

POÉTICA DE LA GRAVEDAD

Stravinsky: "no es un secreto para ninguno de los que me escuchan que "poética", en el sentido exacto de la palabra, quiere decir el estudio de la obra que va a realizarse. (...) La poética de los filósofos de la antigüedad no admitía lirismos sobre el talento natural ni sobre la esencia de la belleza".

Hormigón: parece que lo conocemos. Nos han hablado de pórticos, de losas, de forjados más o menos aligerados, tenemos un cierto rango de esbelteces en nuestro subconsciente, sabemos incluso de otras formas más complejas cuyo éxito consiste curiosamente en que no son nada complejas. Pero todo eso salta por los aires el día que cae en nuestras manos una publicación sobre la arquitectura brasileña de los últimos cincuenta años.

Este encuentro depara una sorpresa: el modo en que se emplea el hormigón como elemento significativo y, sobre todo, la desenvoltura con que se diseña con luces que aquí consideramos excepcionales. Como si apenas costara esfuerzo.

Un estudio más profundo nos sorprenderá por una contradicción: la conciencia de subdesarrollo, no sólo social, sino técnico, manifestada por los protagonistas de estas obras, condición desde la que, sin embargo, se alcanza una alta conciencia del papel de la técnica en la consecución de sueños de arquitectura.

Porque la técnica no sería apenas nada sin el pensamiento capaz de ponerla en tensión para la obtención de una arquitectura que pueda aportar siquiera un renglón a la historia.

Y tal pensamiento existió.

Años cincuenta y sesenta, Brasil: lo enunciado como sueño en los años treinta se convierte en realidad reinterpretada; lo que durante mucho tiempo es metáfora, deviene realidad construida, adaptada, sí, a una sociedad y un lugar oportunos, pero en modo alguno regionalizada, sino, en tanto que arquitectura, simplemente universal.

Los años anteriores han sido para Brasil de internacionalización, el descubrimiento de un territorio promisorio, donde las prédicas de los apóstoles de la modernidad han sido escuchadas y creídas seriamente. Allí el poder político ha sido capaz de confiar en los arquitectos y la nueva arquitectura es percibida como reflejo del deseo de mejora social. El mejor de los mundos, probablemente.

En 1956 se publicó un libro hoy mítico: "Arquitectura Moderna en Brasil", de Henrique Mindlin . Ese mismo año, el 20 de septiembre, se convocó el concurso para el planeamiento de Brasilia. El libro de Mindlin, por tanto, supone una excelente foto fija de un momento muy significativo. La

fecundidad mostrada es impresionante, con gran cantidad de arquitecturas de una modernidad madura difícil de encontrar en otros lugares. Se está ya apuntando, además, un modo propio de hacer, en la línea de la adaptación de las pautas proyectuales del Movimiento Moderno a las particularidades geográficas y productivas de Brasil. Aún no ha eclosionado la llamada arquitectura paulista, pero alguno de sus inmediatos protagonistas ya aparecen en esa foto fija, dentro de un modo de hacer aún formalmente cercano a estilemas del llamado Estilo Internacional.

El fenómeno no es exclusivo de Brasil: en aquellos años América en toda su extensión, de los Estados Unidos a Argentina y Chile, va regalando increíbles piezas de arquitectura que desarrollan un programa que en Europa apenas ha calado a gran escala; si aquí la arquitectura moderna nunca ha terminado de constituir una vigencia cultural y social en el estricto sentido del término, en América todo resulta muy diferente en aquellos años: las case study houses, las obras de Gordon Bunshaft, Neutra, Elwood, la modernidad de corte "ortodoxo" de Méjico, Venezuela, Chile, Argentina, Uruguay... acompañan a esa modernidad brasileña de muy alta y equilibrada calidad, con obras como las de los hermanos Roberto, Rino Levi, Niemeyer, Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Sergio Bernardes, Jorge Machado...

Son los años de una América que no ha librado la Segunda Guerra Mundial en su territorio y que por tanto ha alcanzado y adelantado a Europa, demostrando desde la práctica la posibilidad de hacer realidad un sueño nacido en un mundo bien distinto. Son también los años de una democracia generalizada en el continente, fundamentalmente en paz y con unas expectativas de crecimiento promisorias. Luego llegarán los movimientos populistas, las dictaduras militares, las desigualdades exacerbadas y la desunión, en un contexto en que la arquitectura pasará irremediamente a un plano más oculto, pero no por ello menos intenso ni real.

Justamente es en aquellos años previos al gran desastre cuando la arquitectura de algunos maestros da un salto en el vacío y propone algo radicalmente nuevo y diferente de lo que la tradición moderna había regalado ya.

Son los años en los que Lina Bo Bardi construye el Museo de Arte de Sao Paulo, empleando un sistema de pretensado especialmente adaptado a las condiciones tecnológicas del Brasil del momento por el ingeniero Figueiredo Ferraz; pero también construía su casa, un precioso y delicado pabellón elevado entre vegetación hoy frondosa, que destaca no tanto por la ligereza y atrevimiento de su estructura, sino por el modo tranquilo y heterodoxo de poner en juego conceptos conocidos para interpretar a su manera el sueño de habitar: con la única condición de la consistencia entre forma, técnica y, sobre todo, un modo de posarse sobre el mundo, que no es físico sino conceptual.

Un poco más tarde, como si fuera un canto de cisne del Brasil soñado y cercano a truncarse, Vilanova Artigas construye la obra más inexplicablemente desconocida (hasta hace poco) de aquel tiempo: la emocionante Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Sao Paulo. Ambos edificios, la casa de Bo Bardi y la FAUSP, vienen a ser principio y fin de este período de eclosión en que se configura un

nuevo modo de hacer, un modo de entender la arquitectura, arranque de lo que hoy se ha dado en llamar "escuela paulista", que sigue viva y fecunda hasta nuestros días.

Los gimnasios de Itanahem y Guarulhos, de Artigas, y el gimnasio Paulistano, de un jovencísimo Mendes da Rocha, confirman un singular entendimiento del problema de la estructura, que no es identificable como algo separado de la arquitectura: en ningún caso se trata de añadir una nueva capa, sino de producir un conjunto del que el problema resistente es parte generatriz. La forma arquitectónica resulta conjuntamente con la forma estructural importando ya muy poco la referencia a formas conocidas: el proyecto resulta más bien un artefacto legitimado por su propia coherencia interna, apenas nada más, pero nada menos

Dicho de otro modo, en esta obra se entabla una relación dialéctica consciente entre arquitectura y gravedad, entendiendo e integrando ésta como material de trabajo del arquitecto.

La voluntad de manipulación es explícita para Vilanova Artigas:

*"Arquitectura, básicamente, es desafiar la ley de la gravedad. Eliminar apoyos, lanzar vanos, equilibrar. El resto es confort. Un poco de confort aquí, un poco de confort allí...".*¹

Podríamos caracterizar sus mejores edificios como nacidos de una voluntad de jugar con el equilibrio, estructuras "tensas", equilibradas después de haber introducido en ellas el desequilibrio:

*"Les confieso que busco el valor de la fuerza de la gravedad, no por el afán de hacer cosas finas (...) de modo que lo leve sea leve por ser leve. Lo que me encanta es usar formas pesadas, llegar cerca del suelo y, dialécticamente, negarlas".*²

La apelación a la ligereza como sello necesario (incluso legitimador) de modernidad, es cuestión vieja que nos lleva a los orígenes de la vanguardia. Ligereza real o, tantas veces, mero fenómeno visual ligado preferentemente a la transparencia. Pero para entender la actitud de Artigas debemos cambiar de perspectiva. No hablemos de la ligereza como carencia de peso, sino como expresión de la tensión vencida de la gravedad.

Podemos decir "no", pero la arquitectura es un "hacer"; es, por tanto, decir muchas veces "sí"... en una dirección específica. Podemos decir "no" y engañarnos, sencillamente. Olvidar hasta la ceguera la realidad, negar nuestras limitaciones y pies forzados. Olvidar que, en última instancia, la arquitectura se debe construir. Y recurrir, inevitablemente, al truco, a la ilusión, al "saber hacer"; a la ingeniería evidente –derrota de la arquitectura y del pensamiento y, por lo mismo, desilusionante. Recurrir, sencillamente, a que las cosas "parezcan ser de otro modo", para al final descubrir decepcionados que eran como no podían dejar de ser.

1 Artigas, Rosa: "Vilanova Artigas", p. 184.

2 Masao Kamita, João, "Vilanova Artigas", p. 39.

Pero podemos decir “no” a través de decir “sí” a otras cosas, a asumir una realidad que, trastocada por vía de la técnica y el orden material, consiga vencerse a sí misma y hablarnos de otra realidad que sí es posible.

La apuesta por negar dialécticamente la gravedad, a través de su puesta en relieve, es también la apuesta por conocer mejor el mundo y explicarlo a través de una viga, de un apoyo, de un techo tenso que nos impele a percibir su peso y, con él, el maravilloso acervo del conocimiento humano que nos permite colocarlo allí arriba, resistiendo.

No hay, pues, pretensiones heroicas, ni de batir records -quede eso para los atletas arquitectónicos- sino sólo un reto dialéctico con la naturaleza.

El arquitecto mira a su alrededor y encuentra una naturaleza, es decir, una realidad que aspira a comprender. Y la propia génesis de la arquitectura le permite conocerla mejor y con ella comprender mejor al ser humano y a la sociedad; sólo comprendiéndolas es posible ofrecer respuestas y evitar desastres:

“Aún cuando el empleo del pretensado conduzca a consecuencias técnicas considerables, la decisión de utilizarlo es por completo ajena a la técnica. Consiste solamente en adoptar una posición, frente al mundo exterior, por un técnico que decide aceptar un aumento de responsabilidad y de esfuerzos, para entender mejor este mundo”.³

Frente a escalas mezquinas y elementos minúsculos, la filiación ingenieril de la arquitectura brasileña dispone herramientas adecuadas para esa deseada transformación de la naturaleza. Al cabo, la libertad de la construcción es también la libertad respecto a la construcción.

Nuestros protagonistas consiguen llevar a los límites esa libertad, pero también algo mucho más importante: conciliar las distintas escalas de actuación de la naturaleza desplegando una respuesta integral al problema planteado, que es tan capaz de resolver un vano de 110 metros como de diseñar un emocionante sistema de apertura automática de una ventana doméstica. Son muchas las razones que se apoyan unas en otras en pos de la deseada coherencia. La gran estructura no es pretexto de nada, sino condición necesaria para la generación de objetos arquitectónicos de extraordinaria justeza y consistencia.

Los croquis de Mendes da Rocha suelen contener una solución completa con una extraordinaria economía de medios. Vemos allí una sombra, un árbol, una persona mirando (y la cota desde donde mira, que no es casual), un accidente del terreno, un encuentro entre el cielo y la tierra, mediatizado por unas cuantas operaciones, cuya materialización es la arquitectura. Pero si una casa es la oportunidad de habitar bajo una sombra, su complemento es que el modo de producir esa

³ Freyssinet, Eugène, en el prólogo a Guyon, Yves, “Hormigón Pretensado – Estudio técnico y experimental”, p. VI.

sombra es resultado del enfrentamiento dialéctico entre arquitectura y gravedad, resuelto desde la posesión de una técnica que informa al pensamiento. Luces, cantos, opciones nuevas que hacen viables arquitecturas que de otro modo serían remedos de un deseo, búsquedas de una sublimación de lo imposible a partir del límite de lo posible.

En suma, la relevancia del hormigón en la arquitectura brasileña es ciertamente su característica más evidente para la mirada; pero erraríamos si creyéramos que el material es lo importante y lo que debe ser analizado. No, ni mucho menos. Opera más bien como una herramienta que, empleada con soltura y sin hacer problema de ella, permite hacer realidad un sueño, un deseo cuyas claves son más bien un modo de mirar el mundo y la sociedad, un entendimiento de la arquitectura como un ítem fundamental en la concordia entre la naturaleza y el ser humano, una técnica, en fin, con la que producir una arquitectura que sin ella no hubiera sido posible, pero que sin la pulsión previa por explicar y explicarse el mundo resultaría estéril.

No nos engañemos:

“Se debe pensar con la técnica, si está preparado para ello. Por tanto, lo que aparece como técnica no es la técnica, sino el pensamiento y la razón”.⁴

⁴ Entrevista “Cultura e natureza”, en Piñon, Helio: “Paulo Mendes da Rocha”, p. 23-24.