

La ciudad es de todos

Paulo Mendes da Rocha

colección la cimbra 9

La ciudad es de todos

colección la cimbra 9

La ciudad es de todos
Paulo Mendes da Rocha

Edición de José María García del Monte
Traducción de Emilia Pérez Mata

fundación caja de arquitectos

La ciudad es de todos
Paulo Mendes da Rocha

Colección la cimbra, núm. 9

DIRECTOR DE LA EDICIÓN
José María García del Monte

TRADUCCIÓN
Emilia Pérez Mata

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN
Luis Martínez Santa-María

EDICIÓN
Fundación Caja de Arquitectos
Arcs, 1, 08002 Barcelona
www.arquia.es/fundacion

COORDINACIÓN
Jaime J. Ferrer Forés

DISEÑO GRÁFICO
gráfica futura

IMPRESIÓN
Elece

FOTOMECÁNICA
Cromotex

D.L.: M-47165-2011
ISBN: 978-84-939409-2-8

© de esta edición,
Fundación Caja de Arquitectos, 2011
© de los textos, su autor
© de las ilustraciones, Paulo Mendes da Rocha

Portada
Dibujo de Paulo Mendes da Rocha, 2003

PATRONATO FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS

PRESIDENTE
Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE PRIMERO
Federico Orellana Ortega

VICEPRESIDENTE SEGUNDO
Alberto Alonso Saezmiera

SECRETARIO
Antonio Ortiz Leyba

PATRONOS
Carlos Gómez Agustí
Covadonga Alonso Landeta
Marta Cervelló Casanova
José Argudín González
Sol Candela Alcover
Montserrat Nogués Teixidor
Emilio Tuñón Álvarez
Francisco Javier Cabrera Cabrera
Fernando Díaz-Pinés Mateo
Jesús Hernández González
Antonio Ferrer Vega

DIRECTOR
Gerardo García-Ventosa López

La edición de este libro ha sido posible gracias a la financiación obtenida del Fondo de Educación y Promoción de la Caja de Arquitectos.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra, sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la Ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) www.cedro.org si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Índice

7 **Dos palabras sobre la casa Gerassi**

13 **La ciudad es de todos**

21 **Hay una idea elitista en los centros culturales**

31 **Entre las aguas y las piedras de Venecia**

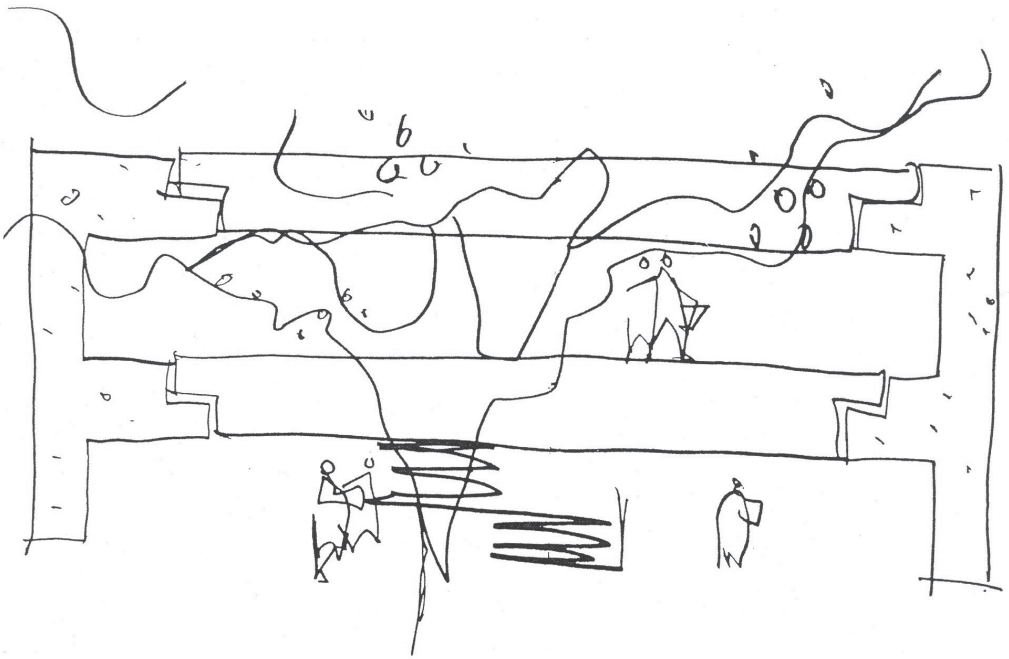
49 **Arte objetivo**

63 **La arquitectura es una forma de conocimiento**

99 Origen de los textos

101 Nota biográfica

105 Créditos de las ilustraciones



Paulo Mendes da Rocha. Croquis de la casa Gerassi, São Paulo, 1988.

Dos palabras sobre la casa Gerassi

Dos palabras sobre la casa Gerassi.[1] De entrada, hay una cuestión muy intrigante: se puede hacer una casa con el material de que se disponga. No se trata de un juego de palabras. Es una verdad absoluta. Si solo tienes basura, construyes una hermosa casa en la favela; en tal caso, surge del pueblo un arquitecto y construye una casa bonita.

Está también la cuestión de que no me gusta hacer casas unifamiliares porque, sinceramente, en São Paulo es una tontería hacer una casa aislada: son quinientos, seiscientos, setecientos metros cuadrados de terreno para construir solo una… Pero el caso es que esas parcelaciones existen, el terreno estaba allí para construirla. Y en torno a esa idea de que se puede hacer una casa con cualquier material hay mucho que decir. No sé por qué, se me ocurrió que algo podría hacerse, sin saber tampoco qué saldría.

Pensé en esta intrigante cuestión: que para resolver el problema de la vivienda popular se emplea alta técnica de prefabricación, de producción en serie, etcétera. Y con ello se estigmatizó el prefabricado: que si es una porquería, que si es para pobres, que si crea un patrón, que si, estando sometido a una técnica rigurosa, el arquitecto no tiene libertad para hacer lo que imagina…

Vino a buscarme una persona que no conocía [para encargarme el proyecto de una casa]. Descubrí que era ingeniero. Y pensé que podría seducir a ese ingeniero a través de su racionalidad, de la peculiar inteligencia de su formación. Comencé a hablar de costes, de tiempo de construcción y de la belleza de la técnica límpida…

Era una casa para un matrimonio con dos hijas, mis hoy queridos amigos António y Maria Angélica. Les mostré que si dispusieran de todo aquel

1. Proyecto de vivienda unifamiliar de 1989, construida por Paulo Mendes da Rocha en un barrio residencial de São Paulo.

terreno para jugar, para la piscina, para el jardín, que si hiciéramos una casa elevada prefabricada, se podría montar en tres días y les costaría la mitad. Él no había pensado en eso. Comenzó a interesarse.

Llamé a los técnicos de una fábrica de prefabricados. Celebramos una reunión conjunta para confirmar las virtudes de aquello. Los técnicos necesitaban dos o tres meses para fabricar las piezas, porque no disponían de stock, pero una vez fabricadas, se montaba la casa en tres días. Después solo faltarían los acabados. Suponía un éxito extraordinario en cuanto a la eficacia del acto de construir: construida con eficiencia, la casa cuesta la mitad. El cliente se entusiasmó tanto que la hice. Llamé a esos técnicos y elegimos las piezas que tenían en catálogo.

Montamos la casa. De hecho, comenzamos un viernes y el sábado a mediodía habíamos terminado. El día del montaje de la estructura se presentaron en la calle todos los vecinos de los alrededores. Querían parar la obra porque decían que aquel barrio era exclusivamente residencial; es decir, aquel extraordinario evento no podía ser una casa. No por la forma, que no estaban entendiendo bien, sino por el insólito tinglado que se montó allí, con camiones entrando con grúas y cabestrantes.

Así que se trató de una demostración extraordinaria, incluso para mí y para todos, porque algunos de los episodios no me los esperaba; sobre todo que se congregase allí la gente. Al mismo tiempo creo que fue posible concebir una vivienda muy delicada, que permite la utilización de todos los recursos de la poesía de la casa, entre los cuales la simplicidad con que se vive en ella.

Y también en esa casa tuve el placer de ver esa esencialidad: la que las virtudes de la prefabricación exigen. No se va a revocar todo aquello para que ya nunca se sepa lo que era. Hay que dejar aquel esqueleto desnudo, con sus carpinterías, todo atornillado, un elemento a otro, como si los pedazos con los que fue hecho sirviesen siempre, hasta el fin. Incluso para que después de acabada, con sus detalles y refinamientos, no se desvirtuase ni se eliminase la posibilidad de desmontarlo todo y volver a montarlo de nuevo, algo que le gustaría a un niño.

Siento una atracción enorme por esa idea de los "niños ingeniosos". Uno se deforma con la erudición. O se puede deformar. ¡Y estaría bien que no se deformase… bendita erudición! No estoy defendiendo el oscurantismo. Pero es muy probable que uno se deforme por la visión errática de una mentalidad erudita, que te coarte. Pierdes libertad. Tengo la impresión de que un momento de gran sabiduría se puede asociar –de un modo hasta cierto punto fantasioso, literario– con la idea del "niño ingenioso": ves algo que hizo y te preguntas cómo lo pudo hacer… cuando lo sorprendente es lo que hizo, como si fuese un conocimiento descubierto en aquel instante, con la simplicidad que precisa tener: momento de inercia, momento flector, carga en los cimientos… cosas muy sencillas.

Incluso ver las piezas antes de montar la casa tiene mucho de juego. En rigor, se trata de tres piezas: vigas, pilares y losas. Elementos que producen una serie de resultados, como si se tratase de música. Siendo así, la obligación que me impuse, y que el propio sistema impone desde el punto de vista ético y estético, asociados ambos como una única cosa, era mantener la dignidad del sistema. Para hacer esa casa tan bonita uno se obliga –o, si no se obliga, no se me ocurrió un recurso mejor– a argumentos como la pequeña loseta hidráulica coloreada para el pavimento, que queda muy bien como acabado de ese tipo de estructura porque es ligera, con pocos milímetros de espesor.

Ese colorido estampado de las casas pernambucanas conforma la casa. Como si acabara de llover, como si estuviera mojada. ¡Qué hermoso es ver eso, una parte bañada por el sol, la otra en la sombra! Muy hermoso. Te das cuenta de que los recursos del diseño, de los artefactos, de la cultura popular, no necesitan que hagas una casa con "tal o cual estilo", cuestión esta muy ligada a la idea del contexto, a veces mal interpretada. Es una visión fragmentaria del discurso, como si los elementos constructivos fuesen palabras en la literatura. Entonces uno coge aquella palabra, la palabra que faltaba, y organiza todo el texto. Por lo tanto, no es el discurso el que es contextual, sino que son las palabras las que resultan oportunas, y vuelves a decir de nuevo la misma cosa, pero no con las mismas palabras, puesto que su organización es otra. Es muy interesante.

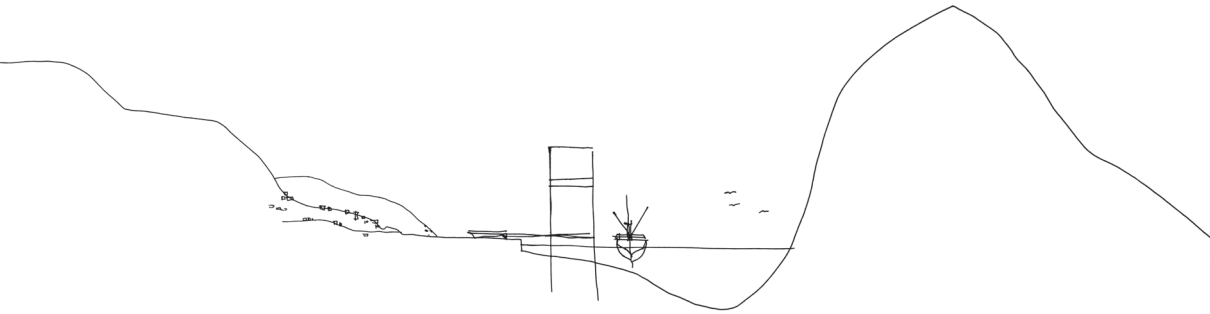
Hay aspectos eminentemente técnicos también muy interesantes, y no tanto de tecnología de construcción; por ejemplo, cómo restituir todo el terreno, toda la superficie del solar, a la diversión de los niños. Empiezas a pensar: ¿cuál es el espacio para jugar? ¿Cuál es el espacio para la piscina? ¿Cuál el del jardín? ¿Cuál para guardar los automóviles? O también: ¿cuál es el espacio de recepción y vestíbulo de la casa? ¿Por qué no todo el terreno, cubierto por una casa suspendida y de un solo piso?

Todo eso es muy elegante, muy estratégico, y de ahí la idea de los "niños ingeniosos". Me sentí casi avergonzado de ser un arquitecto con más de cuarenta años de profesión y no haberlo hecho todo con esta sencillez desde mucho antes. Una desmitificación del conocimiento, porque la única cosa para la que sirve el conocimiento es precisamente para mostrar que todo es muy fácil.

Existen en São Paulo más de veinte de estas industrias que producen elementos prefabricados para la construcción. Tienen éxito porque, puesto que es algo tan eficiente, rápido de montar y económico, se utiliza para naves industriales. No se aprecia como elemento refinado para construir lo excelente, lo más excelso del sueño y la fantasía: la casa propia.

Esa demostración me sirvió de mucho y puedo decir, incluso, que el mérito es del dueño de la casa. Hay que considerar una obra acabada como una empresa que no es solo del arquitecto, porque exige que otro deposite en él esa confianza. Cuando conseguí seducir, convencer al dueño de la casa de que esa era la mejor forma de hacerla y él dijo: «tienes razón», fue un momento maravilloso, solidario.

Otra cosa interesante que hay que tener en cuenta en esas casas elevadas es que si quisieras levantar ahí diez plantas, una sobre otra, solo tienes que prolongar la escalera para que dé acceso a cada casa y colocarle un ascensor. De ese modo, un terreno cinco veces mayor que aquel, que sería lo exigido para cinco casas, daría para un hermoso parque para los niños. Si bien no podría tener la misma estructura, se podría hacer con el mismo sistema.



Paulo Mendes da Rocha. Proyecto para la ordenación de la bahía de Vitória, 1993.

La ciudad es de todos

"La ciudad es de todos." Esta frase alberga la síntesis del pensamiento de Paulo Mendes da Rocha respecto a la ciudad. Para él, la urbe tiene un valor universal, es el lugar de encuentro donde las personas comparten intereses comunes. De esta entrevista exclusiva para la Revista E *es posible extraer una mirada crítica sobre la realidad de São Paulo. Mendes da Rocha rechaza el movimiento que lleva a las clases más acomodadas a buscar emplazamientos alejados. Para él, la ciudad tiene valor por las personas que la habitan. Es mucho mejor oír el barullo del bar que está debajo de su despacho que aislarse en un condominio cerrado. En el pensamiento de Paulo Mendes da Rocha habita la utopía de la ciudad ideal: un lugar que desautoriza el estilo de vida egoísta.*

¿Qué te parece la construcción de ese edificio inmenso en el centro de São Paulo[1] que cambia completamente los efectos de las proporciones y de los ejes de la ciudad?

Paulo Mendes da Rocha: Tú mismo ya has respondido. El edificio cambia violentamente la ciudad, por tanto es una invasión, una forma de violencia. Hay una cuestión muy interesante, en lo que concierne a la técnica y los recursos humanos, en relación con la virtud y el desastre: unos llegan a los misterios de la constitución de la materia mientras que otros, con lo mismo, fabrican una bomba. Lo que mueve al hombre hacia el conocimiento, sus intenciones, tiende a degenerar. Para nosotros, conocer es fundamental. Por tanto, el ser humano se halla siempre frente a un problema ético y político. La cuestión de ese edificio en el centro debe discutirse detalladamente porque implica principios éticos fundamentales. Desde la esencia del mundo moderno y de la construcción de la ciudad contemporánea, diríamos que ese edificio sería un instrumento posible: el edificio vertical, basado en la máquina, en la mecánica del suelo, en la mecánica de fluidos para que el agua llegue a los grifos, en la del propio ascensor y la de todas las máquinas necesarias para construir el edificio. Pero subyace una idea que no es el edificio en sí, el edi-

1. La Maharishi São Paulo Tower fue proyectada para el centro de São Paulo: una torre de 510 metros de altura y 108 plantas en forma de pirámide y con decoración hindú, con pretensiones de sustituir a la ciudad misma. El proyecto no fue aprobado por las autoridades municipales.

ficio es apenas un instrumento para construir una ciudad. Quieren construir un edificio que sería todos los edificios en uno solo. Allí se puede tener de todo: hospitales, academias, pabellones deportivos, iglesias y apartamentos. Es decir, construido el edificio, ya no hace falta la ciudad. Tiene gracia porque esa gente hace una propaganda en la que aparece ese mamotreto al fondo (me refiero al edificio), con unas fuentes horribles que escupen agua y, en primer plano, una pareja con unos niños jugando entre florecitas. Eso representa una ruptura en el camino de la inteligencia humana, de la formación de la conciencia y del lenguaje. Se construye como quien hace un discurso: "Esa es la ciudad que creo que es bellísima". Solo que no lo es. Se trata de una negación completa de todo. Es grosero, totalitario, inhumano y una corrupción absoluta de la idea del valor del conocimiento. No tiene cabida.

Hace cerca de dos años, el SESC (Servicio Social de Comercio) restauró una película titulada São Paulo, la sinfonía de la metrópoli, *una producción que retrata la São Paulo de 1929, bellísima, armoniosa. No se puede ni comparar con la ciudad actual. ¿A qué se debe esa degeneración urbana? ¿Cómo una ciudad deviene fea?*

Tengo la impresión de que antes de que la ciudad se vuelva fea, son las personas las que se afean, por usar esa palabra como designación de dónde está el mal. La idea de la ciudad debe ser discutida y alimentada antes de existir. La ciudad existe en la mente del ser humano como un deseo. Si uno la imagina como un espacio de pura especulación y negocio, jamás podrá ser bella. En el caso de la comparación de la São Paulo de 1930 con la actual, lo que se ve es que se anticipan las virtudes del edificio alto. Siempre considero virtuosa la posibilidad de realizar edificios en altura para concentrar los trabajos y las poblaciones. Es una posibilidad económica de realizar la ciudad teniendo en cuenta la dificultad de la instalación de redes de agua, alcantarillado, telefonía, sistema eléctrico, etcétera. Es muy difícil construir esa red en una ciudad que se extienda con casas pequeñas. Un millón de habitantes ya sería suficiente para hacer inviable una ciudad hecha de casas unifamiliares. ¿Qué es lo que sucede? Para ilustrarlo basta con imaginar el recorrido histórico de esa ciudad. Comienza como una pequeña villa, con casitas. Después se divide en pedazos para vender los terrenos. ¿Cómo se puede hacer negocio con pedazos del planeta? Se venden esos solares, se construyen las casitas, después se revenden

los solares y donde había una casita se construye un edificio. El conjunto de eso no puede ser sino un desastre. No hay ningún diseño que prevea la transformación. La propia cuestión de la arquitectura queda fuera de juego.

El ideal de la arquitectura como expresión del conocimiento es la construcción de la ciudad contemporánea como forma suprema de la imaginación del ser humano respecto a su hábitat. La idea de la disposición espacial de una ciudad en la naturaleza, no solo como paisaje, sino teniendo en cuenta las fuerzas implicadas para que el edificio se mantenga en pie, se hace con un conocimiento absoluto del deseo. ¿Qué ciudad deseas? Y ese deseo no puede tratarse como mercancía que se va reproduciendo en porciones para ser vendida. El modelo de ciudad, si es que existe, no como formal o definitivo, sino en la imaginación, sería de placer y de visión erótica de la vida.

La visión de la ciudad que los arquitectos tienen en la mente, para resumirla en una frase, es la ciudad para todos. Porque quien establece el patrón de la casa, analizando la vivienda, es la técnica. No la pobreza o la riqueza. Esta es una característica horrible de la ciudad contemporánea: la periferia y la pobreza. ¿Por qué es la técnica la que decide las características de la casa? La ciudad es de una complejidad tal que es un proyecto humano contemporáneo.

São Paulo tiene actualmente cerca de diez millones de habitantes y hay ciudades todavía mayores. Sin embargo, otras grandes ciudades del mundo empiezan a reducirse, como Nueva York y París. ¿Te arriesgarías a decir que ese fenómeno de crecimiento que se da sobre todo en las capitales del Tercer Mundo está fracasando y que se empezará a pensar en alternativas como Alphaville,[2] por ejemplo?

Creo que no. Porque en la práctica se constatará un enorme desastre en cuanto a la idea de los grandes recintos cerrados. El modelo que nosotros imaginamos posible, no solo los arquitectos, es un modelo de ciudad compleja y multifuncional, que ofrece un paisaje muy amplio de actividades y

2. Nombre de un modelo de urbanización cerrada residencial y de negocios –reproducido en muchas ciudades de Brasil a partir de su primer desarrollo, a principios de los setenta–, en un emplazamiento a veinte kilómetros de São Paulo.

trabajo. El carácter de multiplicidad de acciones es el encanto fundamental de la ciudad. Se puede decir que eso no es una consecuencia, pero sí un objetivo de la ciudad: ser cosmopolita, mundial, un lugar de libertad… donde se cambia de ciudad con cierta facilidad. Por tanto, la ciudad es, antes que nada, un lugar posible para habitar, con transporte, electricidad, telefonía, recursos, que ampara a la vida biológica, a la posibilidad de trabar nuevas amistades, de explorar lugares propicios para la creación de la propia cultura. La ciudad es el recinto de la materialización del conocimiento. Supone una visión literaria y narrativa de nuestra propia condición de existencia actual en el mundo. Pero para que eso se realice plenamente, es preciso disponer de una mayor libertad de la que hemos tenido con el espacio y con el territorio.

Sobre la cuestión de las grandes ciudades absurdas, especialmente las del Tercer Mundo, se percibe que, a pesar de todo, las personas se sienten seguras viviendo en ellas. Se puede sobrevivir con la basura que produce una ciudad. Lo que no es bueno, pero al fin y al cabo atrae a las poblaciones que viven en la miseria del campo.

Algunas ciudades brasileñas están experimentando un tipo desordenado de desarrollo y comienzan a convertirse en centros industriales al modo de la vieja idea de la década de 1950 (sin preocuparse por la contaminación). ¿No ha llegado el momento de planificar ese desarrollo pensando en el ser humano?

Hemos de vivir en paz o en guerra. No hay alternativas. Y la idea de una vida pacífica demanda organizar la producción. El mundo no puede hacerse guiándose por una hipótesis de competitividad de carácter mercadotécnico. Fíjate en la península Ibérica. La tranquilidad de las poblaciones de tradición campesina, que producen vinos o aceites excelentes, parece estar amenazada por el mercado común europeo. En el momento en que esas poblaciones se trasladan a otros centros se abandonan métodos milenarios, de una belleza extraordinaria. Es imposible que no haya otras alternativas para que esa producción industrial estandarizada mantenga y expanda aquella excelente calidad que en el pasado conseguía una pequeña viña. Porque a lo que se está derivando es a una producción en masa con una calidad inferior. El queso de cabra excepcional no puede extinguirse. Al contrario, de lo que se

trata es de procurar que el campesino que hace el mejor queso de la región se convierta en el científico jefe del laboratorio de investigación del nuevo queso envasado. No somos gentilmente humanos porque no queremos.

Y en la etapa en que la ciudad está, eso no sucede.

Exacto. En realidad, la ciudad está siendo apreciada por los intereses económicos exacerbados que quieren hacer de ella un instrumento de lucro para vender sus parcelas. Resulta interesante que para alimentar esa política se pase a negar la ciudad. Es una contradicción. Se vende la ciudad y al mismo tiempo se la niega diciendo que lo bueno es vivir en el campo. Por eso las urbanizaciones cerradas o los barrios residenciales son absolutamente melancólicos. Una calle de barrio exclusivamente residencial a las cinco de la tarde es una cosa horrible, solo hay ladridos de perros detrás de los muros, portones cerrados y una calle desierta. Por tanto, lo que el enriquecimiento produce en ese sujeto explotador de la ciudad es la necesidad de abandonarla. Los dueños del dinero se van a condominios cerrados, donde pueden poner cascotes de vidrio en los muros, tener perros feroces y un ejército de empleados armados para defenderlos. ¿Defenderlos de qué? Ya han abandonado la ciudad. Que esta sea, pues, del pueblo. Tengo la impresión de que el futuro del mundo lo construirán los que vienen de abajo, los que comprenden las virtudes de la ciudad.

¿El habitante de nuestra São Paulo contemporánea tiene miedo de la tierra?

Cuando se construye un edificio en la Haddock Lobo[3] es obligatorio por ley dejar un retranqueo de ocho metros. En ese espacio se construye un depósito de agua de mala calidad. Una vista aérea de la calle muestra que cada edificio tiene su depósito. Por tanto, si uno imagina que esos treinta y cinco edificios de doce o trece plantas que caben en una manzana podrían estar en dos o tres edificios más altos, comprobaría que queda más espacio y en lugar de construir treinta y cinco depósitos se construiría una gran zona común de

3. Es una de las calles principales del barrio del Jardím Paulista, perpendicular a la avenida Paulista.

ocio. La idea es proyectar la ciudad permanentemente. La planificación impide las aberraciones. En los barrios de gente rica se lleva a los niños en coche hasta la escuela. La mayor virtud de la escuela no está en un encerado o en una profesora, está en el hecho de ir a la escuela andando o en el metro, para que se establezca la iniciación en la vida pública de ese joven, que sale de su casa para descubrir su pequeña geografía y su historia. Esos niños que van a la escuela en coche se convertirán, con toda seguridad, en unos imbéciles. Jefecillos de pequeños proyectos errantes que no benefician en nada a nadie, vestidos de traje negro, camisa azul oscuro y corbata rosa, maletín y un teléfono móvil. Imbéciles porque no experimentarán la diversidad de la ciudad. No descubrirán que los amigos se escogen por la ternura.

En São Paulo no se oye la frase "voy a andar".

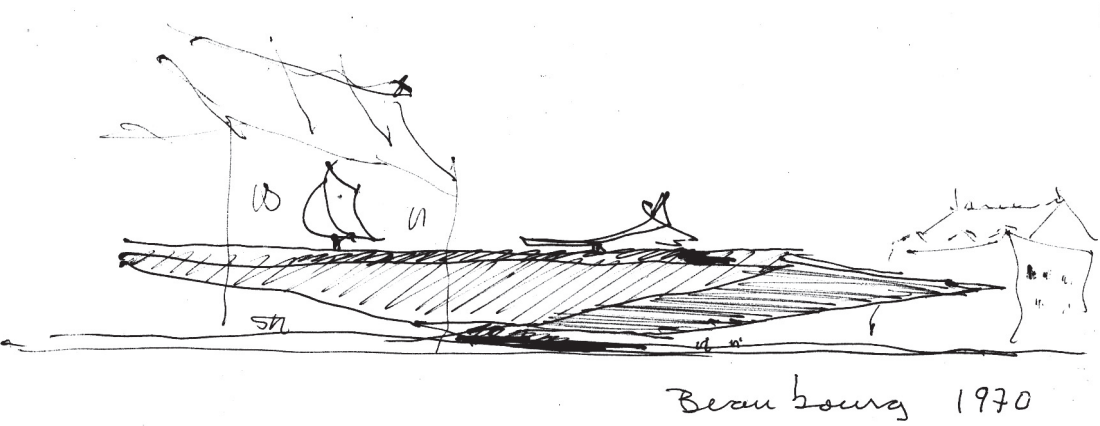
¡Ah, pero sí se hace! Mis mejores amigos y yo lo hacemos. Plínio Marcos[4] solo hacía eso. La São Paulo que yo conozco y frecuento solamente se vive si se patea la calle. Eso, afortunadamente, todavía existe. No tengo amigos que frecuenten clubes privados. Pero no veo que haya condiciones para que los adolescentes convivan en barrios residenciales, actualmente ya populosos, construidos junto a estúpidas autovías que llevan rumbo a los cines, ya que nadie aguanta quedarse en esos sitios. Y esa autovía, que se proyectó para transportar mercancías, se llena de idiotas que dicen vivir en una urbanización privada. ¿Privada de qué? Es que la gente no presta atención ni a las palabras, porque si la urbanización es privada, se está privando de algo. No estoy haciendo un juego de palabras, es privado porque es privativo, les pertenece solo a ellos. Pero también les priva de muchas cosas, como de que el estudiante de medicina se pueda enamorar de una bailarina. Eso no sucede en una urbanización privada.

Esa arquitectura que se ve actualmente es la arquitectura de las mercancías. Se construye un edificio como si fuese una lata de Coca-Cola. No puedo defender esos edificios que se construyen actualmente. Lo que tenemos

4. Escritor, dramaturgo, periodista y actor brasileño (1935-1999).

es un simulacro de arquitectura. La arquitectura brasileña podría existir aunque solo fuese en la imaginación de los arquitectos. Existe como un dulce deseo de conseguir aplicar el conocimiento de la naturaleza en la construcción de esa ciudad para todos.

Está claro que para que eso tuviese la mínima consistencia sería necesario que hubiese un ejemplo. ¿Qué ejemplo puedes tener? El Museo de Arte Moderno de Affonso Eduardo Reidy, en la recta de la avenida de Rio Branco, frente al mar, en Río de Janeiro. O el Copan de Niemeyer en São Paulo. O Brasilia. La defensa de ciertos privilegios de la clase dominante también está corrompida en su argumentación. Por ejemplo, la idea de la propiedad privada; nadie tiene nada en contra. Quien vive en un apartamento posee una cuota del terreno, pero no lo posee por entero. Si se encuentra justo de dinero, no puede conservar la casa y vender una parte del terreno. La parte alícuota del terreno es una abstracción jurídica. Por tanto, es fácil imaginar que todo eso sería posible en la ciudad entera. No hay necesidad de poseer la tierra, se posee la ciudad. Lo ideal sería que el ser humano no poseyese nada. La ciudad posee casas y yo vivo en cualquiera de ellas. Si mañana recibo una propuesta atrayente para hacer algo en Londres, preguntaría entre otras cosas si hay un apartamento de tales características y en tal calle. Las ciudades deben disponer de casas para que el ser humano tenga la libertad de trabajar, de acuerdo con sus capacidades, donde quiera.



Paulo Mendes da Rocha. Proyecto para el concurso del centro cultural Georges Pompidou, París, 1970.

Hay una idea elitista en los centros culturales

Luiz Camillo Osorio: *¿Cómo fue tu formación?*

Paulo Mendes da Rocha: Terminé mis estudios de arquitectura cuando se construía Brasilia. Imagínate mi entusiasmo ante las posibilidades de transformación ofrecidas por la arquitectura, transformaciones que eran imprescindibles en un país como el nuestro. El crecimiento desordenado y violento de las grandes ciudades nos obligaba a tratarlas seriamente. En aquel momento, la ciudad surgía como la gran cuestión de la arquitectura. El foco de la arquitectura no era ya el edificio aislado, sino la ciudad. Río de Janeiro también pasaba por modificaciones urbanas significativas.

Mi generación recibió un importante legado de arquitectos como Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas y Lúcio Costa. La idea de construir la ciudad, de construir un nuevo hábitat para el ser humano frente a la rápida transformación de Brasil, era muy fuerte. Todo ello, por supuesto, conscientes de lo que sucedía en el mundo, de la búsqueda y construcción de la paz. Salíamos de la última y horrible gran guerra. Podemos decir, por tanto, que me formé en un momento de grandes esperanzas, no solo para la arquitectura, sino para la nación en su conjunto. Fíjate en la cuestión de la educación, cómo surge alrededor de la propia construcción de Brasilia, cuyo gran sueño consistía en ser una ciudad hecha para el ocio y la cultura. Como capital, está claro, tendría que albergar la burocracia de la Administración, pero el foco era la Universidad de Brasilia. Nosotros empezamos a pensar en la vida como arquitectos por esta vía, conscientes de lo que estaba sucediendo en el mundo y movilizados por la situación brasileña.

¿Cómo ves ese legado de la arquitectura moderna brasileña, teniendo en cuenta cierto debilitamiento de la osadía entre las nuevas generaciones de arquitectos?

Es una cuestión de momento y estímulo. Mira nuestro estímulo con Brasilia y toda su invención. Lo que siempre nos entusiasmó fue la idea de que había

entre nosotros esa confianza en las transformaciones. Nos estimulaba compararla con otras ciudades nuevas del continente americano, con la capital de los Estados Unidos, Washington, por ejemplo, que era una ciudad interesante pero basada en un diseño neoclásico, con una simbología ya superada. Así que es posible imaginar el orgullo que sentíamos por estar inventando y dando expresión a nuestra nueva concepción del espacio; ese era el gran estímulo.

Tomemos otros ejemplos: el MAM (Museo de Arte Moderno) de Río de Janeiro, el Aterro, ese jardín magnífico. Es bueno recordar que la presencia de Burle Marx entre nosotros era muy importante. Una reflexión sobre la transformación de la naturaleza con sentido poético muestra bien la conciencia que teníamos sobre la construcción de la ciudad, sobre la transformación del paisaje. En este aspecto Río de Janeiro, en especial, siempre fue muy estimulante. Mira todos esos nuevos territorios conquistados al mar. Fíjate en la maravilla del aeropuerto Santos Dumont, mirándolo desde esa condición de la arquitectura que va más allá del edificio como hecho aislado: todo el desmonte del morro do Castelo, que transforma aquel territorio mediante una ingeniería adecuada –que crea aquella plataforma sobre el mar–, para hacer un aeropuerto dentro de la ciudad.

Una reflexión sobre todo eso da lugar, en el ámbito de la arquitectura brasileña, a un pensamiento sobre las potencialidades de una naturaleza que aparece por medio de estas transformaciones. Por tanto, este Río de Janeiro bellísimo es mucho más bello de lo que es su paisaje: es bello por los aterrazamientos, por los jardines, por el museo, por el aeropuerto, por la apertura de las avenidas. Naturalmente, surgen ahí las grandes contradicciones, que no son solo nuestras, sino de toda Latinoamérica, y que tienen que ver con la cuestión de la miseria y la pobreza. La tendencia a la degeneración –sé que tú no has mencionado esta palabra, pero sí la pérdida de aquel ímpetu inicial de nuestra arquitectura, que sí mencionaste, y con el que estoy de acuerdo– se debe justamente a una inversión de estas perspectivas, de estas expectativas. Y es que, en mi opinión, hemos empezado a degenerar. Vemos que se superpusieron a todo ello los intereses mal encauzados de la especulación, la ciudad se transformó en pasto de la especulación pura y simple. En nombre de una arquitectura actual, vemos esos mostrencos que solo hacen el elogio a una misma cosa.

Existe entre nosotros (es algo reciente) un síntoma muy extraño que no podemos dejar de tener en cuenta, que es el de la transformación de todo lo que está abandonado en centro cultural. Se delega en la cultura la responsabilidad sobre edificios que se han abandonado, que tenían otros fines y que se pretenden transformar en centros de cultura. Pero sería mejor dejar la cultura en paz y responsabilizarse de los escombros de otro modo. ¿Por qué no revitalizar esos emplazamientos centrales de otra forma, creando nuevas industrias no contaminantes? Esto me parece mucho más prometedor para combatir la miseria, dar utilidades concretas a estos edificios, y no esa idea abstracta de centro cultural... ¡nadie sabe bien qué diablos de cultura es esa!.. La propia ciudad es el gran centro de cultura. En mi opinión, esta es una situación que tiende a desvirtuar aquello que es verdadero en la idea de cultura. Debemos tener en consideración nuevas parcelas, nuevas cantidades y cualidades de nuestra población, que ha llegado a los centros urbanos precisamente con el deseo y el ansia de transformar sus vidas con los recursos de su tiempo. Detrás de estos centros culturales veo solamente una idea elitista que sirve para imposibilitar transformaciones más prometedoras de la ciudad.

En la primera parte de tu libro, la relación entre arquitectura y naturaleza se muestra fundamental para la arquitectura hecha en las Américas, en el Nuevo Mundo. ¿Cuál es el lugar de la naturaleza en el cambio de milenio?

En las Américas, sin duda, la naturaleza aparece como una novedad para Occidente. Por tanto, la naturaleza supone en América un gran escenario, un gran asombro. Pero la idea de transformación de la naturaleza que nos conmueve y moviliza proviene de una naturaleza tomada como un fenómeno y no como un dato estable, cuyo desafío es justamente convertirla en hábitat humano. Lo que puede aparecer como americano y brasileño es una reconsideración crítica y actual de ese aspecto fundamental, que es la relación entre construcción y naturaleza, entre arquitectura y naturaleza.

Si tomas como ejemplo a Holanda, verás que su existencia como territorio habitable depende de esta transformación de la naturaleza. Es entonces cuando uno puede preguntarse dónde está la cuestión que estamos queriendo enfocar. Tomemos el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói,

que es una de las últimas obras de Niemeyer: allí la belleza está, sobre todo, precisamente en el coraje de hacer surgir aquello como una demostración de posibilidades. Es un hecho nuevo frente a la naturaleza, revela que cualquier cosa puede ser hecha, esto es lo interesante de ese museo. El MAM también queda ahí, frente al mar, levemente elevado, dejando el territorio libre para que el peatón descubra la bahía, con sus gigantes de granito que son cortados visualmente, para después volver a aparecer enteros; en fin, es la visión de un disfrute del espacio y de la transformación de la naturaleza. Fíjate, no es solo una naturaleza para ser contemplada, sino una naturaleza que incluye la mecánica de fluidos, de suelos, el poder y la estabilidad de la construcción. Son estas las transformaciones de la naturaleza, no simplemente los aspectos escenográficos. Es una naturaleza humana.

El arquitecto moderno, entonces, ¿es siempre un urbanista? ¿Cuál es la dimensión social de la arquitectura y cuáles las responsabilidades del arquitecto frente a la especulación inmobiliaria?

La responsabilidad de los arquitectos no reside en la arquitectura en sí, sino en una acción política.

El concepto de arquitectura incluye la idea de transformación del espacio y la visión de la ciudad como un todo. En lo que nosotros debemos pensar con más seriedad, con más energía, es en la absoluta necesidad de defender nuestros puntos de vista frente a la política cultural y de desarrollo del país. Es imposible que la arquitectura sea tan solo el resultado final de algo. Es un agente de reflexión sobre todo un proceso de desarrollo del país.

Si se tiene en cuenta la situación de Latinoamérica, hay que admitir que para nosotros la piedra fundamental es la paz. Tenemos que unirnos en torno a la cuestión de la organización del espacio, de la territorialidad, para idear salidas de desarrollo. Hasta ahora estamos condenados al canal de Panamá y al estrecho de Magallanes. Por eso, nosotros, los arquitectos, tenemos que unirnos en Latinoamérica para alimentar, pensar y razonar sobre la necesidad política de organización y construcción de una estructura física que nos potencie como región. Necesitamos un nuevo concepto de

modernización, orientada a la transformación y actualización del nivel de vida de las poblaciones abandonadas. Por lo tanto, es imposible hablar de arquitectura sin pensar en combatir la miseria, en construir la paz; en fin, en situaciones que suponen una transformación espacial objetiva y material: los puertos, las vías del tren, más contacto entre las personas, movilización de la universidad y de la investigación, una nueva aproximación al continente europeo. Tenemos que combatir la competitividad exacerbada y una visión inculta del mundo, que está hoy en día presente por todas partes, y combatir un consumismo sin propósito que nos está llevando por caminos poco agradables.

Invertir esta ruta de desastre tiene mucho que ver con la arquitectura. Es el compromiso con una ciudad que no puede ser desastrosa ni infeliz. El primer síntoma de que las cosas van mal es el crecimiento de la miseria en las ciudades. Así que tienes razón, todo arquitecto es un urbanista, pero todo urbanista es un político. Todo urbanista deber ser un político porque la ciudad nace antes de existir como algo concreto, es una idea anterior a su ejecución.

¿Cómo podemos transformar ciudades como Río o São Paulo, que en las últimas décadas han tenido un crecimiento tan desordenado? ¿Cómo deshacer este proceso generalizado de falta de regulación?

Imaginemos las favelas, que es donde mejor se revela este cuadro nuestro de extraordinarias contradicciones. Son la expresión más monumental de la urbanización en nuestro medio. La distancia con la que hemos contemplado todo esto, imaginando que la ciudad debe ser algo que no puede albergar a estas personas, las acaba condenando definitivamente a la marginalidad. Lo cual es un error estúpido. La vivienda popular solo tiene sentido en el corazón de la ciudad, porque es ahí donde el transporte público es mejor, donde la comunicación es fácil, donde están los hospitales, las escuelas y el trabajo. Fíjate en la contradicción: quien lleva una vida más acomodada habita en las áreas más céntricas y gasta menos ropa que el desgraciado que tiene que desplazarse constantemente, subir barrancos increíbles. Esta contradicción es tan extraordinaria que merecería una reflexión más serena sobre las políticas que pretenden ser solidarias con esas

poblaciones, pero que acaban siendo erráticas. No sirve de nada construir únicamente conjuntos residenciales en la periferia cuando el deseo de esas poblaciones está muy claro: disfrutar de la vida activa de la ciudad contemporánea.

Otro aspecto de esta cuestión es que acabamos siendo todos más pobres. Si uno tiene un horizonte de falta de perspectivas, eso acaba afectando a toda la población. Es algo que tiene que discutirse en las escuelas, en las universidades, entre los arquitectos, los filósofos, los científicos, los artistas, los trabajadores, entre todos nosotros. Podría decirse, como broma, pero de verdad, que los arquitectos no tienen ninguna responsabilidad, que no es solo suya la responsabilidad desde el punto de vista específico de la arquitectura. Sin embargo, por otro lado se puede afirmar que hay cuestiones de carácter ético, incluso moral, cuando uno se vuelve conformista con la ruta de desastre y se presta, en nombre de la arquitectura, a favorecer una falsa uniformidad que acaba destruyendo la ciudad. Pero volvamos a la cuestión de las denominadas poblaciones marginales: revelan la más sabia conciencia sobre lo que es la ciudad contemporánea. Ya no hay otra imagen de un lugar para vivir que no sea la ciudad, y esta ciudad que se sueña desde hace tanto tiempo no puede convertirse en un desastre, ha de tener el mayor de los éxitos.

Esta es la cuestión principal, ¿cómo hacer que las ciudades se conviertan en un éxito? No pueden ser miserables. Todo esto nos hace creer que la cuestión de la riqueza y de la pobreza es esencialmente política, y actualmente está llevando al mundo, incluida Europa, a una situación de punto muerto. Las poblaciones se ven atraídas hacia las ciudades, que pasan a exigir miles de nuevos trabajadores que llegan de todas partes: árabes, marroquíes, turcos, todos víctimas del proceso colonial. Es decir, estamos viviendo una revisión crítica del colonialismo; los países deberían aprovecharlo y unirse para discutir estas cuestiones. Así pues, como el desafío de las grandes ciudades es mundial, todos debemos pensar en cómo salir de esta ruta de desastre y conquistar una nueva mentalidad que no alimente una visión fascista del futuro.

Se ha discutido bastante aquí en Río el tema de la preservación. Por un lado, están los que defienden una preservación más selectiva; por otro, los que tienen una visión más amplia y proponen el derribo de grandes zonas de la ciudad para preservar un tipo de calidad de vida. ¿Cómo ves esta tensión entre preservación y desarrollo?

Esta es una cuestión complicada, que debe tratarse en cada caso. Pero si tuviésemos que generalizar, veríamos que toda la ciudad es en sí calidad. Es difícil decir que una ciudad tiene aquí una mejor calidad que allí. Es como Brasil y Argentina, somos lo mismo, si uno se va al garete, el otro también. Por lo tanto, estoy a favor de pensar no en la preservación, sino en una transformación continua que no contradiga nuestros ideales.

La idea de la preservación, en principio, no es buena. Lo bueno es preguntarse sobre modos de transformación, qué dirección queremos dar a las cosas. Fíjate en esa moda de coger los edificios abandonados y convertirlos en centros culturales. A todo el mundo le parece estupendo. Sin embargo, puede ser una gran estupidez. Dejemos en paz a la cultura. Lo que necesita la cultura es acceder a las escuelas y a las universidades y no esta sistemática elitización que estamos viviendo. Me gusta mucho la historia de Graciliano Ramos, que no sé dónde leí: cuando Ramos sale de la prisión y es preguntado sobre cómo se sentía en libertad, responde: «Yo soy un escritor y para mí tanto da escribir en la cárcel como en casa».

Tienes dos proyectos magníficos, el MuBE y la Pinacoteca, ambos en São Paulo. ¿Cómo ves este crecimiento de museos tan espectacular? ¿Serán las nuevas catedrales?

Más o menos es eso, sí, querer construir una ciudad como expresión de la cultura, de la invención humana y de las artes. Por otro lado, si la moda se generaliza, va a ser un desastre, porque ninguna ciudad brasileña puede resolverse con un museo. No podemos hacer de ello un panegírico y decir que una ciudad se salva con centros culturales y museos. El supremo museo es la propia ciudad. Sin embargo, ninguno de nosotros puede imaginar a Río de Janeiro sin el MAM. Pero es preciso estar atentos para que no se convierta en un reclamo, para no repetir una vez más el truco de los espejos que usaron los jesuitas para engañar a los indios. Es preciso saber muy bien cuál

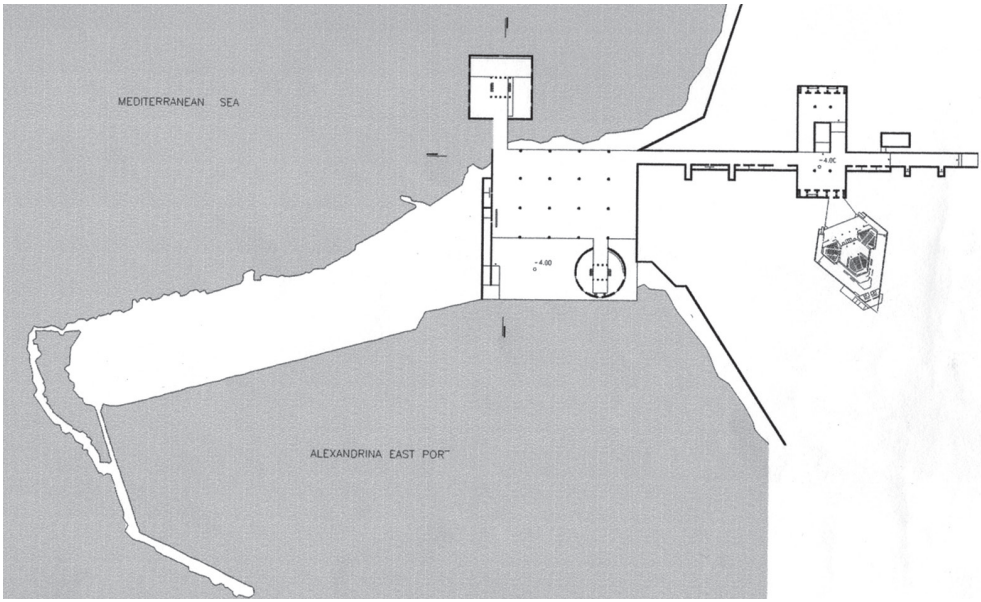
es el mito que hay detrás del espejo. La expresión suprema de nuestro futuro está en las poblaciones que surgen, en la juventud y en qué expectativa vamos a crear para ellos. Por lo tanto, el museo es un ancla de reflexión, pero no puede ser la expresión suprema de una ciudad.

Hay una frase interesante que aparece en tu libro:[1] *«La arquitectura no desea ser funcional, sino oportuna».*

No me acuerdo exactamente de cómo surge en el libro, pero imagino que quise decir que toda forma de dogma o de predeterminación de horizontes definidos tiende a la decadencia. La idea de funcionalidad puede asumirse de inmediato como pragmatismo, y la arquitectura no puede volverse sumisa a estructuras conceptuales ya superadas. Por tanto, si la arquitectura es oportuna, asume una funcionalidad dinámica que acompaña a las transformaciones.

Volviendo a las favelas, está claro que son oportunas, porque uno quiere quedarse allí, en el corazón de la ciudad, a pesar de que falten condiciones funcionales mínimas para vivir decentemente. No quiero defender una estética de la pobreza, la casa del pobre, sino la casa moderna, que ante todo es agua corriente, alcantarillado, luz eléctrica, transporte en la puerta, escuelas. Así pues, la casa tiene que ser inventada dentro de esta situación nueva, que es la de la libertad de la ciudad para todos. Por tanto, nunca estamos terminados, ni la ciudad ni el propio hombre; estamos ligados a la idea de un devenir natural. Si no estuviéramos oportunamente implicados en estas transformaciones, tenderíamos a degenerar. Incluso con mucho dinero, podemos degenerar. No tememos al atraso, podemos enfrentarnos a él, pero tenemos pavor a la degeneración. De ahí la idea que la arquitectura no sea funcional, sino que sea oportuna.

1. El primer tomo de la monografía sobre su obra había sido publicado en la editorial Cossac & Naify, a cargo de Rosa Artigas y Guilherme Wisnik.



Paulo Mendes da Rocha. Proyecto para el concurso de la Biblioteca de Alejandría, 1988.

Entre las aguas y las piedras de Venecia

Dalva Thomaz: *¿Cómo recibiste la invitación para representar a Brasil en la Bienal de Arquitectura de Venecia? ¿Fue una sorpresa? ¿Qué propuesta pretendes llevar?*

Paulo Mendes da Rocha: Fue una sorpresa, y muy grande. Me sorprendió mucho la noticia de que João Filgueiras Lima[1] y yo representaríamos a Brasil en la Bienal de Arquitectura de Venecia. Pero lo que habría que destacar, en mi opinión, es la importancia de la arquitectura en la cultura brasileña. La arquitectura emerge en Brasil llena de imaginación gracias a la obra de Niemeyer y al conjunto de la obra arquitectónica de nuestra historia. La importancia viene del hecho de que, con la arquitectura, se ha elaborado en Brasil un discurso sobre la extraordinaria oportunidad de construir el hábitat humano. En la cultura universal eso cobra relevancia porque es el momento de la historia en el que se reflexiona, una vez más y de un modo nuevo, sobre la naturaleza.

En el arte, en la arquitectura clásica, el paradigma de la naturaleza siempre estuvo presente. Y se inaugura la modernidad (Argan[2] escribe muy bien sobre ello) cuando surge la dimensión social del espacio. La reflexión creativa de la arquitectura en Brasil muestra un contrapunto, una nueva recuperación de la relación entre naturaleza y sociedad, ya que América es un continente nuevo, casi vacío. Tengo la impresión de que para el pensamiento académico y crítico europeo es importante, una vez más, esa reflexión que hace la arquitectura brasileña sobre el hombre frente a la naturaleza: reconfigurar territorios para instalar ciudades.

Los deseos de esa ciudad, ya modernos, van más allá de la pura representación. Consistía, por ejemplo, en la necesidad de construir un puerto

1. Arquitecto nacido en Río de Janeiro en 1932; es conocido por el apodo, empleado más adelante en esta misma entrevista, de «Lelé».
2. Giulio Carlo Argan (1909-1992), historiador y crítico de arte italiano.

marítimo junto a las zonas de manglares.[3] Como la ciudad de Santos: la obra de Saturnino de Brito[4] en el saneamiento la asumimos como un valor arquitectónico porque supone la reconfiguración de un territorio. Sin ir más lejos, la construcción del aeropuerto Santos Dumont en Río de Janeiro, con el desmonte hidráulico del morro do Castelo, también supuso una reconfiguración del territorio para instalar un emplazamiento urbano, un lugar.

Nuestra arquitectura adquiere importancia porque tiene en cuenta esa organización espacial, como en los jardines de Burle Marx junto al mar en Río, São Paulo, y la topografía enérgica a la que hay que enfrentarse (túneles, viaductos); y lo extraordinario en la historia de la ciudad, entre el clasicismo y la modernidad, es que la naturaleza aparece. La arquitectura brasileña supo ver eso no solo como paisaje pictórico, sino como un fenómeno: mecánica de fluidos, mecánica de suelos, construcción del territorio, estabilidad de los materiales, etcétera. En mi opinión, y en la de muchos, fue por esa interpretación creativa por la que aquí surgió una arquitectura interesante. Así que comparecer como representante brasileño en un simposio internacional como la Bienal de Venecia produce cierta emoción. Eso sí, me retraigo y digo: no sé, podría venir cualquier otro.

Pero me complace poder mostrar dos o tres ejemplos junto con João Filgueiras Lima. Su trabajo es altamente tectónico, constructivo, como también lo es el mío –sería imposible prescindir de eso en la arquitectura–, pero hay un contrapunto: para esta exposición escogí proyectos que enfatizan la transformación del lugar desde el punto de vista geomorfológico. Me parece que, junto con las construcciones de Lelé, se consigue una representación interesante. Me gusta muchísimo. En mi caso, he hecho una reflexión sobre la construcción en sí y la organización espacial en el más amplio sentido. Son cosas solidarias. Lelé tiene un trabajo peculiar vinculado a la idea de la fabricación, de la prefabricación, de la industrialización

3. Terreno que en la zona tropical cubren de agua las grandes mareas, lleno de esteros que lo cortan formando muchas islas bajas, donde crecen los árboles que viven en el agua salada.
4. Francisco Rodrigues Saturnino de Brito (1864-1929) fue un ingeniero civil especializado en hidráulica y saneamiento, autor de los más importantes proyectos de saneamiento básico de grandes ciudades brasileñas e inventor de sistemas empleados en todo Occidente durante la mayor parte del siglo xx.

de la construcción, que es absolutamente actual en el sentido de atender a las necesidades de la población. En Brasil necesitamos doce millones de casas y no vamos a hacerlas una a una con nuestras propias manos. E industrializar la construcción va más allá de la prefabricación de piezas. Hoy en día el hormigón armado se sube a un edificio a ochenta metros de altura por medio de máquinas y bombas. Toda la ciudad es una visión fabril y lo que caracteriza a la industrialización de la construcción no es solo la idea de fabricar una pieza para montarla en la obra. Para un arquitecto eso está ligado, en el plano de la imaginación, a la producción mecánica, a las máquinas, a la arquitectura y al espacio. ¡Sin ascensores no tendríamos la ciudad moderna! Considerar el tráfico vertical que permite superponer instalaciones en un espacio que, de otra manera, sería un conjunto de casitas apiladas, es una visión esencialmente mecánica. No mecanicista, sino relativa a los recursos de la mecánica. Es decir, nuestra imaginación está alimentada por datos nuevos, por avances humanos.

Como esta exposición es solo un ejemplo a través esos dos arquitectos, lo que se exhibe es el proceso de la imaginación en la arquitectura: los proyectos que hice solamente los he hecho a partir de los proyectos que aún no hice, por decirlo así. ¡Siempre imaginas más de lo que consigues hacer! Al proyectar una pequeña casa, lo haces de modo ejemplar, teniendo presente cuáles son las transformaciones esenciales, vas mucho más allá del simple hecho de apilar piedra sobre piedra, abrir la puerta y entrar.

Los proyectos de la Bienal los vinculé a Venecia. Porque Venecia es un ejemplo de la fuerza de la voluntad humana con ética y visión de futuro. La laguna veneciana es inadecuada para construir una ciudad. Se hizo por necesidad: surgía un comercio pujante, la navegación por el África mediterránea, las especias, el mundo se expandía porque comenzaban a visitarse todos sus rincones a través de la navegación, del viento, de la astronomía. Dejar las mercancías en el corazón de Europa era entonces mucho más interesante que en el sur, en la punta de Italia, por ejemplo, ya que eso supondría tener que cargarlo todo a lomos de mulas y atravesar… Por tanto, ese puerto continental tenía que ser hecho a pesar de las adversidades. El inadecuado lodazal se transformó en un conjunto de territorios

consolidados con canales por los que fluye la marea, lo que implica tener en cuenta la mecánica de fluidos, clavar estacas del mejor material, troncos de ébano traídos del Líbano, de la antigua Fenicia. Todo ello hace que la aventura del hombre en el planeta se haga visible de un modo bellísimo en esa ciudad espectacular, monumental.

Es un razonamiento de Palladio: en la antigüedad, la ciudad se hacía de monumentos, pero con la riqueza de una burguesía incipiente se percibe la monumentalidad de la ciudad en sí. Por tanto, configurar el territorio me parece el primer riesgo de la arquitectura, la primera imagen, la imagen fundamental para una visión de la arquitectura. Como el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, el MAM, de Affonso Eduardo Reidy. Su implantación es un elogio de todo eso.

La arquitectura no puede servir, y menos aún en el caso de América, como prebenda, como una demanda de construcción de bellos edificios aislados, implantados en el terreno sin más ni más, sino que implica la reconfiguración del territorio como una reflexión americana frente a la cultura clásica europea. Eso marca la fuerza de la arquitectura brasileña. Puedo copiar a Edmund Wilson,[5] crítico literario a quien, debido a su elogiada crítica sui géneris y llena de fuerza, preguntaron cuál era la esencia de su razonamiento para construir una crítica tan nítida y esencial. Él respondió: "¡Ah!, para mí es sencillo. Leo algo, un autor, y quedo preguntándome: «¿Pero por qué diablos ese tío escribió eso?»".Tal vez la gracia de la arquitectura brasileña, la conmoción que suscita en el pensamiento contemporáneo, venga de ahí: "¿Por qué diablos este colega hizo eso?". El Museo de Niterói, de Oscar Niemeyer, por ejemplo.

Pero ahora es inevitable, tengo que ir a Venecia. Conozco el Pabellón porque monté la exposición de Brasil en la 47ª Bienal. Así que fue fácil ver aquella salita y decidirse por tres proyectos que hablan de las aguas. Nuestro territorio es riquísimo, de unas cuencas hidrográficas maravillosas: Tapajós, Tocantins, Araguaia, Paraná, São Francisco, ¡ríos extraordinarios! Es una

5. Crítico literario estadounidense (1895-1972).

costa fantástica. Y un dilema también: la contradicción del colonialismo en Latinoamérica, la falta de una unión Atlántico-Pacífico. Porque todavía no hemos conseguido esa estructura de pacificación, de enriquecimiento material, de revolución mediante transformaciones que nos permitan librarnos de la trama de pobreza y miseria para construir un territorio útil.

Decidí llevar tres proyectos. El primero es la intervención en Vitória, la urbanización de una explanada construida en el frente del mar, en su entrada a la bahía, donde me inventé unos edificios cimentados en el agua. Y es que en aquel territorio recién explanado y ganado al agua, preparado para cimentaciones pesadas de edificios de más de veinte plantas, tanto da colocarse dentro del agua que en tierra. Así que en lugar de los edificios institucionales previstos, como palacetes en sus pequeñas parcelas, proyecté tres torres alejadas del muelle, a una distancia tal que se crea un nuevo canal de atraque para los barcos de pasajeros que hacen la ruta entre la Ilha do Príncipe, Vila Velha y Vitória. Lo que supone una animación de esa bahía, constantemente cruzada por grandes navíos de carga. Esa parte móvil de la ciudad es muy interesante.

El otro proyecto, vinculado a las aguas del interior, habla de la navegación fluvial, importante en ese territorio. Es un ensayo sobre una ciudad en el canal navegable del río Tietê, que no era navegable y ahora sí lo es gracias a la construcción de presas. Esa ciudad puerto fluvial es interesante por la visión de las dimensiones y por la arquitectura: dónde ubicarla y cómo construirla. Porque el puerto fluvial solo interesa si está ligado al transporte ferroviario pensado para las industrias agrarias. Hay una posición estratégica y, desde mi punto de vista, la elección del emplazamiento es un hecho arquitectónico. En un emplazamiento donde se cruzan vías de tren del norte y del sur de la región, sobre el canal navegable, surge un puerto muy articulado con lo indispensable para el movimiento de las acciones humanas: cargas, transportes, transformaciones, industria. Es una ciudad como visión estratégica de la instalación en un lugar.

En el tercer proyecto, el de Montevideo, hay aspectos interesantes. Aunque sea Montevideo, las aguas son brasileñas: se trata de la cuenca del

Paraná-Uruguay, que desemboca en el Atlántico. Hay una cuestión geomorfológica fundamental para la ciudad, que se encuentra en torno a una pequeña bahía de cerca de dos kilómetros y medio de diámetro. Sugerí que la ciudad se desarrollase de modo concéntrico a partir de esa bahía, transformada en una plaza cuadrada de agua. Lo más notable allí, en mi opinión, es la escasa lámina de agua. La bahía es muy poco profunda. Solo el puerto, que está dragado, posee diez metros de calado; en el resto hay una media de dos metros. Es decir, una aparente inutilidad que aleja la vida humana de aquel espacio inútil, acuático. Ahora bien, como la lámina de agua es adecuada para una navegación ligera, de barcos de pasajeros, la plaza acuática podría ser atravesada por pequeños barcos que llevasen personas de un lado a otro. Los muelles serían lugares ideales para teatros, cines, escuelas y museos, la parte pública por excelencia. Digamos que supondría una transformación de los factores de belleza de la ciudad, que pasaría a ser más luminosa, cristalina y fluctuante de lo que era, por la contradicción entre territorio firme y territorio fluido.

¿Qué te llevó a hacer el proyecto de Vitória? Si Edmund Wilson tiene derecho a una idea esencial para hacer una crítica, tú debes de haber tenido una idea esencial para ese proyecto…

Muchas veces no proyectas solamente para hacer algo determinado. Más bien al contrario, proyectas en contra. Así que esa motivación edmundiana, "¿por qué diablos hice aquello?"… pues fue para evitar la instalación de hotelitos condicionados por el tráfico, por aparcamientos y garajes, para preservar la zona con explanadas amplias, construcciones bajas y residenciales, comercio y vida de ciudad. Uní los programas institucionales en tres edificios muy especiales: cada planta tiene mil metros cuadrados, treinta por treinta. En tres plantas se alberga la Capitanía de los Puertos, por ejemplo, siempre que el zaguán disponga de ascensores privados para esta entidad. De ahí surge un hecho nuevo: se puede escoger en qué cota del edificio estarán esas plantas en relación con el barco que está entrando ahí al lado. ¿Se quiere que convivan con el castillo de proa y de mando? Entonces serán la cuarta, quinta y sexta plantas. O la tercera, cuarta y quinta. Un restaurante en la cubierta, un centro de empresas privadas,

otras dos plantas albergarían el Instituto del Café o la compañía Vale do Rio Doce…

En vez de aislar programas en la entrada de aquella bahía, los uní en un edificio que por sí mismo reconfigura el territorio, dada su presencia física como objeto cristalino, prismático. De esa primera idea surgen problemas que, al resolverlos, desmoronan la cuestión de la tipología arquitectónica. Se crean nuevos tipos. Mira qué interesante resulta enfrentarse a los problemas que surgen de la idea inicial, si esa idea es buena. Porque no se puede resolver ningún problema si este es, digamos, extravagante o inadecuado. Las instalaciones técnicas de ese edificio, eléctricas, hidráulicas, no pueden descender hasta el suelo. El suelo es el canal, el agua. Por ello esos edificios tienen vestíbulos en una cota determinada unidos por un puente a tierra firme, donde hay un pabellón, preferentemente transparente, quizá suspendido sobre el suelo a la altura del puente. En la planta baja están las librerías, los cafés y todo lo que puede haber en el centro de una ciudad. Subiendo al vestíbulo se entra en el edificio en una cota alta en relación con el agua. Y ese mismo puente resuelve, a la vez, la salida o entrada de las instalaciones técnicas, una dimensión aérea de lo que siempre quedaba en el subsuelo.

Aparece necesariamente una estimulante llamada a la imaginación desde el punto de vista de la forma: el puente está por encima del pequeño canal organizado entre tierra firme y edificios, que debe de tener ocho, diez metros, como una calle acuática, como un canal de Venecia. El atraque de las embarcaciones se produciría en la cota de los aparcamientos, una gran área de estacionamiento común debajo de la explanada. Se trata de una nueva organización espacial que surge de la imaginación y de considerar los factores adecuados, incluso de la belleza: la presencia de esos edificios, como si fuesen navíos estáticos, y de lo otros navíos, que se mueven; la posibilidad de escoger cotas que van hasta los noventa metros, ya que los edificios tienen treinta plantas, como la altura de las montañas cercanas del morro do Penedo, de granito cristalino… Un diálogo de carácter paisajístico en la entrada de la bahía, sobre geomorfología, sobre las exigencias de los asentamientos humanos y sobre el elogio a una ciudad que convive con los navíos.

Recuerda a un proyecto muy bonito, tu propuesta para Alejandría en los años ochenta.

En el concurso internacional de la Biblioteca de Alejandría no respetamos las bases. Era la típica situación de avenida litoral que aísla a la ciudad del mar, principalmente allí, frente a la península de los Faraones. Propusimos ocupar la península como jardín de la biblioteca, con una parte soterrada bajo la avenida, para crear torres enfrente, dentro del mar. Son visiones interesantes que manejan la idea de un territorio firme y de los recursos disponibles. Construir actualmente en Río de Janeiro, en la avenida Getúlio Vargas, ¡es como construir dentro del agua! Los edificios altos exigen pilotes hidráulicos de hasta ochenta metros de profundidad, porque es un puro lodazal. Las construcciones en ciudades portuarias, Holanda sabe de eso, están prácticamente hechas en el agua, en las aguas del subsuelo, aunque no lo parezca…

Lo interesante es hacer siempre una reflexión activa respecto a los intereses sociales de la ciudad: ampliar espacios públicos, reconfigurar, principalmente en América, modelos y tipos que vienen de un pasado ya superado. No por el simple hecho de producir novedades, sino por la adecuación y disfrute de nuevas posibilidades que surgen de la técnica y de la ciencia. Como se hacía en el pasado con una simple cuerda de hilo y una piedra: con la una atada a la otra se producía una plomada. Son logros nuevos, frente a la naturaleza, de la mente humana.

Existe cierto contenido polémico en el tema planteado por el comisario de la Bienal de Venecia Massimiliano Fuksas. ¿Acaso más ética implicaría menos estética?[6]

Este tema está en la base de la crítica a la ciudad contemporánea. Los arquetipos y los límites de la imaginación están en la naturaleza, frente al hombre. Nosotros somos la parte inteligente de la naturaleza. Se trata de una conciencia relativamente nueva, pero estamos, tengo la impresión, en el umbral de la formación de una nueva cultura popular, como la que se produjo en el paso de la Edad Media al Renacimiento.

6. La edición del año 2000 de la Bienal de Venecia fue comisariada por Massimiliano Fuksas bajo el lema "Más ética y menos estética".

Nosotros somos la naturaleza y somos una invención de nosotros mismos. La ética, por tanto, surge principalmente en las decisiones sobre la ciudad. ¿Cuál es el destino de la ciudad, cuál la expectativa que se produce en la mente de los hombres, qué esperanza representa? Las cuestiones fundamentales del urbanismo contemporáneo residen en la política y en la ética. Tiene que surgir una estética contemporánea fundada en la ética. Incluso frente a la naturaleza. Uno podría decir: ahí está lo que se denomina genéricamente movimiento ecológico, cuya virtud no es ser ecológico o no ecológico, ¡sino ser mundial! Hay una enorme especulación mecanicista y comercial sobre este tema, pero la idea de formación de una conciencia global sobre el género humano es muy interesante. Es como decir: estamos a favor de un ser humano que se reconozca en el mundo entero. Eso no ha de construir, tal vez, un hombre homogéneo, sino que ha de dar una dimensión nueva a la diversidad, a una diversidad que refleje la inteligencia del hombre para habitar tanto los polos como los trópicos

Tal vez Fuksas quería referirse a una crítica y a una necesaria utopía actualmente inexistente debido a una preocupación más esteticista que estética.

No se trata de más ética o menos estética, sino de una nueva estética fundada en la ética. Frente a esas cuestiones está la idea de degeneración. Los ideales estéticos pueden degenerar –tú has utilizado muy bien la palabra– hacia un esteticismo que apacigua conflictos. Tafuri lo dijo de forma muy brillante: «alontanare la angoscia»; alejar la angustia parece ser el primer objetivo del arte burgués. Es un arte para decorar, para edulcorar los conflictos, cuando la cuestión de la estética es claramente la de ser conflictiva.

Se podría dar énfasis a la idea de la degeneración: los conceptos intelectuales, los valores que amparan las intervenciones más estúpidas en la ciudad, por ejemplo, tienen algunas veces un fundamento histórico de la más alta extracción. Se usa un lenguaje que tendría legitimidad, pero se usa de manera degenerada. Por eso debemos estar atentos a no negar esto o aquello. ¡Al contrario! Tenemos que anclarnos en los valores históricos de nuestra formación, de sentido humano, y discernir qué es un instrumento de construcción y qué uno de conservadurismo. Admitir que el nazismo estaba

fundado en una "cultura" inventada por ellos. Tenemos que ser críticos para decir: "¡Pero eso no! Eso es degeneración". Fuksas denuncia los emplastos estéticos empleados en la agresión a la ciudad. Principalmente en ciudades monumentales, como Roma, destruidas en parte por el ímpetu de la especulación inmobiliaria, mercantilista, que pasa por encima de todo y necesita apaciguarse con justificaciones de una estética que no es estética humana sino, como afirmas tú, esteticismo. Pero el crítico europeo no consigue ver lo que se hace aquí si no es a la luz de la comparación con sus propios valores. Me parece difícil que una obra de arquitectura no sea racionalista, que no sea constructivista, que no sea funcionalista, que no sea, si es posible y hasta cierto punto, en la justa medida, minimalista, que es lo que te encuentras en todo el discurso: la voluntad de ser esencial.

Volvemos a Edmund Wilson…

Sí. Para ser fuerte es mejor decirlo todo con pocas palabras. Y la crítica es interesante, porque al aparecer suscita nuevos comentarios, nuevas críticas. Entre nosotros hay poca crítica. Nadie rebate nada, nadie comenta nada. Mira como ejemplo la cita del techo de la FAU, que hice en Osaka[7] y ahora en la Pinacoteca, como quien dice: yo no inventé las claraboyas, sino que empleo las de la FAU porque son maravillosas, de una geometría perfecta. Nadie comenta eso. Debería haber más riqueza de comentarios.

Podrías haber llevado a Venecia tus intervenciones recientes: el Fiesp, que dio nueva calidad a aquel ambiente urbano; la Pinacoteca y los espacios que descubrió allí. Sería un momento ejemplar, tal vez, para dialogar con experiencias europeas, por su movilidad, su tránsito libre y lleno de coraje tanto en lo nuevo como en la consideración de la historia.

No sé bien qué decir… Lo que ves cuando intervienes en algo ya construido es que aquello que transformas, como en el Fiesp, en la Pinacoteca, es para mí como si ya estuviese allí antes, y por razones de tiempo, espacio y

7. Pabellón de Brasil en la Exposición Internacional de Osaka de 1970.

oportunidad, aún no hubiese sido configurado del todo. Es como decir que la ciudad, cuando se construyó el edificio de la Pinacoteca, el Liceo de Artes y Oficios, tenía una visión de sí misma, en esencia, igual a la que tiene hoy, la de llegar a ser, la de manifestar su esplendor en las artes, en la actividad del mundo artístico. ¿Pero no reconoces que un museo no es otra cosa que un discurso sobre todo esto?

Y las transformaciones de la Pinacoteca, tanto físicas como materiales, entre lo que era y lo que llega a ser, son de tal sutileza que resultan difíciles de mostrar. Son obras que no se pueden publicar, tienen que verse. Hablan de la energía de nuestra imaginación, de nuestra existencia individual en el planeta, tan breve, y del tiempo histórico del género humano, que causa que aquello que surge como nuevo deje inmediatamente de verse como novedad. Solo quien vio antes el edificio puede apreciar dónde se encuentra esa novedad.

Es difícil, por tanto, mostrar en un dibujo lo que fue transformado y su valor. Su valor está en la vida de las personas, de ahora en adelante. Si un estudiante de arquitectura, por citar a alguien un poco avisado, recorre la Pinacoteca, podrá encontrar una maravilla como algo ya hecho, y no sabrá exactamente la transformación que se ha producido. Es difícil. Exige una reflexión aguda, sobrecargada de detalles, de sutilezas, para dar idea de la emoción que se produce. Con fotos, documentación iconográfica, es difícil mostrarlo. Y el pabellón de Venecia (donde tengo que exponer) es pequeño.

Decidí hacer con tres ejemplos un razonamiento amplio que en el fondo comprende todo eso. Era difícil mostrar el caso del Fiesp, donde, por ejemplo, había un conjunto de ascensores prácticamente inutilizado por el mal planteamiento general de los accesos: hay una salida a la Alameda Santos, una planta intermedia debajo de la avenida Paulista, otra encima y tres paradas de ascensores. Era absurdo que todos entrasen y saliesen por la misma cota, incluso las mercancías, cargas, documentos, cuando era fácil hacer la entrada de documentos en la planta del aparcamiento, adonde llegan los mismos ascensores; la entrada de los visitantes y empleados se organiza por la *demi-étage*, como dicen los franceses, una planta intermedia en relación

con la avenida Paulista, porque la subida de media planta por las escaleras crea la emoción de entrar; y la salida de los ascensores podría estar ubicada debajo de la avenida Paulista, de modo que estos, al recibir personas, incluso en el vestíbulo de entrada de la entreplanta superior, estén siempre vacíos. Es una cuestión mecánica de tráfico que se muestra evidente. Al gran teatro, en el fondo, no podía accederse desde una pequeña escalera; se necesitaba la interlocución con la calle, ya que se formaban colas en las aceras, cosas así. Había un problema de organización espacial muy palpable.

Es interesante hacer notar que para llevar a cabo lo que hicimos en el Fiesp, desenredar esa madeja espacial, fue preciso demoler, no tanto tabiques, sino parte de la estructura principal. Naturalmente nadie demolió un pilar, sino las losas que lanzaban precipitadamente el edificio sobre la avenida Paulista. Esa demolición, realizada con máquinas, no sé si hubiese sido posible hace unos años. Actualmente existen sierras dirigidas por láser que literalmente sierran el hormigón con líneas perfectas. Sierran hormigón, hierro, lo que haga falta. Y me acordé de un arquitecto que exponía en la 10ª Documenta de Kassel y que trabajaba la visión iconográfica sobre la destrucción y la construcción demoliendo. O empleando demoliciones como imágenes. A veces, construir es demoler un poco. Se puede admitir que construir un túnel en una montaña de granito es demoler parte de ese cristal natural, de modo que configure un perfil geométrico calculado. En el Fiesp hay más demolición que construcción. Y la construcción nueva, el porcentaje que existe, se hizo empleando una técnica interesante que consiste en asociar una estructura leve metálica a otra pesada preexistente, como si esta última fuese un territorio. Es una estructura nueva parásita de la otra; las relaciones de carga, peso, y las solicitaciones estructurales son desmesuradamente dispares. Muy pesada la estructura original, muy leve lo que se atornilla a ella. Así que la introducción de ese espacio nuevo a partir de lo antiguo, de lo construido antes, para mí es lo mismo, aunque quizá suene a grosería.

Otra cuestión de la que no estoy muy seguro, pero como provocación es hasta bueno no estarlo, es la idea que aparece con el movimiento posmoderno de citar elementos formalmente ya conocidos. Se utiliza a menudo y se lleva a cabo como puro esteticismo, para no perder el hilo de la trama, como

quien pega pedazos de una pseudocolumna jónica en un edificio. Yo hice eso en Osaka y en la cubierta del patio de la Pinacoteca, con otro sentido estético, no decorativo, sino técnicamente útil para la solución de los problemas: empleé la geometría del techo de la FAU, vigas de acero, de perfil en "uve" a noventa grados que, colocadas a cuarenta y cinco grados en relación a la vertical, forman los propios canalones; y encima sucesivas placas de vidrio para obtener un techo transparente, inteligente desde el punto de vista de la geometría y de la evacuación de las aguas pluviales. Es decir, piezas de vidrio cuadradas que se depositan sin juntas en los sucesivos canalones. ¡Es la FAU! ¡Es un invento de Artigas en el techo de la FAU! Una cita no puramente estética. ¡Es un hurto útil! ¡Tienes a mano una cosa perfecta! Como un ascensor o algo así. Es una máquina. La claraboya es casi una máquina que se puede usar tantas veces como sea preciso, para que el sol entre de lleno en un recinto húmedo y confinado. Por lo tanto, tengo la sensación de que no hice nada más que lo que evidentemente había de hacerse.

Y el edificio ganó luminosidad, transparencia, una estructura espacial nueva… Pasear por aquel puente ofrece la oportunidad de recorrer el patio interior a una cota superior.

Eso es interesante como resultado. Visitas el edificio como un intruso, pasas por lugares que no eran para pasar, como un arqueólogo o un obrero, examinando la construcción desde andamios. El puente crea nuevos caminos y allí, cortando los patios, inaugura una entrada al edificio en el eje transversal, frente al edificio de la Estación de la Luz, lo que es muy deseable; ahora resulta evidente que la entrada tiene que ser por ahí. Es decir, se dio una nueva implantación al edificio, prácticamente sin tocarlo.

La crítica europea suele ser poco generosa con la arquitectura brasileña. Después del episodio de Brasilia da la impresión de que se ha hecho poco. Aquí y en lo que se denominaba "Tercer Mundo". Se habla de globalización, neoliberalismo, mercado, esteticismo. En fin, ¿qué es lo que hay que decir en Venecia? ¿Qué puede decir esa representación brasileña? Dar una noticia sobre nosotros, como tú dices…

Hoy es fundamental la construcción de la paz en el mundo, porque no hay arquitectura sin paz. No se puede construir para bombardear después.

Y tenemos el estado actual del mundo, la pobreza, el desplazamiento de poblaciones, la falta de calidad, de derecho a la ciudad en relación con la vivienda. La expresión *homeless* no es brasileña. ¡Por lo tanto, la cuestión no es brasileña! Nosotros surgimos como instigadores de algo que es incómodo. Para el mundo europeo es difícil, pero fundamental hoy en día, la revisión crítica del colonialismo. Al fin y al cabo somos, junto a ellos, los colonizadores. Se diezmaron poblaciones, se masacraron. Es decir, asumir el colonialismo como un error histórico es el gran problema que estamos viviendo. Y la arquitectura, como la música y la literatura, en Brasil y en Latinoamérica, revelan una conciencia crítica necesaria para un futuro de paz mundial, de combate contra la miseria.

Enfrentarse a los nuevos tiempos es muy difícil para los europeos. Difícil también para nosotros, pero tengo la impresión de que tenemos esa fuerza; la arquitectura en Brasil hace eso porque anima a la crítica de un pasado colonial, que destruyó el territorio de un modo difícil de recuperar: las aguas, las montañas, los espacios. ¡La denominada cuestión ecológica tiene que contemplar al individuo humano! Pero es difícil… Portugal con África, Inglaterra con la India, Bélgica con el Congo... nos olvidamos de todo muy rápido. Los horrores de la presencia belga en el Congo, por ejemplo. Son cuestiones muy actuales sobre el estado de abandono de esas poblaciones. Y si hay una cultura rica entre nosotros, los latinoamericanos, es porque habla de eso: de una reflexión sobre los horrores de una civilización mal empleada, que entiende la estética como instrumento para apaciguar conflictos. En lugar de entender la obra de arte como noticia de la condición humana en el universo, por encima de todo.

Pensando en estudiantes interesados en la arquitectura, frente a un mundo confuso y lleno de imágenes, ¿qué ideas serían esenciales para construir un futuro alentador, más interesante?

Es difícil resumir una cuestión así de candente, peligrosa… creo que no puede hilvanarse en dos o tres afirmaciones. En todo caso, me parece importante la idea de la ciudad contemporánea como "ciudad para todos". Enfrentarse al peso del miedo que alimenta a la burguesía para que

abandone la ciudad y se aísle en guetos cerrados. Reflexionar sobre expectativas, con la idea de que no existe la arquitectura como hecho aislado, ni la construcción de modelos como hechos aislados.

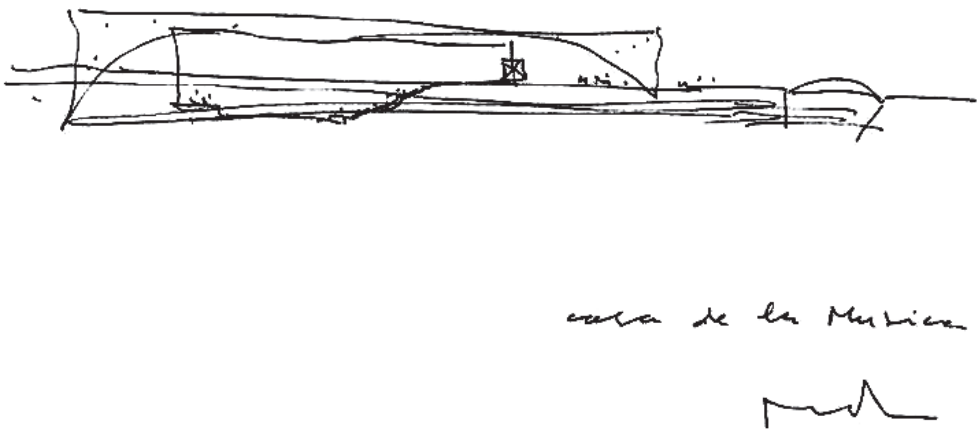
Para comentar y criticar un modelo –como los recintos residenciales exclusivos, cerrados y protegidos–, para colocarse en un plano crítico, es necesario preguntarse: ¿si todo fuese así, sería bueno? Lo bueno es lo que contiene algo que dice que todo podría ser así, una visión de las transformaciones deseables. Frente a edificios extravagantes en la forma, azules y rojos, con esto y con aquello, cabe preguntarse: si todo fuese así, ¿sería bueno o sería un horror?

En mi opinión, la idea de la "ciudad para todos" es el fundamento de una visión crítica sobre la arquitectura. Cómo hacer que sea "para todos", qué es lo ideal de la ciudad y qué no, preguntarse quién eres. Siempre somos uno cualquiera. En las escuelas, en el metro, en las calles, en las plazas, en los cafés. Nadie necesita presentar un documento para sentarse a una mesa en la calle y pedir una caipiriña o un bocadillo. ¡Siempre que te exijan una identificación, un documento, se trata de un modelo que no sirve! La valla, el edificio controlado, todo eso es antiarquitectónico, va contra el fundamento de los seres humanos. Son degeneraciones. ¡Te tienes que oponer!

Si hablamos de estudiantes es bueno ser preciso, dar ejemplos: cómo viven en un condominio cerrado los niños, los adolescentes, cómo fluye la vida. Hay que decir qué es lo mejor para quién. Un arquitecto no puede compartir la visión del cliente, de ese grupo en concreto, sino la visión de la humanidad. ¡Es verdad! La idea de la seguridad, del condominio cerrado, de lo estrictamente residencial, llevó a crear en la ciudad de São Paulo una inmensa población canina que come niños. ¡Nadie comenta eso! Hace quince días unos niños fueron devorados por unos perros en una propiedad. Y la televisión emite anuncios sofisticadísimos justificando el tener esos bichos, que se están volviendo incluso caprichosos, porque ya no comen cualquier cosa. Esa población canina debe de comer cada día más de lo que es necesario para alimentar abundantemente a todos los niños que pasan

hambre en la ciudad de São Paulo. Por tanto, la cuestión ética, mencionada al inicio de esta conversación, confrontada con la visión estética resultado de lo construido, del valor estético, hay que explicarla con ejemplos así. Si no, se queda en una dimensión metafísica, impalpable. Y no se construye, ni se piensa, en arquitectura, solo con lo impalpable, lo indecible. Es preciso construir con piedra y hierro aquello que se quiere decir. Es preciso mostrar la estética como una cosa, cosificar la estética: la voluta de la columna jónica es, estéticamente, algo configurado en la piedra.

La estética es para hacer surgir puertas y paredes, columnas y vigas, y no para permanecer como idea abstracta. Estamos condenados a vivir en el dilema idea/cosa: ¡las ideas no pueden verse! La idea solo tiene valor si el otro consigue verla. Es una frase de Marx: "El lenguaje es la única realidad del pensamiento". Naturalmente, estoy queriendo decir que un poema es una cosa desde el momento en que se escribe. Uno coge una hoja de papel, tiene tinta que roza el papel con un código, el del alfabeto, el de la lengua, el de la sintaxis, el de las leyes que rigen las posibilidades de expresar ideas con palabras, y aquello se transforma en un poema que puede llevarse en el bolsillo, mostrarse a otra persona. Incluso después de muerto, como la gente hace con los poemas de Shakespeare. Por lo tanto es cosa, sí. La letra "A" es una cosa; a partir de una idea, pero es una cosa. Tengo aquí un alfabeto que compré en Japón, que es un sello: se moja en la tinta y se ve que la "A" es una cosa. Uno la pone en el papel y ahí queda. Y si se utilizan las letras adecuadas y se juntan, se escribe: "ABRA". O "CIERRE".



Paulo Mendes da Rocha. Proyecto para la Casa de la Música en Cagliari, 2006.

Arte objetivo

Marcos de Souza: *Comenzamos nuestra entrevista con Paulo Mendes da Rocha hablando del sillón que nos ofreció para sentarnos en su despojado estudio, ubicado en uno de los conjuntos de oficinas del edificio del IAB (Instituto de Arquitectos do Brasil), en el centro de São Paulo.*

Paulo Mendes da Rocha: La silla está hecha con tubo de acero, que es muy barato. Se puede comprar de la medida exacta, se manda curvar y se le da solo un punto de soldadura. El revestimiento se hace donde uno quiere. Es una silla hecha para costar unos setenta u ochenta euros, pero los fabricantes de muebles dicen que nadie te valora si vendes barato. Esta silla la hice en 1957. El primer revestimiento lo cosió la mujer del herrero que curvó el acero.[1]

Es una historia antigua, pero reveladora de tu trayectoria. Un mueble pensado para un obrero, para una persona pobre…

Bueno, nada se hace para una persona pobre. La idea del diseño industrial era que la industria produciría a escala de la población. Eso solo puede imaginarse en un mundo moderno; tan moderno como todavía no ha logrado serlo hoy, moderno como expectativa, no como algo conseguido, porque ese es el verdadero sentido de lo moderno, el de un mundo en el que se produce para todos.

Eso suena utópico…

¿Utópico? Mira, pongamos que estamos hablando de medicina y que la expectativa de la medicina es la salud. Tú no preguntarías: "salud, ¿para quién?". Es para todos. La producción industrial lleva a la excelencia del

1. Se refiere al sillón paulistano, realizado con ocasión de la construcción del Gimnasio Paulistano, aún hoy en producción.

diseño para beneficio de todos, porque el artesano siempre escasea. La idea de la industria es la de la belleza para todos. Es la idea del tejer, la idea del libro: uno toma una idea de una persona, por ejemplo Shakespeare, y la imprime para todos. Así, un niño en el interior del Mato Grosso puede estar leyendo a Shakespeare en su pequeña escuela. Ese es el objetivo de la humanidad. Así que no es una utopía en el sentido vulgar, es una utopía en el sentido objetivo: es lo que anhelamos. No se trata de una abstracción, de una visión metafísica, sino de aquello que pretendemos conseguir en la práctica.

¿Crees que esa visión podría extrapolarse a la arquitectura, a la construcción de viviendas, a la ciudad? Basta mirar por la ventana para ver que la ciudad está en decadencia.

La vivienda popular, por ejemplo, solo puede ser urbana; y siendo urbana sigue un patrón técnico, independientemente de que su dueño sea pobre o rico. No puede caerse, debe tener una dirección para que se la pueda dotar de luz, agua, teléfono, transporte público, recogida de basura, y debe ser accesible a la asistencia social.

Un buen ejemplo de esa vivienda es el edificio Copan, proyectado por Oscar Niemeyer en el centro de São Paulo. La condición de una vivienda adecuada viene dada técnicamente, está condicionada por la ciudad donde se construye esa casa. ¿Cómo se podría producir un kilovatio de energía para un pobre o un kilovatio para un rico? ¿Y el agua? ¿Tiene sentido producir agua potable para pobres? Puede incluso que el agua que hoy nos llega a todos esté contaminada, pero ningún organismo público podría éticamente producir agua potable para distintas clases sociales. El concepto de vida no admite división entre ricos y pobres.

Paulo, nuestra entrevista se publicará en una revista para legos…

¿Legos? ¿Qué legos? No existe público lego en arquitectura. ¿Dónde nacen las personas? ¿Dónde viven? En casas. Por lo tanto, no son legos en arquitectura. La idea del lego surge de quien tiene una visión elitista del

conocimiento; y conoce, de hecho, detalles profundos que el otro no sabe. O viene del que presume de una sabiduría que parte de un código que él mismo ha inventado, como sucede en ciertas religiones y sectas. Pero en lo que respecta al funcionamiento de una ciudad, los habitantes de un lugar como São Paulo no pueden denominarse legos.

Por supuesto que yo mismo, si tuviese que calcular la estructura de un puente, no sabría hacerlo, pero todo el mundo sabe qué es lo que debe tener un puente. No hay nadie en São Paulo que no haya visto una obra mientras se construye, ya sea una casa, un edificio, un viaducto. Todos han visto cómo se construye una calle nueva, los camiones transportando tierra de un lugar a otro, cómo se compacta la tierra; son conscientes de ese proceso de construcción. Tú y yo no sabemos cocinar, pero cuando entramos en un restaurante estamos seguros de que el plato que pedimos estará bien hecho, y comeremos sin miedo a morir envenenados. Esa confianza en la técnica, en la solidaridad que representa la ciudad, permite la vida urbana. Quien se sube al metro sabe que va a llegar.

Tienes una característica personal que es la de cuestionar a tus interlocutores, provocarlos, hacer que reflexionen respecto a sus afirmaciones, como está sucediendo en esta entrevista. Es una marca tuya, ya se trate de una conferencia, de una clase o una entrevista. ¿De dónde viene esa inquietud guerrillera?

Hay gente que cree que deliro cuando expongo una idea. Pero es exactamente lo contrario: se trata de poner los pies en la tierra. Creo que no debemos dejarnos envolver por cuestiones falsas, por discusiones que están fuera de su contexto real. Y con frecuencia nos vemos envueltos en discusiones falsas.

Véase el ejemplo de la propuesta de edificio-ciudad. Es una falsa cuestión proponer que los edificios evolucionen en el sentido de ser "totales", de colocar una ciudad entera dentro de un edificio. De pronto, es posible decir que esa idea de edificio es una estupidez, porque niega la ciudad, niega su complejidad, que es su encanto fundamental, y crea una uniformidad desastrosa, ya que siendo una sola cosa, puede fracasar de una sola vez.

No queremos resolver la ciudad de una sola vez. Queremos que la hechura de la ciudad, eternamente inacabada (fíjate en las obras que se están realizando ahora en Londres), se considere una escritura, una narrativa, una reflexión sobre nuestra existencia, con la esperanza de que sea eterna en el universo. La ciudad es la afirmación suprema de que ese es el lugar que necesitamos para vivir y nosotros nos expresamos en su construcción, en la hechura de sus espacios públicos. Analiza por ejemplo la idea de lo público y lo privado. El concepto de lo privado no nos interesa. Nada más privado que la mente. Pero si compones un poema, y eso solo es posible hacerlo en la mente, quieres publicarlo inmediatamente, volverlo público.

Vamos a aprovechar el tema de la poesía para hablar de tu arquitectura. Cuando la elaboras, cuando realizas un proyecto, debes trabajar con criterios técnicos y nociones de belleza, que no son subjetivos. Pero ¿qué es para Paulo Mendes da Rocha hacer buena arquitectura? ¿El secreto está en el dominio de los materiales, de la técnica, o en el campo de la estética?

Esas cuestiones son cruciales. Los arquitectos y artistas trabajamos buscando confundir subjetividad y objetividad, invención y técnica, arte y técnica. Resulta imposible imaginar un poema de Allan Poe sin el dominio de la lengua, porque es necesario para escribirlo. Por tanto, creo que nuestro pensamiento es técnico. La tendencia a creer que la técnica es fría y que está alejada de la libertad que necesita el arte es errónea. Nuestra libertad viene dada por la técnica porque, sin la práctica, de nada sirve pensar. Y si falta la técnica, necesito crear un nuevo desarrollo técnico que responda a ese desafío. Es un momento de angustia en el que arte y técnica se confunden. Imagina una sinfonía, son solo siete notas musicales, es un código que permite escribir aquello que se canta.

¿Y qué diablos serían los criterios de belleza? Son criterios no necesariamente dogmáticos, no están escritos en ninguna cartilla, sino en la mentalidad humana, de un modo histórico que se tiene que activar ante la urgencia de cada situación.

Se habla mucho del gesto que hace el arquitecto cuando define el trazo fundamental de lo que va a ser una obra. Por otro lado, existen aquellos que dicen que no, que las cosas se definen cuando se tienen en cuenta la legislación, el terreno, el uso que tendrá la obra, en fin, que se trata del resultado de una serie de decisiones técnicas tomadas a lo largo de la elaboración del proyecto. Cuando estás desarrollando tu trabajo, ¿qué te mueve en primer lugar, la preocupación por el aprovechamiento que pueda tener aquel espacio o la intervención urbana que pueda representar? ¿O el proyecto comienza a partir de una discusión más técnica?

Lo bueno sería que fuese un conjunto de todo ello. No creo demasiado en la idea de que un proyecto pueda ser el resultado de preocupaciones del momento. Generalmente todo eso son leyes, programas, intereses… Son un verdadero contratiempo dentro de una dimensión más de carácter histórico, relacionada con los altos ideales del hombre, del género humano. Es la oportunidad de hacer aquello que aún no se ha conseguido, ¿comprendes?, Y uno moviliza todos los recursos posibles muchas veces incluso para burlar la normativa… He hecho muchos proyectos así, y no los cito porque no me parece divertido saltarse a veces la ley, pero así se puede llegar a pensar en algunas alternativas que lo transforman todo, incluso la ley misma.

¿Pero existe una traza o una vertiente de creación que sea más fuerte en tu trabajo, en el proceso de proyectar?

La mejor expresión de la voluntad del arquitecto sería fundamentalmente satisfacer aquello que pueda imaginarse como el deseo de todos, ser la antena que intenta captar todas esas señales y atender al más amplio deseo.

En ese caso, el arquitecto actuaría como una antena que intenta captar todas las señales de la colectividad.

Bueno, sería lo mismo que ocurre con cualquiera de nosotros. Uno camina, pero, que yo sepa, nunca piensa (a no ser en casos extremos): «¿cómo voy a andar si eso supone un problema mecánico?». Se piensa más bien: «¿cómo voy a andar por en medio de toda esa gente?». Así que andamos para que los otros nos vean, hablamos para que los otros nos oigan,

suponemos expectativas antes de hacer un discurso, aunque sea para un pequeño grupo de amigos… ¿Qué nos moviliza? Aquello que creemos que debemos decir para que nos oigan de manera consecuente.

¿Y en cuanto al gusto? Recuerdo un hecho curioso: hace unos días pasé en un taxi frente al SESC Pompéia[2] y el conductor comentó lo feo que le parecía aquel edificio. Esa obra de hormigón, tosca, al taxista le pareció muy fea. La pregunta es: ¿cómo trata el arquitecto la cuestión del gusto público? ¿Procuras satisfacer ese gusto en tu trabajo?

Actualmente puede afirmarse que el gusto público, en su conformación, sufre mucho por la avalancha de propaganda. Se establecen patrones de gusto para vender productos y, por tanto, se corre el riesgo de una degeneración. Pero es posible educar, en direcciones muy variadas, esa opinión pública. Y precisamente en algunas obras que están llenas de fuerza se nota una idea nítida de oposición al gusto degenerado, para retomar la esencia del gusto. Es una provocación, si se quiere ver así. Supone tomar lo que vulgarmente se tiene por feo para volver al camino de la construcción de lo bello. Pero va por momentos, que también varían, porque nada debe establecerse como dogma. Cuento con quien hace de ello un contrapunto. No estoy solo. Es decir, cuando destacas una obra de arte para analizarla, como especialista o crítico, aunque seas justo, no podrás dejar de verla en el ámbito de lo que se lleva a cabo en ese momento, en la dimensión histórica de toda experiencia humana.

¿Es muy distinta la lectura que puede hacer de una obra de arquitectura un crítico, formado, experimentado, de la que puede venir de una persona que vive en la ciudad?

Cualquier persona, incluso la más desavisada, debería sentirse seducida plenamente por una obra de arquitectura. En la práctica, lo que establece esa distinción, incluso nítida, entre el crítico especializado y el hombre común, es que generalmente este último no tiene acceso a esos recintos. La gran cuestión de un museo no es solo cómo hacerlo, sino su desdoblamiento futuro, su acción efectiva como lugar de eventos.

2. Centro cultural proyectado por Lina Bo Bardi en 1977.

Mira, por ejemplo, lo que pasa con el MuBE,[3] un museo que está constreñido por una administración completamente estúpida e inadecuada que no sabe qué hacer con él y que no abre el lugar a la población. Solo los críticos entran allí; es decir, personas de la elite. Para conocer la obra de arquitectura sería necesario frecuentar esos jardines, las exposiciones, los cursos, de una manera eminentemente pública y popular, cosa que los museos no siempre permiten. En particular, el MuBE tampoco: está en manos de una elite de residentes del Jardím Europa que no sabe qué hacer con aquello y que no tiene noción de si es bello o no. Creo que están más influidos por lo que se dice del MuBE que por lo que ellos mismos saben de él. No sé cómo se tolera esa ocupación por un pequeño grupo que está amargando la vida de ese espacio, que considero que podría ser bellísimo, y no porque sea yo quien lo hizo, sino en la medida en que se "iluminase". Imagina, por ejemplo, aquellas explanadas llenas de niños del barrio jugando en esos jardines y la gente mirándolos... Y sin embargo, está cercado, cerrado, constreñido por una seguridad cuya finalidad se desconoce.

Pero tienes otros ejemplos: la Pinacoteca, con una celebrada intervención, pasó a ser dominio público, es un lugar bastante visitado. También el Centro Cultural Fiesp[4] es muy frecuentado…

El Fiesp es muy interesante… Ni sé por qué circunstancias de la vida acabé interviniendo en esos espacios ya existentes. La cuestión es la misma: el espacio y su transformación en el tiempo no pueden ser vistos solamente en contraste con la naturaleza, sino también frente a aquello que ya es la segunda naturaleza de un lugar, o la tercera, o la centésima, si pensamos, por ejemplo, en lo que es Roma. Roma es una ciudad que tiene varias ciudades, unas sobre otras. Es decir, la idea de transformación ya se presupone cuando se construye algo.

3. Museo Brasileño de Escultura, obra de Paulo Mendes da Rocha, proyectada en 1986 y caracterizada por un pórtico de 60 metros de luz.
4. La sede del Fiesp (Centro Cultural de la Federación de Industriales del Estado de São Paulo) fue proyectada por el estudio de Rino Levi y está situado en la avenida Paulista, que es la más representativa de São Paulo; en 1986, Paulo Mendes da Rocha proyectó una intervención en su basamento para la implantación de un centro cultural.

No veo por qué tanta aflicción sobre qué hacer en el caso de los galpones industriales de São Paulo, por ejemplo. Está claro que deberían transformase en escuelas, viviendas populares, ¿por qué no? Están allí, junto a las vías del tren. Pero existe ese inmovilismo y ese deseo de estigmatizar la pobreza, de obligarla a trasladarse a la periferia, cuando precisamente la gente pobre es la fuerza vital de una nación. São Paulo tiene una población de veinte millones de habitantes, pero no son veinte millones de paulistas que nacieron aquí; la ciudad es un foco de atracción porque representa nuevos modos de vida más esperanzadores, más susceptibles de hacernos crecer como individuos, en una sociedad que encuentra refugio en el ámbito de la ciudad, en lugar de sentirse perdida en los descampados. La escuela, la salud, la universidad, la comunicación, el vestir, la producción industrial…

Hablemos de tus obras. ¿Cuál de ellas es tu preferida?

Hice un pequeño gimnasio para el Clube Atlético Paulistano en 1957, cuando tenía 29 años. Fue mi primera obra concebida en solitario, porque se trataba de un concurso y podía hacer lo que quisiera. Recuerdo que estaba muy relajado y no hice nada para ganar. Era un espacio de gran libertad, uno se inscribía, pagaba una pequeña cuota, recibía el plano de situación, el programa... Sabía quiénes estarían en el jurado, personas ilustres como Rino Levi, Plínio Croce. Así que hice un ensayo que me pareció interesante, porque nunca había intentado nada así. Y me sorprendió, porque gané el concurso. Poco a poco, viendo otros trabajos, me convencí de que estaba bien que hubiese ganado.

Mi reflexión se centraba en la dimensión pública desde el punto de vista de la convivencia. Pensaba en cómo podría abrirse realmente hacia la calle un pequeño gimnasio. No quería nada exclusivo para el club, sino algo que tuviese una visualización más amplia, que pudiese confraternizar con la fiesta de la calle, con la actividad comercial. Desde el principio comprendí que, aunque estuviese orientado a las actividades deportivas, debería funcionar también como un pequeño teatro, acoger eventos; que debería tener recursos de gran versatilidad para espectáculos en general.

Calculé que todo tendría que ocurrir en aquella explanada, como una plaza que pudiese tener las luces encendidas durante la noche. Que debía tener un portón para favorecer un paseo interior por el eje principal del gimnasio, del recinto del club hacia la calle. ¿Y acaso no gané con eso el concurso?

Después fui a la 6ª Bienal (de Artes, entonces aún no exclusivamente de arquitectura) y el proyecto ganó el gran premio internacional. En el jurado estaba Affonso Eduardo Reidy,[5] de quien terminé siendo amigo. Él me llamó después por teléfono, muy feliz, porque no sabía quién era el autor de aquel proyecto.

Por todo eso puede que fuera, digamos, el proyecto más agradable para mí. Y me encantó porque es posible pensar que también tuve mucha suerte, porque todo podría haber ocurrido de otro modo, con otro jurado que pensase diferente…

Nunca me consideré un arquitecto mejor que los demás. Todo son oportunidades, y aprovecharlas exige que se piense (y se tenga el coraje de decir) cosas no tan previsibles en el plano mezquino de la funcionalidad mecánica, como por dónde se entra, por dónde se sale… Todo puede ser un poco más festivo e imprevisible. Pero para conseguir construir algo nuevo estamos obligados siempre a movilizar recursos técnicos; por tanto, aparentemente restrictivos.

Lo que de hecho se desea de aquel que vaya a gozar de la obra es que pueda ejercer la imprevisibilidad de la vida. Esa es la contradicción, digamos que brillante, estimulante, de la arquitectura: se hace con precisión algo cuyo destino es amparar la imprevisibilidad de la vida de cada usuario. Como del que trabaja en la décima planta de un edificio y al bajar, utilizando el ascensor, se encuentra la calle con los cafés, o el subsuelo, por donde circula el metro (otra máquina), para hacer lo que quiera…

5. Arquitecto brasileño (1909-1964), autor del Museo de Arte Moderno (MAM) de Río de Janeiro.

Paulo, ¿hasta qué punto la decadencia de las ciudades brasileñas es responsabilidad de los arquitectos?

En una medida política, tal vez. Lo que cabe al arquitecto, primordialmente, no es ser arquitecto para recibir premios y ser fotografiado. Lo que corresponde a cualquier clase trabajadora es unirse para crear instrumentos políticos eficaces para sus acciones, tales como sindicatos, institutos y otras asociaciones. La Unión Internacional de Arquitectos ha sido una de las entidades más activas mundialmente en defensa de la paz. La conciencia que propicia el conocimiento entre aquellos que se dedican a materias específicas, como la arquitectura y el urbanismo, solo puede estimular en primera instancia una acción política. Y si la ciudad es una expresión del conocimiento, una invención, un reflejo construido del pensamiento humano, entonces su destino no es ser un desastre; al contrario, debería ser un éxito. Pero sucede que quien domina la construcción de la ciudad actualmente es el mercado. Y si se considera la ciudad como un producto, exclusivamente como una mercancía –construir edificios para vender y alimentar la mentalidad pusilánime de preservación de valores insignificantes, pero que la clase dominante presenta como fundamentales –, la ciudad pierde entonces su atributo principal, que es la democracia. Y así se crean ciudades nuevas en el *mato*[*], se ocupan terrenos vacíos y se fundan monstruos increíbles, aglomeraciones de edificios, urbanizaciones cerradas, exclusivistas, que estimulan el abandono de la ciudad.

En São Paulo se puede tomar como paradigma la avenida São Luís, toda hecha de edificios de bellísimos apartamentos, ¡pero que no duró ni 15 años! Todos los habitantes se trasladaron a barrios distantes, viéndose obligados a crear ejércitos armados para protegerse, con perros feroces. Allí, si alguien se quedara parado en una esquina es probable que fuera interrogado, cosa que no sucede en la ciudad de verdad.

[*] La palabra *mato*, en especial en Brasil, evoca principalmente un lugar alejado de los centros urbanos, en pleno campo. (N. del T.)

¿Por qué la elite brasileña decidió "abandonar las ciudades"?

Por la misma razón por la que la elite alemana apoyó el nazismo: por miedo, miedo de existir, miedo de vivir la vida. Porque en la ciudad las personas tienen la oportunidad de convivir con la diferencia, de encarar las contradicciones de la sociedad. En una urbanización la vida es aséptica, aislada de las "impurezas" del mundo real. Pero es allí donde se va a producir el peor desastre, que verás en lo que serán las futuras generaciones criadas en esas urbanizaciones cerradas. Un niño que no va a la escuela andando, que no puede llegar tarde ni perderse, que deja de vivir esa aventura, no ha ido a ninguna escuela. La vida se hizo para ser vivida en plenitud.

Los ejemplos de São Paulo, que cito muchas veces para que todos comprendan con claridad, son el Copan y el Conjunto Nacional,[6] los dos mejores edificios de la ciudad. Todavía más en el caso del Conjunto Nacional, esquina de la avenida Paulista con la calle Augusta, porque el edificio tiene un uso múltiple, comercial y también residencial: hay cines, teatros y un aparcamiento que no perturba la circulación de esa manzana de la avenida Paulista, porque los automóviles salen por una calle secundaria. En fin, tiene virtudes singulares de las que no pudieron disfrutar los dos kilómetros y medio restantes de la avenida, solo por la incapacidad de prever lo que iba a ocurrir allí. Con esos ejemplos quiero mostrar que la calidad del ambiente construido no depende solo de la virtud del arquitecto, sino del valor de la arquitectura como forma de conocimiento. Y que las nuevas disposiciones espaciales verticales exigen también una nueva disposición horizontal.

¿Significa eso que la malla viaria debería alterarse en función de la verticalización de la ciudad?

¡Claro! En esos edificios los ascensores penetran en el subsuelo, a veces muchas plantas, hasta los aparcamientos de cines y teatros, permitiendo

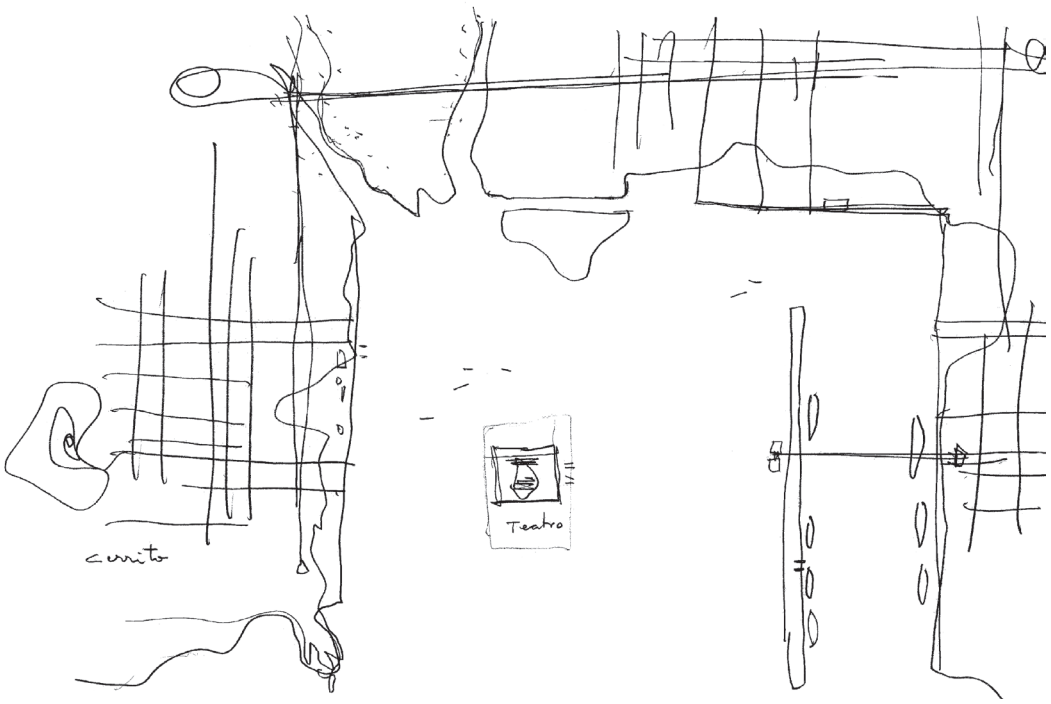
6. El Copan es un edificio de nada menos que 1.160 apartamentos, construido entre 1957 y 1966 por Oscar Niemeyer; el Conjunto Nacional es otro de los edificios más representativos de un modelo de edificio residencial que aúna vivienda y servicios; un condominio situado en la avenida Paulista y proyectado por David Libeskind en 1956.

conexiones con el metro y una nueva circulación en la ciudad. Serían soluciones excelentes, técnicamente perfectas…

Pero eso choca en parte con la propia legislación urbanística en la forma de ordenar los terrenos, ¿no te parece?

Pero date cuenta de que es una estupidez, también fruto de un inmovilismo interesado. Porque si uno compra un apartamento en cualquier edificio, también posee una cuota de participación en el suelo que es pura abstracción, ya que no puede venderlo de forma separada del edificio.

La legislación urbana necesita renovarse por completo, porque es caduca; las leyes aseguran privilegios que reducen la importancia del derecho como forma de conocimiento creativo: actualmente se habla del derecho sobre las transmisiones vía internet y, sin duda, ha de hablarse del derecho más allá de la biosfera: ¿Cómo es el derecho del espacio? ¿Quién genera el derecho sobre un satélite que transmite imágenes?



Paulo Mendes da Rocha. Proyecto para la ordenación de la bahía de Montevideo, 1998.

La arquitectura es una forma de conocimiento*

Sylvio Barros Sawaya: *En este momento se percibe que el arquitecto está siendo apartado de varios papeles que hasta ahora venía desempeñando y está siendo sustituido por otros profesionales que, incluso sin titulación, acaban por ejercer el papel del arquitecto, también en la elaboración de la arquitectura como producción social.*

Paulo Mendes da Rocha: Tengo la impresión de que la construcción en sí, la transformación que se ejerce para el asentamiento humano –que va desde la ordenación del propio territorio al saneamiento o la estabilización del terreno (por ejemplo, territorios pantanosos que se transforman en territorios habitables)–, es la esencia de la arquitectura, la parte esencial de la arquitectura.

Porque, antes que nada, queda allí configurada con nitidez la idea de decisión y se manifiesta la voluntad, en el sentido literal de la palabra. Hay ejemplos dramáticos de estos episodios: Holanda es un país construido por entero por debajo del nivel del mar. Siento predilección por los holandeses en lo que respecta a esta cuestión, pero hay otro ejemplo, que es Venecia. Venecia no es sino el fruto, la consecuencia, de la decisión de introducir las mercancías que comenzaban a llegar gracias al desarrollo de la navegación; es decir, que se traían como novedad suprema y con gran maravilla y encanto al mercado europeo, como las sedas y las especias del África mediterránea. Si esas mercancías se hubieran introducido más al sur, con un viaje marítimo más corto, por Sicilia, por Grecia, por el sur de Italia, hubiera sido difícil trasportarlas en monturas; por ello, resultaba interesante que los navíos pudiesen llegar hasta el corazón de Europa a

* Como bien indica el título original, esta entrevista fue publicada como transcripción íntegra y sin editar de una conversación; para esta publicación, el texto ha sido editado mediante la selección de aquellos episodios más intensos y buscando mantener una tensión argumental sólida en toda su extensión. En algunos casos en que es conveniente la supresión de fragmentos para la comprensión del discurrir de la conversación, ello se indica con el empleo de puntos suspensivos entre corchetes. (N. del E.)

través del Adriático. Pero ese era un lugar poco adecuado, un lugar hecho de vegas, con una geografía y una morfología inadecuadas, con lodo, barro, que precisa transformarse con una sucesión de canales y terraplenes perfectos, para poder instalar allí una ciudad, para que fuese tan bella y ejemplar como lo era ese empeño… y entonces, surge así, con esos magníficos palacios…

Pero la cuestión más importante fue la transformación de aquel territorio. Nosotros, los americanos, estamos en una posición extraordinaria frente a una lógica de ese tipo. El descubrimiento y la ocupación del continente americano son recentísimos en la historia y aquí estamos nosotros, que no somos nativos, como una parte del acontecimiento, de la totalidad del conocimiento universal, del conocimiento europeo, que recogió lo que sembró. Por tanto, una visión crítica sobre nuestra posición en América hace que esa cuestión de la arquitectura sea extraordinaria para nosotros. De hecho, la cuestión más interesante de todas es la instalación efectiva aquí, según un modelo colonialista, de lo que debería ser una suprema sabiduría; es decir, América, antes que nada, fue un error terrible: el colonialismo técnico. Tendríamos que haber traído aquí ya un mundo moderno, de Venecia hacia delante, del *Quattrocento* hacia delante, pero todo lo que vino fue la miseria que conocemos, la destrucción de las lenguas, de las costumbres, las cuales se consideran actualmente desde un prisma nuevo. Por tanto, nuestra discusión en relación con la arquitectura es que debemos, como portavoces, contar, dentro de una escuela, lo que significa esa cuestión. Para mí es más agradable verlo así: la arquitectura como forma de conocimiento (de un modo amplio), cuya cuestión fundamental es una reflexión crítica sobre todo ese pasado. Mediante la técnica, los recursos y la ciencia, plantear hipótesis de novedades nunca vistas antes. Porque lo que tenemos delante son errores.

Hoy en día pienso mucho en la arquitectura; no en que sea esto o lo otro. La gente necesita definirla, pero también debería considerarla un instrumento capaz de alejar el desastre. No se trata solo de producir visiones idealistas de carácter estético sobre aquello que se vende porque es azul o amarillo o posee una determinada volumetría –esas idioteces– de carácter

estilístico que producen artefactos que se venden bien. Eso es un gran engaño respecto a consideraciones estructurales, respecto a las virtudes de la técnica y de la ciencia en relación con la naturaleza y su transformación. Si la arquitectura hiciese ese discurso con énfasis, incluso dentro de las escuelas, sería muy interesante. Hoy vemos cómo la ciudad se tiene por un desastre, como si las personas fuesen tontas, como si no fuésemos capaces de determinar nuestro destino; pero si fuese así, no estaríamos todavía aquí, en el universo. Probablemente seríamos una de tantas especies extintas. Pienso que somos el producto de nosotros mismos y dependemos de nuestro ingenio, inteligencia y tino para transformar el conocimiento en acción política: esa es la distancia entre desastre y éxito con la que se confronta actualmente ese discurso llamado arquitectura, la arquitectura de nuestra sociedad. Creo que habría mucho de qué hablar...

Actualmente la sociedad, en esta increíble transformación, privilegia los cambios continuos y eso no solo enfatiza la obsolescencia, sino que la provoca. ¿Cómo queda la arquitectura frente a esa dinámica de transformación?

Ese escenario es muy interesante, porque es tal vez el más contradictorio de la época que estamos viviendo. Por ejemplo, podríamos plantearlo como si fuese un desafío: la idea de la competitividad, del producto, etc., parece muy negativa para el futuro de la humanidad, se trata de una visión exclusivamente mercadotécnica; por tanto, la reproducción de productos y su sustitución por otros para seguir vendiendo y destruyendo no es buena; el desafío se encuentra en la idea de la existencia humana como algo eternamente inacabado.

El desafío se da justamente en ese momento en el que uno elige aquello que debe perdurar: es como si yo me preguntase cuántos telescopios e instrumentos ópticos se han desechado ya… pero si yo pudiese saber cuál fue, cuál es, dónde está el primer telescopio que construyó Galileo, no cejaría hasta llevarlo a un museo, tiene que quedar en un museo. Es decir, lo interesante para nosotros es aquello que resulta inaugural e históricamente necesario y que permanece como una nueva y ejemplar aportación en el plano del descubrimiento, del conocimiento.

Una vez más queda patente que lo que resulta menos efímero es justamente esa construcción primera de las instalaciones. Hoy en día deberíamos considerar la arquitectura también en el ámbito de la mecánica: entonces, te das cuenta de que la ciudad está hecha de una sucesión, una serie de instrumentos mecánicos que trabajan en el plano horizontal (metro, tren), y una red de ascensores en el vertical, y son esos paradigmas los que deben orientar la arquitectura y no tanto tal o cual modelo.

Porque la idea en sí es elegir lo fundamental, lo principal. Nadie va a destruir nunca una pirámide de El Cairo. Pero uno puede preguntarse, ¿por qué? Y ahí es donde la cosa se pone interesante. ¿Por qué tienen esa importancia aquellas pirámides? A quien imagine una pequeña pirámide encima de la mesa, porque eso atrae no sé qué… ¡no! Para mí no se trata de nada de eso. Creo que la gran belleza de las pirámides es que son la máquina de su propia construcción, son de un ingenio extraordinario; por ejemplo, el de la capacidad del hombre para superar las barreras a través del conocimiento. Yo podría contar una historia así: que nadie quería hacer ninguna pirámide, que lo que se quería era colocar una piedra a 150 o 130 metros de altura en aquellas llanuras para decir "aquí estamos". Y la pirámide es una máquina simple de plano inclinado. La única forma de colocar esas piedras sería por medio de una máquina, que es el plano inclinado. Es un capítulo de la mecánica, las máquinas y palancas, y el plano inclinado es una de ellas.

También es interesante como imagen recordar que Oscar Niemeyer propuso un museo para Caracas que es una pirámide invertida, como si fuese una nueva versión de ese conocimiento. Porque hoy en día, con la mecánica de los suelos, es posible concentrar las cargas (que es justo a lo que le obligaba aquel lugar). Y es también una pirámide por razones distintas a las de subir piedras por un plano inclinado. Ahora se puede invertir y concentrar toda la carga en la punta, porque la mecánica de los suelos es una forma de conocimiento codificada por las ciencias y las matemáticas. Además, no siendo sólida esta pirámide, tampoco lo eran las otras, las paredes, que tienden a caer, producen un autopretensado en las losas intermedias que forman el conjunto. Una totalidad de gran belleza, fruto del ingenio.

¿Quieres saber algo interesante al respecto, que nos inventamos un día charlando Cláudio Abramo* y yo? Estaba con él en Torcello, en un barco. Torcello es una isla pequeña, un conjunto de dos islotes fuera de Venecia, a dos horas de barco, y parece ser que es la Venecia esencial, que todo comenzó allí, porque la ocupación de aquellos territorios no se hizo toda de una vez. Primero se organizaron esos dos islotes. Torcello solamente tiene un canal; es un lugar habitado actualmente por cuarenta personas, según nos dijo alguien cuando estuvimos. Y hay allí un convento del siglo VII, una iglesia, un pequeño alojamiento, una cosa bellísima, y en todo el conjunto destaca una torre solitaria, una torre de piedra. Nos quedamos allí conversando en el barco y yo le dije a Cláudio: "Cláudio, ¿te has dado cuenta de que Torcello quiere decir «torre en el cielo»? Todo aquí está en torno a esta torre, es una torre en el cielo"… Conversamos. Ninguno de los dos había leído nada, pero uno ve aquello, todo aquello, y es evidente que es así. Es decir, aquel lugar cuenta una historia que se vincula a lo que te dije antes: al deseo de facilitar el transporte de mercancías hacia el interior. Tuvo que comenzar así. ¿Pero cómo se llegaba allí? En aquella época no había radio, no había rutas marítimas, los marineros seguramente decían: "uno navega tanto tiempo en dirección a la constelación tal, da un giro hacia no sé dónde y ve la torre en el cielo". Aquellas torres estaban hechas para tener una hoguera encima: eran faros; y esa hoguera debía estar alta, sobre una torre.

Y puesto que hecha de piedra pesa mucho, la torre tenía que construirse asociada directamente al cuerpo de una iglesia, como era común; pero probablemente, por asientos diferenciales en esos lodos, la iglesia se agrietaba y se abría; así que la torre se construía aislada y luego se iba asentando lentamente (de hecho, hay en Venecia, en el convento de los armenios, una torre con una inclinación terrible, más que la de Pisa). Así que se trata de una técnica: hacer la torre por necesidad, para avisar a los navegantes, y hacerla destacada de otra construcción, con autonomía. Lo interesante de eso, para concluir, es que el campanario de la plaza de San Marcos ya no era necesario porque la navegación estaba más controlada. Ya es puro símbolo de la apuesta veneciana. Es una torre independiente porque es un campanario tardío.

* Periodista brasileño (1923-1987). (N. del E.)

Por tanto, toda esa cuestión relativa a lo que queremos decir con la arquitectura es muy importante, se trata de las necesidades que una vez satisfechas lleven lejos el discurso –para avisar al futuro– de ese eterno no acabar y ese eterno recorrido del conocimiento. Somos una especie de irradiación desde el punto en el que estamos. Los vivos somos la totalidad del conocimiento y es interesante imaginar así la arquitectura, sin muchos capítulos, sino como una totalidad interpretada ahora por los que estamos aquí, con una visión eminentemente crítica. Estoy convencido de que la clave de una facultad de arquitectura es el pensamiento. Es difícil enseñarlo, sin ninguna duda es difícil, tanto el relativo a la técnica como a la crítica. Los fundamentos de la escuela de arquitectura son el departamento de historia –en el sentido que se ha dado en esta facultad a la historia crítica– y la técnica, que permite que se pueda razonar, porque nosotros pensamos con la técnica. Es muy difícil que puedas pensar con lo imposible, la conquista de lo posible es lo que constituye la novedad.

Aquello que nosotros llamamos novedad es algo factible, altamente esperanzador y anima a otros. Es una idea de vida, de vida animada, de vida activa; naturalmente es una idea para resolver problemas, porque estamos rodeados de grandes problemas. Por tanto, la arquitectura tiene que navegar en el plano de la paz, de la solidaridad universal, según una visión de los hombres en el planeta, del género humano y, en el caso americano, según una visión crítica de las experiencias pasadas. Tenemos una gran responsabilidad respecto a la cuestión de la naturaleza.

Hablando de técnica... creo que esa cuestión de la técnica que acabas de explicar, en la arquitectura contemporánea en Brasil, es una maravilla... cómo el artefacto no nace simbólico, sino que se vuelve simbólico.

La búsqueda del simbolismo *sensu stricto* ya es, en mi opinión, una degeneración.[*]

[*] Para ayudar a la comprensión del sentido que el arquitecto otorga al término "degenerado" y apreciar la importancia que tiene en su discurso, reproducimos el fragmento de *El informe de Brodie* de Jorge Luis Borges, obra que el propio arquitecto citará más adelante: "*El idioma es complejo. No se asemeja a ningún otro de los que yo tenga noticia. No podemos hablar de partes de la oración, ya que no hay oraciones. Cada palabra monosílaba corresponde a una idea general, que se define por el contexto o por los visajes. La palabra* nrz,

Entonces la cuestión de la técnica es una cuestión realmente fundamental: cómo la técnica altera al hombre; el ser humano hace la técnica y se ve alterado por ella.

Él es la técnica.
¿Cuál es la relación entre técnica y sociedad en tu lenguaje arquitectónico?

Es un problema, desde luego, pero no veo ninguna posibilidad de que la arquitectura sea esclava de la técnica; al contrario, nosotros estamos tan distantes de la realización de los deseos de la sociedad, de los deseos de la humanidad, que es posible, por medio de la literatura, de la danza, de la poesía, de la filosofía, de los discursos de los científicos, etc., elegir, admitir cuáles son los deseos del género humano. Ahí surge la pregunta: "¿Cómo puedes saber cuáles son esos deseos?". Uno lo intenta. Si cada uno de nosotros no fuese un representante del género humano no seríamos nada; por tanto, la idea de producir arquitectura corriendo detrás de técnicas o tecnologías que sean novedosas no tiene ningún sentido. Es una visión muy amarga y bastante caótica. Podríamos decir que, por la profunda preocupación que tenemos respecto a la miseria, por la posibilidad que tenemos de hacer la vida más fácil y sencilla, nos es imposible admitir un exceso de técnica que nos obligue a retroceder para producir símbolos.

Esa idea de lo posmoderno nunca me atrajo mucho, porque el prefijo *post* es un prefijo –tengo esa impresión–… podría decir incluso fascista, como quien dice: "Tú no eres nada, nosotros ahora somos *post*". Creo que nunca alcanzamos aquello que podríamos denominar deseos modernos, una

por ejemplo, sugiere la dispersión o las manchas; puede significar el cielo estrellado, un leopardo, una bandada de aves, la viruela, lo salpicado, el acto de desparramar o la fuga que sigue a la derrota. Hrl*, en cambio, indica lo apretado o lo denso; puede significar la tribu, un tronco, una piedra, un montón de piedras, el hecho de apilarlas, el congreso de los cuatro hechiceros, la unión carnal y un bosque. Pronunciada de otra manera o con otros visajes, cada palabra puede tener un sentido contrario. No nos maravillemos con exceso; en nuestra lengua, el verbo* to cleave *vale por hendir y adherir. Por supuesto, no hay oraciones, ni siquiera frases truncas.*
La virtud intelectual de abstraer que semejante idioma postula, me sugiere que los Yahoos, pese a su barbarie, no son una nación primitiva sino degenerada. Confirman esta conjetura las inscripciones que he descubierto en la cumbre de la meseta y cuyos caracteres, que se asemejan a las runas que nuestros mayores grababan, ya no se dejan descifrar por la tribu. Es como si ésta hubiera olvidado el lenguaje escrito y sólo le quedara el oral". (Jorge Luis Borges, *El informe de Brodie*, Barcelona: Destino, 2010, págs. 151-152). (N. del E.)

visión de la modernidad, de la modernización, instrumentos de trabajo, etc., como para que ya estemos en el *post* de cualquier cosa.

La cuestión de la industrialización y de la posindustrialización, esa sí que es muy interesante, ya que probablemente no se trata de *post-nada*, se trata de recorridos de la historia del ser humano; es decir, el proletariado trabajador no existirá más, tendríamos que decir que "afortunadamente". No queremos volver a la Inglaterra que conocemos con los niños trabajando en las fábricas, no voy a repetir eso dentro de una escuela. Para nosotros, hoy en día el proletariado sería, en cuanto palabra y en su significado, más bien una idea de prestar atención a nuestra prole. El proletariado son nuestros hijos, las futuras generaciones son el proletariado, es la prole del ser humano que nos hace preguntarnos: "Y ahora, ¿qué es lo que vamos a hacer?". ¿Quién sabe qué supondría en Brasil una gran crisis económica, cuántos tendrían que morir entre nosotros todavía, qué significaría el desempleo en masa? Es decir, la visión estrictamente mercantilista, la visión competitiva frente al conocimiento, tengo la impresión de que no tiene ningún futuro desde el punto de vista de lo que será el género humano.

No quería perder el hilo de la pregunta, pero esta cuestión de la técnica puntera para la arquitectura es muy tonta, porque las necesidades son muy evidentes. Uno ve São Paulo… El otro día jugábamos a tomar conciencia sobre un aspecto del conocimiento de la arquitectura que se tiene poco en cuenta: la dimensión mecánica de la ciudad. De nuevo, ascensores y trenes. Alguien se puso a hacer las cuentas, porque hay documentación para ello. Parece ser que la red de ascensores instalada en São Paulo, solo en São Paulo, suma algo parecido a dos mil kilómetros; es decir, la distancia de aquí a Salvador de Bahía; y el metro tiene solo cuarenta, la distancia de aquí a allí. ¡Eso es tecnología puntera!

Está, por ejemplo, la cuestión del metro, un transporte rápido de masas indispensable en la ciudad e instalado de modo tardío, o instalado sobre una ciudad ya existente. Existe una máquina que taladra un túnel por debajo de los cimientos de los edificios, y tú en siete horas te puedes trans-

portar de aquí a Europa en aviones… ¡nosotros solo vivimos de tecnología punta! O mejor, la técnica y la tecnología están ahí para que nosotros las empleemos de acuerdo con los proyectos humanos y no para vernos obligados a exhibir tal o cual técnica, eso no tiene ningún sentido. Aquí mismo, en esta escuela,* se da un ejemplo muy bello: la sucesión de espacios está dispuesta de tal manera que las rampas ponen de manifiesto una consideración nítida sobre la dimensión mecánica del propio cuerpo humano, que es un sistema de palancas, ¿verdad? Es una visión antropométrica e incluso ergonométrica; quiero decir que no se trata de que uno salga de aquí y entre en una máquina allí, sino de que pasa a andar según una disposición espacial en la que todo fluye y se sucede.

Por tanto, no creo que haya surgido una arquitectura que pueda llamarse moderna en Brasil y que tenga mucho que ver con la técnica; aunque tiene que ver, sin duda, es evidente en las construcciones verticales, en las estructuras metálicas, la metalurgia y el hormigón armado, que es una maravilla… pero así es como han ocurrido las cosas en la historia de la humanidad.

Uno reproduce la naturaleza de un modo humano y aquello que para uno es mejor se convierte en naturaleza. Eso se da en el ámbito de la biología, en el ámbito de todas las actividades humanas. O sea, que se puede decir que el hormigón fue cemento que poco a poco se desarrolló como una forma artificial, humana, que imita el proceso de conformación de los territorios, donde aquello que era barro y arcilla se convierte en roca y granito. La piedra se muele porque es muy interesante hacerlo así. Volvamos a considerar la aplicación de la geometría en la naturaleza –la talla de piedras, la estereotomía de las catedrales, aquello que era adverso a la fuerza de la gravedad, la piedra que cae–. La piedra cae, pero si yo la corto con una geometría concreta puedo realizar un arco o una bóveda romana, que no deja de ser también un arco. Y la consideración de todo eso, esa historia de la tectónica, es muy interesante en el sentido que

* Se refiere a la FAU-USP, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo obra de Vilanova Artigas (N. del E.).

ahora se llega a moler la piedra y se ensaya con el clínker y el cemento para moldear una forma que es, desde el punto de vista humano, útil y, al mismo tiempo, un discurso sobre esa posibilidad de transformación de la naturaleza y sobre el deseo humano de construir.

¿Puedo seguir un poco más con esta pregunta? Porque quiero contaros un episodio muy interesante que me sucedió la semana pasada. Fui invitado por la institución Torquatto Di Tella de Buenos Aires a una charla internacional centrada en la cuestión de los museos, la museología, el museo de arquitectura. Asistió el arquitecto que realizó la restauración del gran museo de Berlín (desgraciadamente no me acuerdo del nombre, pero está publicado) proyectado por Schinkel, el famoso arquitecto Schinkel, que hizo ese interesante museo, neoclásico, con doce columnas, si no me equivoco, una columnata griega, dórica. Es muy interesante esa obra del siglo XIX, reformada a principios de la década de 1930, después bombardeada durante la guerra. El museo es importante, extraordinariamente importante, porque es uno de los repositorios más notables de arte griego del mundo –lo que es una forma de expolio–, y tiene una historia tras de sí sobre la que no voy a extenderme porque no es de lo que quiero hablar aquí. Estoy haciendo esta introducción para que podáis situar la cuestión. Así que asistí a la exposición de ese arquitecto que restauró el museo de Schinkel y que hizo lo siguiente: realizó una exposición con dos proyectores; en uno de ellos proyectaba el museo y detalles de lo que había hecho, las transformaciones, etc.; en el otro, la proyección, muy interesante, mostraba las piezas que poseía el museo, que todos conocemos, entre ellas la famosa escultura femenina vestida con ropajes plisados y a la que le falta la cabeza.

Empecé a acordarme de Borges, de un cuento de Borges que se titula *El informe de Brodie*, ese cuento que es extraordinario y que es más o menos así: alguien va a una biblioteca de Londres a buscar no sé qué en un libro y encuentra dentro de él un manuscrito, destinado a la reina Victoria, que se había perdido dentro del libro no sé por qué; es de ese Brodie, que es un expedicionario (todo eso Borges se lo estaba inventando) y relata a la reina que ha descubierto un país nuevo, una nueva civilización muy extraña, y

que tiene mucho miedo porque le están tratando bien pero no puede salir, está preso, que aquellas personas son aterradoras, que su Dios, al que hacen desfilar (él ya lo ha contemplado dos veces) es un niño mutilado, completamente mutilado, ciego. El vocabulario es muy restringido, muy corto, muy pobre; la misma palabra, dependiendo del lugar en el que esté colocada en la frase, quiere decir nube, o puede significar banco de peces, una sola palabra lo representaba todo, cosas de Borges; el cuento termina así: "Estoy aterrado. Temo no regresar. Voy a dejar este manuscrito debajo de una piedra (…) porque me he dado cuenta de que no son primitivos, son degenerados".

Y allí, en la exposición del colega, me di cuenta de que los griegos eran primitivos porque elaboraban por primera vez aquel discurso revelador. Schinkel era ya un degenerado, porque no tenía nada que hacer: reconstruir un templo griego adaptándolo a las proporciones modernas era ya una posición fascistoide. Es interesante considerar eso: que se ve obligado, por su visión erudita, a reproducir un museo que ya no debía ser así. Me di cuenta con mucha claridad cómo con esa cultura, lo que nosotros llamamos cultura, en nombre de esa cultura, se puede oprimir, transformar una obra en una bandera opresiva y falsa, degenerada. La imposición de dogmas o parámetros, de paradigmas, en nombre de la cultura, es ya es un proceso degenerado.

[…]

En cuanto a la cuestión de lo efímero, querría decir algo más. La idea de lo efímero también debería ser comprendida en la arquitectura como algo que no es propiamente una novedad, aunque últimamente se le ha dado cierto énfasis como reconsideración de cosas que se dijeron hace ya mucho tiempo. Es así porque la arquitectura no está hecha y pensada como cuestión de conocimiento. Hoy la arquitectura es capaz en su conjunto de materializar, por delante de la técnica y la mecánica, tal vez el supremo deseo del hombre urbano contemporáneo, que es construir como una respuesta a los hechos y así responder formalmente a la imprevisibilidad de la vida. Es fácil imaginar ese escenario: pongamos una avenida, la avenida Paulista. Tienes la disposición de las plantas, el ascensor, el cálculo del tráfico, etc., está todo

previsto. Pero tienes que dar soporte a la libertad; es un deseo que existe en la arquitectura y que se refleja en la forma, no sé cómo. Se trata de elegir lo que es mejor, lo que es peor, lo que dé mejor soporte formal a esa cuestión, la imprevisibilidad: la persona baja en el ascensor, sale a la calle, hay un cine, un teatro, muchos tipos de restaurantes, y puede continuar en el plano vertical, se dirige al subsuelo y toma el metro y se va… Así que la arquitectura produce una organización espacial que ya no es la organización estricta, ritualista, de un pasado amargo. Entro aquí, subo allí, tengo que hacer tal cosa allá… uno proyecta la imprevisibilidad de la vida. Es decir, en cuanto idea, la imprevisibilidad parece caótica, pero como la palabra "proyecto" implica considerar la racionalidad estricta y el empleo de la técnica, he ahí el dilema de la arquitectura: es proyectar lo imprevisible, que es un poco distinto a destruir todos los días lo que se ha hecho el día anterior, ¿comprendes? Amparas la imprevisibilidad deseable. Tanto, que se podría incrementar el deseo de que lo privado se convierta en público, y no al contrario (de que lo público se vuelva privado). La aspiración de aquello que es privado, que es la amargura de nuestra individualidad, es convertirse en público. Por ejemplo: el poema escrito. Nada más íntimo que la pasión de uno mismo. ¿Y por qué se le da forma de poema? ¿Y por qué la gran ansiedad de contárselo a todo el mundo? Esa es la dimensión de la arquitectura denominada contemporánea, esa es la dimensión moderna de la arquitectura.

[…]

Esa cuestión de la decadencia, como si se tratase de la decadencia del hombre, de hecho era eurocentrismo, era la decadencia de Europa.

Sí, la decadencia de algunas ideas y de otras, no. Para establecer la decadencia hay que elegir quién habla de decadencia. Si se examina la Edad Media y lo que dice por ejemplo Mijaíl Bakhtin sobre la obra de Rabelais, el discurso de Rabelais parece decadente, escatológico, justamente lo que habría de derrumbar los dogmas. Lo que era decadente era la hoguera de la Inquisición.

Pero la decadencia puede producirla también lo absolutamente nuevo, no es necesario esperar a que algo envejezca. Tú lo que imaginas es que la

decadencia es algo que decae. No, todo el proyecto colonial nació ya decadente; es decir, la esclavitud no podía tener éxito. Inglaterra diseñó navíos excelentes (algunos no llegaron a construirse nunca), los vi una vez en un libro y me quedé aterrado. El diseño más avanzado de los armadores ingleses para un navío de esclavos, el que tenía más estantes, en los que iban todos tumbados con las cabezas orientadas hacia el corredor para poder ser alimentados, ya nació decadente. Yo no podría decir, "botaron a la mar la última expresión de la ingeniería naval"; no, ya era decadente. Cualquier pensamiento puede ser decadente, cualquier idea puede ser decadente.

Pero en Brasil la arquitectura tiene un mercado que gradualmente está siendo ocupado por los estudios extranjeros, ya se trate de proyectos hechos fuera o realizados o adaptados aquí. Al mismo tiempo que sucede esto –esa presencia, esa manera de producir arquitectura y de pensar–, se comenta entre nosotros la falta de asesoramiento profesional en la realización de la arquitectura para la mayoría de la población. ¿Cómo se explica que estemos en ese proceso, teniendo que renunciar a algo que podría ser una experiencia nuestra, nueva?

Bien, si el cuadro es ese (yo no creo que existan tantos estudios extranjeros), es una cuestión que se afronta puramente como mercadotecnia. Si las empresas son multinacionales no sé por qué habrían de contratar a un arquitecto nativo, brasileño, así que esa situación solo va a tender a agravarse, no se va a producir una arquitectura como forma de conocimiento. Es un capítulo más de atraso y vamos a perder tiempo; todo esto me parece muy triste, no tengo una opinión sobre ello.

Por otro lado, esa arquitectura de mercado no es arquitectura. También me parece… disculpa, pero mi opinión es que no se puede llamar a todo arquitectura, como si todo fuese física. Naturalmente que te compras un tubo de dentífrico en la farmacia, pero la farmacología es otra cosa. No sé por qué la cuestión de la arquitectura no puede, desgraciadamente, plantearse de forma serena, ser de dominio público; porque sería bueno que el conocimiento fuese de dominio público, cosa que a mí me parece que es la tendencia del género humano (convertirnos todos en sabios). Entre nosotros tiende a acentuarse cada vez más una visión muy clasista: el pueblo, que no sabe

nada, que es pobre, etcétera. Yo estoy más a favor de la sabiduría popular, que se denomina cultura popular. Que digas que el arquitecto no llega a los pobres es muy peligroso, porque no veo el interés de establecer una arquitectura para el pobre, hacer la casita de barro, una cosita con su tejado. Cuando tratas el ámbito de la ciudad, no te diriges a esa persona, porque para realizar la ciudad la casa de ese pobre tiene que estar en un edificio. Dividir de esa forma, en mi opinión, no es dividir entre conocimiento y cultura popular. La cultura popular es la piedra angular del conocimiento, está en el ámbito de los deseos, y el deseo es lo que se ve en la puerta de un centro comercial: todo el mundo con un vestido de última moda, comprando (afortunadamente, porque hay producción para ello), y yendo de un lado a otro, teniendo que trasladarse después andando, por desgracia. Yo soy de un sitio en el que se veía llegar a los mestizos a la ciudad; por la edad que tengo lo viví allí en mi tierra, en Vitória do Espírito Santo. Se veía llegar a la gente con los zapatos en las manos y, a las puertas de la ciudad, se lavaban las piernas si había una fuente para quitarse el polvo y se ponían los zapatos para entrar en la ciudad, como las chicas hacen ahora. No se puede concebir una arquitectura de arrabal, una arquitectura que sea distinta, que tenga otros valores, no tiene sentido.

Lo que puede animarnos un poco hoy, en relación con todo eso, es que si es verdad que la cultura popular es revolucionaria, lo que se denomina cultura popular, actualmente estaríamos frente a una cultura popular mundial, desde el punto de vista de la solidaridad mundial, mejor o peor esbozada. Por ejemplo, la cuestión ecológica, por más degenerada que pueda estar… aquí y allí surgen esas ideas sobre la ecología, un tanto excesivamente genéricas; de cualquier modo el foco de la cuestión es la naturaleza, es el planeta, es la existencia, es la permanencia de la existencia futura del género humano en el universo.

Como dicen los filósofos: "Cuando nacemos, sabemos que vamos a morir; entre tanto, eso es lo que anima nuestra vida", porque el hombre no está absolutamente desanimado; si ya nace sabiendo que va a morir, debería ser una figura plácida, conformista, pero no nacemos para morir, nacemos para comenzar. Así que cada uno de nosotros es una totalidad de vida en la esperanza de lo

eternamente inacabado, de la duración eterna del género humano en el universo. De aquí a cinco millones de años estaremos por ahí, en otros planetas.

[…]

¿Y esta arquitectura de masas que se da hoy en el mundo?

¿De qué masas?

Es el mundo que se ha urbanizado y lo urbano ha tomado el mundo como un todo, ¿no es así? Lo rural, que era…

La idea de que lo urbano ha tomado el mundo es una idea que implica que lo urbano es una plaga. No es buena idea.

Pero la idea es de Milton Santos, cuando dice que la red urbana…*

No importa que sea de Milton Santos, pero decir que lo urbano ha tomado el mundo no es bueno.

Estoy queriendo explicar lo que significa la arquitectura de masas. Quiere decir que actualmente se tiene un espacio más o menos continuo, articulado, y profundamente fluido, que las cosas van, vuelven, pasan.

Sin duda.

Y eso ha generado una especie de eclecticismo en el gusto, en las posiciones. Se tiene un acceso mucho más fácil a cómo puede ser esto o lo otro; aquello de lo que tú estabas hablando hace poco, que es fundamental en la época en que vivimos. Todo el mundo tiene hoy una opinión sobre el gusto, quiere mostrar su gusto, quiere expresarlo a su manera, hasta en la forma de vestir, quiere mostrarlo. Es el fenómeno de la masa, es diferente del…

¿Es una reacción a la masificación? ¿No?

* Abogado y geógrafo brasileño (1926-2001), ensayista y profesor de la universidad de São Paulo. (N. del E.)

Es una reacción opuesta al sujeto que antes quería vestir como la clase media, y al de la clase media que quería vestir como uno de la clase alta. Actualmente hay cierta "creatividad", en un cierto sentido, para todo, tanto a la hora de emplear las técnicas como en la elaboración de las formas y sus significados. Y sin embargo, las escuelas de arquitectura están a veces alejadas de la producción general de la arquitectura o de esta discusión más general de la arquitectura, incluso de la que se da en nuestro país. Están marcadas por una demanda de una arquitectura medio fantástica.

¡Ah!, sin duda. No creo en la arquitectura que consiste en hacer una casa en estilo no sé qué, porque la libertad ha crecido mucho, ha aumentado en relación con la vida individual. Esa idea de exhibir el individualismo puede ser difícil de comentar, sería necesario ser un poco más experto en algunas cuestiones de lingüística, de antropología social y cosas de ese tipo. Pero de cualquier modo, lo que se ve es la posibilidad de una vida independiente y sui géneris para cada uno como nunca antes se había dado. En la casa actual no se mata a ningún animal antes de cocinarlo en el fuego, por tanto la casa solo necesita tener fuego, algo que no sustentaba a un individuo en el pasado. Actualmente se puede comer en restaurantes y vivir sin cocina, o cocinar porque se tiene ganas, o comprar congelado; se desempaqueta, se mete al horno y ya está. Hay recursos para vivir como se quiera y leer todo lo que se quiera, más de lo que nunca se había dado. Imagínate que se sobornaba a capitanes de navío para robar papiros y manuscritos con los que formar la biblioteca de Alejandría, mientras que ahora contamos con enormes recursos de comunicación. Deberíamos estar más serenos en cuanto a nuestra individualidad; nunca hemos tenido tanto espacio para su desarrollo; estamos en una sociedad que se organiza de un modo que permite esa libertad individual.

¿Y cómo queda, en relación con estos temas, la indagación sobre la arquitectura en la escuela?

Bueno, es difícil, porque una escuela no puede enseñar arquitectura, ¿verdad?: "Haga una arquitectura así"…

"Qué es la vida contemporánea, qué la instalación humana, qué una ciudad como deseo…" creo que ahí se encuentra la discusión de los orígenes de la

formación del psiquismo contemporáneo. Hay que darse cuenta de que Freud es muy reciente; nuestro psiquismo era un misterio para nosotros, la formación de nuestros deseos, de las idiosincrasias, la locura. Los griegos intentaron aproximarse por medio de las tragedias, también Shakespeare… así que las cosas vuelven. Después de Freud, Shakespeare retomó una importancia inmensa. La vida está hecha en gran medida más de reconsideraciones que de la asunción precipitada de novedades; en el fondo son la misma cosa, ¿no crees?

Quien abre una lata de salsa de tomate y se olvida de la agricultura y del origen de la salsa de tomate, solo está haciendo el bobo. Creo que cuando se olvide completamente, no se va a hacer ya nada con la salsa de tomate. Eso no tiene importancia alguna, me parece. No se trata de perder los hábitos de los griegos en su edad de oro, no tiene nada que ver con el hecho de que hoy sepamos sacar provecho de Platón, de Hesíodo, del pensamiento, fuese cual fuese; ese progreso es inevitable. Somos construidos por esa historia. No podemos pisar las mismas piedras siempre, no hace ninguna falta. Creo que gran parte de la reacción contra esa cuestión comienza a degenerar hacia el lado del conservadurismo, o hacia el lado de la erudición, o de la erudición sin cultura. Una persona puede ser muy erudita y ser inculta, porque no sabe qué hacer con su erudición, no emplea el conocimiento, ¿no es cierto?

Pasemos ahora a nuestro origen reciente. Brasil tuvo una presencia singular en la producción de la arquitectura moderna entre las décadas de 1940 a 1960. Vamos a establecer una conexión aquí…

No te estás dando cuenta de lo que era aquello… Por cierto, que esas revistas y modelos que vienen de los centros hegemónicos y así… eso no es algo que influya…

Y, al mismo tiempo, hay otros países que viven en condiciones semejantes.

Continuemos con ese tema. Deberíamos tener también una mirada crítica sobre la cuestión de los centros hegemónicos y de los modelos que se nos presentan, y comentar esta cuestión. Date cuenta de que se trata de nuevos modos de dominación.

Tengo la impresión de que en el ámbito de la arquitectura es muy interesante el intercambio internacional entre nosotros, principalmente para discutir las ideas. Uno ve por ejemplo a esas personas de Nueva York que han formado el grupo Any[*] y que celebran unos encuentros internacionales. Montaron uno en Buenos Aires[**], el año pasado, al que fui invitado, no sé cómo me descubrirían. Me parecía interesante esa dinámica y tenía ganas de verla. Así que participé como uno de los invitados que iba a hablar allí, a mostrar obras; y discutimos mucho. Era preciso prestar atención, porque los demás se interesan a veces por lo que se hace aquí, donde están las preguntas.

Fíjate como, en relación con Brasilia, se comentó lo extraordinaria que era la estación de autobuses porque no tenía forma arquitectónica, no tenía, digamos así, una visión palladiana, con fachadas frontal y trasera. La estación de autobuses surgía de una organización espacial creada por la intersección de aquellos cuatro niveles fundamentales por los que pasa el eje principal, la ciudad en sí. Son tres ejes, si no me equivoco. Son tres niveles: el del eje transversal, el de la avenida que está encima y el de la autovía que cruza; básicamente son tres. Solo el hecho de que a través de una autovía en el *sertão*[***] se pueda ver surgir una ciudad, cruzarla y salir por el otro lado sin disminuir la velocidad y sin ningún conflicto –independientemente del elogio de la ciudad comunicada mediante autovías, elogio que yo no estoy haciendo– muestra una disposición espacial llena de ingenio, y en eso consiste fundamentalmente el problema de la arquitectura. Nuestra sencilla FAU, en lo que se refiere a esa sucesión de rampas

[*] El grupo Any (Anyone Corporation) fue creado en 1991 por Peter Eisenman, Cynthia Davidson, Ignasi de Solà-Morales y Araki Isozaki para fomentar un amplio intercambio internacional e interdisciplinar con las tendencias contemporáneas más avanzadas. (N. del E.)

[**] Se refiere a los encuentros en el Museo Nacional de Buenos Aires organizados en junio de 1996 por la Anyone Corporation, con el tema "Anybody", del que se publicó, dentro de la colección *The Writing Architecture,* un volumen con las aportaciones de los participantes, entre las que se encuentra la de Paulo Mendes da Rocha bajo el título *For(m) Example.* (N. del E.)
Las intervenciones realizadas por el arquitecto Ignasi de Solà-Morales dentro de los encuentros Any a que se refiere Paulo Mendes da Rocha fueron recogidas en el libro *Los artículos de Any*, publicado por la Fundación Caja de Arquitectos dentro de esta misma colección. (N. del T.)

[***] El término *sertão*, en Brasil, hace referencia a toda región poco poblada del interior, en especial la zona más seca ligada al ciclo del ganado y en la que se conservan tradiciones y costumbres antiguas. (N. del T.)

que llegan aquí abajo, muestra el dominio de la tectónica, capaz de transformar una organización espacial para dar respuesta a deseos contemporáneos. Eso es la arquitectura contemporánea y eso es lo que se discute fundamentalmente, no esos modelos aislados que salen al mercado. Esa no es la cuestión fundamental, no lo es.

En la obra de Oscar Niemeyer esa especie de experimentación que ya he mencionado –la cuestión del hormigón, de las formas, de la cristalografía, de esa posibilidad para el hombre de construir sus propias rocas– es un discurso. Incluso en el edificio del Senado de Brasilia, cuando la gran explanada se sumerge y la plaza queda al nivel de las avenidas, quiere decir que mucha de la problemática aparente de la arquitectura prescinde de la arquitectura sensu stricto y comienza a resolverse de otro modo, y eso es muy interesante. Recuerdo el gimnasio que hice para el club Paulistano, yo era muy joven, fue en 1957. ¿Qué pasó? Si uno coge el guirigay del programa de vestuarios y demás bobadas (vestuario de la piscina, cabina médica, cabina de control de la iluminación, bar y no sé qué más, visitantes, invitados… en fin, un lío), si todo eso se resuelve con una visión estúpida de la arquitectura, acabas haciendo una suerte de aldea de palacetes y cosas así. Pero si se hace una gran explanada donde aflora solo la cúpula inevitable de lo que es propiamente el gimnasio (porque la cúpula es inevitable, con diez metros de altura libre y capacidad para dos mil personas), surgen formas arquitectónicas nunca vistas. ¿Por qué nunca vistas antes? No porque la arquitectura procure novedades, sino porque la sociedad ya engendró esos deseos, esos programas que no existían antes. De aquí viene esa idea de la invención, de la consideración de esa transformación no solo tectónica, sino verdaderamente telúrica. Es ahí donde uno se remite a experiencias ancestrales, como si dijese: "Era así desde hace mucho tiempo, solo que nosotros no lo estábamos teniendo en cuenta".

No es un juego formal puro y simple de la arquitectura, mucho menos una visión exclusiva o primordialmente simbólica. Hay una simbología en la arquitectura que tiene un valor, pero ahora se trata de una nueva simbología. Nuevos símbolos que hablan de la belleza de producir nuevos artefactos, esa nueva configuración espacial: ahí se resalta todo para decir una vez más

que el ser humano está presente, ese mismo ser humano de siempre. Y no se pueden buscar de forma directa símbolos de tal o cual cosa, son símbolos nuevos, lo nuevo que somos ahora frente a nosotros mismos. Porque mira cómo realmente es así: es posible corromper la idea de arquitectura por la exacerbación de lo superfluo, de lo que es superfluo; y lo más grave no es la exacerbación de lo superfluo, como diciendo "no estoy interesado en esos hechos", pues eso viene y va con el tiempo, con las novedades, las modas, etc.; el problema no es ese. El problema es que dejemos de prestar atención precisamente a lo que es esencial, a qué es la arquitectura.

Ese museo de escultura,* que, a fin de cuentas, no es lo que se esperaba; porque... ¿cómo es un museo? Nadie lo sabe, así que me lo puedo inventar. El problema allí es el territorio, si tiene que haber un jardín y, claro, no voy a hacer el típico jardín burgués que queda frente a la casa, al fondo el patio y los dos retranqueos laterales. Quiero evitar esa construcción que se obtiene cuando se posa un objeto en da igual qué terreno. El museo supone una transformación de aquel lugar, así que surge algo que puedo vender a los demás como quien engaña, diciendo: "mire, el museo que usted quería, es ese de ahí". ¡Ah, pero no lo era! Me dije: "Vale, les doy gato por liebre", me burlé de ellos. Es una invención y no la reproducción de los mismos parámetros, por eso reitero lo que expliqué antes sobre la cuestión de Schinkel con las imágenes de la propia Grecia. Es degenerado: la reproducción tiende a degenerar. Los alemanes quisieron hacer allí un gran centro museológico, al lado del río Spree, si no me equivoco, y afortunadamente no lo hicieron; solo ese gran templo es ya horrible, es como si fuese la gran Acrópolis de Atenas, pero en 1890, en 1930.

Por cierto, Paulo, tu museo de escultura tiene un arco muy moderno, un arco de hormigón…

No, no es ni un arco. Es tan moderno como lo es Stonehenge; es decir, sitúo una piedra. Es muy interesante, porque colocar una piedra…

* Se refiere al MuBE, Museo Brasileño de Escultura, proyectado por él mismo. (N. del E.)

Recuperaste esa idea simbólica en el momento en que colocaste la viga…

No, creo que la memoria no consiste en recuperar. Simplemente… cómo podría decirlo…

Hiciste el arco a propósito, ¿tú no recuperaste…?

Sí, es la suprema realización de aquello que se soñaba hace tanto, porque concertar las piedras para formar un arco era el único medio en cierta época para que un hombre se colocase debajo de una construcción, pero el hormigón armado precisamente es el nuevo símbolo. Míralo como una virtud: consigo hacer una piedra horizontal solo con hormigón pretensado.

En este museo hay sutilezas que me gustaría contaros que son, en mi opinión, supremas manifestaciones de arquitectura, si bien nosotros ya no nos damos cuenta de que son maravillas. Sí, las encontramos en ese mismo museo, y lo digo sin ningún escrúpulo… porque no es cuestión de vanidad ni nada –eso es una tontería, nadie puede hacer nada con humildad, el hombre humilde es un imbécil; hay que ser modesto, pero uno tiene que arriesgarse y decir ciertas cosas, por eso te estoy contando esto–. Mira, si haces un gran jardín como paradigma, en ese caso se trata de una inspiración. Pero la arquitectura es una totalidad, no se hace por partes, aunque para describirla tengamos que abordarla como si se tratase de capítulos, como si se tratase de un aula de anatomía, en que lo estudiado, al final, es un hombre completo.

Bien, uno se imagina que el jardín es muy importante para el propio museo, ya que se trata de un museo de escultura, con exposiciones al aire libre. Sin embargo, se trata de la idea de no reproducir uno de esos jardincitos idiotas –que a mí me parece que ahora serían idiotas– con su pequeño patio interior y todo eso… porque se trasladan las imágenes miserables que vienen directamente de la experiencia de la casa. Aunque tampoco se trata de despreciar esa experiencia, de alguna forma tiene que aparecer; de ahí la idea de que digas que aquello es un arco. Pero al mismo tiempo marca el lugar, es una herramienta en sí, es un instrumento de medida de lo

que es horizontal, de la vertical: en la parte en que la altura libre es menor, ¿cuál debería ser esa altura? Vaya si era difícil decidir allí… Una vez fijada, más o menos, su posición en planta, la "piedra" queda perpendicular a la avenida –tenía que ser así, pues cualquier otra posición sería equivocada–. Pero en el plano vertical aún no sabía dónde ponerla. Al final la puse donde la puse porque coincidía con la altura de una casa; de ese modo, puedo tener una referencia de si la escultura que está ahí fuera es grande o pequeña, porque mi memoria más viva de recintos cerrados es mi casa, que tiene 2,30 metros de altura libre… Incluso fuerzo el argumento para decir que el museo es una casita. Fíjate cómo puedes producir argumentos a partir de una idea primordial que sustenta todo el proyecto.

Pero lo que quería decir y no dije, en cuanto a la belleza de la arquitectura que encontramos allí, es que antes que nada, está el jardín, la explanada, que no es sino la cubierta de lo que hay abajo. Bien, esa cubierta tenía que ser perfectamente horizontal, porque es desagradable imaginar un apoyo desencajado a causa de un suelo inclinado. Pero la construcción de una horizontal perfecta, que no existe en la naturaleza, exige una gran dosis de invención, pues hay que evacuar las aguas. Para ello hicimos contraflechas en las vigas de dieciocho metros sobre las salas (son tres sucesivas, un poco exageradas, para que el agua corra), las impermeabilizamos y luego construimos un suelo sobreelevado, como el suelo técnico que se emplea para pasar el cableado de los ordenadores, pero de hormigón, de modo que es posible colocar encima de este suelo piezas totalmente horizontales. Lo que quiero decir es que al final consigo producir una horizontal perfecta… ¡y fíjate, eso no se considera arquitectura! Un simple campo de fútbol, como cualquier otro, son ciento cincuenta metros por noventa, horizontales; y ahí entran la mecánica, los drenajes, los tractores… porque esa mecánica de que hablo en la arquitectura no es solo la de los ascensores, por ejemplo, o la del agua que llega al décimo piso, sino también la mecánica que hace posible todo aquello. Hoy en día el hormigón se bombea, las excavaciones se hacen con máquinas, bombas de presión, de vacío, etcétera. Si no tenemos esa visión de toda esa mecánica en la mente, ¿qué arquitectura pretendemos hacer? ¿De arquitos, balaústres, balcones…? Eso es una idiotez, hoy en día así no se puede hacer nada.

Me ha divertido que digas que has vuelto al paleolítico.

Siempre fue un sueño humano.

¿Sabes qué es lo que quiere decir el arco? Un arco es algo que define un paso, de aquí a allá…

Pero también puede definir solo el aquí debajo, la protección, etcétera. Son muchas las imágenes.

Pero esta cuestión de definir un allí, un aquí, y la cuestión de la memoria…

Sí, introduce una dinámica, la gente no se queda nunca ahí debajo parada, pasa para aquí y para allá.

…aquellos que consiguen acordarse…

¡Ah!, la arquitectura es pura memoria y narrativa. Los temas de Any son muy interesantes. He mencionado antes al grupo Any para hablar de todo eso, ya que siempre celebran esos encuentros internacionales con una temática. En aquella ocasión el tema escogido, "Anybody", implicaba la idea del cuerpo, pero el cuerpo en todas sus dimensiones, no solo la fisiológica, dimensional, antropomórfica y mecánica, sino también la imagen que tenemos del cuerpo, la mente del ser humano, la formación de la conciencia contemporánea, el psiquismo contemporáneo, Freud, todo eso. Esos encuentros se celebran con antropólogos, filósofos, no solo con arquitectos, y fue muy interesante esa discusión.

Ahora bien, nosotros estamos un poco fuera de eso. Ya se hizo un encuentro sobre arquitectura como el denominado *Writing Architecture*.*

* La colección "The Writing Architecture" se creó en 1995 y actualmente incluye más de una docena de libros. Patrocinada por la Anyone Corporation, editada por Cynthia Davidson y publicada por la MIT Press, la colección tiene un enfoque claramente interdisciplinar en los temas que aborda y ofrece libros a veces polémicos, especulativos o experimentales que más que "escribir" la arquitectura, la reescriben. (N. del E.)

De ese encuentro surgieron publicaciones, relatos interesantes, de Derrida con Peter Eisenman. Para que te quedes un poco intrigado te diré que, después de hablar largo y tendido, Derrida se cansa y dice que *writing* no existe en francés, lo que es una idea muy interesante sobre la lengua. Porque la idea de The Writing Architecture da cabida a una serie de razonamientos sobre la propia arquitectura como discurso; la arquitectura, que cobra voz y nos habla, y así uno se remite al arco, a las construcciones megalíticas… la arquitectura continúa hablando de la saga del hombre para alcanzar esos momentos extraordinarios, esos deseos.

Si volvemos a la cuestión de Brasil, de Latinoamérica, nosotros estamos construyendo, como si eso fuera posible, una narrativa para volver a Europa y decir: "Mirad el tiempo que pasó, las burradas que hicimos, si lo hubiésemos hecho así"… Es un discurso lleno de ingenio que se transforma en un discurso sobre el conocimiento. Y la técnica, tecnología punta principalmente, tiene que considerarse, y te lo digo tan tranquilo, una tontería cuando no surge de la cosa en sí. Por ejemplo, en ese museo de escultura: aquella piedra de sesenta metros es una bobada, no tenía carga alguna, es solo para marcar el lugar… fíjate en el museo de la avenida Paulista[*], que tiene setenta metros de vano, ¡con todo el museo allí dentro! Pero aun con todo, aquellos sesenta metros necesitaban una junta de dilatación, por normativa. El hormigón la exige para que no se den grandes esfuerzos suplementarios en los apoyos, dada la multiplicación proporcional de las dilataciones y las deformaciones. Por eso se hizo así, apoyando aquella piedra en juntas de libre dilatación. Esa junta está hecha de elastómero y acero, como sabes, aunque no dura más de 25 años, ya que se volatiliza, cristaliza y pierde sus propiedades mecánicas. Bueno, pues hicimos una grieta un poco más alta de lo necesario, con unos cabezales para poder meter un gato, y así levantas la viga y cambias la junta. Esto es una hermosura. Actualmente se utiliza en puentes, pero es algo reciente.

[*] Se refiere al Museo de Arte de São Paulo (MASP) proyectado por la arquitecta Lina Bo Bardi. (N. del E.)

Así que creo que la arquitectura plantea esa cuestión; contiene, desde el punto de vista de las razones humanas, como experiencia, un paradigma: que la arquitectura habrá de tener éxito para que pueda dar continuidad a las experiencias humanas. Esa es la idea de éxito, no ese éxito banal, idiota, de ganar un premio; eso es una estupidez que solo oprime a las personas, que se ven constreñidas por ese tipo de cosas. No se trata de nada de eso, es una idea de continuidad. Y es en ese aspecto donde es narrativa, donde es también *writing architecture*. Todo eso es muy interesante, y no se trata de mi propio punto de vista superficial, de ningún modo, sino que es la propia esencia de la arquitectura como forma de conocimiento lo que es el objetivo de esta escuela. Principalmente en el ámbito de la Universidad de São Paulo, asociada a la antropología, asociada a la filosofía. Deberíamos convivir de forma más estrecha con todo eso. Estamos desaprovechando ese contexto, ¿no crees?

Es necesario plantearse si arquitectónicamente es interesante una universidad concebida así –la idea de hotelitos aislados divididos por un jardín (que en este caso hacen que tenga el aspecto de una especie de granja)– o si para nosotros hubiese sido mejor haber permanecido en la ciudad para convivir con todo y no quedarnos aquí aislados con una visión idealizada de la universidad. Hay que considerar si no tiene razón el señor Oscar Niemeyer cuando hace el Instituto Central de las Artes, el Instituto Central de Ciencias; no se trata de hacer megaestructuras, sino de que podamos encontrarnos en la cafetería en cualquier momento, de que tengamos facilidades para hacer lo que deseamos, en vez de quedarnos aquí en esta especie de finca alienada sin vernos, a pesar de saber que el vecino nos está oyendo, lo que no deja de ser una estupidez. Vale, hoy se dice que todo eso está bien, que eso se hace con internet y no sé qué. Pero el modo de hacer esa transición es importante, la fractura puede ser un poco trágica. Se pierden generaciones, no sucede de la noche a la mañana. Yo, que nunca he conversado con ningún filósofo, ¿ahora voy a conversar con Harold Bloom? No, no voy a hacerlo, no es lo mismo. No tiene gracia que se produzca una sustitución repentina de esta manera. Son nuevos pasos hacia el futuro, tenemos que hacerlo con un poco de calma, al menos en lo que dura la existencia de cada uno.

Aprovechando la idea de la arquitectura como éxito, nosotros tuvimos en Brasil un gran éxito entre las décadas de 1950 a 1960 gracias a un pequeño grupo que supo comprender el proceso del país, que quería afirmarse, ser contemporáneo con una arquitectura que despuntaba, con la evolución europea al fondo, que acabó haciéndose realidad aquí y no allí. Y ese éxito viene de eso, de gente que fue la primera en hacer ciertas cosas. Entonces, en esta época de modernidad, la gente venía a Brasil para ver lo que se hacía, para conocerlo. Ese éxito llevó a que, en cierto sentido, la gente apoyase el golpe, como tú sabes bien. Impuso importantes rupturas violentas, sociales, personales, culturales, pero con ello llevó a cierta inercia. Y en este momento, ¿cómo podríamos retomar ese debate más amplio de la arquitectura, conservando aquello que se realizó en esas décadas, que es un patrimonio nuestro?*

Así es, hay que hacer que ese momento tenga continuidad, tiene que evolucionar gracias a nuestras acciones, porque yo no estoy de acuerdo en que aquel momento fuese un éxito. Tan poco éxito tuvo que de alguna manera todo se malogró. Nosotros somos los que tenemos que hacer que la continuidad de esas experiencias sea un éxito. Y también me gustaría alejar la idea nacionalista de ese momento, de afirmación nacional; yo no lo veo así, aunque entonces era un discurso inevitable.

Hay que escoger de aquel momento lo que interesa; lo que hablábamos antes sobre el museo de Caracas y las pirámides. No se tiene en cuenta esas cuestiones, cuando son precisamente estas las que mueven a los seres humanos a tales empeños, estoy convencido de ello.

Artigas introdujo en nuestro medio arquitectónico la curiosidad por la cuestión lingüística como algo que surgía en esa época. La lingüística es una ciencia nueva, surgió con el avance de la antropología y de la sociología de un modo general. Es muy interesante, en el ámbito de la arquitectura, la cuestión de la formación de la conciencia y del lenguaje, de las formas. La arquitectura es eso, un discurso. Es muy interesante tenerlo también en cuenta.

* Se refiere al golpe de Estado que tuvo lugar en Brasil en 1964 y que llevó al poder a una dictadura militar que perduró hasta 1985, durante la cual Paulo Mendes da Rocha, junto con otros intelectuales, como el mismo Vilanova Artigas, fueron expulsados de la Universidad. (N. del T.)

Esta FAU, este edificio, acrisola todo ese poder: la imagen del estudio del artista iluminado desde arriba, la idea de un refugio, de una escuela para una multitud (quinientos alumnos)… la ventana tradicional aquí es un absurdo, ¿a quién le toca cerca de la ventana? De aquí la "ventana hacia el cielo".

Hay una historia de Artigas muy hermosa, que creí que era mentira, él me la contó y yo nunca se la comenté a nadie porque pensé que había estado tomándome el pelo; hasta hoy, treinta años después. El otro día alguien la comentó y me di cuenta de que era verdad, que se la había contado a otras personas. Me dijo que las bases de los apoyos afloran del terreno como extensión de los cimientos y allí aparece una junta rehundida, siempre al mismo nivel, de la que después nacen los pilares hacia arriba; de ahí hacia abajo él quería forrarlo con pan de oro como un contrapunto a la visión puramente formal de lo que establecía el barroco, con sus santos recubiertos de pan de oro. Pero aquí el oro es polvo de la tierra, una especie de forma de escupir a la codicia burguesa por la riqueza: "Lo voy a hacer de oro, para nosotros, para que vean lo que es la arquitectura".

Pero los profesores de la FAU no ven nada de eso. No hacen ese discurso y están engañando a los alumnos, para engatusarlos con mentiras, con unas verdades que no son verdades, para arrojarlos a la hoguera de la vanidad, de esa posmodernidad estúpida. Si es posible, y de la mano de los filósofos, tampoco hay que despreciar una visión de la posmodernidad, de cualquier cosa que vino después del estricto momento llamado movimiento moderno, aunque tampoco creo que se haya alcanzado ese momento; al contrario, no alcanzamos lo que queríamos: esta depurada visión de lo moderno en el mundo y que es para siempre, después de Galileo, después de que el mundo se convenciese de que somos un pedazo de algo entre otros planetas, de que giramos.

Hay un pasaje de Galileo que quiero comentar después, muy bonito, a propósito de eso. Si no nos lo imaginamos, no tenemos nada que mirar o que considerar sobre la arquitectura. El pasaje sobre Galileo respecto a la cultura popular, a la convicción, es el siguiente (yo no sé si es verdad; quiero decir que es verdad, pero está contado por Brecht, se trata del Galileo como pieza

teatral de Brecht). Hay un momento en que Galileo está preso por la Inquisición, pero de todos modos está muy bien relacionado con el poder de la Iglesia, goza de cierta protección y pretenden salvarle la vida. Para ello le han dicho que firme un documento que ya está escrito y que supone una abjuración de todas aquellas verdades que ha dicho. Si lo hace y después permanece callado, podrá marcharse. Le dan un tiempo para que se lo piense. Él está preso, no sé dónde. Solo le permiten la visita de un chico que toman por tonto y por uno de sus discípulos, aunque no lo es. Es un compañero al que tiene mucho cariño y al que le está pasando unos escritos, porque lo que más ansía Galileo es hablar con Kepler, a quien conoce a través de los estudiantes que viajan, estudiantes de la época que son pupilos de esos grandes sabios del momento. Él está pasando un manuscrito, uno más, a ese chico y a Kepler y oye una algarabía fuera, y le pregunta al chico –él está encerrado en una mazmorra–: "¿Qué es ese barullo que hay fuera?". El muchacho contesta que es carnaval, ¿acaso no lo sabe? Galileo dice que no se había acordado, pero ¿por qué tanto ruido? El chico responde que porque ese año hay una danza nueva, una danza fantástica y la gente baila como si estuviesen borrachos; una danza con el tema de la Luna, "que usted dice que gira alrededor de la Tierra". Y Galileo dice: "¡Ah!, ¿pero entonces está en boca del pueblo?" Estaba en boca del pueblo… "¡Entonces podéis traer los papeles, los firmo!"

Es muy bonito. Así que nosotros seríamos el pueblo, nosotros aquí somos el pueblo, la prole, la población, aquellos que vienen después, y si no conseguimos leer esas noticias y ver, si dejamos degenerar ese discurso, no tenemos nada que hacer en el futuro. Perderemos todas las referencias y esperanzas. Principalmente las esperanzas. Porque no habrá a qué dar continuidad, no tendremos nada a lo que dar continuidad. O tendremos que continuar sobre bases falsas, y entonces vamos a estar de sobra en un intento de dar continuidad a algo que será un fracaso. Tenemos la condena de ser históricos, estamos condenados a construir.

Nuestra imaginación… y es una frase que me gusta recordar, porque es de Marx: "La única realidad del pensamiento es el lenguaje. Nadie puede imaginar la pasión que el otro tiene si no la escribe", ¿verdad? Y "en las

ondas de la playa, en las ondas del mar, quiero ser feliz, me quiero ahogar", esto es de Manoel Bandeira. Se puede decir que un poema es una cosa. Porque, si se dice, es controlando el aire, es algo que aprendemos como un mono, a emitir sonidos que tienen un significado, que se articulan. El lenguaje es una invención del hombre, del mono. Por tanto, lo dicho es algo material, es "cosa", podemos hacer instrumentos que graben el sonido porque es una cosa, pero además de eso, está el "escrito". "Si no hubiesen escrito todo lo que se escribió…", dice Edgar Allan Poe. Y son cosas, es una cosificación, incluso un poema… así que imagínate una construcción, un edificio.

Y todo eso son poemas, son discursos sobre el conocimiento para convertirnos en lo que queremos ser: antes que nada, eternos en el universo. No lo eterno individualmente, ya que vamos a morir. Es muy interesante tener eso en cuenta, enfrentarse a la inexorabilidad de la existencia humana como un accidente de la naturaleza; nosotros somos la parte inteligente de la naturaleza. Y los que estamos vivos en un mismo tiempo somos, indiscutiblemente, inexorablemente, la totalidad del conocimiento. Por eso es difícil hablar de arquitectura, porque es una totalidad. Sí, se puede examinar esto o aquello, pero…

Leí una cosa publicada, para hacer una vez más el elogio de ese grupo (Any), que es muy interesante, y de otros proyectos de asociaciones que intentan discutir y hablar… estoy diciendo todo esto porque tú me provocaste con esa cuestión de la hegemonía, del mensaje de los países hegemónicos; son otros mensajes los que nos interesan. Necesitamos tener una visión crítica sobre nuestro propio país, que pretende materializar esas estupideces. Eso no representa al país, ya es una parte degenerada de todo ello, de ese mercantilismo mundial, porque voy a mencionar una vez más a la Any Corporation. Editan una pequeña revista, que deberían tener aquí en la FAU, y de cada encuentro se publica una edición; hasta ahora han publicado diez. Hay un comentario, un artículo de un colega que hace cosas muy interesantes y que habla sobre lo tectónico, la cuestión de la tectónica, que es precisamente esa transformación de las praderas en construcciones, del subsuelo, las aguas y todo eso, y que es fruto del ingenio del

ser humano. Es fruto de un ingenio humano que es el origen de todas las técnicas de construcción. Pues bien, él comenta lo siguiente: ya conoces los hermosos grabados de Viollet-le-Duc en los que aparecen construcciones góticas derruidas, destrozadas por explosiones. Viollet-le-Duc tenía un amigo íntimo a quien tenía mucho afecto, un fisiólogo, el Dr. Xavier Bichat, el cual, ayudándose de los grandes grabadores de la época, ideó hacer lo mismo con el cuerpo humano, abierto y reventado, para que se pudiesen ver los riñones, el hígado, el sistema circulatorio… una maravilla. Y en el artículo que te decía, su autor comenta un enunciado de Bichat, citándolo como un epígrafe que serviría también para la arquitectura, y que dice así: "La vida consiste en la totalidad de funciones capaces de resistir la muerte". O sea, la vida no llega a ser, es la no muerte. Y así también aquello que no cae es una totalidad necesaria para resistir la caída. Así es.

Ahora bien, pensemos en las primeras construcciones, incluso en las góticas (ya las góticas son modernísimas): no era posible preverlas mediante el cálculo matemático. Por sí sola la cuestión del cálculo aplicada a los artefactos metálicos y al hormigón, armado y pretensado, muestra nuevos niveles de abstracción debidos a la formación de la conciencia y del lenguaje (porque la matemática es otro lenguaje), que colaboran a abrir nuevas posibilidades, pero no tanto a hacer arquitectura. Es decir, no se trata de prever con la matemática el comportamiento de una viga, la deformación lenta, su tiempo de vida... pero… ¿novedades? No hay novedades. Los descubrimientos son la persecución de deseos que la técnica pone en primer plano. Por ejemplo, el deseo de la durabilidad del hormigón… entonces comienza a aparecer el hormigón de alta resistencia, que es una cuestión de mecánica de fluidos, mecánica de suelos, intersticio molecular… así que empleas otro líquido, plasma o no sé qué, y cemento más fluido, arenas más finas…

Incluso con el hormigón pretensado… la construcción se mueve, se deforma por el calor, por la retracción. Hay una fricción entre el cableado pretensado y la vaina que le sirve de estuche que puede afectar más tarde al cableado. Esa fricción era uno de los factores de edad previsibles del hormigón. Incluso sabiendo que se inyecta una pasta especial después para que no quede vacío. Pero esa pasta solo sirve para mantenerlo, para sacar

el aire, digamos, para que no se oxide más el acero; no lo convierte en un tubo íntegro, por dentro se fractura del todo. Por tanto, la fricción existe. Actualmente los productos extraídos de la biología, los plásticos, permiten hacer una vaina digamos, para entendernos, sedosa, para resistir esa fricción, que permite aumentar en cien años la vida del hormigón. Es decir, se trata de una batalla contra la muerte, asumiendo la palabra muerte de un modo metafórico: contra el desastre. Y hay otros desastres: la falta de comodidad es un desastre, que una máquina se trabe es un desastre, la ruina de una estructura es un desastre.

Así que la idea de una biología, de un ámbito biológico para la arquitectura, no tiene nada que ver con los aspectos formales. Algunos estúpidos ya han empezado a hacer salas con forma de riñón, eso es una idiotez. De lo que se trata es de una visión de vitalidad, de organización viva de lo que antes no estaba vivo y ha sido transformado… lo que antes, colocado de determinada manera, se iba a caer, ya no se cae… y yo voy aumentando los recursos tecnológicos, y no al contrario. De repente surge una tecnología y todo el mundo corre para hacer arquitectura que emplee el brillo de esa tecnología. No debería ser así. Al contrario. Se ve que se suceden acontecimientos que teníamos en la mente y que, tanto en el ámbito de la técnica como en el ámbito de la satisfacción de los deseos, estamos alcanzando esa idea de imprevisibilidad prevista –el diseño de lo imprevisible– que es nuestra vida.

El deseo más recóndito de lo privado es convertirse en público. De ahí el horror de que aparezcan ahora vallas, cascos de vidrio, perros entrenados... esa ciudad no tendrá futuro, eso no es la ciudad. Por tanto, cuando decimos que todo eso es un desastre tenemos que admitir que hay deseos humanos errados y no que la ciudad sea un desastre; el hecho de que el mundo se haya urbanizado es un deseo que hace mucho que ya se ha conseguido. Viajamos kilómetros a pie, a lomo de un burro, camello, elefante y, ahora, en avión… el ser humano desea encontrarse.

Estamos en el momento de crear ciudades novísimas que comiencen con el metro, la luz eléctrica, etcétera. No vamos a comenzar con esclavos, con una hoguera, una iglesia, una cárcel. Todo eso es una tontería, no es

cultura, es falsa memoria. Hay que recordar lo que dice Freud sobre esa cuestión del psiquismo humano, descubierto ahora con tanta dificultad. La angustia es un placer, una virtud que mueve las acciones humanas; los psicoanalistas descubrieron todo eso y lo llamaron angustia. Está claro que, como con todas nuestras pasiones, puede existir un cuadro patológico de angustia, un angustiado que muere de aflicción. Pero lo que nos mueve es la angustia; es decir, frente a ciertas situaciones me muevo porque he dicho que voy a hacerlo. Si uno se levanta es una manifestación de angustia. La angustia es positiva, sale para afuera.

Es muy interesante considerar todo eso. El arquitecto debería leer sobre estas cuestiones de lingüística, de antropología, de psicología. Naturalmente, no se puede leer todo eso como una biblioteca de Alejandría completa, tiene que leerse a través de los críticos que lo comentan, como Harold Bloom, que habla sobre el estado de angustia del antecesor. Es muy bonito ese libro. El título correcto es *La ansiedad de la influencia*[*] y trata precisamente de la continuidad, de la sucesión. Solo trabajamos sobre algo que ya se hizo porque hay un pacto entre los hombres para continuar. Así que la idea de la influencia es absoluta, es necesaria, provoca angustia porque no se trata de hacer la misma cosa. La influencia es la recepción del aviso de que algo nuevo se puede alcanzar. Eso es muy interesante. Vieira[**] tiene un discurso en el que habla de lo indignado que se sentía por el modo en el que estaba siendo ocupado el territorio del Recôncavo Baiano por la sociedad colonialista explotadora. Y él hizo un discurso que dice así: "Supongamos que delante de una visión estupenda… saliesen nuestros sentidos de sus esferas… y tuviéramos que inaugurar el ver con los oídos y oír con los ojos". Quiere decir que la comprensión de las cosas pasa por la activación total de la sensibilidad y de ahí, con seguridad, surge la angustia de una influencia, porque nosotros sucedemos, continuamos. Leí un

[*] La referencia de la edición en castellano de la obra es Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia*, Madrid: Trotta, 2009. (N. del T.)

[**] Se refiere al padre António Vieira (Lisboa 1608- Bahía 1697), jesuita portugués, escritor y uno de los personajes más influyentes de su época, especialmente comprometido con las misiones de Brasil, como reflejan sus sermones, en los que aborda de forma crítica el proceso de colonización de los pueblos indígenas. (N. del T.)

poema de Shelley del siglo XIX, y resulta que estaba muy vinculado con esa cuestión de qué ver, con el concepto de *writing architecture*. Shelley dice que si entras en un bosque, independientemente de la hora del día, puedes verte acometido por un encantamiento y pasar a oír una sinfonía inolvidable que, sin embargo, nunca antes había sido escrita. Es el momento de esa activación total.

Ahora tenemos la ciudad que tenemos, y estamos decididos a vivir así, con todos los problemas que aceptamos, el automóvil y todo eso, que es una estupidez que atañe a cuestiones que no están en manos de un pobre arquitecto, pero que exigen una reconsideración de nuestro futuro por parte de toda la humanidad. Y nosotros tenemos que contar con esas transformaciones y no adoptar una visión pasiva, la visión conformista de hacer más viaductos para que puedan pasar los coches; eso acabará en desastre, no sirve de nada querer especializarse en ello. La casa, una buena casa, hoy tendría unos setenta metros cuadrados, lo que da para un apartamento muy hermoso; además, tengo que considerar los otros apartamentos, el ascensor, la calle… Hay que tener todo eso en cuenta, el ámbito en el que está la casa. Pero un automóvil necesita un aparcamiento que tiene la misma superficie que ese apartamento, así que no sé… Hay una anécdota interesante, muy bien descrita, de alguien de otro planeta que nos observa desde hace mucho tiempo, y para él el personaje principal es el automóvil: nosotros solo somos parásitos que estamos ahí poniendo alimentos, él expande calor, es un ser vivo, es el abejorro y nosotros somos parásitos. Y esas imágenes no son tontas, son imágenes críticas serias; así no se va a conseguir nada, es una estupidez que no tiene sentido. Por tanto, la excelencia de la técnica debe ser tenida en consideración con mucha calma. Nosotros tendríamos que reconocer el saber donde esté y no considerarlo todo sabiduría, ¿no te parece?

Pero esas vinculaciones son interesantes. No se trata de que nos debamos preocupar, sino de qué nos debemos preocupar. En este sentido, la crítica contemporánea está representada, por ejemplo, por Julia Kristeva, una lingüista francesa, maravillosa, que tiene consideraciones muy interesantes sobre estos temas, sobre la formación de la conciencia y del lenguaje.

Los filósofos, sin duda (aunque ya es más difícil), es mejor leerlos filtrados por filósofos recientes, Derrida, Bloom. Yo no he leído mucho, estoy hablando así porque lo poco que leí siempre me dejó encantado.

Ser arquitecto es ser…

Tener conciencia de que estamos aquí para transformar este mundo y de que hay que tener cuidado con la idea de cultura, que puede ser coercitiva y necia. La arquitectura actualmente es una invención, sin duda alguna.

Alguien me contó una historia que me gustó mucho. Conoces a Nara Leão,* ¿verdad? Imagínate a alguien de espaldas al océano Atlántico en Copacabana, en el año 800 o en el 1300, apuntando hacia algún lugar vacío en el paisaje y diciendo: "¿Quién se iba a imaginar a Nara Leão cepillándose los dientes allí?" ¿Cómo se llega a eso, a esa disposición espacial?… ¿Y cómo pudimos hacerlo tan mal?

¡Maravilloso! Gracias, Paulo, ha sido un placer.

* Cantante brasileña (1942-1989), conocida como "la musa de la *bossa nova*". (N. del T.)

Origen de los textos

Dos palabras sobre la casa Gerassi
Publicado en *Jornal dos Arquitectos*, Portugal. Entrevista realizada por Ana Vaz Milheiro, 2000

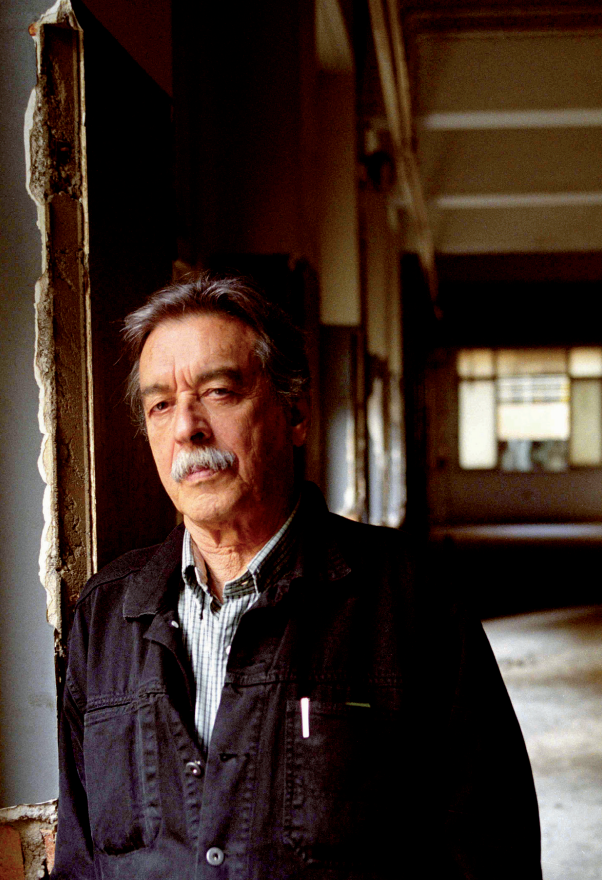
La ciudad es de todos
Publicado en *Revista E*, núm. 32, enero de 2000

Hay una idea elitista en los centros culturales
Publicado en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 12 de agosto de 2001

Entre las aguas y las piedras de Venecia
Publicado en *D'art*, núm. 7, septiembre de 2000

Arte objetivo
Publicado en Revista *Problemas Brasileiros*, núm. 341, São Paulo, septiembre de 2000

La arquitectura es una forma de conocimiento
Publicado en *Cadernos de Arquitectura FAU-USP*, núm. 2, São Paulo, enero de 2001. Publicada originalmente con el título *Entrevista na íntegra*.



Paulo Mendes da Rocha. Fotografía de Ana Ottoni

Nota biográfica

Paulo Mendes da Rocha pasó su niñez entre la casa de sus abuelos maternos en la ciudad de Vitória –la capital portuaria de Espírito Santo donde nació en octubre de 1928– y la isla de Paquetá, en aguas de la bahía de Guanabara, en Río de Janeiro, a la sazón capital del país y lugar donde residía la familia Mendes da Rocha.

En 1940, la familia del arquitecto se instaló en la ciudad de São Paulo, en cuya universidad –Universidad de São Paulo– su padre, Paulo Menezes Mendes da Rocha, había sido nombrado catedrático de Recursos Navales y Portuarios de la Escuela Politécnica, institución que Mendes da Rocha padre dirigió entre 1943 y 1947.

Sin salir de São Paulo, Mendes da Rocha hijo terminó en 1954 sus estudios de arquitectura, en la Universidad Mackenzie, y empezó a labrarse una sólida carrera proyectando casas, escuelas, edificios de apartamentos, museos, muebles, escenografías teatrales y varios proyectos urbanísticos.

Poco después de titularse en la universidad, Mendes da Rocha ganó el concurso nacional para la construcción del centro deportivo del Club Atlético Paulistano. Este trabajo le valió el reconocimiento del público y el gran premio de la VI Bienal de São Paulo, en 1961.

En 1968, el arquitecto ganó el concurso nacional para la construcción del pabellón brasileño de la Exposición Universal de Osaka de 1970 y en 1969 viajó a esa ciudad para seguir de cerca el desarrollo de las obras.

Entre otros galardones de carácter internacional, Mendes da Rocha es miembro honorario del Colegio de Arquitectos de Lisboa, ha recibido el premio de la Fundación Mies van der Rohe por su proyecto para la Pinacoteca de São Paulo y en 2000 fue elegido para representar a Brasil en la Bienal de Venecia. En 2006, recibió el Premio Pritzker.

En paralelo a su trabajo en el estudio, Paulo ingresó en el mundo académico a mediados de la década de 1960 de la mano de su buen amigo Vilanova Artigas, uno de los arquitectos más destacados de Brasil. Ambos arquitectos dieron un nuevo impulso a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de São Paulo con un enfoque social y humanístico que tendría una gran influencia en las generaciones venideras de arquitectos y artistas.

Las obras de Mendes da Rocha han sido publicadas en varias revistas nacionales e internacionales y en numerosos libros. Destacamos las siguientes:

Mendes da Rocha. Introducciones / Introductions
Josep Maria Montaner, Barcelona: Gustavo Gili, 1996

Paulo Mendes da Rocha
Rosa Artigas, São Paulo: Cosak & Naify, volumen I, 2000; volumen II, 2007

Paulo Mendes da Rocha
Bauten und Projekte
Annette Spiro, Sulgen/Zúrich: Niggli, 2002

Paulo Mendes da Rocha
Helio Piñón, São Paulo: Romano Guerra, 2002

Paulo Mendes da Rocha – Estrutura: o Êxito da forma
Denise Chini Solot, Río de Janeiro: Viana & Mosley, 2004

Créditos de las ilustraciones

Portada:
Dibujo de Paulo Mendes da Rocha, 2003.

Dos palabras sobre la casa Gerassi
Paulo Mendes da Rocha. Croquis de la casa Gerassi, São Paulo, 1988.

La ciudad es de todos
Paulo Mendes da Rocha. Proyecto para la ordenación de la bahía de Vitória, 1993.

Hay una idea elitista en los centros culturales
Paulo Mendes da Rocha. Proyecto para el concurso del centro cultural Georges Pompidou, París, 1970.

Entre las aguas y las piedras de Venecia
Paulo Mendes da Rocha. Proyecto para el concurso de la Biblioteca de Alejandría, 1988.

Arte objetivo
Paulo Mendes da Rocha. Proyecto para la Casa de la Música en Cagliari, 2006.

La arquitectura es una forma de conocimiento
Paulo Mendes da Rocha. Proyecto para la ordenación de la bahía de Montevideo, 1998.

Nota biográfica.
Paulo Mendes da Rocha. Fotografía de Ana Ottoni



Dibujo de Paulo Mendes da Rocha, 2003

Si la proclama de que la ciudad debe ser para todos resulta necesaria es porque se olvida con frecuencia la justificación última de nuestro oficio: que la arquitectura no es sino la manifestación de un conocimiento que ha de ser solidario y generoso. La obra de Paulo Mendes da Rocha es intensa y arriesgada, tanto por su materialidad como por sus planteamientos estructurales. Pero en esta selección de entrevistas descubrimos que, para él, lo más importante no son los edificios sino la técnica en cuanto sabiduría ante la naturaleza, la observación como herramienta crítica y la inteligencia como el más sensible instrumento de análisis en torno a lo humano, la ciudad y la casa. La arquitectura viene después, pero si la ciudad no es de todos, si la arquitectura no nos lo demuestra, entonces, no es nada.

José María García del Monte