

Circo es una publicación editada por CIRCO M.R.T. Cooperativa de ideas, integrada originalmente por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón.  
Con la colaboración de Jesús Vassallo. Calle Artistas 59, 28020 - Madrid.

Ilustración: Exposición celebrada en el SESC Pompéia "mil brinquedos para a criação brasileira", 1983  
(Instituto Lina Bo & P.M. Bardi)

2013. 184  
LA LIBERTAD DE LOS FRAGMENTOS

CIRCO

## EMERGENCIA CREATIVA

MARA SÁNCHEZ LLORENS Y FERNANDO RODRÍGUEZ RAMÍREZ



## ¿Qué nos queda del siglo XX?

En unas sesiones organizadas en la Fundación Mapfre de Madrid durante los meses de octubre y noviembre de 2009, Werner Spies, primer director del Centro Pompidou de París, repasaba algunas de las claves que podían dar respuesta a esta pregunta. Spies resumía: el siglo XX fue el siglo de los procedimientos, un siglo tremendamente vital, en el que los procesos de pensamiento y las acciones ofrecieron una visión posibilista no ya de los años pasados, sino de aquellos que estaban por venir. El siglo XX fue también un siglo de cambios, y éstos llevan siempre aparejada una cierta catarsis instrumental: desaparecen las certezas y se buscan nuevas reglas.

Aquello que sucede en ausencia de dichas reglas, en tiempos en los que las fórmulas habituales pierden su validez y los nuevos protocolos todavía no se han hecho públicos, es lo que denominamos Emergencia Creativa.

Los criterios de actuación en situación de emergencia sirven para definir una manera de acercarse al proyecto arquitectónico en la actualidad: la emergencia requiere de una acción inmediata y, por tanto, implica una actuación directa sobre la realidad, sin reflexión previa y con voluntad de interferir en los ciclos naturales de vida de lugares y objetos. Emergencia Creativa es proyectar a partir de la observación de lo cotidiano, y resolver una arquitectura tan compleja como la realidad de la que nace, una arquitectura que es acción y consecuencia. Es encontrar la arquitectura en la realidad y ponerla en valor, sacarla a la superficie y darle la forma que requiere: dejar que lo que ya sucede organice la ciudad que deseamos.

metrópoli, dividiéndose por las líneas férreas y olvidándose del esparcimiento de sus habitantes. La intervención de Lina Bo Bardi permitió que la historia perteneciera al presente con el deseo de construir una nueva realidad. La gran chimenea de la antigua Fábrica Nacional de Barriles, siendo sensible con su entorno, se convirtió en un depósito de agua. En la Fábrica Pompéia no hubo más malos humos, tan sólo flores. En una ciudad entristecida como São Paulo, el ciclo vital del Pompéia permaneció activo y en él floreció una nueva arquitectura para un tiempo nuevo.

Esta mirada desprejuiciada que tratamos de reflejar nos muestra que la vida útil de los objetos o de los lugares no se agota sino que muta hacia otras formas igualmente útiles a la sociedad siempre que ésta sea invitada a darles forma. En los procesos de Emergencia Creativa el arquitecto se convierte, por tanto, en descubridor primero y formalizador después de una arquitectura que ya sucede en la realidad de lo cotidiano, y que requiere solamente de un entendimiento claro y de unas acciones precisas. La emergencia como actitud de proyecto genera, al fin, un escenario posibilista donde solamente cabe actuar con libertad.

Madrid, 2012

*Emergencia Creativa* es el nombre de un Proyecto de Investigación presentado en Madrid en noviembre de 2012 en el VI Congreso Internacional de Creatividad e Innovación: *Creatividad y Crisis*.

recuperación de la hidrografía del lugar: se canalizó el riachuelo situado al sur, se cubrió con un pavimento permeable, creando un espacio público de uso libre, un solárium, un teatro o simplemente un lugar para pasear, que denominó rúa Pompéia. Y en las márgenes de esta rúa-río se construyó el polideportivo en altura: dos bloques conectados por pasarelas que alojaban una piscina, salas de danza y gimnasia y cuatro pistas polideportivas superpuestas. Bajo las mismas discurría el río recuperado: la zona no volvió a inundarse. En realidad, lo que Bo Bardi hizo fue comprender la emergencia con la que el lugar demandaba ser intervenido.

*"Nosotros no hicimos nada, la intervención fue mínima, una metáfora de lo que también podría hacer nuestra sociedad. Apenas un arroyuelo que serpentea los espacios industriales, rompiendo con sus colores brillantes en movimiento sensual la dureza de lo que fueron las salas de máquina. Nadie transformó nada, sólo colocamos algunas cosas: un poco de agua, una ladera. Así, en una ciudad desordenada y dañada puede, de repente, surgir una pizca de luz, un soplo de viento. (...)"* -Lina Bo Bardi, 1986.

#### **Nota final**

El 30 de octubre de 1986 fue abierta oficialmente la segunda y última fase del SESC Pompéia. La imagen de la fábrica, con sus chimeneas de ladrillo, reemplazó el tradicional perfil urbano de muchas ciudades donde dominaban las torres de los templos. En el barrio periférico paulista de Pompéia la arquitectura industrial - sinónimo de modernidad desde finales del siglo XVIII - fue determinante en el crecimiento de la

En estas situaciones el orden clásico 'reflexión-acción' se invierte, desencadenando un proceso en el que el tiempo de acción se vuelve breve y valioso. La acción implica una cierta rotundidad en la toma de decisiones, hacer para luego mirar y pensar sobre lo experimentado. La acción habla de lo espontáneo, de la intelectualización de lo acontecido y de la mirada crítica sobre la intuición. En muchos casos 'acción' es también 'participación'. Los modelos participativos suponen una forma específica de acción sobre el proyecto de arquitectura, una determinada actitud de emergencia. La acción y la práctica se alían en estos casos para generar entornos propicios para la creatividad de emergencia, en los que el trabajo se desarrolla a partir de la actividad colectiva ya presente.

#### **El SESC Fábrica Pompéia**

Reconocemos esta Emergencia Creativa en operaciones de re-utilización, re-ordenación, re-definición o re-programación de la realidad, bien por un agotamiento de su condición previa - obsolescencia programática, política o material - bien por una necesidad de catalizar procesos futuros de cambio que habrán de trascender el proyecto inicial. En estos procesos de reciclaje - de lugares, de actitudes, de edificios - revelar lo que ya sucede en un lugar y leerlo atentamente requiere entender sus ciclos naturales de vida. El proyecto que Lina Bo Bardi desarrolló entre 1977 y 1986 para el SESC Fábrica Pompéia es un caso paradigmático, mostrando con claridad esta condición de la arquitectura que nace de la acción directa y urgente del arquitecto sobre las circunstancias. Para

Bo Bardi, el reciclaje como actitud de emergencia tomaba forma a través de los procesos y las acciones de la lectura de lo que ya sucedía en el lugar y de la manera de convertir esta realidad en materia de proyecto. El SESC Fábrica Pompéia nos muestra cómo la urgencia de la intervención se materializa en una serie de acciones de consolidación de esas preexistencias, acciones que desencadenan, todavía hoy, una reflexión posterior sobre el modelo de ciudad deseado.

El 19 de enero de 1978 Bo Bardi fue entrevistada por Dirceu Soares para la "*Folha de São Paulo*" con motivo del proyecto de recuperación y transformación de una fábrica paulista en centro deportivo-cultural. El titular de dicha conversación afirmaba: *Um centro de lazer na cidade morta* (Un centro de ocio en una ciudad muerta).

En el transcurso del encuentro, Bo Bardi hacía hincapié en lo que consideraba sintomático de una ciudad enferma, como a su juicio lo era el São Paulo de finales de los años 70: la falta de espacios para la convivencia. Con sus palabras revela una situación de emergencia (*...na cidade morta*), algo que Paulo Mendes da Rocha justificaría años más tarde en el generoso texto que dedicó a la arquitecta tras su fallecimiento. Mendes da Rocha deducía la urgencia de crear una ciudad nueva para un hombre nuevo añadiendo, además, que el destino del género humano podía resolverse por decisiones de los arquitectos.

El promotor del encargo Pompéia era el Servicio Social de Comercio de Brasil - el SESC. Esta institución privada sin ánimo de lucro fue creada en los años 50 por el empresariado del comercio y servicios

rotundas. La situación de emergencia desencadenó un proceso completo de proyecto, y del que se puede afirmar que aún hoy sigue en acción.

El proyecto dejó de ser un centro deportivo con un programa cultural adicional para convertirse en un centro de ocio comunitario en el que ancianos y niños podían convivir. La arquitectura creó una banda de música, un río en el que pescar, un lugar en el que sentarse... Todos los actores de ese gran escenario vital podían comer juntos y compartir recetas tradicionales en la chopería, abierta día y noche; o podían hacer que pervivieran en el tiempo las artesanías locales que la modernidad había olvidado transmitiéndoselas a los más jóvenes en unos talleres, pero siempre juntos. La propuesta arquitectónica planteó la continuidad de un paisaje de actividades en los espacios fabriles preexistentes. La actitud de Emergencia Creativa desplegada por la arquitecta ponía en valor el paisaje humano y social que había encontrado en las antiguas naves.

*"Estamos convencidos de que la arquitectura puede mejorar la condición humana. Lo importante es que permanezca en el tiempo, en la memoria de la gente."* -Jacques Herzog, ABC 2008.

En una segunda fase, Bo Bardi acometió la construcción que alojaba los programas deportivos - aquellos que originalmente estaban en la base de la intervención. La rotundidad de los contendedores de canchas y piscinas supuso la formalización de las reflexiones desencadenadas por las acciones primeras. Una vez finalizado el conjunto, el proyecto del SESC Pompéia ocupaba una Fábrica en desuso situada en un área de inundación de la planicie del río Tietê, y permitió la

*que nosotros las abrimos para que entraran los jóvenes a bailar con ellos. Los niños mientras corrían y pasaban bajo sus piernas (...)*" -Fragmento de la entrevista que Carolina Lefèvre (alumna de arquitectura de la FAU) realizó a Lina Bo Bardi el 07/06/1991) en torno al SESC Pompéia, São Paulo.

Las puertas de la fábrica se tiraron abajo para que todos juntos, mayores, jóvenes y niños -todos aquellos que bailaban-, participaran de la nueva Fábrica Pompéia. Poco a poco los usuarios comenzaron a alzar los brazos y bailar también en sus dibujos. Los usos acotados por los ocupantes solo necesitaban de una condición formal que los organizara, que los cobijara y los pusiera en relación. La generosidad de los espacios resultantes del SESC Pompéia permitía que todas aquellas escenas observadas de manera parcial, tuvieran cabida en un solo espacio para la relación. Esta sala (área de convivencia) es la esencia del Pompéia. La arquitectura parecía ser la coreógrafa que determinaba el movimiento de los usuarios y se ponía al servicio de estas labores que concentraban los fragmentos recogidos por la autora. La acción fijó las escenas descubiertas al visitar la fábrica ocupada.

### **Reflexión para una Ciudad Alegre**

En la respuesta de Bo Bardi a la institución de Servicio Social de Comercio, el orden lógico de trabajo se invirtió a favor del nuevo 'acción-reflexión', invirtiendo también las prioridades del SESC: primero las personas, después los objetivos institucionales. En un escenario que demandaba respuestas con escasez de tiempo y recursos, los procedimientos habituales se transformaron en acciones

brasileños con la finalidad de ofrecer a la sociedad espacios urbanos en los que practicar deporte, junto con lugares en los que realizar actividades culturales. Casi tres décadas después el SESC compró un predio ocupado por la antigua Fábrica Nacional de Barriles construida en 1938 por la firma alemana Mauser & Cia Ltda y, desde 1945, utilizada por la Industria Brasileña de Embalajes. El solar se encontraba en un barrio de origen industrial, residencial y de pequeño comercio, situado al oeste de la ciudad y 'amurallado' desde finales del siglo XIX por caminos ferroviarios ligados al río Tietê. Las naves fabriles iban a ser demolidas para situar una nueva construcción en la que alojar canchas deportivas, piscina, sala de teatro y biblioteca.

El trabajo recayó inicialmente en el arquitecto paulista Julio Neves, quien en 1977 ya lo había resuelto según las premisas anotadas. Sin embargo, la dirección del SESC decidió que la estrategia arquitectónica debía ser otra y que había que mantener las edificaciones existentes. Gláucia Amaral, que pertenecía a la dirección del SESC y estaba muy ligada a Lina Bo Bardi, llamó a la arquitecta - quien ya había realizado operaciones de recuperación edilicia previamente en Salvador de Bahía - con el encargo concreto de reciclar el edificio. La propuesta para el Pompéia mantuvo la esencia fabril del edificio y su funcionamiento original, adaptando su anterior vida como cadena de montaje a una nueva 'cadena de actividades'. Los numerosos textos con los que Bo Bardi explica el proyecto ponen de manifiesto cómo la realidad era transformada a través de acciones de emergencia precisas, claras y directas, fruto de la

observación de lo existente. Tras la primera visita que realiza a la Fábrica Pompéia afirma: *"La primera vez que entré en la Fábrica abandonada de barriles Pompéia, en 1976, lo que me cautivó, pensando en una posible recuperación para transformar el espacio (...), fueron aquellas naves ordenadas racionalmente siguiendo los modelos fabriles ingleses de comienzos del siglo XIX.*

*Y más aún la elegante estructura de Hennebique, en hormigón, innovadora y pionera; fue entonces que pensé en conservarla. Entendí en mi primera visita que aquella arquitectura era la respuesta natural a un trabajo apasionante lleno de historias."*

A continuación, en la narración que realiza de su acercamiento, revela otra realidad expectante. La fábrica parecía estar esperando su llegada.

*"Mi segunda visita fue un sábado. El ambiente era otro: (...) niños alegres, padres y madres, ancianos, todos iban de una nave otra. Los niños corrían, los jóvenes jugaban al fútbol bajo de la lluvia que se colaba por las grietas de las cubiertas.*

*Las mamás preparaban sándwiches y barbacoas en la entrada de la calle Clélia; también había un teatro de títeres... Pensé: todo esto debe continuar con toda esa alegría.*

*Regresé muchas otras veces, sábados y domingos en los que traté de fijar en mi cabeza aquellas alegres escenas populares."* -Lina Bo Bardi, 1986.

La mirada bobardiana se posa en el uso que, de manera espontánea y no planificada, los vecinos habían dado al lugar, y trasladó esas escenas fragmentarias a dibujos a mano alzada y fotomontajes con anotaciones. Entre estos documentos gráficos, encontramos una

fotografía recortada de niños jugando con tierra en el suelo, pegada sobre otra imagen de una de las naves ocupada por unas pasarelas imaginadas que recorren el espacio de manera sinuosa y por las que corren y brincan otros niños; en otras escenas dibujadas aparece una pareja sentada, ella hace punto, él lee un periódico y cerca un niño vuela una cometa; parejas de enamorados que pasean de la mano, jóvenes tomando el sol... La lectura de lo que ya se había convertido en cotidiano inducía de alguna manera a la vocación del lugar, que requería de una intervención rápida y decidida. Estas acciones cualitativas operaban de manera prioritaria sobre la memoria colectiva, manteniendo en el transcurrir del tiempo el programa que los usuarios asignaron al lugar.

La lectura de este proyecto bajo el prisma de la Emergencia Creativa nos muestra como lo que Lina Bo Bardi plantea y ejecuta no es únicamente la restauración y recuperación de unas naves industriales: descubre la vida que tenía ese lugar (de hecho, ya habían sido 'recicladas' por los usuarios sin mediación alguna de arquitecto). Bo Bardi aporta la arquitectura necesaria para sostener esa actividad espontánea que deviene en cotidianidad. Al completarse la narración de las primeras visitas a la fábrica -concretamente al entrar en una nave cerrada - la arquitecta, que debió de quedar muy impactada con la siguiente escena, deduce el tema final del proyecto: *"La idea de tiempo libre fue clave en el proyecto que volvió su mirada hacia los mayores quienes precisamente disfrutaban de mucho tiempo de ocio. Ellos bailaban en una sala con las puertas cerradas porque sentían vergüenza por ser viejos. Así*