


HACIA UN URBANISMO MÁS DIVERSO E INCLUSIVO: LA ‘CIUDADELA DE LA LIBERTAD’ DE LINA BO BARDI / TOWARDS A MORE DIVERSE AND INCLUSIVE URBANISM: LINA BO BARDI’S ‘CITADEL OF FREEDOM’ / RUMO A UM URBANISMO MAIS DIVERSIFICADO E INCLUSIVO: A “CIDADELA DA LIBERDADE” DE LINA BO BARDI

PABLO MENINATO

Temple University. EEUU

pablo.meninato@temple.edu  0009-0005-2176-9913

RESUMEN

Este artículo explora la contribución de la arquitecta ítalo-brasileña Lina Bo Bardi para crear un urbanismo más equitativo, inclusivo y sostenible. Tras ofrecer una breve reseña biográfica, el ensayo examina algunos de los temas que influenciaron en la trayectoria de Bo Bardi, como sus provocativas reflexiones sobre el feminismo y su interés y fascinación por el “Brasil profundo” a partir de su estancia en la ciudad de Bahía. El argumento central del trabajo es que, adoptando el Centro de Ocio Fábrica SESC Pompéia como caso de estudio, Bo Bardi desarrolló una concepción distinta y original del proyecto urbano. Distanciándose de los postulados del urbanismo moderno, el pensamiento y el diseño de Bo Bardi se centraron en la activación del espacio público a través de actividades y eventos destinados a fortalecer los lazos comunitarios. Bajo este nuevo paradigma, la noción de “calle” se reinterpreta y cambia continuamente. De manera alternativa o simultánea, las calles del SESC Pompéia pueden funcionar como espacios exteriores e interiores, pasarelas a nivel de suelo y elevadas, terrazas solárium y escenarios para performances. Bo Bardi concibió el SESC Pompéia como una “ciudadela de la libertad,” promoviendo la posibilidad de una experiencia urbana más inclusiva, equitativa, multifuncional e innovadora para todos.

Palabras clave: urbanismo inclusivo, equidad, reutilización adaptada, prácticas sustentables, Lina Bo Bardi.

ABSTRACT

This paper explores the contribution of Italo-Brazilian architect Lina Bo Bardi in creating a more equitable, inclusive, and sustainable urbanism. After providing a brief biographical overview, the

essay examines some of the themes that influenced Bo Bardi’s career, such as her provocative reflections on feminism and her interest and fascination with the “deep Brazil” arising from her stay in the city of Bahia. The central argument of the work is that, adopting the SESC Pompéia Factory Leisure Center as a case study, Bo Bardi developed a distinctive and original conception of the urban project. Distancing herself from the postulates of modern urbanism, Bo Bardi’s ideas and design focused on activating public space through activities and events aimed at strengthening community ties. Under this new paradigm, the notion of “street” is reinterpreted and continually changes. Alternately or simultaneously, the streets of SESC Pompéia can function as outdoor and indoor spaces, ground-level and elevated walkways, sun terraces, and stages for performances. Bo Bardi conceived SESC Pompéia as a “citadel of freedom,” promoting the possibility of a more inclusive, equitable, multifunctional, and innovative urban experience for all.

Keywords: inclusive urbanism, equity, adaptive reuse, sustainable practices, Lina Bo Bardi.

RESUMO

Este artigo explora a contribuição da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi para criar um urbanismo mais equitativo, inclusivo e sustentável. Após fornecer uma breve biografia, o ensaio examina alguns dos temas que influenciaram a trajetória de Bo Bardi, como suas reflexões provocativas sobre o feminismo e seu interesse e fascínio pelo “Brasil profundo” a partir de sua estadia na cidade de Bahia. O argumento central do trabalho é que, ao adotar o Centro de Lazer Fábrica SESC Pompéia como estudo de caso, Bo Bardi desenvolveu uma concepção distinta e original do projeto urbano. Distanciando-se dos postulados do urbanismo moderno, o pensamento e o design de Bo Bardi centraram-se na ativação do espaço público por meio de atividades e eventos destinados a fortalecer os laços comunitários. Sob esse novo paradigma, a noção de “rua” é reinterpretada e constantemente alterada. Alternativa ou simultaneamente, as ruas do SESC Pompéia podem funcionar como espaços exteriores e interiores, passarelas ao nível do solo e elevadas, terraços-solário e palcos para performances. Bo Bardi concebeu o SESC Pompéia como uma “cidadela da liberdade”, promovendo a possibilidade de uma experiência urbana mais inclusiva, equitativa, multifuncional e inovadora para todos.

Palavras-chave: urbanismo inclusivo, equidade, reutilização adaptativa, práticas sustentáveis, Lina Bo Bardi.

Así, en una ciudad obstaculizada y ofendida, de repente, un rayo de luz, un soplo de viento. Aquí tenemos hoy la Fábrica Pompéia, con sus miles de visitantes, sus colas en las cervecerías, el ‘Solarium Indio’, los centros deportivos, la alegría continua de una fábrica sin techo: un poco de alegría para una ciudad triste.

Lina Bo Bardi (Bo Bardi 1986, 152)

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo discute los proyectos e ideas urbanas de Lina Bo Bardi. A diferencia de las doctrinas funcionalistas y formalistas del Movimiento Moderno, Bo Bardi aspiraba a contribuir a la gestación

de una ciudad más inclusiva, equitativa, multifuncional, sostenible e innovadora para todos¹. La primera sección ofrece una breve reseña biográfica de Bo Bardi y una reflexión sobre cómo la crítica arquitectónica ha ido cambiando su consideración de sus obras e ideas a lo largo del tiempo. La segunda parte analiza cómo el espectro de intereses de Bo Bardi evolucionó hacia cuestiones urbanas, sociales y culturales. En esta sección, se examina su provocativo enfoque del feminismo y la influencia que tuvo en su pensamiento y sensibilidad su experiencia como educadora, arquitecta y curadora durante su estancia en la ciudad de Salvador de Bahía. La tercera parte se enfoca en las características urbanas, arquitectónicas y sociales del proyecto de Bo Bardi para el SESC Pompéia. Este proyecto consistió en transformar una fábrica de barriles abandonada, ubicada en un barrio humilde de São Paulo, en un centro de ocio, cultura, y deportes. Se presta especial atención a la singular interpretación de “calle” que desarrolla Bo Bardi, que alternativa o simultáneamente, es capaz de alojar múltiples y diversos usos y actividades. El ensayo concluye con la identificación y examinación de paralelismos y similitudes entre las propuestas urbanísticas de Bo Bardi y las del arquitecto holandés Aldo van Eyck.

A lo largo de su vida, Lina Bo Bardi desafió constantemente las fronteras disciplinarias. Su trayectoria y proyectos difuminaron las oposiciones binarias. Al mismo tiempo, fue italiana y brasileña, moderna y tradicional, arquitecta y urbanista, preservadora y transgresora, vernácula y cosmopolita, ecologista y vanguardista, curadora y periodista, local y global, diseñadora de interiores y paisajista, artesana y diseñadora industrial, empresaria y activista política. Sus principios e ideas se nutrieron de una amplia gama de actividades e intereses, como la arquitectura, el periodismo, las prácticas curatoriales, la antropología y el activismo político. Durante décadas, su trayectoria fue eclipsada por las dos grandes figuras de la arquitectura moderna brasileña: Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. Como observó la crítica Beatriz Colomina, una rápida revisión bibliográfica confirma el ostracismo que Bo Bardi experimentó; ninguna de las antologías de la arquitectura moderna producidas por los principales historiadores de finales del siglo XX (Kenneth Frampton, Alan Colquhoun y Manfredo Tafuri) incluye su nombre (Colomina 2022, 251). Sin embargo, el comienzo del nuevo milenio coincidió con un interés renovado en Lina Bo Bardi, con gran número de “historias” de la arquitectura moderna revisitadas para finalmente incluir su nombre².

Nacida en Roma como Achillina Bo, en 1939 Bo Bardi se mudó a Milán después de graduarse de la escuela de arquitectura de la Università di La Sapienza, donde, durante la guerra, trabajó junto a Gio Ponti en la revista *Domus* y con Bruno Zevi y Carlo Pagano en la revista *‘A’ Cultura delta Vita* (*‘A’ Vida Cultura*). En 1946 se casó con el galerista, marchand y crítico de arte Pietro Maria Bardi. Hasta el día de hoy, los detalles de la relación entre los Bo Bardi son objeto de debate, mientras que la figura de Pietro Maria fue empañada por su apoyo al régimen fascista italiano durante la década de 1930 (Anagnost 2019, 687-725), a lo largo de su vida, Lina abrazó consistentemente causas de izquierda y progresistas³.

1 De acuerdo con Carlos Eduardo Comas, las ideas urbanas de Lina estaban en “oposición al esquema de ‘ciudad funcional’ promovido por la Carta de Atenas del CIAM” (Comas 2009, 171).

2 Ejemplo de cómo los principales historiadores de la arquitectura moderna han revisitado y reconsiderado el nombre de Lina Bo Bardi son las sucesivas ediciones de las antologías de Kenneth Frampton. Mientras el nombre Bo Bardi no aparecía en las primeras ediciones, su obra y trayectoria están ampliamente documentadas en la edición del 2020 (Frampton 2020).

3 En su ensayo “Lina Bo Bardi and P. M. Bardi: fragments of a dialogue” (Carboncini 2014, 185-190) Anna Carboncini examina la relación entre Lina y Pietro Maria Bardi.

En 1946 la pareja viajó a Brasil, donde Pietro Maria fue invitado a ayudar a establecer y dirigir lo que más tarde se convertiría en el Museo de Arte de São Paulo (MASP). En 1949, una vez establecidos en São Paulo, Bo Bardi diseñó la “Casa de Vidro” en el barrio de Morumbi, que se convertiría en la residencia permanente de la pareja. Unos años después, en 1957, comenzó a trabajar en el proyecto del edificio principal del MASP en la Avenida Paulista inaugurado en 1968. La propuesta es sorprendentemente simple: un gran volumen rectangular que sostenido en ambos extremos parece “flotar” sobre un gran espacio público con vistas a la ciudad. Con el tiempo, esa gran ágora urbana se convirtió en el escenario de las actividades más diversas, desde instalaciones al aire libre hasta conciertos de música popular y desde parques infantiles hasta manifestaciones políticas. Como observó el historiador Zeuler Lima, resulta notable que muchos de los dibujos y collages que Bo Bardi produjo durante el proceso de diseño anticipan actividades que luego tendrían lugar en este destacado entorno urbano (Lima 2019, 59-83).

2. UNA AMBIGUA CONSIDERACIÓN DEL FEMINISMO

De manera póstuma, Lina Bo Bardi es actualmente considerada la primera arquitecta latinoamericana en alcanzar un nivel de reconocimiento y popularidad que trasciende las fronteras del continente. Mientras que la trayectoria de Bo Bardi refleja una obra y *corpus* teórico de enorme calidad y profundidad, al mismo tiempo, es un recordatorio de cómo el chauvinismo y el patriarcado presentes en las sociedades latinoamericanas se trasladaron al desarrollo de la arquitectura y el urbanismo moderno. Si bien el siglo XX ofrece una extensa lista de notables mujeres arquitectas y urbanistas latinoamericanas, entre las que se destacan Carmen Córdoba, Odilia Suárez, Carmen Portinho, y Sara Topelson, cabe consignar que ninguna alcanzó el nivel de “celebridad” que actualmente goza Lina Bo Bardi, un fenómeno confirmado por la extensa publicación de libros, biografías, reseñas y artículos, así como filmes, conferencias y exposiciones dedicados a su vida y obra, y homenajes póstumos⁴.

Discutir la figura de Lina Bo Bardi dentro de la narrativa feminista contemporánea es una tarea compleja⁵. Por un lado, hay sobradas evidencias de su personalidad avasallante y potente, lo que le permitió navegar en el ambiente predominantemente masculino del Brasil de la segunda mitad del siglo XX. Si bien la mayoría de las sociedades contemporáneas demuestran un gran progreso respecto del tema de igualdad de géneros, en el marco de la arquitectura los prejuicios y expectativas del presunto “diseño femenino” siguen vigentes. En un ensayo titulado “Women and Architecture” (mujeres y arquitectura), Virginia Cucchi se muestra (no demasiado) sorprendida del comentario supuestamente halagador realizado por un colega tras recorrer el SESC Pompéia, “es tan crudo y brutal que cuesta creer que sea el trabajo de una mujer” (Cucchi 2020).

⁴ Entre los homenajes y premios dedicados a Lina Bo Bardi estos últimos años se destaca el León De Oro *in memoriam* otorgado por la Bienal de Arquitectura de Venecia 2021. Accedido el 3 de marzo de 2023. Disponible en <https://www.labiennale.org/en/news/lina-bo-bardi-special-golden-lion-lifetime-achievement-memoriam>.

⁵ En “Lina Bo. Una antifeminista moderna” (Sánchez Llorens y Garrido López 2018) realizan un exhaustivo análisis sobre la consideración de Lina Bo Bardi del feminismo.

Al mismo tiempo, a lo largo de su carrera, en varias ocasiones Lina Bo Bardi manifestó su ambivalencia para con el movimiento feminista. Tal como lo relata el historiador Zeuler Lima, en la última conferencia que brindó en la Universidad de São Paulo (USP) en el año 1989, Bo Bardi desestimó haber sido discriminada por ser mujer, agregando que “por eso me considero... anti-feminista.” (Lima 2013) Lima interpreta el comentario como una provocación, un intento de sacudir el *statu quo* en la misma institución que unas décadas atrás había rechazado su postulación para el cargo de profesora. De acuerdo con Zeuler Lima, Bo Bardi sospechaba de las consignas feministas de la época, a las que veía como burguesas y destinadas a la clase media. Para entenderla, agrega, hay que basarse en los hechos y en su trayectoria, ya que consistentemente apoyó las causas por la igualdad de géneros: “de hecho,” reflexiona Lima, “a lo largo de su vida ella admiró a una generación de mujeres que lucharon por la igualdad, particularmente entre las clases más pobres, donde las mujeres siempre lucharon codo a codo con los hombres” (Lima 2013).

3. “DESCUBRIENDO” A BRASIL EN BAHÍA

En 1958 Bo Bardi aceptó una invitación para enseñar en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Bahía, lo que la llevó más tarde a convertirse en directora del Museo de Arte de Bahía (MAM-BA). En Bahía, un estado en el noreste del país, Lina “descubre” otro Brasil. Su capital, Salvador, es probablemente la ciudad “más negra” del país. Sus artesanías, música, literatura y “capoeira” (una mezcla de danza y arte marcial) expresan la integración de la herencia africana e indígena, demostrando un paisaje cultural muy diferente al cosmopolita y eurocéntrico São Paulo. Durante su estancia en Salvador, le encargaron a Bo Bardi desarrollar un proyecto arquitectónico para el nuevo Museo de Arte de Bahía. En lugar de proponer un nuevo edificio, decidió situar el museo en *Solar do Unhão*, un complejo de un ingenio azucarero abandonado del siglo XVI en la costa sur del centro histórico de Salvador (da Costa Meyer 2019).

El proyecto *Solar do Unhão* conduce a Lina a desarrollar una comprensión renovada de la arquitectura, en que el papel del arquitecto no sólo consiste en crear nuevas formas, sino también “descubrir” las cualidades ocultas de los aspectos existentes del entorno construido. El proyecto introduce la tensión entre la restauración y la transformación de edificios históricos, un asunto que marcará el resto de su carrera. En su ensayo “Recycling and Restoration” (Reciclaje y Restauración), el historiador Renato Anelli examina cómo la consideración de estructuras antiguas impactó el pensamiento teórico de Lina (Anelli 2016, 110). Desde su formación en la llamada “restauración científica” (o *ambientismo*) en Roma con el profesor Gustavo Giovannoni hasta la postura vanguardista y ecléctica que adopta para *Solar do Unhão*—esta experiencia luego la ayudaría a recibir la encomienda del proyecto SESC Pompéia— las ideas de Bo Bardi sobre la preservación histórica demuestran una constante y permanente evolución.

Como parte de su iniciativa para reformular el Museo de Arte de Bahía, Lina propone una agencia dedicada a las artes y artesanías vernáculos del noreste de Brasil llamada “Museo de Arte Popular.” Para su exposición inaugural de 1963 titulada “Civilização do Nordeste” (Civilización del Nordeste), Bo Bardi seleccionó más de mil objetos recopilados en ferias de artesanos y mercados en varias ciudades del noreste del país. “Civilización del Nordeste” rompe con la expectativa de lo que se espera ver en un museo. En lugar de obras de arte convencionales, la exposición consiste en

objetos que transmiten habilidades y capacidades desarrolladas por generaciones de artesanos. La condición transgresora de la muestra también se manifestó en su curaduría. Alejándose de las instalaciones artísticas convencionales, Bo Bardi propuso convertir el museo en un “mercado popular callejero,” en que las obras de arte y las artesanías se instalaron en cajas de madera similares a las que utilizaban los vendedores ambulantes en Bahía para transportar su mercancía (Lima 2005, 28). En el texto para la apertura de la exposición, Bo Bardi la describe de esta manera:

Esta exposición trata de la búsqueda desesperada y ardiente de personas que no quieren ser excluidas, que reclaman su derecho a la vida... Materia prima: basura. Bombillas quemadas, recortes de tela, latas de lubricante, cajas viejas y periódicos. Cada objeto bordea la “nada” de la miseria. Este límite es la presencia continua y martilleante de lo “útil” y lo “necesario” que constituyen el valor de esta producción, su poética de cosas humanas no gratuitas (Pereira 2008).

Mientras que aquellos materiales han perdido su “utilidad,” cuando se montan en un museo los objetos y ensamblajes adquieren significados nuevos e inesperados. Como si fueran tocados por una varita mágica, pasan de ser considerados basura (“materia prima: basura”) a convertirse en obras de arte. La operación recuerda a la táctica del *readymade* introducida por Marcel Duchamp en la década de 1910 y revisitada por artistas como Robert Rauschenberg, Edward Kienholz y Joseph Beuys en la década de 1960: al reposicionar objetos cotidianos en contextos inesperados se “revelan” sus latentes cualidades poéticas⁶. Una característica distintiva de muchos de los objetos expuestos en *Civilização do Nordeste* es que, aunque están hechos con retazos y desechos (“nada de la miseria”), la originalidad de su artesanía y ensamblaje expresan un rico e intenso patrimonio cultural que se revalúa y recontextualiza a través de la exposición.

A consecuencia del golpe militar de 1964, la exposición *Civilização do Nordeste* fue cancelada abruptamente y Bo Bardi fue forzada a abandonar su posición como directora del Solar do Unhão. Fotografías en blanco y negro que muestran tanques del ejército e hileras de soldados estacionados frente al museo confirman el torpe accionar del gobierno militar de Brasil. Según su discípulo Marcelo Ferraz, a su regreso a São Paulo Bo Bardi sufrió un doble ostracismo: del régimen militar y del *establishment* arquitectónico (Vainer y Ferraz 2013, 159). Durante los siguientes años se dedicó a supervisar la construcción del MASP y emprender actividades que involucraban la arquitectura de manera tangencial. Sus actividades incluyeron la dirección de la revista *Habitat*, el montaje de exposiciones y la colaboración en proyectos de diseño escénico con el renombrado director de teatro José Celso Martínez Correa, conocido como Zé Celso (Martí 2018).

4. LAS SUTILES POÉTICAS DE UNA FÁBRICA DE TAMBORES ABANDONADA

En 1976, los directivos del SESC (Asociación de Comercio de Servicios Sociales) invitaron a Lina Bo Bardi a visitar una fábrica abandonada de tambores de acero en el barrio obrero de Pompéia

⁶ Para un análisis de la influencia del “*readymade*” de Marcel Duchamp en la arquitectura, ver capítulo “Affinities, Typological Displacements and Readymade” (Meninato 2018, 124-160).

en São Paulo con la idea de desarrollar en el sitio un nuevo centro cultural y social⁷ (Ferraz 2012). Durante su primera visita al sitio, los ejecutivos del SESC y Bo Bardi consideraron dos opciones: demoler las instalaciones existentes para crear un nuevo complejo de edificios o renovar las construcciones existentes⁸. En un texto publicado varios años después, Lina expresó una total certeza sobre cuál era su opción preferida: “Inmediatamente pensé en mi deber de preservar esa construcción,” agregando que “lo que me fascinó fue la elegante y precursora estructura de concreto y las naves distribuidas de manera racional construidas según el diseño británico de principios del período industrial” (Bo Bardi 1986, 152). La estrategia que define el proyecto del SESC Pompéia fue de reutilizar las estructuras industriales vacantes para convertirlas en una red de centros culturales y sociales, una práctica que años más tarde será (popularmente) conocida en el contexto anglosajón como “adaptive reuse” (reutilización adaptativa) (Condello y Lehmann 2016).

Durante los doce años siguientes, el SESC Pompéia se convirtió en la obsesión de Lina. Junto con sus principales asistentes, Marcelo Ferraz y André Vainer, instaló la oficina en una de las naves de la antigua fábrica, logrando así un seguimiento intensivo del progreso de la construcción y una íntima familiaridad con los trabajadores involucrados⁹. Durante las primeras reuniones, los directores del SESC y los arquitectos discutieron posibles nombres para el complejo, teniendo en cuenta que el mismo alojaría un amplio rango de actividades. Una de las primeras ideas fue llamarlo “Centro Cultural y Deportivo,” ya que el complejo iba a estar destinado principalmente a la cultura y el deporte. Sin embargo, Bo Bardi expresó de inmediato sus dudas sobre el uso de la palabra “cultura,” comentando que “es una palabra cargada y puede llevar a la gente a pensar que deben producir cultura por decreto. Y eso, desde el principio, puede causar inhibición o atontamiento traumático”, agregando que “la palabra ‘cultura’ debería ponerse en cuarentena, descansar un poco, para recuperar su significado original y profundo”. Finalmente, el complejo se denominó simplemente “Centro de Lazer” (Centro de Ocio).¹⁰

Con el paso del tiempo Bo Bardi comenzó a aludir al SESC Pompéia como “Ciudadela de la Libertad.” La expresión confirma que más que un conjunto de edificios, el proyecto fue concebido como un experimento urbano, una ciudadela (o “pequeña ciudad”) inserta en un barrio humilde de la región metropolitana de São Paulo. La Ciudadela de la Libertad introdujo una experiencia urbana nueva y diferente que desafió las doctrinas urbanas funcionalistas y formalistas del Movimiento Moderno. Bajo este nuevo paradigma urbano, la noción de “calle” está siendo continuamente reinterpretada y desafiada. De manera alternativa o simultánea, las calles del SESC Pompéia pueden funcionar como espacios exteriores e interiores, pasarelas terrestres y elevadas, terrazas para tomar el sol y escenarios de actuación, corredores peatonales y lugares de ocio y contemplación. En contraste con la mayoría de las calles y avenidas de São Paulo gobernadas por innumerables coches

7 De acuerdo con Marcelo Ferraz, “El SESC es una organización no gubernamental vinculada a una federación empresarial nacional, creada en la década de 1940 para brindar servicios de salud a los empleados y actividades deportivas y culturales. En cierto sentido, dada la amplitud de sus actividades, en Brasil ha funcionado como un ministerio suplementario de cultura y deportes” (traducción del autor).

8 Durante una conversación que mantuve con Carlos Eduardo Comas, me señaló que, durante su primera visita a la fábrica, quien sugirió la posibilidad de preservar y reciclar las estructuras existentes fue uno de los directores del SESC Pompéia que recientemente había visitado Ghirardelli Square. Quiero agradecer a Comas por sus comentarios y sugerencias durante la redacción de este artículo.

9 En una entrevista con Mara Sánchez Llorens, Marcelo Ferraz rememora su experiencia trabajando con Bo Bardi (Sánchez Llorens 2018, 543-544).

10 En un reportaje para la *Folha de São Paulo* de 1978 Bo Bardi ya menciona la expresión “centro de ocio” (Soares 1978).



Fig. 1. SESC Pompéia. Calle principal. Fotografía del autor.

y autobuses, los pasajes del SESC Pompéia están diseñados para los paseantes, quienes son continuamente invitados a explorar y descubrir nuevos espacios y actividades.

Después de entrar al SESC Pompéia a través de su puerta principal sobre la Rua Clélia, el visitante atraviesa los pabellones originales de la fábrica, que fueron renovados durante la primera fase de construcción (1977-1982). El principal corredor exterior, o “avenida,” está enmarcado a ambos lados por hileras de edificios, con áreas intercaladas de cafés y restaurantes con mesas al aire libre (Fig. 1). Los visitantes experimentan la Ciudadela de la Libertad como una sucesión de paisajes y eventos, lo que les permite descubrir una amplia gama de áreas programáticas, como espacios de exposiciones, cafeterías, restaurantes populares y de precios asequibles, una biblioteca, áreas de juegos para niños, servicios para la comunidad como atención dental y un gran pasillo que conduce al teatro. Un momento sorprendente es el serpenteante “arroyo” que atraviesa la zona de exposición, desafiando sugestivamente la dicotomía entre lo hecho por el hombre y la naturaleza (Fig. 2).

El final del gran corredor al aire libre se cruza con el espacio más protagónico de la ciudadela, que, dependiendo del día de la semana y la hora del día, puede ser entendido como un parque lineal, una pasarela, o un foro público. Durante los días laborables, cuando el SESC Pompéia está

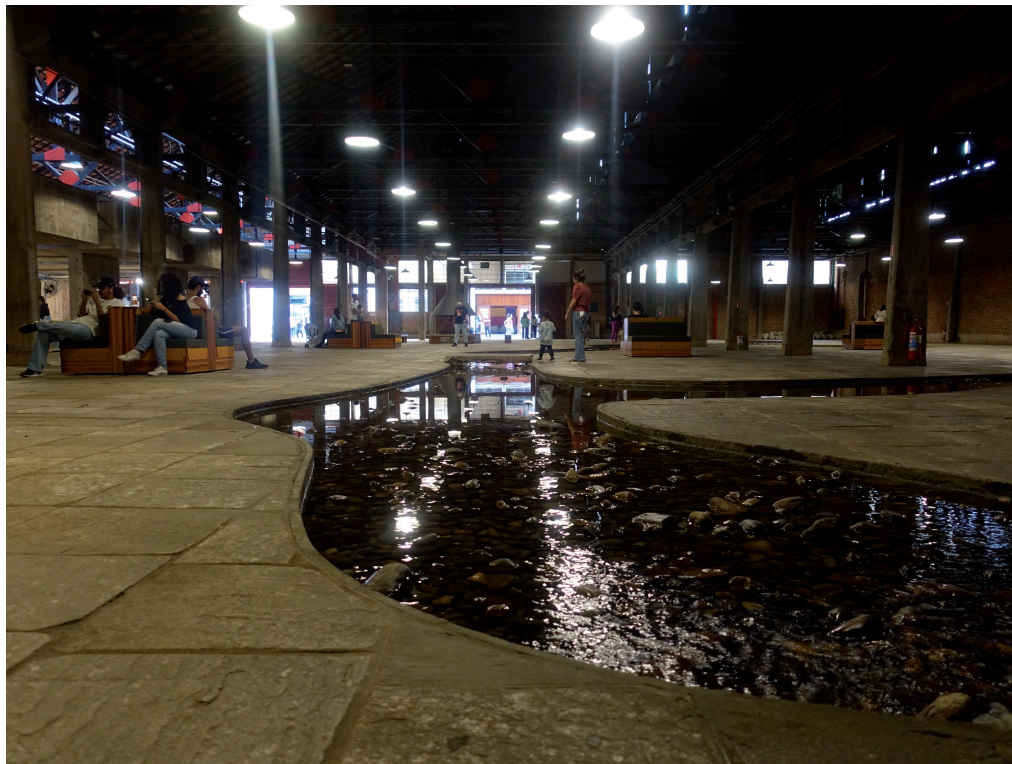


Fig. 2. SESC Pompéia. “Arroyo interior.” Fotografía del autor.

menos concurrido, es común ver a niños jugando, grupos de amigas charlando y parejas besándose (Fig. 3). Los fines de semana, el paseo público se convierte en escenario de desfiles, manifestaciones políticas y sitio donde frecuentemente se ofrecen espectáculos de teatro, música y danza de acceso libre (Fig. 4). Durante la primavera y el verano, el parque lineal es utilizado como un solárium, donde gente en traje de baño descansa y toma sol en sus sillas y mantas, por lo que el espacio ha ganado el apodo de “la playa”—con un toque de ironía ya que São Paulo no tiene playas¹¹.

En uno de los extremos de este versátil paseo urbano, que puede funcionar como pasarela/parque lineal/calle/plaza/playa, hay dos improbables torres de concreto, la principal adición arquitectónica de Bo Bardi realizada durante la segunda fase de construcción (1982-1988). La torre más robusta funciona como un “campus atlético vertical”, con una gran piscina en la planta baja y cuatro gimnasios en los pisos superiores que albergan canchas deportivas, estudios de danza y espacios de uso múltiple, como salas para clases de teatro y yoga. Los vestuarios por su parte están apilados en la torre más delgada. Si bien algunos críticos han etiquetado a las torres como “brutalistas”,

11 La razón por la cual no hay edificios en la zona del paseo peatonal es porque corre un arroyo subterráneo que ocasionalmente produce inundaciones (Vanier y Ferraz 2013, 153).



Fig. 3. SESC Pompéia. Parque lineal durante un día de semana. Fotografía del autor.

los múltiples puentes conectores que sugieren cuerpos extendiendo sus brazos, y las ventanas de forma orgánica en la torre más robusta, transmiten una sensibilidad surrealista¹².

Alguna vez Bo Bardi dijo que el diseño de las torres fue inspirado por las fortalezas militares dispersas por Brasil, “perdidas cerca del mar o escondidas en todo el país, en ciudades, bosques, desiertos y tierras salvajes aisladas.” (Bo Bardi 1986, 153) Si una de las principales cualidades de una obra de arte es su capacidad para generar metáforas (es decir, sugerir múltiples significados), las torres del SESC Pompéia constituyen una fuente continua de asociaciones metafóricas. Varios autores han ofrecido diversas interpretaciones de estas siluetas de concreto: “dos gigantes abrazándose sobre el inmenso paisaje de una ciudad,” (Subirats 2013, 158) “antiguas murallas marinas,” (Zevi 1987, 154-155) “dos guerreros con armaduras ensangrentadas,” (Comas 2009, 170) “imágenes urbanas de la película *Metrópolis* de Fritz Lang” (Subirats 2013, 158). Por su parte, Bo Bardi consideró a las torres como “un homenaje al gran arquitecto mexicano Luis Barragán” (Ferraz 2013, 160).

¹² En referencia a la definición de las torres como “surrealistas,” Bo Bardi comentó lo siguiente: “Es cierto, y proviene de mi formación europea. Pero nunca olvidaré el surrealismo del pueblo brasileño, sus invenciones, su placer en reunirse para bailar y cantar” (Vanier y Ferraz 2013, 154) (traducción del autor).



Fig. 4. SESC Pompéia. Parque lineal durante un fin de semana. Fotografía del autor.

5. HACIA UN ESPACIO PÚBLICO MÁS DIVERSO E INCLUSIVO

Los puentes que conectan las dos torres introducen otro tipo de calles: los pasajes aéreos. Dispuestos a diversas alturas y ángulos, los puentes-conectores enlazan diferentes áreas programáticas, por ejemplo, desde una cancha de deportes hacia los vestuarios. Los pasajes aéreos funcionan simultáneamente como puentes peatonales, miradores, balcones y espacios de contemplación (Fig. 5). Mientras se está parado en un pasaje aéreo se puede apreciar el contraste entre la Ciudadela de la Libertad y el barrio de Pompéia, o entre “la pequeña comarca” y una amplia sección de la ciudad de São Paulo.

Para Bo Bardi, el proyecto urbano es (como Marcel Duchamp se refirió a su propia obra) “definitivamente incompleto” (Meninato 2018, 124-160). Al igual que los seres vivos, las calles y los edificios deben entenderse como procesos que experimentan un continuo estado de evolución y transformación. Aunque sean soñados y concebidos por diseñadores, sus propietarios reales son las personas que los habitan. La vitalidad de los espacios que pueblan la “fábrica de barriles abandonada” sólo se valida cuando son ocupados por niños jugando, mujeres agrupándose, amigos charlando y procesiones de desfiles alborozados. La experiencia urbana, por lo tanto, se convierte en un gran teatro



Fig. 5. SESC Pompéia. Calles elevadas.
Cortesía Carlos Eduardo Binato de Castro.

cívico donde los espectadores también son actores. Reflexionando acerca de la noción de la ciudad como un lugar performativo, Bo Bardi comenta: “Teatro que sale a las plazas públicas, las calles, que invade la ciudad. Sillas y muebles saliendo de las casas, y personas, hombres, mujeres y niños”¹³.

13 Vale consignar que la cita de Bo Bardi (Carvalho Ferraz 2019, 272) está inspirada en un texto de Le Corbusier (traducción del autor).



Fig. 6. Lina Bo Bardi. *Perspectiva SESC Fábrica Pompéia*, 1983. Cortesía Instituto Bardi Archive.

De acuerdo con Bo Bardi, antes que procurar un proyecto definitivo y acabado, el urbanismo debe ser entendido como un proceso en permanente estado de flujo y cambio. La representación más inspirada de su concepción de la ciudad como un organismo vital y mutante es su dibujo titulado “Visión de un posible futuro para SESC Pompéia,” donde anticipa (o sueña) con el crecimiento vertical del barrio de Pompéia (Fig. 6). El futuro de la “Ciudadela de la Libertad”—y quizás de toda la ciudad de São Paulo— nos informa, es vertical.

Con su proyecto para la Ciudadela de la Libertad, Bo Bardi demuestra la posibilidad de un nuevo paradigma urbano, promoviendo la visión de una ciudad más generosa, inclusiva, diversa y performativa. Su iniciativa descarta decididamente la perniciosa noción de la *tabula rasa*, para en cambio proponer un diálogo entre lo existente y lo nuevo, entre la construcción y el paisaje, entre la arquitectura y la naturaleza, entre lo técnico y lo poético.

El pensamiento urbano de Bo Bardi encuentra resonancias en las ideas de su amigo y contemporáneo, el arquitecto holandés Aldo van Eyck, quien estuvo al frente de la oficina de desarrollo urbano de Ámsterdam entre 1946 y 1978 (Withagen y Caljouw 2017). Tanto van Eyck como Bo Bardi rechazan el concepto moderno de ciudad basado en la forma y la función, para enfocarse en la activación del espacio público a través de actividades y eventos destinados a fortalecer los lazos comunitarios (Tzonis y Lefaivre 2018). El proyecto de Bo Bardi para el Solar do Unhão y el diagrama “Otterlo Circles” de Aldo van Eyck muestran una concepción novedosa y original del entorno construido. Ambas iniciativas se nutren de la antropología, lo vernáculo, lo pluricultural, la participación de la comunidad, y una concepción de la historia de la arquitectura como un proceso continuo de transformación y sedimentación (Team 10 Online 2018).

Por su parte, el proyecto de Bo Bardi para el SESC Pompéia tiene similitudes con la principal propuesta urbana que llevó adelante van Eyck en Holanda. En el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, Aldo van Eyck desarrolló cientos de parques infantiles para la ciudad de Ámsterdam (Lefaivre, de Roode, y Fuchs 2002). Estos espacios públicos estaban ubicados en plazas y terrenos abandonados, y consistían en equipos de juegos para niños dispersos en los barrios de la ciudad. En lugar de un plan urbano formalista, omnipresente y abrumador, van Eyck demostró que la ciudad puede transformarse mediante múltiples, simultáneas y acotadas “intervenciones tácticas” (Lima y Pallamin 2008, 7). Para van Eyck, el espacio público se define por condición “in-between” (intermedia), un lugar donde pueden encontrarse y fusionarse expresiones opuestas y donde pueden ocurrir eventos inesperados (Strauven 2007). Muchas de las cualidades que caracterizan el plan de van Eyck para Ámsterdam se aprecian en el SESC Pompéia, donde, en lugar de entender la ciudad por sus formas edilicias y su circulación vehicular, el proyecto urbano se activa mediante la creación de lugares y situaciones capaces de acomodar una multiplicidad de usos y actividades para todas las edades y géneros.

Contemplando la vital cotidianeidad del SESC Pompéia y reflexionando acerca de cómo un proyecto urbano comienza su propia vida luego de finalizada su construcción, Lina comentó, “para mí la arquitectura es ver a una anciana o a un niño con un plato lleno de comida caminando elegantemente a través de nuestro restaurante, buscando un lugar para sentarse en una mesa comunal... Aquí tuvimos un experimento socialista” (Ferraz, 2012). En el universo de Bo Bardi conviven lo imaginario y lo necesario, lo práctico y lo poético, lo nuevo y lo viejo. Estas tensiones se amalgaman para activar a la “Ciudadela de la Libertad” –aquella antigua fábrica de tambores abandonada y luego transformada ubicada en el barrio de Pompéia situado en la ciudad más poblada de Sudamérica¹⁴.

14 Según estimaciones del IBGE (2021), la ciudad de São Paulo tiene una población de más de 12 millones. Con 10 millones viviendo en la periferia, la región metropolitana cuenta con una población de 22 millones. Esto convierte al área metropolitana de São Paulo en la megalópolis más grande del hemisferio sur. Accedido el 9 de septiembre de 2022. Disponible en: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sp/sao-paulo.html>.

REFERENCIAS

- Anagnost, Adrian. 2019. "Limitless Museum: P. M. Bardi's Aesthetic Reeducation." *Modernism/modernity*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, Volume 26, Number 4. 687-725.
- Anelli, Renato. 2016. "Recycling and Restoration." En *Sustainable Lina. Lina Bo Bardi's Adaptive Reuse Projects*, editado por Annette Condello y Steffen Lehmann. Cham: Springer International Publishing. 97-116.
- Bo Bardi, Lina. 1986. "The Pompeia factory." Reimpreso en *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia*, editado por André Vanier y Marcelo Ferraz. 2013. 152-154.
- Carboncini, Anna. 2014. "Lina Bo Bardi and P. M. Bardi: fragments of a dialogue." En *Lina Bo Bardi 100: Brazil's alternative path to modernism*, editado por Andres Lepik y Vera Simone Bader. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. 185-190.
- Carvalho Ferraz, Marcelo. 2019. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Colomina, Beatriz. 2022. "Afterword: Trans-species Architecture." En *Lina Bo Bardi: Material Ideologies*, editado por Monica Ponce de Leon. Princeton, NJ: Princeton University Press. 250-255.
- Comas, Carlos Eduardo. 2009. "LINA 3x2," *ARQ Texto*, No.14. 146-189.
- Cucchi, Virginia, "Women and Architecture." 2020. Accedido el 19 de marzo, 2023. Disponible en <https://www.floornature.com/design-trends/strongwomen-and-architecture-strongbr-15514/>
- da Costa Meyer, Esther. 2019. "Becoming Lina Bo Bardi: An Ideological Odissey." En *Habitat: Lina Bo Bardi*, editado por Adriano Pedrosa. Mexico City: Museo Jumex. 52.
- Ferraz, Marcelo. 2012. "Lina Bo Bardi: Together. The Making of SESC Pompéia by Marcelo Ferraz." Accedido el 29 de diciembre, 2022. Disponible en <https://linabobarditogether.com/2012/08/03/the-making-of-sesc-pompeia-by-marcelo-ferraz/>.
- Ferraz, Marcelo. 2013. "In an old barrel factory..." En *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia* Vanier, editado André Vanier y Marcelo Ferraz. 159-161.
- Frampton, Kenneth. 2020. *Modern architecture: a critical history*. London: Thames and Hudson.
- Lefavre, Liane, de Roode, Ingeborg y Fuchs, Rudi. 2002. *Aldo Van Eyck: The Playgrounds and the City*. Amsterdam: Stedelijk Museum.
- Lima, Zeuler. 2013. "Lina Bo Bardi and the Architecture of Everyday Culture." Accedido el 3 de marzo, 2023. Disponible en <https://placesjournal.org/article/lina-bo-bardi-and-the-architecture-of-everyday-culture/?cn-reloaded=1>.
- Lima, Zeuler R., y Pallamin, Vera M. 2008, 7. "Reinventing the Void: São Paulo's Museum of Art and Public Life along Avenida Paulista." En *Ordinary Places/Extraordinary Events. Citizenship, Democracy and Public Space in Latin America*, editado por Clara Irazábal. London & New York: Routledge. 59-83.
- Lima, Zeuler R. M. de A. 2019. *Lina Bo Bardi, Drawings*. Princeton, NJ: Princeton University Press; in association with Fundació Joan Miró.
- Martí, Silas. 2018. "Teatro, Oficina, Torre." Accedido el 2 de febrero, 2023. Disponible en *The Avery Review* 30. Disponible en <http://averyreview.com/issues/30/teatro-oficina>.
- Meninato, Pablo. 2018. *Unexpected Affinities. The History of Type in the Architectural Project*. Boca Raton, FL: Routledge | Taylor & Francis.
- Pereira, Juliano Aparecido. 2008. "Lina Bo Bardi: Bahia, 1958-1964." Accedido el 39 diciembre, 2022. Disponible en <https://aloisiomagalhaesbr.wordpress.com/historia-da-arte/coletivas/coletivas-nacionais/lina-bo-bardi-bahia-1958-1964/>.

- Sánchez Llorens, Mara, Fontán del Junco, Manuel y Toledo Gutiérrez, María. 2018. *Lina Bo Bardi: tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992*. Madrid: Fundación Juan March Editorial de Arte y Ciencia.
- Sánchez Llorens, Mara y Garrido López, Fermina. 2018. "Lina Bo. Una antifeminista moderna". En *Estudios de Género*. Memoria DEL 56.º Congreso Internacional de Americanistas. DOI: 10.14201/OAQ0251_9.
- Soares, Dirceu. 1978. "Um centro de Lazer na cidade morta". Entrevista a Lina Bo Bardi. *Folha de São Paulo*, 19 de enero de 1978.
- Strauven, Francis. 2007. Accedido el 14 de julio, 2023. "Aldo van Eyck – Shaping the New Reality from the In-between to the Aesthetics of Number." *CCA Study Centre Mellon Lectures*. Disponible en <http://www.cca.qc.ca/system/items/1947/original/Mellon12-FS.pdf?1241161450>.
- Subirats, Eduardo. 2013. "Architecture and poetry." En *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia*, editado André Vanier y Marcelo Ferraz. 155-158.
- Team 10 Online. Accedido el 14 de julio, 2023. Disponible en <http://www.team10online.org/team10/eyck/index.html>.
- Tzonis, Alexander y Lefaivre, Liane. 2018. "The Rebel Humanist. Aldo van Eyck (1918-1999)." Accedido el 7 de julio, 2023. Disponible en <https://arquitecturaviva.com/articles/the-rebel-humanist>.
- Vainer, André y Ferraz, Marcelo. 2013. *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Withagen, Rob y Caljouw, Simone R. 2017. "Aldo van Eyck's Playgrounds: Aesthetics, Affordances, and Creativity." Accedido el 7 de julio, 2023. Disponible en <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2017.01130/full>.
- Zevi, Bruno. 1987. "Factory of signs". Publicado originalmente en *Revista L'Espresso*, Roma, mayo de 1987. Reimpreso en *Cidadela da Liberdade. Lina Bo Bardi e o Sesc Pompéia* Vanier, editado André Vanier y Marcelo Ferraz. 2013. 154-155.

BREVE CV

Pablo Meninato, Ph.D., es arquitecto, educador y crítico de arquitectura. Nacido en Argentina, Meninato ha enseñado y practicado arquitectura en Filadelfia, Buenos Aires y Monterrey, México. Actualmente es el Secretario de la Junta Directiva de la Society of Architectural Historians–Philadelphia Chapter. Antes de unirse a la Temple University como Profesor Asociado, Meninato enseñó en varias instituciones académicas, incluyendo la University of Pennsylvania, la Thomas Jefferson University, la Universidad de Monterrey, la Universidad de Palermo y la Universidad de Buenos Aires. Desde el 2019, Meninato está inmerso en un proyecto de investigación y publicación que examina cómo varios arquitectos y diseñadores contemporáneos están desarrollando nuevas y originales estrategias de diseño urbano que mejoran la calidad de vida en asentamientos informales en América Latina.