

Historia y Crítica de la Arquitectura

J O R N A D A S 2 0 2 3

*Arquitectura y Naturaleza:
lenguajes, ambiente,
sustentabilidad*

 UNIVERSIDAD
TORCUATO DI TELLA

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos
Maestría de Historia y Crítica de la Arquitectura

La venganza de la naturaleza: los muros vivientes de Lina Bo Bardi

Cláudia Costa Cabral

Universidad Federal do Rio Grande do Sul

En 1948, Henry-Russell Hitchcock sostenía en *Painting Toward Architecture* que así como la pintura abstracta de principios de los años veinte excluía la naturaleza, las primeras manifestaciones de la arquitectura moderna parecían enfatizar su independencia con respecto a ella. “La naturaleza, por supuesto, pronto se vengó”, añadía: si bien las pinturas de la época, preservadas en sus marcos, pudieran seguir presentando la visión de universos platónicos de puras formas matemáticas, las superficies de estuco de los edificios modernos de los años veinte se agrietaban y decoloraban.¹

La obra de Lina Bo Bardi (1914-1992) no es comprensible sino en relación con el marco intelectual y artístico de la modernidad, forjado a partir de dichas vanguardias, su encantamiento por la máquina y rechazo al naturalismo. El manifiesto “Non serviam” que Vicente Huidobro escribe en 1914 expresa muy bien esa posición: “no he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo”. Hasta entonces limitado a la imitación de un mundo creado por la naturaleza, el poeta pregunta “¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?” Reivindicar esa nueva posición con respecto a la naturaleza era lo que permitía crear “realidades propias”: “yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas”.²

Asimismo, la obra de Lina Bo Bardi encierra una visión peculiar con respecto al tema apuntado por Hitchcock, de la supuesta independencia de la arquitectura con respecto

¹ Henry-Russell Hitchcock, *Painting Toward Architecture* (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1948), 42.

² Vicente Huidobro, *Manifiestos* (Santiago de Chile: Editorial Mago, 2009), 25-26.

de la naturaleza y al deseo de autonomía asumido por las vanguardias.

Aunque los muros blancos y pulcros de los maestros de la vanguardia europea de la primera mitad del siglo veinte estaban sujetos al paso del tiempo y a los efectos de una naturaleza no siempre clemente, sus dibujos, al igual que las obras de los pintores, permanecieron tal como fueron creados: la representación de objetos inaugurales, portadores de significados estéticos y técnicos audaces y novedosos. A ninguno de ellos se les ocurriría dibujar sus nuevos edificios, todavía por construirse, ya sometidos a la pátina del tiempo.

En cambio, a Lina Bo Bardi sí. En septiembre de 1967, la sesión de arquitectura de la revista *Mirante das Artes* publicaba el artículo “O novo Trianon 1957-67,” firmado por ella.³ El artículo era el relato en primera persona del proceso de ideación y construcción del nuevo edificio del MASP, el Museo de Arte de São Paulo, que se inauguraría en 1968. Explicada de manera técnica, la potente estructura de hormigón armado del museo, con vigas pretensadas capaces de salvar un vano libre de 74 metros, era alabada como un triunfo de la ingeniería contemporánea. Entre las fotografías y planos que acompañaban el texto, una imagen cobra especial interés: la perspectiva del espacio liberado bajo el edificio, con la leyenda “estudio para una exposición al aire libre” (FIGURA 1). Mezclando dibujo y collage, la perspectiva retrata el vano libre del MASP poblado de esculturas y columnas totémicas, cercadas por visitantes. Como ilustración de un edificio a punto de terminarse, la escena tiene un componente intrigante. La gran losa de hormigón, vista desde abajo, no se muestra como una superficie despejada, recién hecha, sino como una superficie marcada por grietas azarosas, de donde cuelgan ramas fortuitas de vegetación. El museo se dibuja como si fuera parte de un proceso orgánico, a lo largo del cual el hormigón armado, un material con una vida útil más corta que las piedras y los ladrillos, pudiera volver a sus orígenes pétreos y minerales. La poderosa losa suspendida, cuyas dimensiones son incluso exageradas por la perspectiva, contrasta con una atmósfera implícita de ruina y decadencia, donde la

3 Lina Bo, “O novo Trianon 1957-67,” en *Mirante das Artes*, 5 (1967), 20-23.
4 *Ibidem*, 20.

naturaleza finalmente se ha vengado del sueño cegador de la razón técnica.

Esa clase de confrontación ambigua entre arquitectura y naturaleza, que había aparecido anteriormente en sus estudios para las casas Valeria Cirell (São Paulo, 1958) y Chame-Chame (Salvador, 1958), fue una condición paradójica a menudo retomada en su obra, quizás exacerbada en la Ladera de la Misericordia (Salvador, 1987) y más tarde domesticada en el jardín vertical del Nuevo Ayuntamiento de São Paulo (1990-92), uno de sus últimos proyectos. La ponencia examina los sentidos de esa vía de investigación sobre la relación entre arquitectura y naturaleza emprendida por Bo Bardi, cotejando sus dimensiones históricas, teóricas, artísticas, y apurando sus vínculos, no siempre convergentes, con el proyecto técnico de la modernidad y con el pensamiento ambiental emergente.

El Museo de Arte de São Paulo, 1957-1968

El MASP fue fundado en 1947 por Assis Chateaubriand, dueño del conglomerado de medios Diarios Asociados y mecenas de las artes. Lina diseñó los interiores del museo, dirigido por su marido Pietro Maria Bardi, que entonces funcionaba en dos pisos del edificio de oficinas de Diarios Asociados en el centro de São Paulo.

En 1957, Lina empieza el proyecto para la nueva sede, en la Avenida Paulista.

El solar situado en frente al Parque Siqueira Campos, en aquel momento desocupado, poseía un capital ambiental y simbólico. Además de la cercanía a una vasta superficie vegetada, significativa para las áreas centrales, el solar había albergado el antiguo Belvedere Trianon, diseñado por Ramos de Azevedo e inaugurado en 1916. Con su terraza soleada y vistas al valle del Anhangabaú, el antiguo Trianon era un lugar reconocido como centro político y social de la vida de la ciudad.

La plaza cubierta en el nivel de la Avenida Paulista, representada en la perspectiva publicada en *Mirante de las Artes*, es el hecho central del proyecto de Lina para el

MASP. El partido secciona el edificio en dos cuerpos independientes, abajo y arriba de la plaza. Aprovechando la pendiente del terreno, un sótano semienterrado comprende los equipamientos complementarios (auditorios, biblioteca, restaurante y salón cívico), generando la terraza plana y continua en el nivel de la Avenida Paulista. Las salas principales para la colección y las exposiciones temporarias se alojan en un volumen suspendido sobre la plaza.

Los comentarios de Lina sobre el gran vano libre del MASP suelen insistir en una condición casi compulsiva para su existencia. Los antiguos propietarios del Belvedere del Trianon de hecho habían cedido el sitio a la ciudad con la exigencia de que la terraza permaneciera abierta al público. El nuevo Belvedere, según ella, debería ser “sin columnas.” El techo sobre él debería tener como mínimo ocho metros de altura, y el edificio en sí no podría exceder los dos pisos.⁴ Aunque el proyecto finalmente satisficiera esas condiciones, es más probable que la idea de una plaza a nivel del suelo totalmente despejada se haya afirmado durante el proceso de diseño.

Los primeros dibujos de Lina para el MASP muestran una solución más cercana a su proyecto para el museo junto al mar, en São Vicente (1951), que nunca fue construido.

En ambos casos, un volumen rectangular es sostenido por una estructura portante formada por una secuencia de pórticos transversales de hormigón, aprovechando el menor vano, como es más lógico desde un punto de vista estrictamente estructural. Aunque la sala de exposición principal podría estar libre de columnas, el nivel del suelo se ve marcado por al menos seis pilares a cada lado. Otros dibujos muestran como Lina decide rotar los pórticos y reducirlos a dos, encaminándose a una solución menos económica, que exigiría el uso de vigas pretensadas para superar la luz.

Si bien los apoyos verticales se condensan en cuatro puntos, la plaza todavía queda ocupada por un núcleo centralizado y compacto de circulación vertical y por una plástica escalera helicoidal.

La solución final aparece registrada en un boceto rápido, tomado desde el punto de vista de un observador bajo

el vano. Una estructura a modo de puente cubre un espacio que ha sido completamente barrido de obstáculos. La amplia escalera helicoidal, que recordaba a la que Reidy había diseñado para el MAM en Rio, se reemplaza por sencillas escaleras ortogonales y ascensor arrinconados en el extremo del vano.

Con este movimiento, Lina sustrae importancia a la conexión entre los niveles superpuestos y amplía la importancia de la plaza. Claramente el vano no es una antesala al aire libre, o un espacio subsidiario y preparatorio, sino un espacio que asume significado por sí mismo.

A pesar de la sencillez buscada en la resolución volumétrica y del acabado en bruto del hormigón, el desarrollo del partido implicó el abandono de una solución más lógica por otra técnicamente más sofisticada. El vano de 74 metros libres solamente fue posible con el uso de vigas pretensadas, calculadas y ejecutadas por el ingeniero brasileño José Carlos de Figueiredo Ferraz. La estructura tipo puente desarrollada por Figueiredo Ferraz para el MASP fue el primer uso arquitectónico de una estructura pretensada en São Paulo.⁵ En el momento en que es presentado en el artículo de *Mirante das Artes*, el MASP de Lina no tenía paralelo como *tour de force* técnico, excepto en el ámbito de la ingeniería de viaductos y puentes.

Esa condición de triunfo técnico refuerza lo paradójico de aquella perspectiva, y abre la posibilidad de significados secundarios. La presencia furtiva de la vegetación, extendiéndose sobre el edificio, está relacionada con ideas anteriores de Lina para el MASP. Las elegantes fachadas acristaladas, finalmente ejecutadas, no fueron su primera opción. En la maqueta inicial, pero realizada ya según el esquema definitivo, con los dos grandes pórticos y el vano totalmente libre, el MASP es todavía una caja opaca. En las perspectivas generales del conjunto visto desde la avenida Paulista, que corresponden a esa maqueta, el volumen suspendido es una caja cerrada, excepto por la ventana horizontal continua en el piso de las exposiciones temporarias. La pinacoteca, ocupando el segundo piso, sería iluminada por un sistema de *sheds*.

La secuencia de estudios para las fachadas revela la in-

La tecnología del hormigón armado se había incorporado plenamente a los patrones de construcción brasileños entre las décadas de 1920 y 1940. Ya el hormigón pretensado se empleó por primera vez en 1953, en la construcción del Viaducto de Boa Vista sobre la ferrovía Santos-Jundiaí. Nestor Goulart Reis, *Dois Séculos de Projetos no Estado de São Paulo. Grandes obras e urbanização*. Vol. III, 1930-2000 (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010), 38.

tención inicial de incluir la vegetación en el diseño de esos muros ciegos. En ese proceso, soluciones más ordenadas, y también más convencionales, en que jardineras con plantas se alinean sobre las fachadas ciegas, parecen haber cedido espacio a una condición más ambigua. La naturaleza disciplinada en jardineras y macetas da lugar a una concepción en que la arquitectura se convierte en el soporte para un proceso de crecimiento natural relativamente autónomo.

Croquis fechados en 1963 muestran la caja suspendida aún como un volumen opaco, definido por un sistema de cerramiento exterior compuesto por paneles prefabricados. Sobre estos paneles crecen de manera aleatoria unas plantas “epífitas,” sugiriendo una especie de relación simbiótica y mutable entre el edificio y la naturaleza (FIGURA 2).

La idea se corresponde con los proyectos de Lina para las casas Valeria Cirell (São Paulo, 1958) y Chame-Chame (Salvador, 1958). En ambos casos la vegetación es parte integrante del orden figurativo del proyecto. Pequeñas plantas no cultivadas brotan al azar de los muros, supuestamente con la misma espontaneidad y modestia que las florcitas en el campo. Pero las dos fueron proyectadas como casas suburbanas. La Casa Cirell está sobre un terreno generoso en el Morumbi, cerca de la Casa de Vidrio (1951) de Lina. La Casa Chame-Chame, hoy demolida, estaba en un barrio de Salvador y se construyó sobre un terreno en pendiente, en torno a un árbol existente, donde los elementos verdes contribuían a la producción de un ambiente doméstico protegido por la naturaleza. Hay reciprocidad entre esos muros inocentes y sus entornos inmediatos, sugiriendo la conciliación entre arquitectura y naturaleza.

Los muros vivientes no funcionan con la misma suavidad en el museo. Contrariamente a las casas, el MASP está en el corazón de la metrópolis. São Paulo es un personaje implícito en los croquis de Lina para el MASP, no una realidad representada de manera literal. Su presencia se advierte, por ejemplo, en el efecto asfáltico de una primera perspectiva bajo el vano, dibujada en 1965. Pero en general el museo se representa contra alguna mancha vegetada, como si estuviera en el Parque Siqueira Campos, no en la avenida. Otros dibujos muestran el escenario de exposicio-

nes bajo el vano, donde trozos de vegetación se insertan de manera azarosa, como objetos naturales en condición de equivalencia con los objetos artificiales que son las esculturas. Pero la construcción del museo coincidió con los resultados visibles de la “fiebre de crecimiento” de São Paulo, tal como Lina había calificado en *Habitat* el cambio de escala en el entorno urbano del centro y el vertiginoso proceso de reconstrucción territorial de São Paulo.⁶

El MASP tomado por la vegetación aparece en una perspectiva que se puede considerar como complemento de aquella publicada en *Mirante das Artes*: está construida desde un punto de vista similar, con la diferencia de que el observador no está bajo el vano, sino que alejado del edificio (FIGURA 3). La perspectiva presenta simultáneamente la losa sobre el vano y la fachada opuesta al ingreso por las escaleras. La misma vegetación azarosa que cuelga de la losa se extiende sobre el muro ciego.

La perspectiva por un lado enfatiza la condición de libertad espacial y formal, la estructura poderosa, el vacío inmenso entre el piso y el techo, los planos abstractos. Pero la libertad con respecto a la regla de la naturaleza como principio normativo no cancela sus efectos. Más que la visión tranquilizadora de la integración entre arquitectura y naturaleza, hay un contenido ineludible, de contradicción no resuelta.

Algunas pistas adicionales sobre el pensamiento de Lina Bo Bardi con respecto a la naturaleza se pueden encontrar en *Contribución propedéutica a la enseñanza de la teoría de la arquitectura*, el ensayo preparado por ella en 1957 como parte de su presentación al concurso para la cátedra de Teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de São Paulo.⁷ El tema “naturaleza y arquitectura” constituye un tópico específico en la estructura del ensayo, en el cual se revela una conciencia temprana de la cuestión ambiental. Recurriendo a las posiciones de biólogos como Julian Huxley y Harold Colidge, Lina exterioriza su preocupación con la vulnerabilidad del medio ambiente, con el tema del agua y de la deforestación.

Dicha perspectiva, de la naturaleza como algo que puede ser perdido, sugiere una posición muy diferente, según ella, de lo que “Simón Bolívar proclamaba militarmente, a

Lina Bo Bardi, “Arranha-céus e o espírito”, en *Habitat* 8 (1951), 1.

7

Lina Bo Bardi, *Contribuição Propedéutica ao Ensino da Teoria da Arquitetura* [1957] (São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 2002).

pesar de las recomendaciones de los Buffon y de los Humboldt,” es decir, a pesar del interés ilustrado por la naturaleza: “Si la naturaleza se opone, lucharemos contra ella, y la venceremos”, es concretamente la frase de Bolívar que ella usa como ejemplo.⁸

Aunque eso no debe conducir a simplificaciones o “desvíos del tipo arquitectura orgánica” –como ella afirma, criticando abiertamente la “corriente difundida en Italia por el propio Zevi”,⁹ su amigo– parece estar presente un ánimo heredado de esa visión ambiental emergente, que tiene que ver con el sentimiento de la inminente desaparición de la naturaleza ante el progreso técnico.¹⁰

El ensayo viene ilustrado por más de doscientas imágenes organizadas en columnas separadas y conformando un discurso paralelo al texto. Una de ellas es la fotografía de la Iglesia de Misionarios en Pará, con el subtítulo “las raíces del *apuizeiro* [árbol amazónico] se entrelazan con la construcción”. Justo abajo viene un dibujo de Giambattista Piranesi, retratando lo que parece ser la ruina de un arco, con el subtítulo “la naturaleza que invade la arquitectura”.¹¹

Ambas imágenes convocan una atmósfera de ruina que no es ajena a las perspectivas del MASP germinado por plantas. Los dibujos de Lina parecen adherir a la idea moderna de la naturaleza como un proceso, es decir, algo que se desarrolla en el tiempo, tal como lo ha definido Collingwood, en oposición a la idea renacentista del mundo natural como análogo a la máquina.¹² Por ese camino, también se podría sugerir una relación con lo pintoresco, tal como definido por Uvedale Price: el templo griego “en su estado perfecto, y con su superficie y color lisos y parejos, ya sea en pintura o en la realidad, es hermoso; en ruinas es pintoresco.” Es el “Tiempo”, como el autor de tales cambios, que “convierte un objeto bello en uno pintoresco”.¹³

Asimismo, el pintoresquismo es un tipo de composición; uno que admite la irregularidad, la asimetría, la aspereza, la variación repentina, como explica Price, pero aun así una composición, y como tal implica una visión cohesiva. Ya la perspectiva del MASP muestra una composición arquitectónica simétrica y regular, sobre la cual la naturaleza ejerce su propia y distinta lógica de organismo vivo.

8

Ibidem, 15.

9

Ibid., 46.

10

Cláudia Costa Cabral, “Lina Bo Bardi y el suburbio,” en *ARQ*, 103 (2019), 90-103.

11

Bo Bardi, *Contribuição Propedéutica ...*, 15.

12

Collingwood, Robin G., *The Idea of Nature* (London: Oxford University Press, 1960): 5; 23.

13

Uvedale Price, *On the Picturesque* [1794] (Edinburgh: Caldwell, Lloyd, and Co.; London: Wm. S. Orr and Co., 1842), 82.

Al final del ensayo, Lina introduce la fotografía de un tronco y sus ramas, subtituladas por un extracto de la definición de “árbol” que ofrece Quatremère de Quincy en su diccionario: “He aquí la expresión innegable de la verdadera metamorfosis que ha sufrido la arquitectura, y he aquí cómo los árboles se han convertido en columnas”.¹⁴

Curiosamente, la columna de ilustraciones se complementa con dos fotografías de actinias, o anémonas del mar, que recuerdan el aspecto que después asumen las plantas epífitas en sus dibujos para los muros del MASP. No hay subtítulo explicativo para las actinias, aparte de la indicación de la fuente (son fotogramas de un documental). Pero si las miramos a posteriori, con los dibujos del MASP en mente, queda la inspiración para un camino inverso, en el cual no es la regla de la naturaleza que es emulada, como en el caso de la columna, sino que se busca una clase diferente de reconsideración de su lugar en el mundo de la teoría de la arquitectura.

Ladera de la Misericordia (Salvador, 1987)

Las décadas que separan los estudios del MASP del encargo en Salvador coinciden con el afianzamiento del pensamiento ecológico. La temática ambiental se instala oficialmente en la agenda política mundial en 1972, con la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el medio ambiente, en Estocolmo.¹⁵ En el mismo año, el informe del Club de Roma, *The Limits to Growth*, lanza la alerta para los límites en la capacidad del planeta para sostener indefinidamente el mismo ritmo de desarrollo y crecimiento económico.¹⁶

Así, las ideas exploradas en los estudios para el MASP se retoman en el Proyecto Piloto de la Ladera de la Misericordia en Salvador en un contexto diverso, en que la conciencia ambiental emergente ha encontrado repercusión en los esfuerzos para la preservación del patrimonio construido. Parte del alcalde Mário Kertész la invitación a Lina para desarrollar el plan de regeneración urbana del centro histórico de Salvador, declarado patrimonio de la humanidad por la

14

Bo Bardi, *Contribuição Propedéutica ...*, 78.

15

Aín Mora y Guillermo Peinado, “Las ideas sobre el desarrollo en la historia del pensamiento ambientalista latinoamericano,” *HALAC-Historia Ambiental, Latinoamericana y Caribeña*, v. 11, 1 (2021): 255. (<https://doi.org/10.32991/2237-2717.20v11i1.p253-275>).

16

Donella H. Meadows; Dennis L. Meadows; Jorgen Randers; William W. Behrens III, *The Limits to Growth. A report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. (New York: Universe Books, 1972).

UNESCO en 1984. Sin embargo, el reconocimiento de su valor histórico y arquitectónico, tanto a nivel nacional como internacional, no había impedido su decadencia.

Primera capital colonial de Brasil, Salvador nació dividida en dos niveles, según el trazado de Luís Dias, en 1549. El puerto se estableció en una franja costera junto al mar, mientras que la ciudad se estableció sobre el borde de un acantilado frente a la bahía, como “fortaleza y pueblo”.¹⁷ A lo largo del siglo XX, el transporte terrestre superó al fluvial como la forma predominante de llegar a la ciudad. Además, la creación de puertos alternativos y especializados en la región, construidos para extraer la producción de petróleo, granos y cacao, había disminuido sustancialmente la actividad del puerto de Salvador. El hecho de que el puerto hubiera dejado de ser el principal punto de acceso a la ciudad tuvo un impacto considerable en la estructura interna de Salvador. El antiguo centro histórico se volvió excéntrico a los nuevos accesos viales, perdiendo importancia económica y enfrentándose al deterioro físico.¹⁸

La propuesta de Lina para el centro histórico, desarrollada en colaboración con Marcelo Carvalho Ferraz y Marcelo Suzuki, parte de estas circunstancias. Lina estaba convencida de que el “caso” del centro histórico de Salvador no demandaba únicamente la conservación de algunas piezas arquitectónicas importantes, como monumentos singulares, sino que exigía abordar la cuestión más compleja de la “preservación del Alma Popular de la Ciudad”.¹⁹ Según ella, este objetivo solamente podría lograrse a través de un plan de base social y económica, evitando los errores de intervenciones anteriores en los centros históricos de las ciudades europeas donde los residentes habían sido expulsados, a saber, Roma, Bolonia y Venecia. Por esa razón, ella considera obligatorio mezclar vivienda y trabajo, e incentivar los pequeños comercios de manera de fomentar una especie de “economía subterránea”, como estrategia para sostener un tejido social vulnerable.²⁰

El plan se estructura en siete intervenciones puntuales distribuidas por el centro histórico: el Proyecto Piloto de la Ladera de la Misericordia (FIGURA 4); el Belvedere da Sé; la Casa de Benín en Bahía; la Casa de Olodum; la Casa de

17

Augusto C. da Silva Telles, “Ocupação do litoral, entradas para o interior do continente e definição das fronteiras,” in Briane E. P. Bicca; Paulo R. S. Bicca, *Arquitetura na formação do Brasil* (Brasília: UNESCO, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2008), 25.

18

Paulo Ormindo de Azevedo; Esterzilda Berenstein; Alberto Rafael Cordivola; Susana Acosta Olmos, “A cidade de Salvador da Bahia,” in Nivaldo Andrade; Aline Carvalho, eds., *4º Seminário Internacional de Projeto* (Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019), 26.

19

Lina Bo Bardi, “Centro Histórico da Bahia, Plano de Recuperação, 1986,” in Marcelo Carvalho Ferraz, ed., *Lina Bo Bardi* (São Paulo: Instituto Bardi/Casa de Vidro, Romano Guerra Editora, 2018) 270.

Cuba en Bahía; la Fundación Pierre Verger; y el Proyecto Barroquinha, que comprende la Iglesia de Barroquinha y su entorno cercano.

La Ladera de la Misericordia marca un límite entre la ciudad alta y la ciudad baja. El objeto de la intervención es una secuencia de casas de los siglos XVIII y XIX en estado de ruina y abandono, situadas contra la pendiente que da al mar. Esas casas forman una fachada relativamente continua, una superficie plana marcada por los huecos regulares de las puertas y ventanas, combinada con fragmentos de un muro de piedra del siglo XIX, que al final de la secuencia sirve de contención a una pequeña área libre y vegetada.

Para estabilizar el conjunto, Lina imagina un sistema de contrafuertes en zigzag. Un croquis inicial enseña la sección horizontal y una vista de los contrafuertes como una secuencia de paneles de altura variada, en cuya cima crece la vegetación. Una nota suya, bajo el dibujo, indica su intención de consultar a Lelé, el arquitecto brasileño João Filgueiras Lima, sobre la ejecución de los contrafuertes. A Lelé le parece espléndida la idea, confirmándose la posibilidad de fabricar las piezas en distintas alturas, hasta el máximo de tres metros, bien como la inclusión de los pequeños depósitos de tierra en la parte superior, para que la vegetación pudiera contornar el perfil de los contrafuertes.²¹

La colaboración resulta en el sistema de contrafuertes prefabricados empleando piezas de mortero reforzado, desarrolladas por Lelé y producidas por FAEC (Fábrica de Equipamientos Comunitarios de Bahia).

Su propuesta mantiene el uso habitacional en los pisos superiores, viendo de establecer la población local en las áreas comprendidas por el plan de rehabilitación, mientras inserta pequeños comercios de subsistencia y servicios en las plantas bajas, como estrategias para prevenir la conversión del centro histórico en un ambiente exclusivamente turístico.

“La ruina de la casita de los Tres Arcos” –una de las casas– “quedó ruina,” con los contrafuertes detrás “enseñando la continuidad adoptada”.²² Los contrafuertes vegetados no solamente asumen la función constructiva de conferir soli-

20

Ibidem.

21

“Carta do arquiteto João Filgueiras Lima (Lelé) a Lina Bo Bardi, discutindo o sistema de pré-moldados,” *Projeto* 149 (1992): 50.

22

Lina Bo Bardi, Marcelo Ferraz, Marcelo Suzuki, “Ladeira da Misericórdia,” *Projeto* 149 (1992): 48.

daridad material al grupo de edificaciones, sino que ejercen un rol cohesivo en la concepción formal del conjunto rehabilitado. En ese sentido, la intervención en la Ladera de la Misericordia se acerca a la tradición pintoresquista, en su aprecio por la “ruina,” por el “Tiempo” como autor, por la naturaleza azarosa incorporada a una atmósfera que es finalmente convergente.

El programa se complementa con una construcción nueva, el restaurante situado sobre el área libre al final de la secuencia de casas (FIGURA 5). El sistema de contrafuertes prefabricados permite construir unos muros acanalados que claramente se diferencian de las fachadas lisas y encajadas de las casas recuperadas, cumpliendo con el requisito elemental de la conservación histórica tradicional, de enseñar los límites entre la preexistencia y la intervención nueva. En el restaurante Coaty, los contrafuertes se convierten en paredes curvas, emergiendo de atrás del muro de piedra para formar unos ambientes circulares. En el interior, un pequeño palco y el salón comedor circundan un gran agujero circular, por donde pasa el frondoso árbol de mango que ya existía en el local.

Las superficies estriadas de los contrafuertes y su ruda materialidad, las ventanas sin vidrios, diseñadas como orificios de bordes irregulares que recuerdan las formas biomórficas y sensuales de Arp, Hepworth y Niemeyer, sugieren un progresivo acercamiento al mundo de la naturaleza, incorporando finalmente el conjunto al talud vegetado (jamás construido), el fragmento verde restante en el casco antiguo de la ciudad alta.

Nuevo Ayuntamiento de São Paulo (1990-92)

Situada en el Parque D. Pedro II, en la zona central de la ciudad, la nueva sede para el ayuntamiento de São Paulo está entre los últimos proyectos de Lina, apenas realizado en parte. La intervención incluía la recuperación del edificio ecléctico del Palacio de las Industrias (1911-1924), proyectado por Domiziano Rossi, Francisco Ramos de Azevedo y Ricardo Severo, y la construcción de

una expansión para albergar las oficinas del ayuntamiento. El edificio existente es restaurado, pero no se construye el nuevo bloque de oficinas, para el cual Lina diseñó el último de sus muros vivientes.

Lina reconoce en la arquitectura del Palacio de las Industrias la tradición italiana de las “loggias, torretas, fuentes,” modificada por “inserciones americanas,” tales como “las simpáticas vacas en el lugar de los leones rampantes,” lo que le parece notable y original, por aportar “una nota exótica y un poco disonante”.²³ El cuerpo principal del edificio alcanza los tres pisos, rematados por las torretas. A partir de él crecen distintos cuerpos horizontales. Aunque los elementos de composición sean regulares –el hall y el salón cuadrados, las galerías, el claustro, etc. –su distribución es asimétrica, de manera que el ala de las galerías se extiende solamente a uno de los lados del cuerpo principal, detrás del cual se agrega el jardín cercado por la “loggia,” cerrada al exterior.

La propuesta de Lina para la ampliación es construir otro edificio en la parte posterior del Palacio de las Industrias, confrontando los volúmenes del claustro y de las galerías. La nueva edificación es un bloque longitudinal que comporta tres pisos de oficinas elevados sobre una planta baja permeable, con tres núcleos sólidos e independientes de circulación. (FIGURA 6)

Desarrollado en forma de exedra y coincidiendo con el alineamiento del terreno, el nuevo edificio enmarca y reequilibra la contextura desigual del Palacio de las Industrias (cuyas alas crecen apenas a uno de sus lados), definiendo un perímetro continuo en torno a un área de parque común. Los espacios destinados a las oficinas se abren a la calle en una fachada vidriada, mientras la fachada opuesta, que da al parque, está concebida como una pared sólida y homogénea, sin ventanas.

Ese gran muro ciego, que se curva para acompañar el límite del parque y sugerir la existencia de un recinto natural en medio de la ciudad, es el soporte del “Jardín-Vertical” planteado por Lina. En su propuesta, además de ocupar una terraza jardín, la naturaleza baja como un manto sobre la arquitectura. El alzado del edificio que confronta el

23

Lina Bo Bardi, “Nova Prefeitura de São Paulo, 1990/1992,” en Marcelo Carvalho Ferraz, ed., *Lina Bo Bardi* (São Paulo: Instituto Bardi/Casa de Vidro, Romano Guerra Editora, 2018), 320.

parque es un muro viviente, una composición estudiada de variadas plantas y flores, de distintas especies, tamaños y colores.

La posición y la proporción del muro son hechos importantes para comprender la propuesta. Aunque no se trate de reproducir el claustro cerrado del Palacio de las Industrias, la disposición del nuevo edificio complementa la estructura preexistente de manera de configurar un recinto controlado, enteramente abierto solamente a uno de sus lados. La torre de agua y la hoguera, centralizadas con respecto a la nueva configuración, contribuyen para reforzar la percepción de recinto diseñado, de naturaleza recortada, y situar la intervención en la larga tradición del jardín urbano. La huerta, el *hortus conclusus*, la flora contenida, los rincones, las fuentes, siempre han formado parte de la iconografía del jardín como lugar de recreo, recuerdo del paraíso perdido, donde la naturaleza es domesticada para la delicia de los hombres.²⁴ La concepción de programa manejada por Lina nutre dicho significado de lugar de recreo, inherente al jardín. Al contrario de lo que ocurre en la mayor parte de los edificios de la administración pública, le parece que el nuevo ayuntamiento debe acoger la vida popular, con áreas de recreación infantil, exposiciones y divertimento para el público, en los espacios interiores y al aire libre, en que ella pretende “crear un lugar de agua, flores y hoguera (en el invierno)”.²⁵

El hecho de que el jardín sea vertical no es irrelevante. Desarrollado como una extensa pantalla continua, el Jardín-Vertical de Lina dialoga con las prácticas de la pintura mural, tanto por la escala monumental de la composición, cuanto por la apuesta en la experiencia inmersiva, de la cual los paneles de larga escala de Monet, como “Los nenúfares” (1914-1926), sean quizás el ejemplo más directo.

Gilles Clément ha señalado que las construcciones del hombre empiezan a degradarse desde el momento en que se dan por acabadas. Tarde o temprano, su incapacidad para evolucionar las convertirá en ruinas: “Cuando una obra está terminada, está muerta. Por el contrario, la naturaleza nunca concluye nada”.²⁶

Las investigaciones de Lina sobre los muros vivientes

24

Georges Duby, org., *História da vida privada, 2: da Europa feudal à Renascença* (São Paulo: Companhia das Letras, 1990), 431.

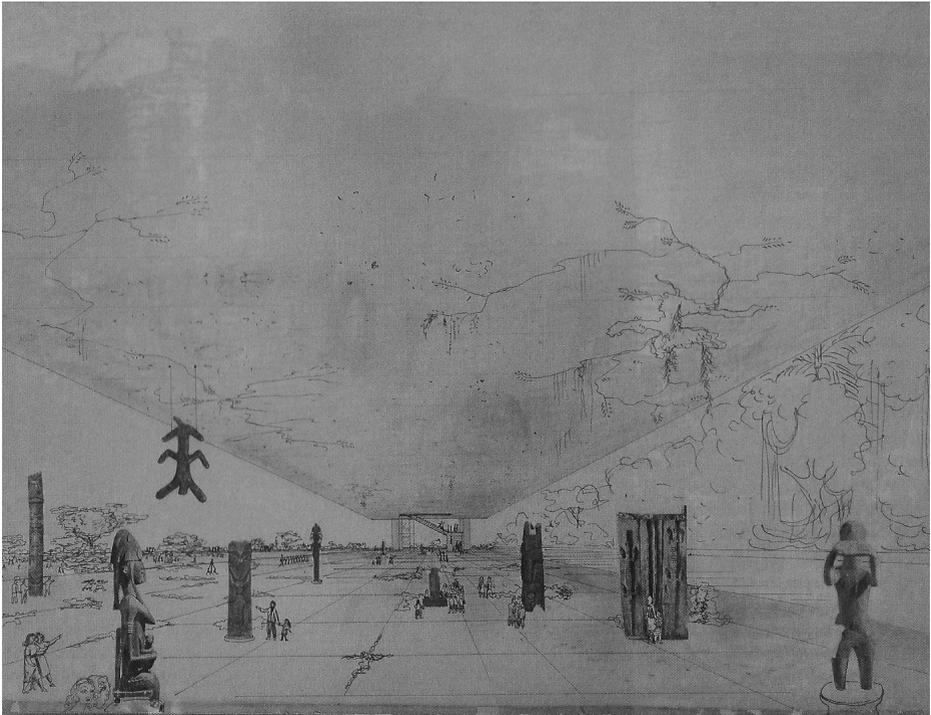
25

Bo Bardi, “Nova Prefeitura de São Paulo, 1990/1992”..., 318.

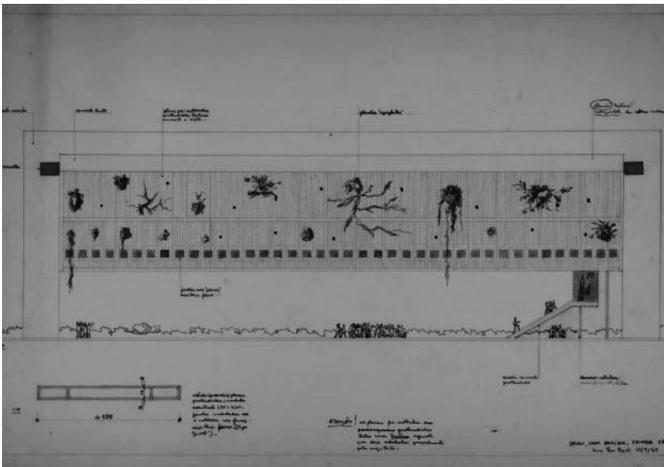
26

Gilles Clément, “El jardín em movimiento,” en Iñaki Ábalos, ed., *Naturaleza y artefacto. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), 197.

parecen contener una intuición de esa circunstancia, que une y separa arquitectura y naturaleza. El "Jardín-Vertical" no deja de ser un cierre optimista. No insiste en la contradicción o en la ruina, sino que quiere ser una celebración de la naturaleza: la exuberancia y diversidad de la flora, la escala grandiosa, el agua y el fuego simbólicamente insertos en el centro del conjunto. Pero tampoco se excluye la paradoja, si uno piensa en el vaticinio de Clément. Al fin y al cabo, Lina diseñó un edificio de caras opuestas, mitad naturaleza y mitad arquitectura. No son caras integradas, sino confrontadas, como en un *impasse*, que deja todavía abierto el dilema de la relación humana con la naturaleza.



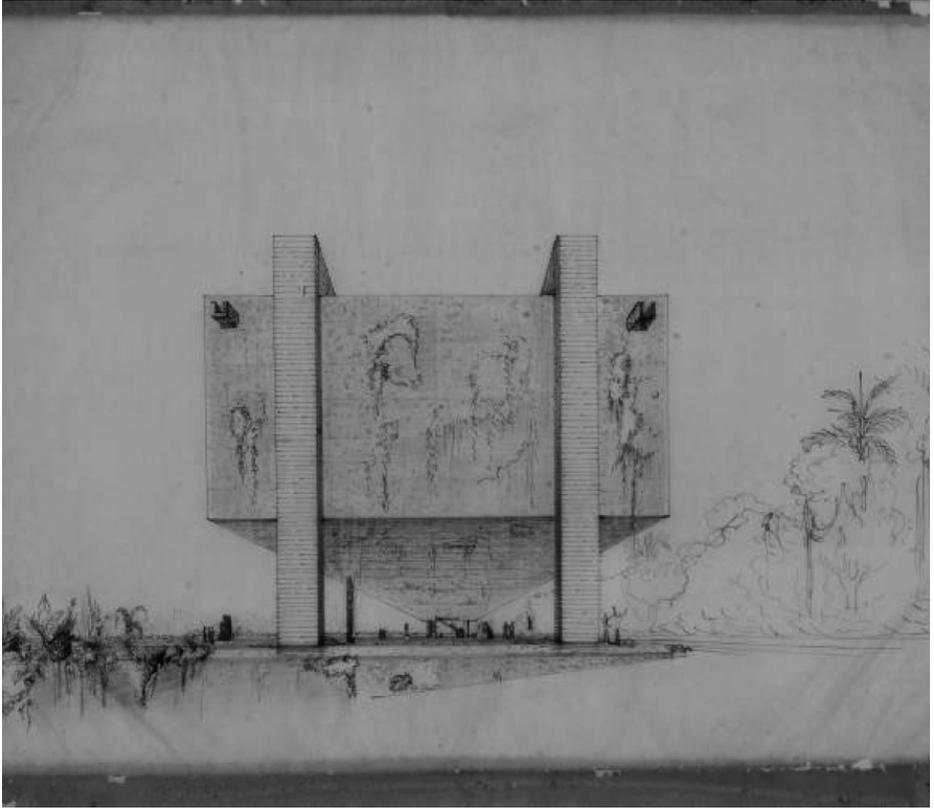
1



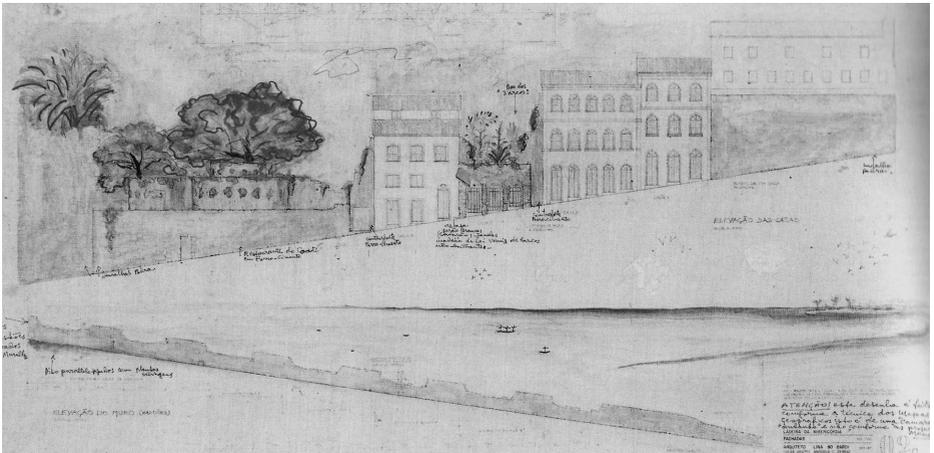
2

FIGURA 1
Vista del Belvedere. Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo, 1967. Instituto Bardi/Casa de Vidro.

FIGURA 2
Estudio para la fachada. Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo, 1957-1968. Crédito: Instituto Bardi/Casa de Vidro



3



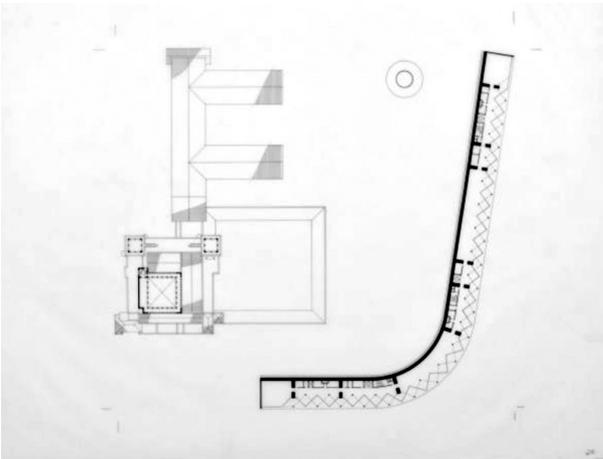
4



5



6



7

FIGURA 3
 Perspectiva. Lina Bo Bardi,
 MASP, São Paulo, 1957-1968.
 Instituto Bardi/Casa de Vidro.

FIGURA 4
 Ladera de la Misericordia. Lina
 Bo Bardi, Marcelo Carvalho
 Ferraz, Marcelo Suzuki, 1987.
 Marcelo Carvalho Ferraz, ed.,
 Lina Bo Bardi, São Paulo: Insti-
 tuto Bardi/Casa de Vidro, Roma-
 no Guerra Editora, 2018.

FIGURA 5
 Ladera de la Misericordia. Lina
 Bo Bardi, Marcelo Carvalho
 Ferraz, Marcelo Suzuki, 1987. Fo-
 tografía: Claudia Costa Cabral

FIGURA 6
 Pavimento tipo. Lina Bo Bardi,
 Marcelo Carvalho Ferraz, Marce-
 lo Suzuki, Nuevo Ayuntamiento
 de São Paulo, 1990-1992. Insti-
 tuto Bardi/Casa de Vidro.

FIGURA 7
 Grande Muro Jardín-Vertical.
 Lina Bo Bardi, Marcelo Carvalho
 Ferraz, Marcelo Suzuki, Nuevo
 Ayuntamiento de São Paulo,
 1990-1992. Marcelo Carvalho
 Ferraz, ed., Lina Bo Bardi, São
 Paulo: Instituto Bardi/Casa de
 Vidro, Romano Guerra Editora,
 2018.

La Arquitectura como acto de artificio de la cultura humana ha mostrado a lo largo de su historia una relación indisoluble con la Naturaleza por un lado como sitio, enclave, ambiente, materia o espejo del hábitat para la vida en comunidad, y por otro, como factor del lenguaje. Tanto la tradición simbólica –monumento, tumba, ídolo– como la tipológica –templo, cabaña, teatro, palacio– están en las bases del corpus elemental de la formulación vitruviana. Cualquiera sea el artefacto a construir, la condición natural es insoslayable. Fuego, agua, tierra, aire –los elementos que componen el universo según la filosofía antigua– son a su vez, constitutivos del pensamiento arquitectónico. Sin embargo, la arrogancia, el acierto o el trastocamiento por encima de las preexistencias han dominado las conductas del hombre hacia la Naturaleza. La condición de extrema intervención sobre la Tierra como planeta, sobre la geografía como asiento, sobre el clima como recurso o hacia la atmósfera como dominio exigen, en la actualidad, revisar críticamente las miradas diversas que la Arquitectura ha puesto en acto según las contingencias históricas, políticas y culturales y sus consecuencias en los modos de vida.

