

EL TALLER DE PROYECTOS COMO
LABORATORIO: MEMORIA Y LUGAR
CONCLUSIÓN.

“Es verdad que lo estético viene dado, de una u otra manera, en la misma obra de arte –el filósofo no lo inventa –; pero sólo la filosofía sistemática, con sus métodos, puede entender de una manera científica la especificidad de lo estético, su relación con lo ético y lo cognitivo, su lugar en el conjunto de la cultura humana y, finalmente, los límites de su aplicación. La concepción de lo estético no puede extraerse intuitiva o empíricamente de la obra de arte: de esta manera sería ingenua, subjetiva y frágil; *para una autodefinición segura y exacta se necesita una definición realizada en relación con otros dominios, dentro de la unidad de la cultura humana.*” [Mijail Bajtín].¹

I.

El exhaustivo estudio acerca del discurso literario de Bajtín ha servido como hilo conductor para el estudio acerca del discurso arquitectónico en la tesis y ha motivado la conformación del laboratorio de objetos arquitectónicos.

Las características del laboratorio como experimento social empírico nos ha dado la posibilidad de observar diferentes fases, actores y acciones que interaccionan a través del objeto arquitectónico. La posibilidad de aislarlos nos ha permitido constatar de manera menos intuitiva el peso que cada elemento dispone dentro del discurso y las consecuencias que conlleva en el objeto arquitectónico una vez usado.

Aunque el objeto arquitectónico congrega toda la dinámica sociocultural, fue muy importante para el laboratorio no centrarse especialmente en el objeto sino reconocer los papeles que desempeñan el autor, el usuario y el entorno en la comunicabilidad del objeto arquitectónico. Esta situación nos ha permitido observar de manera muy clara que un análisis formal del objeto es solamente una parte – además de resultante – de una dinámica que llega más allá de lo etéreo de una forma, como ha señalado Mijail Bajtín: “El menosprecio de la naturaleza del enunciado y la indiferencia frente a los detalles de los aspectos genéricos del discurso llevan, en cualquier esfera de la investigación lingüística al formalismo y a una abstracción excesiva, desvirtúan el carácter histórico de la investigación, debilitan el vínculo del lenguaje con la vida.” [Mijail Bajtín].²

La lectura de la dinámica sociocultural impulsada por el objeto arquitectónico permite además acercarnos al carácter sociológico de la obra arquitectónica desde dos perspectivas diferentes: primero, observar los hechos arquitectónicos en el universo social de su tiempo histórico, y segundo, qué lugar ocupa la obra dentro de su tiempo histórico. También pudimos observar el carácter ideológico del arte, que como nos recuerda Bajtín es una manifestación estética de la realidad, basada en la razón y en el conocimiento de la situación que evoca y que habita en el campo de la ética. Todos estos elementos que se encuentran en el objeto arquitectónico lo convierten finalmente en una especie de umbral, intersección entre el

1. BAJTÍN, Mijail. “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria.” *Estética de la creación verbal* México: Siglo XXI, 1982.[p.16].

2. BAJTÍN, Mijail. “El problema de los géneros discursivos.” *Estética de la creación verbal* México: Siglo XXI, 1982.-396.

mundo del autor y el del usuario que Paul Ricoeur en 'Temps et Récit' discurre ampliamente.

En el caso del laboratorio, pudimos observar al final del análisis entre proyecto y uso de los objetos, los diferentes grados de comunicabilidad alcanzados. Estos resultados están directamente vinculados con la génesis de los proyectos, como por ejemplo, con el poder creativo del lenguaje, el grado de abstracción empleado, el peso del apoyo coral en el proyecto o el análisis de la potencialidad del entorno, del usuario y del propio objeto, entre otros factores analizados.

Dada la pertenencia de los tres objetos arquitectónicos a un mismo tiempo histórico y a contextos socioculturales equivalentes, es posible indagar en la fase conclusiva : ¿Cómo responde cada uno a contextos socioculturales semejantes?³ Y, ¿cuál es la acción que generan?⁴ También, visto que hemos hecho a lo largo de la tesis un paralelismo entre los discursos literario y arquitectónico, podemos establecer una relación literaria entre los tres autores.

II.

En lo que respecta a la primera pregunta formulada, ¿cómo responde cada proyecto a contextos socioculturales semejantes?, la respuesta resulta del entrecruce horizontal entre los tres objetos, es decir, en el análisis comparativo entre cómo cada proyecto se comporta frente a las cuestiones planteadas en el laboratorio de objetos proyectados.

El *poder creativo del lenguaje* en estos tres proyectos poseen tres niveles diferentes: Oscar Niemeyer realiza un pase casi inmediato de la conformación del lenguaje a la consolidación del proyecto, mientras que para Lina Bo Bardi es un proceso largo, continuo y participativo y Aldo van Eyck busca continuamente una profundización del significado del objeto. En este sentido, la forma resultante de estos procesos creativos comparte características en el caso del Sesc Pompéia y de los playgrounds, es decir, la forma como resultado, y se difiere del Memorial de América Latina donde la forma es punto de partida para generar parte del contenido que el objeto arquitectónico debe poseer. En lo que respecta al *grado de abstracción empleada*, los tres proyectos buscan un alto grado de abstracción desde procesos distintos. Oscar Niemeyer aplica en el proyecto del Memorial un alto grado de abstracción proveniente de la capacidad imaginativa, proceso individual y personalizado que el arquitecto reivindica para la arquitectura. En contrapartida, la abstracción bobardiana es resultado de su personal proceso antropofágico de comprensión de la cultura, principalmente la brasileña. Mientras tanto, la abstracción empleada por van Eyck esta a medio camino entre la imaginación, inherente del proceso creativo de las vanguardias

europeas y la antropofagia, no tan intensa como la de Bo Bardi, pero que le acerca intencionalmente a muchas culturas no-europeas, principalmente las culturas arcaicas de los Dogon y Zuñi, entre otras.

Los diferentes planteamientos siguen en lo que se refiere a la *interpretación del entorno*. Mientras en el caso del Memorial de América Latina el arquitecto busca en el entorno imaginario la construcción de un metaterritorio bolivariano, Lina Bo Bardi considera en el proyecto del Sesc Pompéia el entorno como un elemento influyente, no-pasivo y que distorsiona el objeto. Sin embargo, en la implantación de los playgrounds, dada su especificidad, van Eyck busca crear una red de lugares, lugares reconocibles en la ciudad.

En cuanto al *papel del usuario [apoyo coral]* en la elaboración del proyecto, observamos a través del análisis horizontal del laboratorio, tres grados distintos de su incorporación, desde la postura de Niemeyer donde elabora el proyecto para un usuario idealizado, donde sólo existe la voz del narrador, pasando por el estudio en profundidad que dedica Aldo van Eyck a los usuarios de los playgrounds, es decir, el narrador que filtra e interpreta los usuarios hasta la postura de Lina Bo Bardi en el proyecto del Sesc Pompéia, en donde el narrador dota al proyecto de una infinidad de elementos del universo del usuario, que permite a través de la voz narrativa de la autora incorporar distintos puntos-de-vista diferentes del suyo. Estas tres posturas conllevan posteriormente a respuestas muy distintas en cuanto a la apropiación del objeto por los usuarios, que asociados a otros elementos del análisis, resultan en el grado de comunicabilidad alcanzado por cada uno de los objetos.

De la misma manera, podemos observar que el grado de consideración depositado por los autores en la *potencialidad de los tres actores [entorno - objeto - usuario]* influye directamente en la capacidad de permanencia y apropiación del objeto a través del tiempo. Es decir, en el caso del Memorial de América Latina, el objeto arquitectónico estaba propuesto como piedra fundacional de una nueva realidad, una identidad latinoamericana unida y fuerte. Lina Bo Bardi, por otro lado, no busca en el Sesc Pompéia crear nuevas identidades, sino que asienta el proyecto sobre la base identitaria existente, con la intención de potenciarla y convertirla en algo consciente e intencional, reivindicado por todos. Aldo van Eyck, entretanto, busca que los playgrounds sean objetos capaces tanto de potenciar cambios como de adaptarse a ellos . El factor que lo diferencia de los otros dos objetos es que van Eyck no busca para los playgrounds una permanencia en el tiempo, sino que su permanencia depende exclusivamente del uso y la identificación que el objeto pueda despertar.

Otro factor que resaltamos en el análisis de los proyectos es el *olvido que el arquitecto realiza* en la elaboración del proyecto. El olvido determina la comunicabilidad del objeto tanto como los valores que el arquitecto deposita y quiere transmitir a través del objeto arquitectónico, como podemos observar en los tres casos analizados. En el caso del Memorial de América Latina, el olvido manifiesto del arquitecto, que oscila específicamente entre el activo y el evasivo, trae tantas resultantes como los elementos que conscientemente

3. El resultado comparativo de este análisis aparece esquematizado al final de la lectura de 'Proyectar la comunicación del objeto' (p. 246 a 248).

4. El resultado de estos análisis aparece esquematizado en los cuadros presentes al final de cada análisis individualizado de 'El objeto comunica': Memorial de América Latina (p. 284 a 286), Sesc Fábrica da Pompéia (p.314 a 316) y Playgrounds en Ámsterdam (p.339 a 341).

maneja en el proyecto. Al olvidar el entorno circundante del Memorial (en sus diferentes ámbitos) el arquitecto asumió un importante riesgo a la integración deseada. Por otro lado, Lina Bo Bardi y Aldo van Eyck echan mano de un olvido manifiesto activo, donde Lina, por su parte, 'olvida' el academicismo y la arquitectura como experiencia individual, y Aldo 'olvida' el pasado reciente, realiza una especie de amnistía (terapia social) en el período de la posguerra. El largo proceso creativo de los playgrounds también conduce a otros olvidos, como la unidireccionalidad, es decir, el planteamiento diametralmente opuesto a la relatividad y a los fenómenos gemelos que tanto exalta en su discurso arquitectónico. Entretanto, los tres arquitectos coinciden en el olvido manifiesto activo frente al historicismo. Sin embargo, este olvido está directamente vinculado con el tiempo histórico que comparten, es decir, los tres arquitectos desempeñaron un papel muy activo dentro del Movimiento Moderno y, por lo tanto, la clara oposición al historicismo más que un rasgo individual del arquitecto era un posicionamiento compartido y generacional.

Todas estas comparaciones de las interpretaciones individuales, finalmente conducen al papel que desempeña el *estilo del autor en la conformación del objeto*. Inevitablemente, las obras de los tres autores comparten rasgos, principalmente los que provienen de sus vinculaciones al Movimiento Moderno, como pueden ser el olvido manifiesto activo hacia el historicismo que acabamos de mencionar, también la mirada interpretativa moderna y el alto grado de abstracción empleado en el proceso creativo, pero, principalmente, el compromiso que mantienen con la responsabilidad social del arquitecto para con la sociedad. A pesar de los rasgos compartidos, cada cual ha desarrollado un camino específico hacia la configuración de los objetos arquitectónicos. El Memorial de América Latina de Oscar Niemeyer y el Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi son proyectos realizados desde la madurez, la experiencia acumulada y el largo proceso de reflexión sobre la arquitectura. Los resultados son muy distintos. Por un lado, Niemeyer llega a convertir su estilo en un tipo arquitectónico, en una protoforma, para utilizar una definición ricœuriana. Lina Bo Bardi, en cambio, llega a otra respuesta arquitectónica, a una comprensión de la arquitectura como un hecho sociocultural, una experiencia colectiva donde hay una consciente incorporación de diferentes voces al proceso creativo. Mientras tanto, en el caso de los playgrounds y Aldo van Eyck hay un importante paralelismo entre autor y objeto, ya que la elaboración de los playgrounds le acompaña por 30 años de su vida profesional. Este paralelismo posibilita la continua reflexión acerca del objeto y la posibilidad de ajustarlo hasta que se convierta en la traducción justa del significado que el arquitecto quiere transmitir. Van Eyck busca convertir los juegos en elementos arquetipos del juego, de la relación niño-ciudad, niño-juego, juego-ciudad y otros elementos que ya hemos descrito durante el análisis individual del objeto proyectado.

En el segundo punto del análisis del objeto proyectado, la conformación del cronotopo, es donde los proyectos se dirigen por caminos más diferenciados entre sí. El proyecto del Memorial de América Latina se fundamenta en el testimonio como forma de convertir la memoria en la historia justa del subcontinente. La memoria que sostiene la historia justa que

reivindica el Memorial es colectiva, simbólica, conmemorativa e interpretativa, es decir, con fuerte incidencia de la imaginación. Esta memoria considerada es la base para la nueva identidad latinoamericana deseada por el arquitecto Niemeyer y por el antropólogo Darcy Ribeiro. La metáfora arquitectónica está más vinculada a la cuestión política de la unificación que a la cuestión de la cultura como identidad.

Lina Bo Bardi en el Sesc Pompéia echa mano del Presente Histórico como camino hacia la construcción de la historia como documento, estructura el proyecto arquitectónico en lo sobreentendido hacia la construcción de una identidad sólida y consciente. Lina se posiciona en el papel del historiador, considerando en el proyecto arquitectónico la fase documental, la fase explicativa y la fase interpretativa. Entretanto, en el caso de los playgrounds observamos que el camino elegido por van Eyck para la construcción de una identidad recurre a la asociación, repetición, reorganización y reconocimiento para crear y perpetuar memoria a través de objetos arquitectónicos arquetípicos. Sin embargo, la elaboración del cronotopo de los playgrounds pasa por el filtro de la relatividad. Memoria, imaginación e historia se entrecruzan, resultando conscientemente en un trabajo creativo de selección de memoria e historia. Debemos resaltar todavía que en los cronotopos del Sesc, del Memorial y de los playgrounds, los autores tienen la mirada conscientemente puesta en el futuro de las identidades propuestas.

La metáfora es el punto central de la elaboración del cronotopo, y si los objetos analizados presentaban diferentes matices en la conformación de sus lenguajes, en la construcción de las metáforas, los autores mantienen en gran medida los preceptos de los enunciados propuestos. En el caso del Memorial de América Latina, el pase de la conformación del lenguaje arquitectónico a la elaboración del proyecto es casi inmediato y, por lo tanto, el Memorial es en gran medida la carta de intenciones del autor, influenciando desde el ámbito de lo ético (su visión de la unidad latinoamericana) el campo estético [abstracción formal, depuración estructural, innovación, símbolo y monumento] y, particularmente en el caso de la obra niemeyeriana, el campo científico [investigación de la técnica y del material] es un elemento protagonista del cronotopo. En el Memorial de América Latina es latente la supremacía de la innovación sobre la tradición. En el caso del Sesc Pompéia, la metáfora se asienta en una base sociocultural. Lina Bo Bardi investiga las bases culturales del país y exalta en el proyecto el diálogo entre trabajo y ocio, punto original y finalidad del objeto arquitectónico trabajado por la arquitecta, buscando generar integración y originalidad tanto conceptual como formal. Aldo van Eyck, por su parte, emplea en la elaboración de los playgrounds una complejidad de conceptos [fenómeno gemelo, relatividad, la talla oportuna, el significado ampliado, el reino del intermedio, tiempo como duración...] asociado, sin embargo, a una precisa síntesis formal, búsqueda vaneyckiana de la identidad fundamentada en la simplicidad y la universalidad de los objetos.

La lectura de *los modelos narrativos aplicados* es una parte fundamental del laboratorio de objetos arquitectónicos proyectados, ya que marcan la pauta que guiará a los autores en la elaboración de los

proyectos analizados. Para determinar una mayor precisión en la lectura de los modelos narrativos, los hemos subdividido en dos partes: el *grado de intimidad entre el autor y el tema que genera el objeto* y los *conceptos genéricos de los principales elementos manejados* en la configuración de objetos arquitectónicos [forma, uso, entorno, movimientos arquitectónicos, cultura].

El Memorial de América Latina posee características significativas que denotan la intimidad del arquitecto con la temática institucional. La singularidad plástica, la atemporalidad del objeto y la monumentalidad alcanzada son recurrentes en la arquitectura niemeyeriana, principalmente en los proyectos de carácter institucional. Otras características presentes en el proyecto del Memorial aparecen en otros proyectos del arquitecto, como la sistematización de funciones en lo que se refiere al uso y que el entorno solamente es considerado en el proyecto cuando posee características relevantes, sean históricas o geográficas. El Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi, no puede ser entendido sin considerar el divisor de aguas de la arquitectura bobardiana: el período del 58 al 63 pasados en Salvador de Bahía, donde definitivamente Bo Bardi asume la arquitectura como un hecho sociocultural y proyecta desde la estructura cultural profunda de la sociedad. Desde esta perspectiva, los conceptos genéricos que maneja tienen como finalidad el hombre total y su interacción con el medio, reflejo de la cultura. En el caso de los playgrounds, debemos recordar el paralelismo entre estos objetos arquitectónicos y la trayectoria profesional del arquitecto. Esto determina en el caso de van Eyck un laboratorio particular, donde experimentar la multiplicidad de conceptos que le interesaban asociados a una búsqueda simplificación formal. Como ya hemos mencionado, algunas características presentes en el discurso de los autores son inherentes a su tiempo histórico y a sus activas participaciones en el Movimiento Moderno. Fruto de esta situación son el proceso de abstracción formal de las primeras vanguardias, la crítica al postmodernismo y a las corrientes historicistas presentes en diferentes períodos en la arquitectura, el claro posicionamiento en contra del funcionalismo que dominó gran parte del Movimiento Moderno y el compromiso con la responsabilidad social del arquitecto. Cada cual las interpretó a su manera y las convirtió en parte de su modelo narrativo. Oscar Niemeyer lo desarrolló desde una perspectiva cargada de influencias humanista, platónica, marxista y cartesiana. Lina Bo Bardi, entretanto, organiza su modelo narrativo desde una lectura de la cultura muy profunda, conducida en gran medida por los pensamientos de Benedetto Croce y Antonio Gramsci, mientras que Aldo van Eyck ha aplicado a su narrativa una relatividad cultural, centrada en el conocimiento y aprendizaje simultáneo de diferentes culturas y en la contemporaneidad del arte.

A parte de la lectura comparativa de cómo cada proyecto se comporta frente a los diferentes elementos que conforman la proyectación de la comunicación del objeto, otra lectura de los resultados del laboratorio de objetos arquitectónicos también nos interesa resaltar: ¿Cuáles son las acciones que estos objetos proyectados generan una vez usados?

En el caso del Memorial de América Latina, este resulta de un proceso proyectual corto, muy personal, donde el arquitecto transmite su visión ideológica acerca del tema, es decir, un monumento a América Latina, que visa expresar la idea de la necesaria integración política del subcontinente. Las intenciones del autor se materializan a través de la monumentalidad del conjunto, la innovación estructural propuesta, la atemporalidad inherente a los objetos niemeyerianos resultante de la singularidad y simplificación formal. Este conjunto de conceptos se asocian a la comprensión que el arquitecto hace del entorno y del usuario en la elaboración del proyecto y de sus respectivas potencialidades. Niemeyer considera principalmente el entorno desde el ámbito imaginario, como centralidad del nuevo territorio de la integración latinoamericana en sobreposición a los ámbitos histórico y geográfico del entorno más inmediato, el barrio de Barra Funda. En función de esta elección, Niemeyer proyecta el conjunto con un fuerte carácter institucional, principalmente la plaza que circunda y congrega todos los edificios del conjunto, que aparece como una explanada para las grandes concentraciones reivindicativas o festivas. Este nuevo objeto se dirige a una nueva realidad y una nueva conciencia despierta. Niemeyer proyecta el objeto con la mirada puesta en este usuario ideal; contemplativo frente a la innovación y a la belleza arquitectónica, consciente y actuante frente a la necesaria integración de los pueblos latinoamericanos. El deseo del arquitecto y el perfil del usuario en este caso son sinónimos. Por lo tanto, Niemeyer proyecta un objeto arquitectónico que sea el motor propulsor de una nueva realidad para el barrio y para el subcontinente, y un nuevo usuario que construirá una América Latina más fuerte, solidaria y más soberana. Esta actitud frente al proyecto resulta en una elección a conciencia de lo que el autor resalta y de lo que omite en el proyecto. El proyecto del Memorial de América Latina oscila entre el olvido manifiesto activo y el evasivo y olvida la realidad circundante al objeto arquitectónico, es decir, el entorno y el usuario real. Este posicionamiento del autor posteriormente origina una serie de respuestas cuando el objeto arquitectónico está construido y es usado.

Al proyectar con la mirada (con rasgos marxistas, platónicos y cartesianos) puesta en el futuro y en lo ideal, el proyecto del Memorial para que comunique necesita que haya una innovación social que acompañe la innovación propuesta por el objeto arquitectónico. Sin embargo, esta innovación social no ocurre, hay falta de interés respecto a la temática latinoamericana y poca identificación y credibilidad con la propuesta, permaneciendo la Plaza Cívica destinada a las grandes celebraciones la mayor parte del tiempo vacía. Su extremo carácter simbólico tampoco le posibilita funcionar como espacio público común y cotidiano, y la desasociación (física y simbólica) entre el objeto arquitectónico y el entorno real e inmediato no convierte el Memorial en un lugar asequible. No ha generado la identidad deseada por Niemeyer y Darcy Ribeiro (antropólogo idealizador conceptual del Memorial) y, por lo tanto, el conjunto no goza de la legitimidad que sólo ocurre cuando las personas se apropian del objeto arquitectónico. Al apostar por el futuro que el arquitecto vislumbraba para el objeto arquitectónico y consecuentemente para las acciones futuras de los pueblos latinoamericanos, Niemeyer ha dejado

tirado al azar toda la realidad, las especificidades culturales y los factores que han jugado en contra de la soñada unidad de los pueblos. El Memorial, por lo tanto, no ha funcionado como umbral entre la realidad existente y el futuro ideal, no ha construido el puente comunicativo que conduce el objetivo del Memorial al futuro vislumbrado, lo que hace que las personas vean el Memorial de América Latina como una promesa incumplida, una utopía, un futuro distante, difícil de alcanzar y no genere la identidad soñada.

Estas observaciones son fruto de las entrevistas realizadas, de la investigación en la hemeroteca del Memorial y de la observación de campo llevada a cabo. A través de estas herramientas de lectura del uso también fue posible constatar que el reconocimiento de las características del estilo del autor (sensibilidad poética, la belleza de las formas, la osadía y la reducción formal, refinamiento técnico e innovación) despierta dos posturas enfrentadas. Por un lado, muchos entienden y avalan el tipo niemeyeriano; por otro lado, otros resaltan que representan lo opuesto de lo que reivindica el arquitecto: refleja elitismo, dispersión, poca representatividad latinoamericana, ociosidad, demagogia. Otro factor que refuerza los defectos y debilitan las cualidades del objeto arquitectónico es el historial de la obra del Memorial de América Latina: proyecto populista y político del gobernador Orestes Quércia, el alto coste de la obra, despotismo político del gobernador y la relación vitalicia de la arquitectura de Niemeyer con el poder público.

Esta situación de incomunicabilidad se ha dado desde la génesis del Memorial, tanto del proyecto arquitectónico como de la gestión por parte del poder público. En lo que respecta al proyecto arquitectónico, el arquitecto asienta la soñada identidad latinoamericana en el testimonio como representación de la memoria de América Latina. Ésta se materializa en el Memorial como colectiva, simbólica, conmemorativa y con fuerte incidencia de la imaginación (interpretación personalizada de los hechos históricos) sobre la historia. El proyecto conceptual del Memorial da prioridad a diferentes tipos de testimonios (libros, investigación científica, congresos, obras de arte, filмотeca...), alejándolo de la idea de museo asentado sobre una documentación histórica. En el Memorial hay una supremacía de la memoria sobre la historia en la búsqueda de construir una historia justa con el pasado oprimido por los vencedores. Aunque el papel de testimonio que el Memorial abriga es de real importancia para el despertar de la nueva conciencia que el arquitecto reivindica y para una nueva lectura de la historia, la falta de una medida justa entre el futuro ideal y la realidad existente crea un abismo comunicativo entre lo que se pretendía y la comunicabilidad que efectivamente el Memorial de América Latina alcanza. La identidad, finalidad del proyecto, no se consolida, pues cuando un proyecto está basado principalmente en la imaginación del arquitecto necesita, para generar comunicabilidad, estar

fuertemente conectado con el imaginario colectivo. Observamos a través del laboratorio que esto no se da por diversas razones que hemos comentado largamente en el análisis del Memorial usado⁵, concluyendo que finalmente no ha motivado la innovación social a través de la innovación narrativa que el Memorial personificaba.

La falta de comunicabilidad del Memorial de América Latina viene, en este caso, condicionada en parte por el despotismo político que ha conducido el proceso de creación del Memorial, y la monumentalidad característica de la obra de Niemeyer se convierte en un factor negativo para el conjunto que no conecta con el imaginario colectivo sobre la latinoamericanidad. Niemeyer, al sedimentar el proyecto del Memorial sobre las bases de la necesaria unidad política antes de reforzar la unidad cultural, donde todos puedan reconocerse como una gran comunidad con especificidades y también rasgos compartidos, termina por condicionar la comunicabilidad del objeto a un necesario éxito de integración política que todavía esta por concretizarse. Es decir, el Memorial de América Latina vincula su comunicabilidad a una promesa de justicia y construcción de una nueva realidad. Dado que esta nueva realidad no se consolida, el Memorial se convierte en la imagen de una *promesa incumplida*, concepto que Ricoeur vincula a la memoria justa, última fase del estudio del filósofo, y acaba sin personificar la amnistía hacia la historia, sin inscribir la nueva conciencia ni la historia justa para con todos los pueblos del subcontinente y, por lo tanto, sin concretar la nueva identidad soñada.

En el caso del Sesc Pompéia de Lina Bo Bardi, el proceso de proyectación es largo, continuo, participativo y se asienta sobre la preservación de lo histórico y de las bases sociales que encuentra en la observación de la realidad que circunda al proyecto. El proyecto también es resultado de la reflexión acerca del tema, de lo existente, del uso espontáneo que la arquitecta encontró en la fábrica desactivada y principalmente del universo popular que ya se había apropiado del lugar, sus costumbres y valores. Al considerar el entorno y el usuario como elementos activos, influyentes y que distorsionan el objeto, Lina Bo Bardi añade en el proyecto arquitectónico la multiplicidad de voces encontradas. Sin embargo, estas voces se convierten en puntos de vista bajo la voz narrativa de Lina Bo Bardi, que no se omite pero que tampoco es la única que habla. Lina realiza una 'antropofagia cultural', como exaltaban los modernos de la Semana de Arte Moderno del 1922 en Sao Paulo; la antropofagia como acto inaugural de la cultura e identidad brasileña: capacidad de absorber lo existente, lo anterior y convertirlo en otra cosa, en algo propio y original. Lina Bo Bardi realiza este mismo proceso que los modernos describían acerca de la génesis de la cultura brasileña. En el proyecto del Sesc Pompéia, Lina Bo Bardi profundiza en el universo de lo sobrentendido y desde allí construye su discurso arquitectónico, tanto para el conjunto que recupera como para el centro deportivo que construye. En la construcción de las metáforas, Lina Bo Bardi hace uso del profundo conocimiento de lo sobrentendido y de los valores sobrentendidos brasileños, desde donde busca crear la comunicabilidad del objeto arquitectónico. La comprensión de la arquitectura

5. Análisis del Memorial de América Latina usado titulado 'El objeto comunica: Memorial de América Latina' [p. 253-286].

como una experiencia colectiva y bajo la mirada moderna de la abstracción y de la restauración según la Carta de Venecia, el proyecto del Sesc Pompéia busca crear comunicación desde la innovación y la originalidad pero anclada en la tradición y lo sobreentendido. Al observar el uso del Sesc Pompéia podemos constatar que el contenido que Bo Bardi deposita en el proyecto alcanza un alto grado de comunicabilidad con el entorno y con el usuario. La estrecha lectura que realiza del universo del entorno (en sus tres ámbitos – geográfico, histórico e imaginario) y del usuario garantizan muchos niveles de comunicación de las metáforas que inscribe. Las metáforas bobardianas van desde la relación entre lo antiguo y lo nuevo materializada por el concepto de Presente Histórico, hasta la cultura popular y una lectura crítica de la ciudad de São Paulo. Lina aplica al proyecto la valoración sobreentendida, la macro y la microhistoria, y materializa una relación husserliana de reconocimiento entre lenguaje e imagen. Desde esta postura, busca consolidar una identidad cultural consciente.

El Sesc Pompéia evidencia la postura ideológica bobardiana y su comprensión de la arquitectura, del papel de la forma y de la técnica, del papel del usuario, la importancia de lectura del entorno, todo desde la profunda comprensión de la cultura y asumiendo la responsabilidad social del arquitecto. Este posicionamiento frente al proyecto y, de manera más general, a la arquitectura, se refleja en el intenso uso observado y comprensión del significado del objeto arquitectónico bobardiano tanto por los usuarios como por los especialistas. El Sesc Pompéia logra establecer el sentido cultural de comunicación, en esta ocasión, vía la arquitectura.

En el caso de los playgrounds de Aldo van Eyck, la búsqueda de puentes comunicativos con los individuos está en la base del proyecto arquitectónico. Los juegos infantiles buscan sobre todo interactuar con el usuario a través del descubrimiento y desarrollo de movimientos, activando la imaginación y experimentando el espacio a través del movimiento. Van Eyck se ocupa de establecer una escala justa, a medida física y espiritual del individuo que la usa, así como una justa relación con el entorno que circunda el objeto arquitectónico. A partir de conceptos como la relatividad, fenómeno gemelo, la talla oportuna, el significado ampliado, el reino del intermedio y el tiempo como duración, van Eyck propone objetos arquitectónicos reconocibles, elaborados a partir de formas arquetípicas. Los playgrounds dispuestos por diferentes puntos de Ámsterdam tienen por objetivo atender las necesidades físicas y espirituales de los niños. Sin embargo, los objetos también se proponen dotar al entorno de significado, crear una red de lugares reconocibles en la ciudad, capaces de potenciar o adaptarse a los cambios que suelen ocurrir a lo largo del tiempo. Los playgrounds vaneyckianos buscan conscientemente inscribirse como memoria-hábito, generando una multiplicidad de ciudades percibidas, ciudades interiorizadas a través de la repetición, reordenación, renovación y asociación de los distintos juegos que crea.

Aldo van Eyck mantiene a través del proyecto de los playgrounds una importante relación con el olvido como estrategia de su discurso. En un primer momento, los juegos infantiles mantienen una distancia justa con el pasado reciente, la 2ª Guerra Mundial. Esta distancia sólo es entendida

cuando observamos la comprensión que el arquitecto tiene del tiempo como un continuum. Esta comprensión del tiempo conlleva a una especie de amnistía con el pasado reciente y asume un papel de utilidad, de terapia social. Los resultados de estos propósitos pueden ser observados a través del uso que el playground ha generado a lo largo del tiempo. El éxito de los playgrounds en la inmediata posguerra es observable a través de dos situaciones: primero, por el intenso uso que ha generado, observable a través de las hemerotecas, y que conlleva a una rápida multiplicación de playgrounds por la ciudad, y segundo, por las numerosas peticiones populares dirigidas al Departamento de Obras Públicas pidiendo la implantación de playgrounds en sus respectivos distritos. La rápida apropiación y proliferación de estos objetos arquitectónicos demuestra la función social que estos objetos han ejercido en la vida cotidiana de los ciudadanos de Ámsterdam, observable por los 30 años que se han seguido implantando por toda la ciudad, alcanzando un nivel muy profundo de universalidad, cotidianeidad e identidad con el lugar y los usuarios. Aldo van Eyck al elaborar los juegos infantiles ha buscado construir su cronotopo desde la base más profunda de la cultura, un acercamiento al objeto desde una base antropológica, donde el individuo a través del movimiento se 'siente en el tiempo'. Esta ubicación de la comunicabilidad del objeto arquitectónico desde la base más profunda de la cultura, una especie de valoración sobreentendida, para utilizar un concepto bajtiniano, hace que los usuarios no reconozcan en los playgrounds su valor histórico, ya que en las entrevistas realizadas hemos podido observar que los usuarios consideran que los juegos infantiles vaneyckianos son la imagen típica de juego infantil.

Aldo van Eyck, para establecer el cronotopo de los playgrounds desde una base antropológica profunda, realiza un trabajo creativo y selectivo de la memoria y de la historia bajo el concepto de la relatividad. Busca van Eyck para conformar la base antropológica del objeto referencias tanto de culturas lejanas y ancestrales como los Dogon hasta las corrientes de la primera vanguardia del siglo XX: De Stijl, Mondrian y Brancusi. Entretanto, los playgrounds vaneyckianos establecen otro nivel de relación, igualmente muy estrecho, con la memoria. Al proponer los juegos como elementos repetibles en infinitas combinaciones, Aldo crea un código reconocible en la ciudad, y la extensa aplicación convierte los playgrounds en una red de lugares, fomentando la memoria-hábito y, de esta manera, perpetuando los playgrounds a través del tiempo. Sin embargo, la transformación social que ocurre desde la implantación de los primeros playgrounds en '47 hasta hoy en día es muy profunda. Los cambios sociales se reflejan directamente en la transformación urbana de Ámsterdam, y paulatinamente los playgrounds que ocupaban solares desocupados del casco antiguo de la ciudad desaparecen para dar paso a nuevas edificaciones. Además, toda la sociedad en la segunda mitad del siglo XX pasa por un cambio comportamental y, consecuentemente, los niños también. Estos cambios afectan directamente al uso de los playgrounds y a la función social que desempeñaban en sus orígenes. Actualmente, los nuevos hábitos de los niños (videojuegos, sociedad de consumo...) y el exceso de actividades diarias tanto de los padres como de los niños, dejan poco tiempo para el juego despreocupado y colectivo en

las calles y plazas de la ciudad. Hemos observado que solamente los más pequeños – hasta los 6 años – parecen no sentir todavía el efecto de los cambios sociales e interaccionan con el juego de los playgrounds como los niños de las décadas anteriores, enseñando la validez todavía vigente de los preceptos vaneyckianos.

De los playgrounds de Aldo van Eyck es importante resaltar el círculo hermenéutico (prefiguración – configuración – refiguración – prefiguración refigurada) que realiza el objeto arquitectónico y que es responsable de su alto grado comunicativo. Su comunicabilidad ha sido tan alta que se proyectaron nuevos playgrounds durante 30 años, y ha permitido su larga permanencia en el tiempo hasta convertirse para los habitantes de Ámsterdam en la valoración sobreentendida de los juegos infantiles. Esta situación hermenéutica de construcción del objeto arquitectónico ha permitido una sincronización entre los cronotopos del objeto arquitectónico proyectado y construido. Esta situación hermenéutica conduce, por lo tanto, a la comunicabilidad a un nivel muy profundo, es decir, sensible a lo social, estableciendo una relación poética, científica y ética con el individuo.

Dado el paralelismo establecido a lo largo de la tesis entre los discursos literario y arquitectónico y con base en los análisis resultantes del laboratorio, los discursos arquitectónicos de los tres autores establecen líneas generales comparativas a diferentes géneros literarios.

IV.

La arquitectura de Oscar Niemeyer, en lo que respecta a un paralelismo entre los discursos arquitectónico y literario donde el Memorial de América Latina es un claro ejemplo, representa un acercamiento del arquitecto al género lírico. Muchos son los rasgos compartidos entre el estilo niemeyeriano y la lírica. Entre ellos, resaltamos en primer lugar la subjetividad que orienta todo el discurso del Memorial de América Latina. Así como la lírica, Niemeyer transmite un sentimiento y una idea de manera muy personal. El otro elemento que confiere un carácter lírico al discurso del arquitecto en el proyecto del Memorial de América Latina es la brevedad del discurso del autor, donde de manera concisa, acotada, concentrada en pocos elementos elegidos, el arquitecto construye su discurso monumental. De esta manera, podríamos referirnos al discurso niemeyeriano como una lírica monumental, ya que el arquitecto utiliza la subjetividad y la brevedad del discurso para construir símbolos, bajo un discurso *culto* (también característico de la lírica), donde se observa un autor en concreto, dirigido a despertar el intelecto y la reflexión. La arquitectura niemeyeriana se ha destacado por la capacidad creativo-proyectual de crear símbolos para grandes identidades, ejemplificadas a través de los proyectos institucionales que ha creado y que reflejan de manera clara posturas ideológicas – Brasilia, Sede del Partido Comunista Francés, la Universidad de Constantine (Argelia), para citar sólo algunos. El Memorial de América Latina es otro proyecto creado dentro de esta premisa, un objeto arquitectónico que sintetiza la simbología de una nueva identidad latinoamericana.

El discurso organizado por Lina Bo Bardi para el proyecto del Sesc Pompéia nos ofrece un paralelismo próximo a la novela. Bajtín, en 'Teoría y

estética de la novela', describe la novela como género capaz de congregar diferentes 'hablas', estilos y que el lenguaje en la novela no está solamente representado, sino que sirve de objeto de representación. Bajtín se refiere a la novela como 'la diversidad social del lenguaje organizado artísticamente' y que el estilo de la novela reside justamente en la combinación de estilos. Podemos observar esta misma configuración en el proyecto del Sesc Pompéia a través de la 'pequeña experiencia socialista' bobardiana, como la novela Eduardo Subirats. Sin embargo, a la novela polifónica de Bo Bardi debemos añadir otra característica relevante: el carácter carnavalesco de la narrativa en el Sesc Pompéia. Lina Bo Bardi hace uso en el Sesc Pompéia de lo carnavalesco, es decir, crea el escenario para que los diferentes grupos sociales actúen o incluso sobreactúen, definiendo sus papeles y reafirmando la identidad. El carnaval significa "el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes."⁶ El carnaval iguala a todos los personajes, normalmente distanciados en la vida cotidiana, sea por edad, clase social, intereses, trabajo, todos reunidos en el mismo escenario, sin reglas de conducta. Este sentido de socialización que está presente tanto en lo carnavalesco como en el Sesc Pompéia no es el único punto de conversión de los discursos, sino que Lina Bo Bardi además exalta la cultura popular en su discurso narrativo como ocurre con el carnaval, elaborando un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles, de carácter ritual. Lina Bo Bardi reconoce en lo popular su valor como concepción de mundo y el valor estético de la cultura popular. Lo carnavalesco se une a la novela en el Sesc Pompéia, conformando una novela carnavalesca, plataforma de escenificación del plurilingüismo, convergente de horizontes ideológicos, sociales y culturales diversos, reflejo de la polifonía de la cultura popular que la autora encontró y quiso reflejar en el proyecto arquitectónico.

En el caso de los playgrounds, Aldo van Eyck crea un discurso que podemos considerar cercano al ensayo, por el carácter de transmisión de ideas y opiniones que congrega la narrativa de los playgrounds. Van Eyck, como en un ensayo, construye una pieza breve, la argumenta, añade comentarios personales en este relato corto acerca de la relación niño - juego - ciudad. Esta pequeña unidad narrativa se multiplica y asume nuevas combinaciones, aunque sin cambiar su contenido original. Entretanto, así como los otros autores estudiados, la complejidad del lenguaje arquitectónico vaneyckiano nos conduce a un entrecruce del ensayo con otras estructuras narrativas,

en este caso, con lo épico. Podemos observar que los playgrounds tienen, así como lo épico, un carácter objetivo y se preocupan con los valores colectivos. Es decir, buscan, entre otras cosas, establecer el lugar del niño en la ciudad. Además, el argumento principal del discurso narrativo en los playgrounds se centra en la acción – como en lo épico. El niño, a través del movimiento en los juegos, descubre el sentido de estar en el mundo. Van Eyck, en definitiva, proyecta la acción. El juego infantil que Aldo dibuja se configura como el héroe, responsable de la acción. Al contrario de Bo Bardi, Aldo no dibuja el escenario [el héroe se mueve en diferentes escenarios – del casco antiguo a la periferia de la ciudad y al revés] para las puestas en escena de grupos sociales ejercitando sus identidades, como ocurre con el Sesc Pompéia, sino que crea identidad entre el usuario (lector) y el juego (héroe) a partir de la experiencia compartida, sin sobreactuación. Otro rasgo compartido con lo épico es el anonimato del narrador. El narrador de los playgrounds desaparece, detrás del héroe (juego) que conduce a la acción (movimiento).

V.

Los tres discursos arquitectónicos observados en el laboratorio toman caminos distintos, pero paralelos: la lírica monumental niemeyeriana, la novela carnavalesca bobardiana y el ensayo épico vaneyckiano se miran entre sí. Como resultado de esta mirada, ora fugaz ora atenta, sus trayectorias se entrecruzan en diferentes momentos... y se crean puentes comunicativos.

Lina Bo Bardi comprende la originalidad y el simbolismo de la arquitectura de Oscar Niemeyer y, en algunos momentos, salió en su defensa, resaltando el carácter identitario de Brasilia⁷ o el simbolismo del Memorial de América Latina, alegando que funcional tiene que ser un hospital, no un memorial⁸. Lina supo comprender que el contenido principal del Memorial era la simbología que exaltaba. Sin embargo, mucho antes de eso, Lina recuerda en algunos escritos sus primeros encuentros, recién-llegada a Brasil, con Lucio Costa, Oscar Niemeyer, los hermanos Roberto y el impacto que aquella nueva arquitectura le causó. Pocos años después, escribe en la Revista Habitat un pequeño análisis sobre dos edificios de Niemeyer⁹ y la posibilidad plástica del hormigón armado que el arquitecto materializaba. Lina Bo Bardi comprendía, ante todo, la base cultural en que Niemeyer se movía y que su arquitectura era capaz de dotar de símbolos de identidad cultural a un país nuevo.

Oscar Niemeyer, a su vez, reconoce el valor plástico, técnico-constructivo y simbólico del Museo de Arte de Sao Paulo (MASP), proyectado por Lina, que después reinterpreta en el Memorial de América Latina¹⁰. Niemeyer también resalta que solamente Lina Bo Bardi salió en defensa de la superficialidad de los comentarios realizados por Marshall Berman acerca de Brasilia y criticó su falta de comprensión del sentido cultural-identitario de la capital moderna del país. La base asentada sobre la cultura y la poética arquitectónica presente en sus discursos es lo que motivan las mutuas miradas que realizan.

Este mutuo interés también es latente entre Lina Bo Bardi y Aldo van Eyck. Van Eyck también se enamora del MASP, como declaró en algunas ocasiones. Visitando São Paulo conoce el edificio y desea conocer también al autor. Así es su único encuentro con Lina Bo Bardi en la Casa de Vidrio, donde vuelve casi 30 años después para seguir dialogando con la arquitectura de Bo Bardi. Aldo hace bonitas interpretaciones de la arquitectura de Lina Bo Bardi en artículos, charlas, entrevistas y en el documental que realiza para la televisión holandesa sobre la arquitectura de Lina. Aldo reflexiona sobre el profundo sentido poético-cultural de la obra de la arquitecta. Aldo van Eyck descubre en la arquitectura de Lina la apreciación en movimiento, la experiencia arquitectónica caleidoscópica que siempre ha reivindicado, los fenómenos gemelos y encuentra en la experiencia del MASP, del Sesc Pompéia y del Solar do Unhão un diálogo arquitectónico con el otro lado del Atlántico. Lina admira la contundencia del Pabellón Sonsbeek y le hace un pequeño homenaje en los talleres del Sesc Pompéia.¹¹

Aunque los discursos arquitectónicos se enredan por diferentes caminos, los tres se miran y les interesa principalmente la lectura que el otro hace de la cultura y cómo poéticamente la interpretan. Admiran mutuamente la originalidad de sus respuestas.

El laboratorio propuesto ha permitido ver paralelamente estos tres universos y entender cómo buscan construir la comunicabilidad del objeto arquitectónico. Entretanto, motivaba esta investigación ver el objeto de manera hermenéutica, es decir, el objeto configurado nos despierta el interés por acercarnos a su proceso prefigurativo y posteriormente a la refiguración que alcanza, pues entendíamos que no debería existir la expresión arquitectura social, que esto era una redundancia. Arquitectura es comunicación, es social por excelencia, no debe ser lo mismo insertar un objeto arquitectónico en un entorno que en otro, y conjuntamente con el individuo no considerarlos de manera protagonista en el proyecto arquitectónico. El laboratorio del objeto arquitectónico usado hace que estas cuestiones salten a la vista cuando vemos lo actuantes que pueden ser el usuario y el entorno en el poder comunicativo del objeto arquitectónico. Un mismo despacho puede proyectar para realidades distintas siempre que sea sensible para quién y dónde proyecta. Entonces, la expresión arquitectura social ya no tendrá ningún sentido.

7. BO BARDI, Lina. "Contra as críticas de Berman, em defesa de Brasília." *Revista Projeto* 1987: 50

8. IN 'O Estado de São Paulo' -12/03/89.

9. BO BARDI, Lina. "Duas construções de Oscar Niemeyer." *Revista Habitat* 1951: 6-9.

10. Lo hemos comentado en el análisis del Memorial de América Latina proyectado: p.54 y 55

11. Como comentado en el análisis del Sesc Pompéia proyectado: p.168 y 169.