectura mestiza "...deslumbramiento. Para quien llegaba por mar, el Ministerio de Educación y Salud avanzaba como un gran navío blanco y azul contra el cielo. Primer mensaje de paz después del diluvio de la Segunda Guerra Mundial. Me sentí

en un país inimaginable, donde todo era posible. Me sentí feliz, y Rio no tenía ruinas".³ Tal vez en ese mismo día, ella haya realizado una acuarela, hecha desde una ventana sobre el Ancho Getulio Vargas, como forma de registro de lo inimaginable y de las promesas que ello guardaba.⁴

Dibujo que pretende ser minucioso sin perder el despojamiento casi irreverente de quien ve y crea. Dibujo creador. Retrato creativo. Por eso, feliz. Felicidad que, como afirma Bachelard,⁵ proviene de la voluntad y de la imaginación creativa y no del contenido, de lo que quiere retratar.

Esa forma especial de expresión caracterizará sus proyectos: presentados a través de un croquis, parecen construir una narrativa literaria, en la que Lina dialoga con sus

Figura 1
Acuarela s/fecha, en Lina Bo Bardi, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1993, p. 16.

Figura 2
Acuarela Lago Getulio Vargas, Ibid., p. 36.

3. Curriculum Literario, presentación de la arquitecta en el libro *Lina Bo Bardi*, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1993.

4. Italo Calvino, *op. cit.*, p. 99: "...el poeta debe imaginar visualmente tanto lo que su personaje ve, como aquello que cree ver, o lo que está soñando, o lo que recuerda, o lo que ve representado o lo que le es contado, así como debe imaginar el contenido visual de las metáforas de que se sirve precisamente para facilitar esa evocación visual".

5. Gastón Bachelard, *A terra e os devaneios da vontade (Ensaio sobre a imaginação das forças)*, Martins Fontes, São Paulo, 1990.

2. *Ibid.*, p. 106.

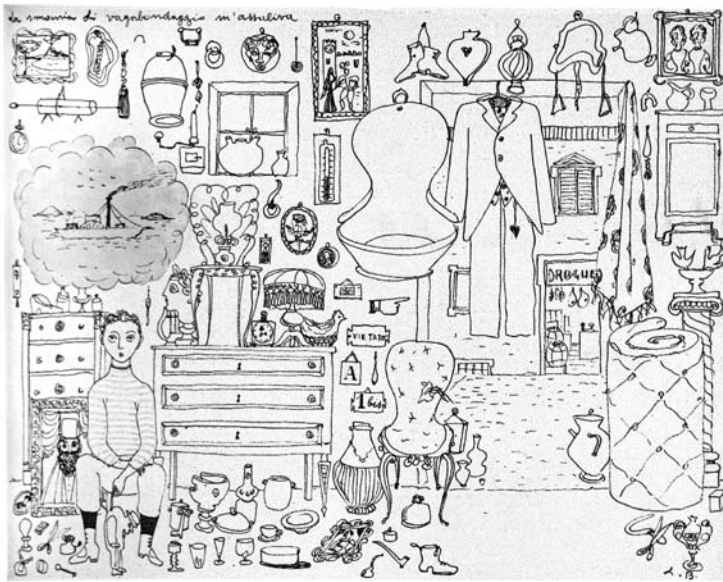


FIGURA 3

Figura 3
Ilustración para
Cuentos, Revista
Illustrazione Italiana,
1942, *Ibid.*, p. 29.

Figura 4
Croquis para
la Comunidad
Cooperativa de
Camurupim, Propria,
Sergipe, 1975, *Ibid.*,
p. 208.

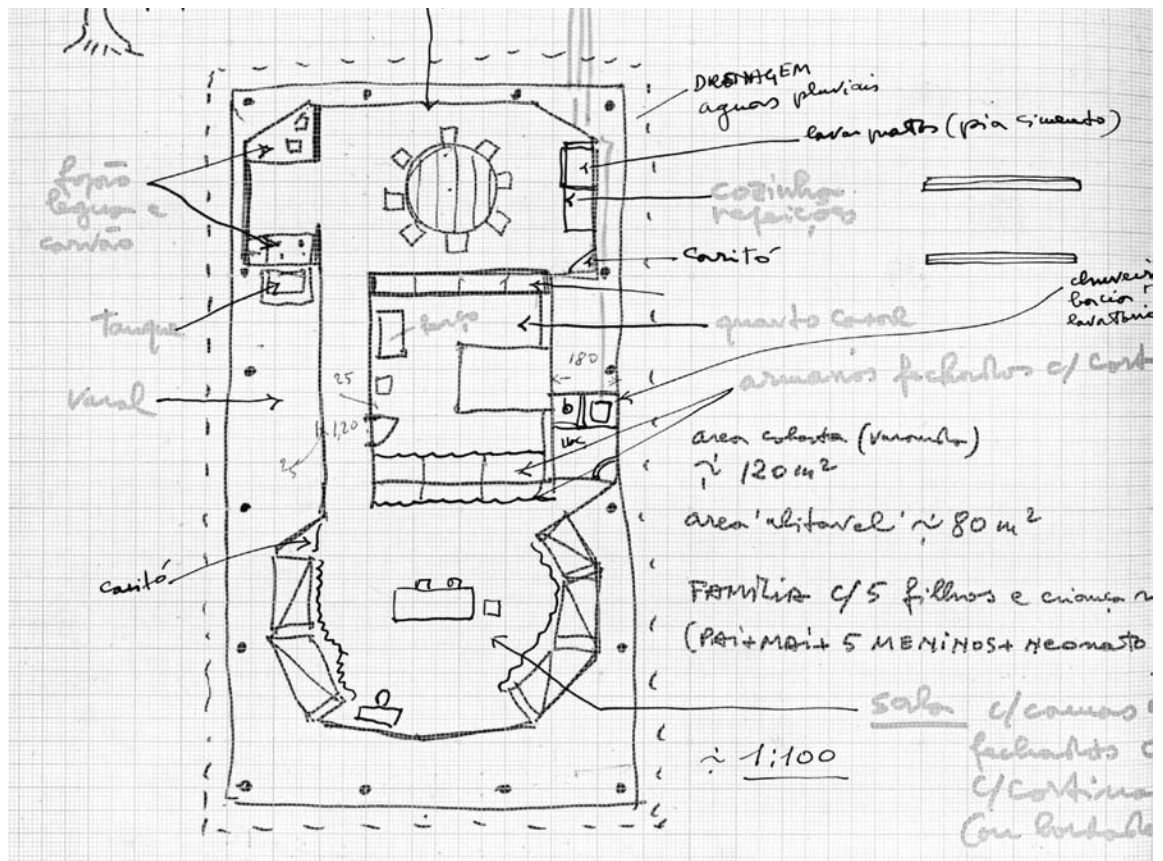


FIGURA 4

distintos interlocutores, a través de innumerables anotaciones, evocando ideas, imágenes, referencias, montando una especie de *story-board*, volviendo mucho más a la demostración de los fundamentos del proyecto, de los conceptos de la propuesta, que a su mejor representación. El énfasis en las ideas y en la coherencia entre ellas y las imágenes generadoras del proyecto, al mismo tiempo que evitan la retórica del diseño por el diseño, desmitifican el acto creador en pro de una pedagogía poética. El proyecto parece resultar de un proceso de trabajo amistoso y afectivo ofertado a la sociedad, al mismo tiempo que demuestra la validez de las especulaciones en el ámbito del lenguaje de la arquitectura. El talento está en el descubrimiento de las ideas preñadas de arquitectura, que sólo son reveladas por el dibujo. El dibujo curioso, dispuesto a investigar el mundo de los hombres y de las cosas de los hombres. El dibujo como revelación. En este momento, cuando los arquitectos operan con los medios

infográficos que aspiran, en el límite, a sustituir el propio objeto (o el propio espacio), la forma de expresión de Lina es un legado importantísimo para la reflexión del problema de la representación en la arquitectura. Creo que se trata de una educación distante y distinta de la seducción de la virtualidad.

Pero ¿qué significa dejar Europa y venir para América? Fundamentalmente, encontrar lo nuevo y procurar crear lo nuevo. Tal vez Lina, inconscientemente o no, haya reconocido en Brasil la prolongación de la trayectoria histórica de las utopías, pues ellas fueron causa y consecuencia del descubrimiento del Nuevo Mundo, y “sobre todo, el descubrimiento del nuevo hombre, del hombre diferente encontrado en las tierras de América”.⁶ Entonces allí estaba una perspectiva privilegiada de la continuidad del sueño, del redescubrimiento de ese país que se abría como “un horizonte para el hombre europeo, confinado a la tierra plana e inmóvil entre el cielo y el infierno. Había del otro lado del mundo tierras nuevas, que estaban habitadas por un hombre diferente”,⁷ simple y natural y, por tanto, libre de lo rancio de las tradiciones sociales europeas. Por tanto, en este hombre, con sus modos simples, con su relación franca y directa con la vida, con el trabajo, con sus ideales, reconocíanse trazos del racionalismo, motor de la arquitectura moderna.

Sin embargo, el blanco europeo siempre tendió a arrogarse como modelo, como patrón civilizatorio. Oswald de Andrade nos advertía contra ese mito: “nosotros sufrimos de una terrible mentalidad colonial. Bueno es lo que nos es impuesto”.⁸ Lina, en su transnacionalidad, supo encarar el instinto antropofágico, reconociendo en lo nacional y en lo universal vasos comunicantes, en los que los datos y las informaciones deben necesariamente transitar para que se dé el salto cualitativo, de tal suerte que lo universal no podrá ignorar más la solución generada en el contexto nacional, so pena de descaracterizarse él mismo en cuanto tal.⁹ De

esa forma, ella al poco tiempo fue transitando, comprometiéndose con las banderas nacionales, aproximándose a las personas más representativas y combativas, buscando sus espacios de forma sorprendente, para enfatizar la complicidad que podría haber entre aquellos extranjeros de dentro y los extranjeros de fuera, o sea, aquéllos cuya condición no era ya de colonizadores, sino de inmigrantes pobres y trabajadores, forajidos de otras secas.¹⁰

Para Lina Bo Bardi, en un momento dado, una gran cuestión se imponía: ¿dónde estaba Brasil? Si Frank Lloyd Wright encontró en el desierto el lugar donde era posible reunir los elementos que, en gran medida, responderían a esa misma indagación, ella tuvo en el Nordeste, en el sertón agreste, en la pobreza de los recursos, este mismo lugar cargado de aura por la autenticidad, la originalidad, el ingenio; aunque tosco, no obstante, sincero. Era una gran pista de lo que sería Brasil, inicio para el gran proyecto que ella idealizaría:

buscar con atención las bases culturales de un país (fueran cuales fueran: pobres, miserables, populares), en tanto que reales, no significa conservar las formas o los materiales, significa valorar las posibilidades creativas originales. Los materiales modernos y los modernos sistemas de producción tomarán después el lugar de los medios primitivos, conservando, no las formas, sino la estructura profunda de aquellas posibilidades. Esa búsqueda, realizada con una rigurosa base científica, ridiculiza los romanticismos populistas, las falsas tradiciones, todas las formas en las que languidece la cultura, así como las actitudes de la tecnocracia ideológica.¹¹

Estas palabras reflejan una mirada absolutamente moderna, valorizadora de la simplicidad. El empeño necesario para la conquista de lo simple, y el mismo recorrido por la aventura de la modernidad, lo mismo que fue instaurado por los

6. Oswald Andrade, *A Marcha das Utopias*, obras completas, volumen titulado *A Utopia Antropofágica*, Ed. Globo/Secretaria da Cultura do Estado de S. Paulo, São Paulo, 1990, p. 168.

7. *Ibid.*, p. 224.

8. *Ibid.*, p. 202.

9. Haroldo Campos, *A Poesia Concreta e a Realidade Nacional*, *Tendência*, núm. 4, 1962.

10. Así en el original, hace referencia a tierras secas, motivo que da nombre al título general del trabajo “El espacio seco” [Nota del traductor].

11. Lina Bo Bardi, *Tempos de Grossura: o design no impasse*, Marcelo Suzuki (coord. edit.), Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1994, pp. 21 y 24.

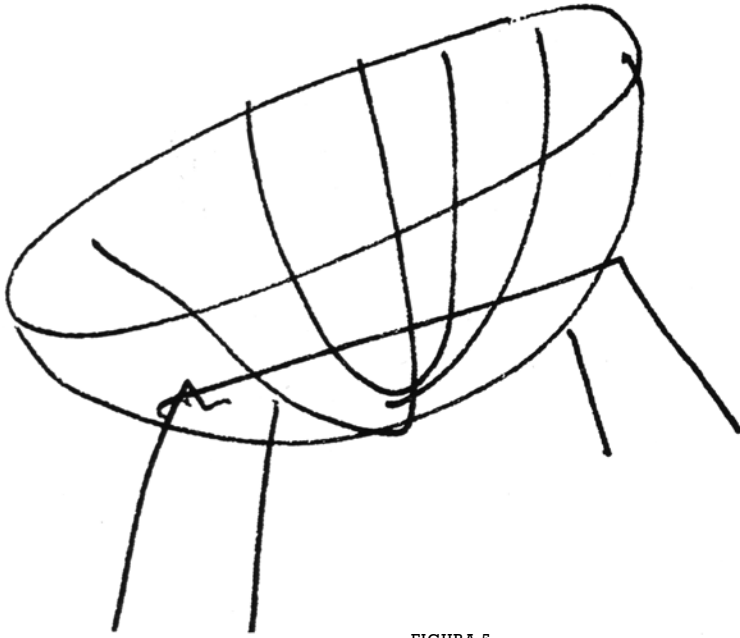


FIGURA 5

Figura 5
Croquis de la *Bardi's Bowl*, 1951, *Ibid.*, p. 76.

primeros modernos en la búsqueda por una estética derivada de las nuevas técnicas constructivas y del empleo de los nuevos materiales, como reflejo también de un nuevo orden social, derivado de la organización industrial de la producción y del trabajo. La simplificación, para Lina, ya podía ser observada en el esmero y en la economía de elementos que constituyen su producción gráfica: la revista *Hábitat* y los carteles de las exposiciones son en este sentido ejemplares. Lo mismo puede ser dicho respecto a la silla del pequeño auditorio del Museo de Arte de la calle 7 de abril, también para las sillas del Studio Palma y para el bellissimo *show-room* de la tienda Olivetti-Tecnogeral, en la calle 27 de mayo. La poltrona *Bardi's Bowl* es tal vez el ejemplo más elocuente, aquel sentido que Bruan, refiriéndose a la Casa de Morumbí, dice: "concepción audaz, que resulta de una sutil mezcla entre un gusto artesanal muy seguro y el empleo de una técnica industrial avanzada".¹²

No obstante, la naturaleza de la simplicidad en Lina es diferente de la que hablaba Wright. Si hay en común, como procedimiento proyectual, una fuerte apelación a lo poético-constructivo, en la obra de Lina lo simple debe resultar en una síntesis, en un ideal de economía, sin embargo, dentro de un elenco de elementos cuidadosamente escogidos para

representar el despojamiento y, sobre todo, combatir la idea burguesa de ostentación. Sí, obviamente, los materiales empleados debían ser nuevos, en cambio lo que mejor definía la obra era el modo de emplearlos o de repensar qué hacer con ellos.

Respecto a la exposición *Civilización del Nordeste*, de 1959, que inaugura su proyecto de restauración del conjunto arquitectónico de Unhão, en Salvador, montada y organizada por ella, Lina escribe: "esta exposición quiere ser una invitación para que los jóvenes consideren el problema de la simplificación (no de la indigencia) en el mundo de hoy; camino necesario para encontrar dentro del humanismo técnico, una poética".¹³

Por tanto, Lina apuesta por un proyecto regionalista, sensible a los aspectos culturales del arte y de los objetos populares. En 1951, al indagar si el modelo matará al espíritu —de la misma forma como Wright defendía la máquina—, ella defiende la idea de partir de un estándar como medio, y no como fin en sí mismo: "la producción en serie, que se debe hoy tomar en consideración como base de la arquitectura moderna, existe en la propia Naturaleza e, intuitivamente, en el arte popular".

La sensibilidad de este racionalismo otorga respeto a una arquitectura y un diseño que se nutre del saber popular, recuperando y valorizando lo que hay de espíritu constructivo, simple y funcional en el país, a fin de construir una *tradición brasileña*. Éste fue un sentido de su trabajo, ampliamente demostrado por su empeño y dedicación a las muestras, a las exposiciones de los objetos y manifestaciones populares, obras anónimas, ejecutadas según tradiciones consagradas y cuidadosamente buscadas. Tales selecciones no sólo reconocían las contribuciones creativas de esa práctica, sino sobre todo pretendían valorizarlas. Es esta valoración crítica, no limitada por algunos modelos formales, invariablemente gratuitos, sino fundamentada en la explicitación del modo de producción de los lenguajes en general, y de la arquitectura y del diseño, en particular, lo que, más allá de revelar la argucia de su mirar, configura claramente la

12. Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil, Perspectiva*, São Paulo, 1981.

13. Lina Bo Bardi, *Tempos de Grossura*, op. cit., p. 37.



FIGURA 6

Figura 6

El conjunto Solar do Unhão después de su restauración, en 1963, *Ibid.*, p. 153.

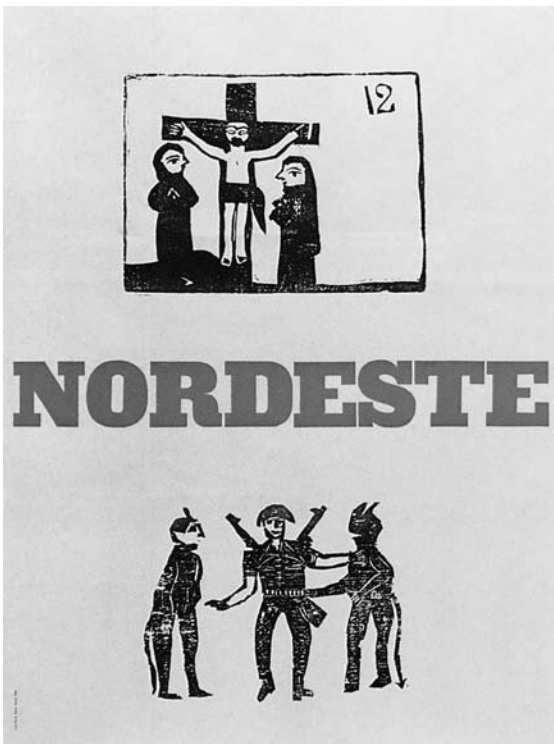


FIGURA 7

Figura 7

Cartel para la exposición *Civilização Nordeste*, en Lina Bo Bardi, *Tempos de Grossura: o design no impasse*, Marcelo Suzuki (coord. edit.), Instituto Lina Bo. e P. M. Bardi, São Paulo, 1994, p. 34.

instancia política de su actuación, orientada para resolver la ecuación dialéctica entre lo universal y lo regional. Ella no se escapaba al debate. De forma valiente, definía la referida exposición *Nordeste* como una "acusación de un mundo que no quiere renunciar a la condición humana a pesar del olvido y la indiferencia. Es una acusación no humilde, que contrapone a las degradadoras condiciones impuestas por los hombres, un esfuerzo desesperado de cultura".¹⁴ De esa forma, elegía los valores que marcarían de forma decisiva la poética de su arquitectura.

Mário Pedrosa, recordando las tesis de Lewis Mumford (que a su vez tenía en mente la obra de Wright), habla de la precedencia de los universalistas a los regionalistas: "caracteres regionales" no pueden ser confundidos con "caracteres aborígenes". Es un error identificar lo regional con lo puramente "local, grosero y primitivo"... la "adaptación de una cultura a un medio particular es un proceso largo y complicado, es un carácter regional en pleno florecimiento y

14. *Id.*

Figura 8
Objetos utilitarios
artesanales de la
exposición *Design
no Brasil: História e
Realidade*, 1982, en
el SESC-Fábrica da
Pompéia, São Paulo,
en Lina Bo Bardi,
Lina Bo Bardi, op. cit.,
p. 236.



Figura 9
"El hecho importante
es la observación
de una posición
cómoda y primitiva
del cuerpo
humano. El mueble
correspondiente a la
posición en cuclillas
es el banquito bajo
muy usado en las
antiguas haciendas
de café", *Ibid.*, p. 96.

FIGURA 8

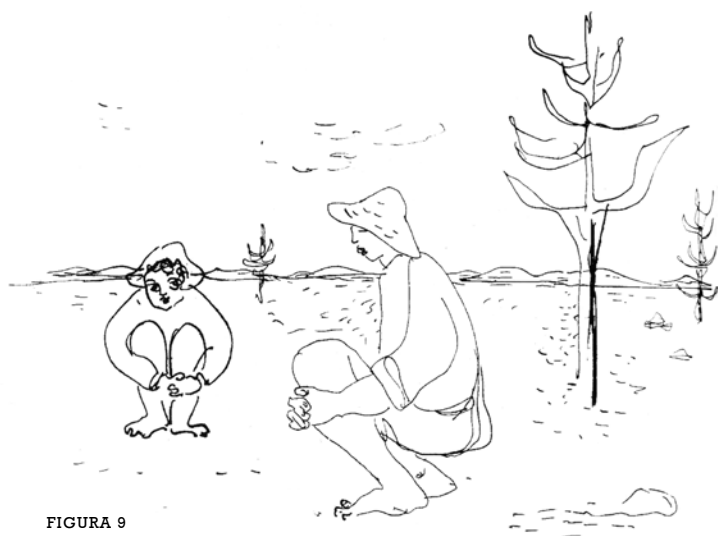


FIGURA 9

el último en emerger"... El regionalismo no es apenas una cuestión "de usar materiales locales disponibles, o copiar algunas formas simples de construcción usadas por nuestros antepasados, en ausencia de algo mejor, uno o dos siglos atrás. Las formas regionales son las que más de cerca responden a las condiciones reales de vida y que son las que mejor consiguen hacer que un pueblo se sienta completamente en casa, dentro de su medio: ellas no utilizan solamente el suelo sino que reflejan las condiciones corrientes de la cultura de la región".¹⁵

15. Mario Pedrosa, *Mundo, Homen, Arte em Crise, Perspectiva*, São Paulo, 1975, p. 50.

Lina se propone observar estos aspectos de una cultura regional y popular para de hecho alimentar su trabajo, con el cuidado de no tornarlo un discurso demagógico. Era preciso saber observar, como Euclides de Cunha:¹⁶

Y si en la marcha se detiene por el motivo más vulgar, para enrollar un cigarro, prender la mecha, o entablar una conversación con un amigo, cae después –cae es el término– en cuclillas, atravesando un tiempo largo en una posición de equilibrio inestable, en que todo su cuerpo queda suspendido por los dedos grandes de los pies, sentado sobre los talones, con una simplicidad a un tiempo ridícula y adorable. Es el hombre permanentemente fatigado.

Lina dibuja lo que hay de adorable en la observación anterior: el proyecto de un banco que remite a aquella posición de sentarse sobre los talones, la posición en cuclillas del indio, abrazando sus propias piernas, atestigua la argucia de su mirar, *la lección de la experiencia popular, no como romanticismo folclórico sino como experiencia de simplificación*. Valdría la pena detenernos en el carácter romántico que ella atribuye al folclore. Lina ciertamente desea despojar las manifestaciones populares de toda aura sentimental que las distancia de una verdadera praxis social y de la posibilidad de insertarlas en las relaciones de producción y de consumo. No se trata de comercializarlas como un fetiche, como souvenir de un tiempo y un lugar distantes o como singularidades exóticas de una pseudo práctica artesanal, sino de extraer de sus soluciones la inventiva, para ampliar el repertorio de la producción industrial, ahora nutrida de saber regional. Es con ese instinto que ella propone su *Silla para la orilla de la calle*.

La aproximación de Lina al saber popular no era la típica del colonizador europeo hacia el aborigen, sino la de Guimarães Rosa al sertanejo: era un vínculo interno, un diálogo establecido en el nivel de invención de lenguaje y no de su idealización. Un ejemplo de belleza esclarecedora puede ser visto

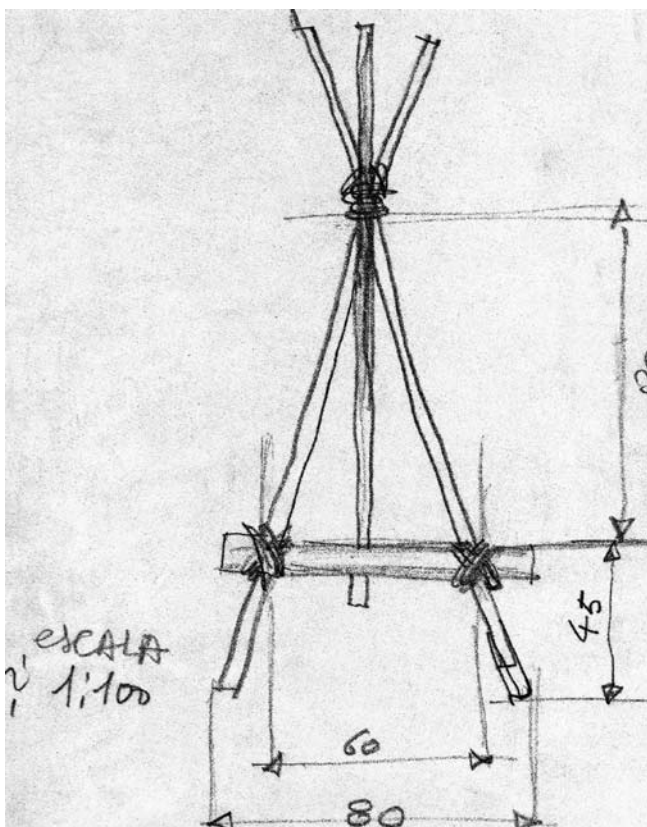


FIGURA 10

Figura 10
Proyecto *Silla para la orilla de la calle*, 1967, *Ibid.*, p. 186.

16. Euclides de Cunha, *Os Sertões*, edición crítica de Walnice Nogueira Galvão, p. 179.

cuando Manuel Bandeira, el poeta cuya obra parece ser la que más se aproxima al espíritu del trabajo de la arquitecta, se hace cantador, para prestar su rendido homenaje a los verdaderos cantadores del Nordeste, en cuanto va recetando las artimañas de la composición:

Anteayer, mi gente,
Fui juez en una función
De guitarristas del Nordeste
Cantando en competencia
Ví cantar a Dimas Batista,
Otacílio, su Hermano.
Oí a un tal de Ferreira,
Oí a un tal de João.
Uno, al que faltaba un brazo,
Tocaba con una sola mano;
Más, como él mismo dice,
Cantando con perfección,
Para cantar afinado,
Para cantar con pasión,
La fuerza no está en brazo:
Ella está en el corazón.
O tirando una sextilla,
O una octava en cuadratura,
Quiere que la rima fuese en o,
Quiere que la rima fuese en a,
Caían las rimas del cielo,
Saltaban rimas del suelo!
Todo muy bien medido
En el galope del sertón.
La Eneida estaba boba;
El Lúcio, o Renato Almeida;
En fin, toda la Comisión.
Salí de ahí convencido
Que no era poeta, no;
Que poeta es quien inventa
En buena improvisación,
Como hace Dimas Batista
Y Otacílio, su hermano;
Como hace cualquier guitarrista
Buen cantador del sertón,
A todos los cuales, humilde,
Mando mi salutación!¹⁷

Si comparamos el trabajo de Lina con el de Manuel Bandeira, habremos de hallar muchas semejanzas: en la simplicidad, en la humildad que caracteriza a los que saben oír, compartiendo la autoría al democratizar las decisiones del proyecto con los arquitectos colaboradores, con los constructores, con los usuarios, aprendiendo con las expresiones populares, en la improvisación, en el despojamiento, en el lirismo comedido y en el repudio al exhibicionismo de las élites. Ella repudiaba, como él, el bautismo con los nombres de *Dr. Fulano de Tal* a sus obras, importancia de la que pocos arquitectos se dan cuenta. Importancia notada por Kevin Lynch,¹⁸ sobre todo, en los procesos de cristalización de la identidad y de la imagen de un elemento urbano. Ah... los nombres de las calles de Recife:

...
Calle de Unión...
Cómo eran lindos los nombres de las calles de mi infancia
Calle del Sol
(Tengo miedo de que hoy se llame Dr. Fulano de tal)
Atrás de la casa quedaba la Calle de la Nostalgia...
...donde se iba a fumar a escondidas
Del lado de allá estaba el muelle de la Calle de la
Aurora...
...donde se iba a pescar a escondidas
Capiberibe
-Capibaribe¹⁹

Guimarães Rosa decía que “nosotros, los hombres del sertón, somos fabulistas por naturaleza”.²⁰ Crecidos en medio de una cultura oral, donde las historias se auto-alimentan de las sucesivas e innumerables interpretaciones individuales, del virtuosismo y del desempeño de cada individuo al narrar la

17. “Cantadores do Nordeste”, en *Estrela da Tarde-Poesia Completa e Prosa*, vol. único, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1996, p. 341.

18. Kevin Lynch, *A Imagen da Cidade*, Martins Fontes, Lisboa/São Paulo, 1982, p. 121.

19. Manuel Bandeira, “Evocação do Recife”, en “*Libertinagem*”, *Poesia completa e prosa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1996, p. 212.

20. *Literatura e Vida: Um diálogo de Günter W. Lorenz com João Guimarães Rosa*, *Arte em Revista*, núm. 2., mayo-agosto de 1979, p. 8.

misma historia (un “cauce” –como se acostumbra decir), desarrollamos un oído que aprecia las técnicas narrativas, una sensibilidad para la forma expositiva, para la iconicidad, para el dibujo vocal, para la gestualidad, para la entonación, para la teatralidad, para la imaginación formal, de suerte que, según Rosa, sobre el sertón “no se podría hacer ‘literatura’ de tipo corriente, sino apenas escribir leyendas, cuentos, confesiones”. Para aprehender esa técnica, ese gusto por la invención y la fuerza imaginativa de la cultura sertaneja es necesario una educación estética, una formación de la sensibilidad ante tales manifestaciones. Por tanto, por ejemplo, no se trata de rotular el canto como un género menor, sino, en la apreciación de una “contienda” o embate, reconocer el valor de la improvisación y los diferentes matices que hacen de un cantador un talento especial.

De la misma forma Lina percibió, en contacto con la riqueza de la cultura popular, una invitación para otra arquitectura (no la de tipo corriente) donde la inventiva estuviese ampliamente contemplada. Característica que diferencia su trabajo de otras manifestaciones que, siguiendo con oportunidad la senda abierta por el éxito retumbante de *Gran Sertón: Veredas*, rebasaron la exaltación regionalista, o lo nacional populista o de una estética tercermundista. Definitivamente, no era el caso de Lina, pues ella siempre percibió la estrechez de tales conceptos: lo que estaba en curso, era una búsqueda deliberada de una cultura moderna de raíces populares. Como ella dice, cierta vez: “una silla de grumixaba y taboa es más moral que un diván de babados”, al reconocer en el objeto popular su funcionalidad, en concordancia con los postulados del diseño moderno, por tanto distante de la gratuidad de los aderezos burgueses. Una arquitectura francamente afectiva y radicalmente seca.

La radicalidad de esa estética desnuda, cruda, seca y con vínculos profundos con el contenido social de la obra de arte, estaba sin duda alguna relacionada con la visita de Lina a Bahía, a fines de los años cincuenta, donde el escenario cultural estaba en ebullición, alimentado por la actuación decisiva de la Universidad Federal de Bahía,²¹ eclosionando en los años sesenta en la más radical de sus fases: el

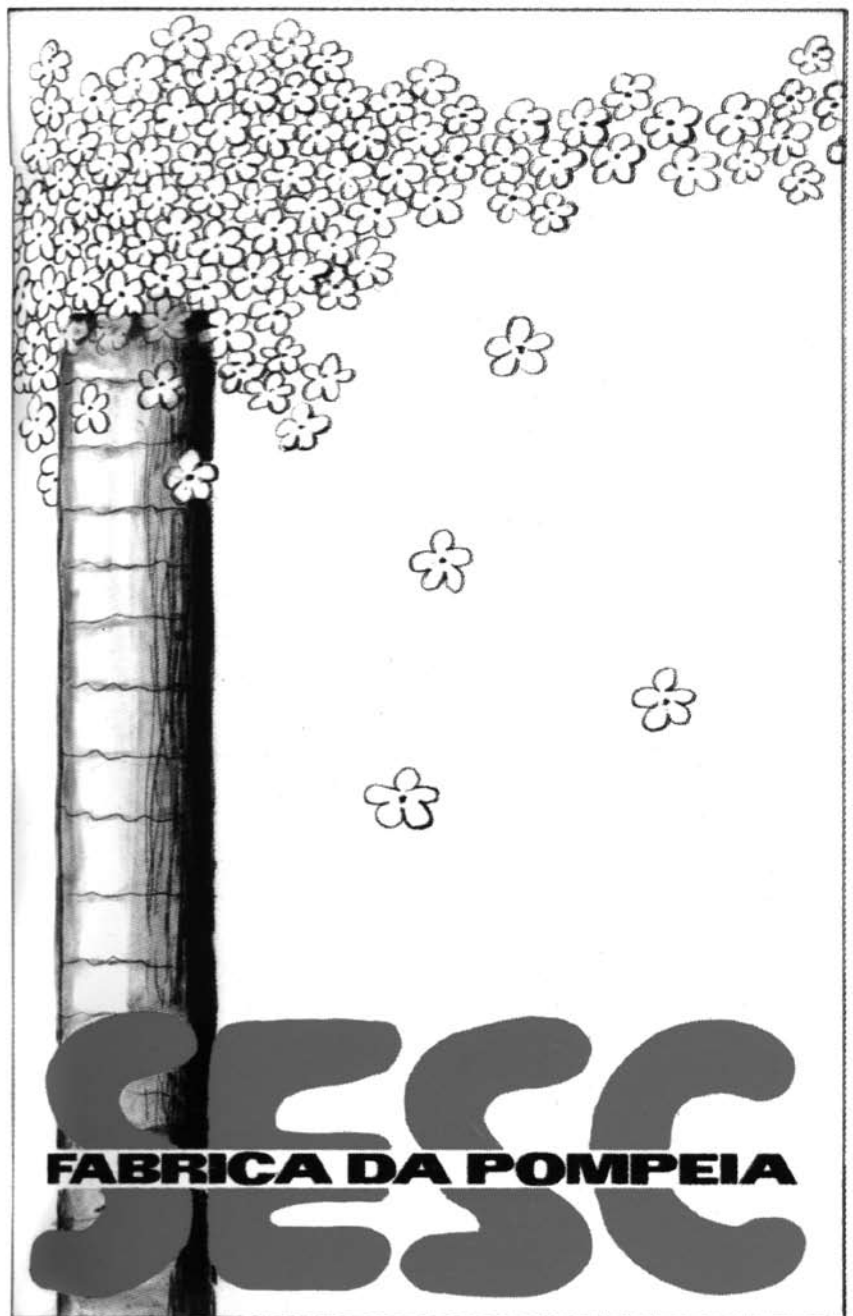


FIGURA 11

Cinema Novo. La presentación del primer filme de Glauber Rocha tiene un carácter premonitorio, al mismo tiempo en que se constituye la metáfora privilegiada del momento: “Barravento, el momento de violencia, cuando las cosas de la tierra y del mar se transforman, cuando en el amor, en la vida y en el medio social ocurren súbitos cambios”.²²

La afinidad de Lina con las tesis del Cinema Novo, cuyas palabras de orden eran *cámara en mano, se trata de construir*, queda patente cuando éstas proponían la liberación

Figura 11
Logotipo del SESC
Fábrica da Pompéia,
São Paulo, *Ibid.*,
p. 223.

21. Véase el libro de Antonio Risério, *Avant-Garde na Bahia*, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1995.

22. Trocho del letrero de presentación del filme *Barravento* de Glauber Rocha, 1962.



FIGURA 12

Figura 12
Fotograma de la película *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, 1964.

definitiva de los patrones del cine industrial y comercial, sea europeo o norteamericano, donde la cultura cinematográfica debía descolonizarse y afirmarse como “representación de una antropología nueva, de un hombre nuevo”.²³ Hombre marcado por el sufrimiento impuesto por el hambre y por la miseria y que, siguiendo a Glauber, no sabía comunicar su verdadera condición.

Para el observador europeo, los procesos de creación artística del mundo subdesarrollado sólo le interesan en la medida en que satisfacen su nostalgia de primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, disfrazado sobre las tardías herencias del mundo civilizado, herencias mal comprendidas porque son impuestas por el condicionamiento colonialista.²⁴

Sólo la verdad radical manifestada en la crítica político social es, principalmente, en los recursos y los medios expresivos, para superar esta situación y promover una comunicación estética impactante. El Cinema Novo fue una búsqueda de los espacios emblemáticos de la condición miserable del

23. *Manifesto “Luz & Ação”: de 1968... a 1978, publicado en el primer número de Arte em Revista, São Paulo, 1979.*

24. Glauber Rocha, “Uma Estética da Fome”, en *Revista Civilização Brasileira*, año I, núm. 3, julio de 1965.

brasileño, para nutrir un lenguaje que se quería auténtico y creativo. Vehiculizábanse aquí, también, las imágenes secas y brutalmente desnudas del sertón del Nordeste: la verdadera imagen de Brasil. La violencia de estos paisajes menguados contrastaba con la imagen de exuberancia tropical: en vez de variación de especies, de luces y de colores, el tono monocorde de un paisaje árido, bañado intensamente de sol, pobre de vidas. El profesor Jean-Claude Bernardet²⁵ confirma la intención, en el Cinema Nuevo, de construir un paisaje brasileño:

En los años 50 vienen a Brasil, a trabajar en la Vera Cruz, una serie de técnicos, entre otros, fotógrafos y montadores ingleses. Son ellos quienes fotografiaron *O Cangaceiro*, *Sinha Moça*, etcétera. En una primera fase, se admiró mucho esa fotografía, que tiene una cualidad que difícilmente el cine brasileño estaba, en la época, comprendiendo. En el trabajo de los matices, de la gama entre blanco y negro, ellos conseguían resultados mucho más gráficos, mucho más plásticos, de lo que se conseguía antes. Así y todo, algunos años después de la producción de esos filmes, ya hay un crítico que comienza a decir lo siguiente: bien, es muy competente desde el punto de vista técnico, no queda duda; ahora bien, eso no es brasileño, esa luz no es brasileña. Esto va a fortalecer mucho que en el inicio de los años 60, y la producción de las llamadas “3 obras primas del Cinema Novo”, que son *Vidas secas*, *Dios y el Diablo en la tierra del sol* y *Los fusiles*, se optase claramente por la luz blanca, la luz que quema, la luz que no crea mucha profundidad de campo. Glauber va a obligar a los laboratorios: “por favor, quítenme las nubes, yo no quiero nubes, yo quiero cielos chapados”. Los laboratorios entraron en pánico, porque mientras más tiene usted matices, más bonito es el trabajo de laboratorio, más ellos consiguen hacer los brillos, mientras que lo chapado es casi un testimonio de incompetencia. Y en la época esa luz se llama “luz brasileña”. Evidentemente, esa luz no es más brasileña que la luz matizada de un mes de julio en el sur de Paraná o de Santa Catarina. De este modo, el investimento ideológico está totalmente por encima de esa luz.

25. En la declaración realizada para este trabajo.

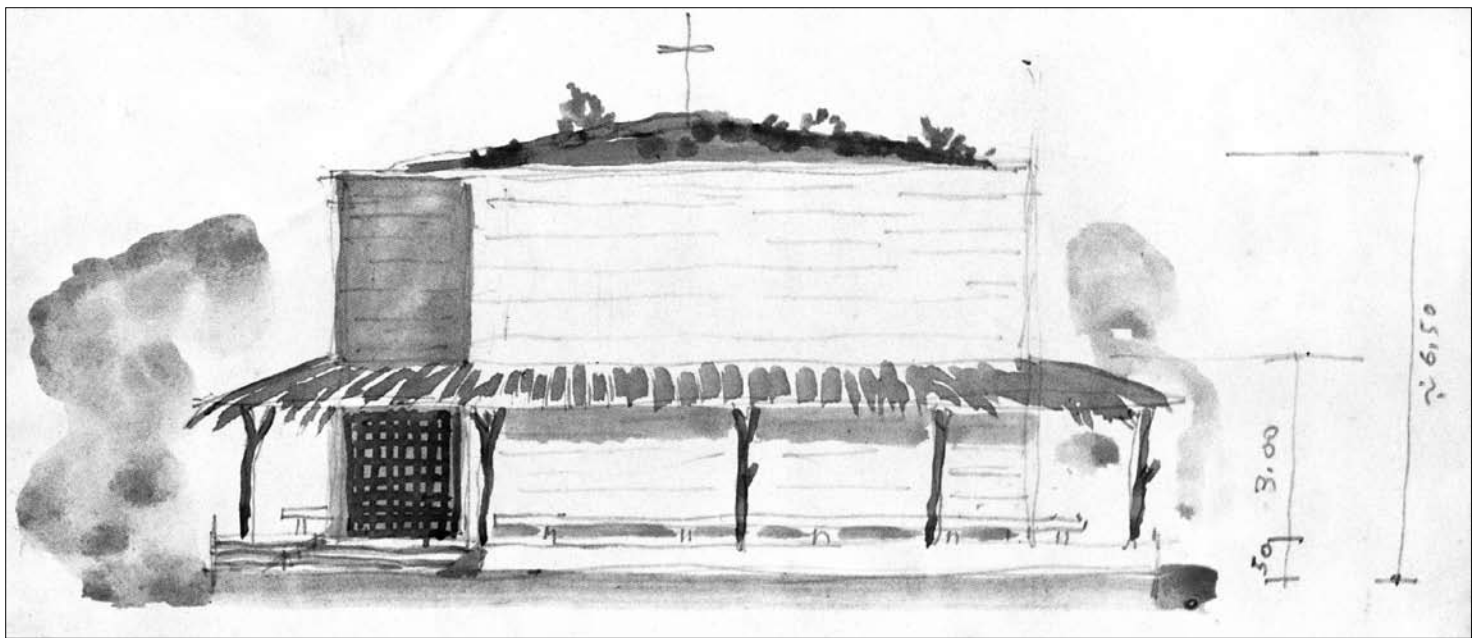


FIGURA 13

Luego, yo ciertamente creo que se puede hablar de paisaje brasileño no en el sentido de que el paisaje intrínsecamente tuviera ese carácter, sino por el trabajo ideológico, por el trabajo estético, hecho por encima de esos paisajes, y de su aprehensión, en términos de fotografía, en términos de duración de planos, cosas de ese tipo.

Aquel manantial de las secas continuaba produciendo espacios secos, con mucho vigor creativo.

Había una conjugación de factores históricos y simbólicos en el encuentro de Lina con la Bahía de ese momento muy especial: una confluencia entre proyectos e ideas distantes en el tiempo y en el espacio. La posibilidad de revisión de aspectos de la arquitectura y el diseño modernos, sin sectarismos, posibilitaba la recuperación de técnicas tradicionales y populares de construcción: la almenara de ladrillos de barro, la estructura de madera para tejados, la teja cerámica y hasta la cubierta de sapé,²⁶ y también la terraza-jardín (una cubierta ajardinada, de excelente rendimiento térmico) o la planta libre. Ambas líneas de investigación eran auténticas. Librémonos de las culpas de la imitación, regenerando antropofágicamente lo extranjero, y de la sujeción al mito de la fidelidad a una arquitectura tercermundista, combatiendo la aridez creativa de estas posiciones con la fantasía auténticamente popular. Bastaba saber verla.

Bruno Zevi, comentando el proyecto de la SESC-Fábrica de Pompéia (proyecto de 1977, en colaboración con los

arquitectos André Vainer y Marcelo Carvalho Ferraz), dice que Lina renuncia declaradamente a la mitología de la belleza clásica para jugar con las disonancias con atrevimiento y espontaneidad. “Sin intelectualismo, provee de un modelo de ambiente deseable, denso de humanidad y de poética fantasía. Además refleja la personalidad de la autora: su formación juvenil en el ámbito del diseño milanés, y después la **inmersión tenaz y sufrida en el enigmático mundo brasileño**”.²⁷

A los ojos del eminente crítico e historiador, el contexto brasileño no era de los más favorables a un análisis metodológicamente orientado. Pero un mundo que se presenta como enigma puede ser venturoso y atenuar el sufrimiento de quien resuelve incursionar en él. La obra de Lina siempre dejó ver que está movida por la alegría. Su poética estaba llena de referencias afectuosas a Brasil. Se manifestaba en una especie de lirismo muy curioso, preñado de modernidad y fuerza revolucionaria y, sobre todo, sin ninguna nostalgia de Europa. ¿Pero cómo puede ella tener una percepción tan aguda de un mundo ininteligible, fruto de un mestizaje étnico-cultural, y de un despedazamiento de todas las influencias y referencias? ¿Cómo sería entonces ese *enigmático mundo brasileño* para los ojos de una extranjera? ¿Cómo se constituyó su paisaje, sus ciudades, su arquitectura, sus calles, su pueblo?

Sobre el SESC-Pompéia, ella registró sus primeras impresiones, típicas de aquella mirada formada por el apego a la simplicidad: los galpones abandonados de la antigua

Figura 13
Elevación de la Capilla Santa María dos Anjos, en Ibiúna (São Paulo), 1978. Proyecto en colaboración con los arquitectos André Vainer y Marcelo Carvalho Ferraz, *Ibid.*, p. 250.

26. Sapé es una designación común a varias especies de gramíneas, cuyos tallos son secados y utilizados para construir tejados de casas rústicas [Nota del traductor].

27. Texto destacado por el autor del artículo.



FIGURA 14



FIGURA 15

Figura 14
Vista del conjunto recuperado,
SESC-Fábrica de Pompéia, *Ibid.*,
p. 220.

Figura 15
Antigua Fábrica de Tambores
de los hermanos Mauser, años 40,
Ibid., p. 224.

fábrica de Tambores poseían una singular, elegante y precursora estructura de concreto, donde los fines de semana un público alegre de niños, adultos y viejos encontraban soporte para las horas de placer y recreación. Lina, entonces, trató de preservar estas características que ella definía como esenciales, tomando como suya la lección de João Cabral de Melo Neto: *lo poético se enriquece en la medida en que es prosaico*. Lina lo “tradujo” así: “la idea inicial de la recuperación de dicho conjunto fue la de ‘Arquitectura Pobre’, esto es, no en el sentido de indigencia, sino en el sentido artesanal que exprime Comunicación y Dignidad máxima a través de los medios humildes y menores”.

El Brasil profundo es un país formado de espantos, como diría Nelson Rodrigues, que poco a poco van sedimentándose y olvidándose, aunque el sentimiento de la presencia de ellos sobre nuestros pies se revela como una indagación esfíngica: ¿al final quiénes somos nosotros? –duda constituyente del alma nacional, continuamente renovada, signo mayor de nuestra “identidad”–. Lina comprendió que resolver tal enigma implica quebrar el encanto intrínseco del ser nacional, la eterna interrogación que, paradójicamente, nos define.²⁸ Y que el camino de la producción del arte y de la arquitectura, en Brasil, necesariamente pasaría por esa *inmersión*: una ontología de nuestros espantos, viaje que puede tal vez ofrecer algún sufrimiento, mas también, posibilidades de invención –y en esta perspectiva, contribuir efectivamente al conocimiento universal–. Una inmersión imprudente en lo nacional, para poder suplantar las fuerzas arcaicas que lo encierran.

El golpe militar interrumpió el trabajo de Lina en Bahía, dificultando la fluidez de esta inmersión. Pero, por otro lado, hizo que éste se presentase, ante la sociedad, de forma más impactante y violenta: *Tierra en trance*,²⁹ al articular, “al mismo tiempo, análisis político y delirio personal, inaugura el tropicalismo como método de abordaje de la realidad brasileña”.³⁰

28. Guimarães Rosa defendía la construcción de buenas paradojas en lugar de grandes soluciones.

29. Filme de Glauber Rocha, de 1967.

30. Manifiesto “Luz & Ação”: de 1963... op. cit.



FIGURA 16



FIGURA 17

¿Cómo no reconocer un tropicalismo difuso en el encanto con que Lina nutría nuestras piedras "semipreciosas"? La mentalidad brasileña necesitaba ser un dato en la información estética. Obviamente, se trataba también de un elemento ideológico que ratificaba el compromiso social de su arquitectura. La calzada externa, el paseo público, que contorna el SESC-Pompéia, los conductores de aguas pluviales que ladean el paseo de paralelepípedos entre los galpones de la antigua fábrica, son pacientemente revestidos de cantos laminados, en una tarea artesanal, donde la marca de la mano laboriosa y paciente se expresa, valiéndose de esas "semipreciosidades" naturales. Así también es realizado el mosaico de pedazos cerámicos coloridos de los baños del SESC-Pompéia. Constrúyese entonces una especie de bisutería arquitectónica, relicario de restos y de gestos propios de una arquitectura que se hace haciendo. Y que, por hacerse haciendo, prueba que más allá de lo posible, es legítima. Como es legítimo provocar el buen gusto arquitectónico de corte erudito, con una referencia al gusto popular: la flor de mandacaru, hecha de varillas, que más bien parecen sobras de obra, en los cierres de los vanos de las pasarelas del Conjunto Deportivo verticalizado. Una remembranza de la sencilla flor de cacto de la caatinga nordestina, un homenaje a la flor de la sequedad que anuncia la llegada de la lluvia. Aquella flor no es una solución arquitectónica, o mejor, del discurso omnipotente de la arquitectura, es una abertura para el encuentro de una poética. Un homenaje desaforado.

La inauguración del SESC-Pompéia exorcizó la culpa que consumió y frenó la arquitectura brasileña en los años setenta: perpleja entre el cantero y el dibujo, se desdobló a sí misma (a la actividad en el restirador) y alabó la planeación urbana. Este proyecto es un acontecimiento para la generación de



FIGURA 18

Figura 16
"Pescaria", en el SESC-Fábrica de Pompéia, *Ibid.*, p. 225.

Figura 17
Detalle de la canaleta de aguas pluviales, revestida de cantos laminados, *Ibid.*, p. 223.

Figura 18
Detalle de la "Flor de Mandacaru" que cierra el vano de la pasarela del SESC-Fábrica da Pompéia, *Ibid.*, p. 231.



FIGURA 19

Figura 19
Vista del bloque deportivo con el gran "deck-solarium" del SESC Fábrica de Pompéia, *Ibid.*, p. 230.

arquitectos formada en los años ochenta, que reconocía en la obra un punto de inflexión en la historia de la arquitectura contemporánea, disonante en un contexto marcado por la afasia; extravagante, provocativo y delirante, donde sólo se veía la repetición; poético y creativo, ocupando un vacío de debates y reflexión.

La Antigua Fábrica de Tambores de Pompéia se tornó un marco de referencia en los debates sobre revitalización en Brasil, con el cual comenzar en los cursos de arquitectura. La opción valorativa de la revitalización de los edificios, y el pensamiento sobre esas formas de intervención, si no llegará a ser un trabajo donde la gran mayoría de los arquitectos esté envuelta profesionalmente, se tornó en algo más que un tema oportuno, una discusión común en las escuelas de arquitectura y sobre todo en los trabajos finales de graduación. El poder público, tal vez, en búsqueda de su propia legitimidad, también patrocinó una serie de intervenciones de esa naturaleza, en una diversidad de soluciones que todavía necesita ser estudiada. No obstante, hay que resaltar, en este trabajo,

los matices de una información estética profundamente ideologizada: una cierta sublimación de la experiencia constructiva y de las técnicas tradicionales (o nativas).

La iglesia del Espíritu Santo de Cerrado (Uberlandia), proyecto en el que tuvo colaboración de los arquitectos André Vainer y Marcelo Ferraz, dispuesta en cuatro niveles –capilla (lo más alto), las celdas y el claustro de las monjas, el barranco y el campamento de fútbol– hace aliados, en el espacio físico y territorial, los temperamentos y características típicos de Minas Gerais: el sentimiento religioso del mundo y la sociabilidad que se celebra –las fiestas, la quermés, la farra, la bulla–. La circularidad está presente en el circo (referencia citada por Lina), mas también en el ciclo de esos rituales y en la visión de un tiempo y de una naturaleza que se expresan cíclicamente para los ojos de nuestro pueblo.

Tal vez Lina sólo desease despertar la solidaridad que subsiste en silencio en el interior de la sociedad brasileña, pero que tan explosivamente se revela en las situaciones inmanejables, definitivas.³¹ Tal vez, la arquitectura de Lina sólo aspirase al anonimato, a una condición en que la autoría estuviese totalmente diluida, no sólo por las personas involucradas en la construcción, sino por los usuarios que se sentirían representados. Tal vez ella estuviera reaccionando al carácter formalista, tan disseminado por la mirada europea, como la marca principal de nuestra arquitectura moderna.

En la arquitectura moderna brasileña es común la comparación de un ingrediente anti-moderno, mas no siempre contradictorio a la estética moderna: el aura de la obra original y única, valorizada por la fantasía del artista y su óptica personal. Éste entiende su actividad como algo provisto de un inquebrantable heroísmo. Sería imposible, para nosotros, así como era para Wright, un proceso de creación colectiva, en los moldes y propósitos de un Walter Gropius.

Roberto Schwarz³² dice que la oposición original/imitación camufla la visión del extranjero en lo nacional, la visión de parte de lo imitado en el original, y también de parte de lo

31. Nelson Rodrigues decía que Otto Lara decía: "minero solidario, solo en cáncer". Nelson era conocido por transferir la autoría de sus frases a otros, una forma muy peculiar de "elegir" pseudónimos.

32. Roberto Schwarz, *Que Horas São?*, Cia. das Letras, São Paulo, 1989, p. 48.

original en lo imitado: “la cuestión de la copia no es falsa, desde el momento en que es tratada pragmáticamente, de un punto de vista estético y político, y libre de la mitológica exigencia de la creación a partir de la nada”. Ya Paulo Emilio Salles Gomes habla de “nuestra incompetencia creativa en copiar”.³³ Sean cuales sean las causas, convertimos en objeto de culto el mito del genio creador, y a veces (ésta es la alerta de Lina) a despecho del sentido de la vivencia de la comunidad de usuarios para la cual ella debería estar profundamente asociada.

Se trata de un proyecto cultural y estético que acepta el delirio funcional como forma de abordaje de la realidad, pero teniendo el cuidado para que sus circunvoluciones en torno del objeto no generen nuevas ficciones³⁴ sino sensibilizándose hacia los enigmas del alma brasileña. Lina Bo Bardi percibió las artimañas de esa sociedad. Visitó sus escondrijos más recónditos. Se despojó de las soluciones y fórmulas acabadas, de estéticas completas y, sobre todo, de prejuicios. Nunca sufrió el complejo del colonizado, del cachorro viejo. Tampoco quiso ser nunca joven. Entendió que la promoción del desencantamiento del mundo no era la única opción posible en pleno siglo xx.

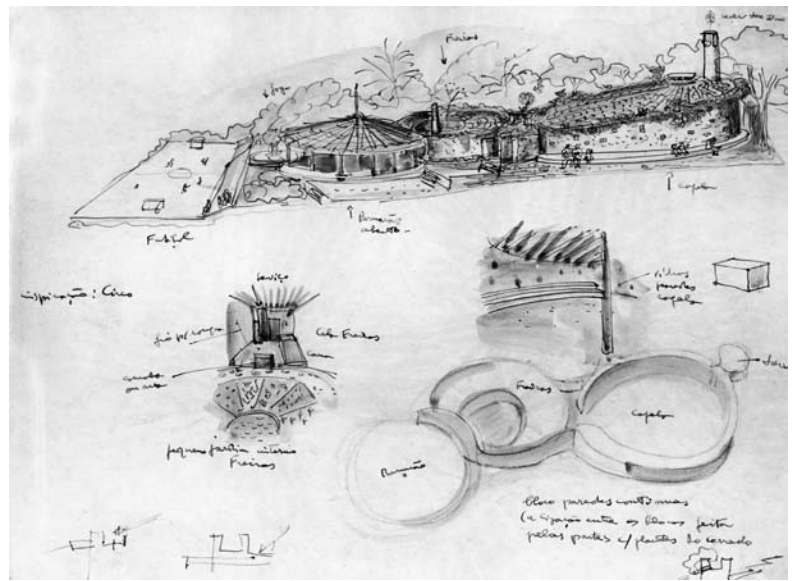


FIGURA 20

Estuve haciendo un trabajo en la orilla del Rio San Francisco, en Propriá, en la comunidad de Camurupim. Vi allá cosas maravillosas, desde el trabajo de trenzado de los pescadores hasta ciertos muebles que se están haciendo utilizando solamente varas yuxtapuestas, parece un trabajo japonés. Eso no es ni artesanía ni una cosa nostálgica, es cosa del pueblo, es una invitación a un gran levantamiento nacional

33. *Id.*

34. Por otra parte, hubo tiempos en los que la realidad nacional tomó aires de ficción para todos nosotros. Tal vez ésa sea una forma peculiar de protegernos de la “realidad” de los hechos. El brasileño, en su impotencia por revertir la cruel realidad de su país, adquirió el hábito de abordarla como ficción, donde aparece, creo que inconscientemente, el apuro técnico de las narrativas típicas de las telenovelas. La crónica del periódico, por ejemplo, ha ganado aires cada vez más dramáticos y un encadenamiento en “capítulos”, tomando la forma de un folletín en la era de la televisión. Y el poder de la ficción, recordemos, fue definido por el maravilloso western de John Ford, *The man who shot Liberty Valence*: cuando la leyenda se torna hecho, publíquese la leyenda.

para que se investiguen nuestras verdaderas necesidades. Y si usted cae en el problema formal con los acrílicos de todas esas cosas, ahí usted se queda rodando en la semana de 22 y no sale de aquello.³⁵

El carácter provocativo de su obra instiga a una reflexión sobre los rumbos de una arquitectura moderna en Brasil. La obra de Lina hace pensar en la cultura brasileña, sus raíces, sus caminos, sus metas y sus mitos.

Figura 20
Proyecto para Iglesia Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia, Minas Gerais, 1976/1982, con la colaboración de los arquitectos André Vainer y Marcelo Carbalho Ferraz, *Ibid.*, p. 211.

35. Declaración en el libro *Lina Bo Bardi*, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1993, p. 203.