

Lina Bo Bardi: SESC Pompeia (1976-1983), Proceso De Concepción Y Palimpsesto

Lina Bo Bardi: SESC Pompeia (1976-1983), Design Process And Palimpsest



Iván Sinchi Toral
Universidad del Azuay, Ecuador

ipsinchi@uazuay.edu.ec
ORCID: 0000-0002-9420-3508

Recibido: 27/08/2024
Aceptado: 18/11/2024

Resumen

El presente artículo de investigación se plantea desde la hipótesis de que el acercamiento al SESC Pompeia de Lina Bo Bardi, a través de su proceso de concepción, revela el criterio de palimpsesto como una serie de reescrituras que superponen dimensiones y visiones diversas sobre cómo abordar un edificio desde las sugerencias que da la forma y a qué objetivos esta debe apuntar en el ámbito del proyecto de arquitectura. El trabajo, entonces, se centra en tres momentos: el proyecto construido, los proyectos previos y el proceso de concepción del SESC Pompeia en sí. Para esto, se examinan sus planos y bocetos previos, y se contrasta la imagen del edificio construido con las decisiones de diseño en él descartadas; así, se comprende mejor aquello que en él prevalecen. Las reflexiones, en efecto, giran en torno a las nociones de forma como estructura, forma como figura y al acto de posicionarse en el lugar del autor. Estos son útiles para interpretar el pensamiento de Lina Bo Bardi al momento de proyectar su arquitectura.

Palabras clave: Lina Bo Bardi, SESC Pompeia, proceso de concepción, palimpsesto.

Abstract

The present research article proposes the hypothesis that approaching to Lina Bo Bardi's SESC Pompeia building through its design process reveals the palimpsest criterion as a series of re-writings overlapping diverse dimensions and visions. This has implications on how to approach a building based on the suggestions that form provides, and what goals it should aim for in terms of an architectural project. This work thus focuses on three phases: the built SESC Pompeia, earlier Lina Bo Bardi's projects, and the design process of SESC Pompeia itself. For this purpose, the building plans and previous sketches are examined, contrasting the built image with the discarded design decisions to better understand the ones that prevail in it. Indeed, the reflections revolve around the notions of form as structure, form as a figure, and the act of positioning oneself in the author's place. All of them are useful for interpreting Lina Bo Bardi's thoughts at the time she designed her architecture.

Keywords: Lina Bo Bardi, SESC Pompeia, design process, palimpsest.

Introducción

Entre 1977 y 1986, Lina Bo Bardi trabajó en el proyecto y construcción de una sede para el *Serviço Social do Comercio* (SESC), una organización privada que requería de un centro cultural y deportivo en Pompeia, un barrio obrero situado al centro-norte de São Paulo. Previo al inicio del proyecto, Lina Bo Bardi se encontró con un sitio en el que ya existía una fábrica, que la organización del SESC planeaba derrocar. La arquitecta, no obstante, tomó la decisión de conservar los edificios históricos existentes, así como todos los elementos que ayuden a preservar el sitio.

La decisión de mantener los galpones se alejó de la perspectiva de preservarlos como piezas de museo: su recuperación no conllevó al rescate de la función original, sino la recuperación del tipo estructural de nave industrial: al eliminar las paredes intermedias existentes, se rescatan amplios volúmenes de doble altura cerrados con muros de ladrillo, cubiertas a dos aguas, cerchas de acero y redes de columnas de hormigón. Los pocos elementos arquitectónicos de la intervención deambulan libremente en la nave industrial: se incluyen estanques, chimeneas y, en torno a ellas, muebles fijos y móviles que derivan de la dinámica del programa y sortean la rigidez de la estructura.

Además de las naves industriales en la parte posterior del sitio, Lina Bo Bardi incluye dos volúmenes de hormigón de varios pisos de altura. Su presencia monumental contrasta con la escala horizontal de los galpones históricos y plantea una serie de preguntas. Lina Bo Bardi, cuando se refiere a estos volúmenes, recurre a frases como la "complicación" o "dificultad" que su implantación conllevó y a su apariencia, que se justifica desde el recuerdo a los "fuertes militares brasileños" (*Serviço Social do Comercio* [SESC], 2013, p. 25). Esto causó conmoción sobre ella, al momento de proyectarlos.

De las frases de Lina Bo Bardi sobre el SESC Pompeia, destaca además el enfoque ético y moral con el que presenta su arquitectura. Una breve mirada al folleto que se distribuye públicamente, hoy por hoy, cuando se visita este sitio en São Paulo, pone en evidencia una serie de frases de la autora que ilustran su interés colectivo en el funcionamiento del edificio:

La arquitectura para mi es ver a un anciano, o a un niño con un plato lleno de comida, atravesando elegantemente el espacio de nuestro restaurante, en busca de un lugar para sentarse en una mesa colectiva... En una ciudad llena de escombros y ofendida, puede, de repente, surgir una lasca de luz, un soplo de viento. Y ahí está hoy la Fábrica de Pompeia con sus miles de frequentadores (...) pequeña alegría en una triste ciudad... La arquitectura no es sólo una utopía (...) es un medio para lograr ciertos resultados colectivos. La cultura como convivencia, el libre albedrío o elección como la libertad de encuentros y reuniones. (SESC, 2013, p. 13, p. 3 & p. 14)

Luego de presentar estas múltiples vertientes contextuales, el objeto del trabajo será investigar sobre las consideraciones proyectuales que Lina Bo Bardi tomó para diseñar el SESC Pompeia, no sólo en el proyecto construido, sino desde las fases de su concepción. Se parte también de la convicción de que el marcado enfoque moral con el que Lina Bo Bardi argumenta la arquitectura del SESC ha dejado en segundo plano a otros problemas que también son esenciales y se encuentran ensombrecidos por las reflexiones sociales que se buscan otorgar a la obra.

El SESC, desde un punto de vista del proyecto, es marcadamente disruptivo. Ya desde los inicios se revela como una constante superposición de escrituras desde el ámbito del diseño y en las cuales la noción de palimpsesto se vuelve insistente. La inclusión del proceso de concepción como medio de investigación sobre la obra de Lina Bo Bardi pondrá en relevancia superposiciones en el orden del tiempo, el espacio, la experiencia de la arquitecta y el proceso del proyecto en sí. Estas condicionantes despliegan en el tablero de juego la siguiente pregunta: ¿Qué importancia tiene el SESC Pompeia para relacionar las nociones de proceso de concepción y palimpsesto en la obra de Lina Bo Bardi?

Metodología

El procedimiento aplicado surge desde dos premisas: la definición de palimpsesto, que se indica en la Real Academia Española RAE (marzo, 2024) como un “manuscrito que conserva las huellas de una escritura anterior borrada artificialmente”. La segunda premisa es la noción de proceso de concepción, entendida como el “proceso de evolución [o diseño] de una obra” que se muestra en la introducción al libro “Mies: el proyecto como revelación del lugar” de Gastón (2005, p. 20). Al parafrasear ambos enunciados, y combinarlos, surge la hipótesis de que el acercamiento al SESC Pompeia de Lina Bo Bardi, desde su proceso de concepción, desprende el criterio de palimpsesto a manera de constante y en la forma de reescrituras con diversas características y objetivos. A estos objetivos puede dirigirse el acto de proyectar arquitectura que es, en esencia, de naturaleza artificial.

De esta manera, la observación de la edificación no sólo apunta al proyecto construido sino a los “momentos en que éste se está gestando” (Gastón, 2005, p. 20). Un vistazo del proceso del SESC implica, además, desentrañar sus huellas en proyectos anteriores de Lina Bo Bardi, al entender su obra como un proyecto de mayor alcance que supera el edificio individual y se erige a lo largo de los años como un sistema de decisiones que se condensan poco a poco. En esta búsqueda, adquieren relevancia los planos y bocetos previos del edificio. A diferencia de la imagen definitiva que actualmente se conoce del SESC, los bocetos muestran las decisiones que se omiten para fortalecer la comprensión de las que se mantienen.

El ámbito en el que se desarrollan todas las reflexiones girará en torno a dos perspectivas inherentes al concepto de forma, según Martí (2005): la griega *-eidos-* que alude a lo organizativo/abstracto, y la alemana *-Gestalt-* que determina lo figurativo/sensitivo. Esta visión de la forma se nutrirá, además, de la recomendación que Valery (1987) hace de “ponerse en el lugar del autor” (p.15), para rehacer el pensamiento del artista –en este caso, arquitecta- a imagen del de uno.

Por último, será fundamental el material disponible en el Instituto Bo Bardi, con aproximadamente 900 dibujos del SESC Pompeia que aportan con una visión exhaustiva de su obra. El trabajo se resolverá en tres momentos que reconstruyen su proceso de proyecto, lo que permite una visión global de la arquitectura del edificio y determina cuál es su posición dentro del contexto de la obra de Lina Bo Bardi. De esta manera, en el apartado 1, se tratará sobre el proyecto construido del SESC Pompeia. En el 2, se referirá a los proyectos previos al SESC Pompeia. Finalmente, en el 3, se acercará al proceso de concepción del SESC Pompeia en sí.

1. SESC Pompeia: Proyecto Construido

En 1976, Lina Bo Bardi recibió el encargo de proyectar el edificio del Servicio Social de Comercio (SESC), un centro comunitario brasileño de uso cultural, deportivo y de ocio, en el terreno de una antigua zona industrial de São Paulo, el conocido barrio de Pompeia (Figura 1). En la parcela original, existía una serie de galpones del siglo XIX, pertenecientes a una antigua fábrica de barriles y tambores metálicos. Estos galpones iban a ser derribados, según la tendencia edificatoria de derrocar la mayoría de naves industriales que abundaban en el sector, en pro de nuevos usos. El sistema constructivo en columnas de hormigón, cerchas de acero, paredes de ladrillo y recubrimientos de arcilla cocida de las preexistencias llamó la atención de Lina Bo Bardi, por lo que tomó la decisión de conservarlas por dos razones. Primero, lo hizo por su elegancia, que era una opinión personal derivada de la similitud que mantenían estos galpones con los sistemas constructivos planteados por François Hennebique (1842-1921), ingeniero y arquitecto francés. En segunda instancia, lo hizo por las capacidades que poseían las naves para generar espacios de interacción social pues, para ese momento, los galpones ya tenían una interesante ocupación informal de los pobladores del barrio:

La segunda vez que estuve allí, un sábado, el ambiente era diferente: no más la elegante y solitaria estructura hennebiqueana, sino un público alegre de niños, madres, padres y ancianos que paseaban de un pabellón a otro. Pensé que todo debería ir bien con toda esta alegría. (SESC, 2013, p. 10)

Esta decisión de mantener la fábrica acarreó ciertas dificultades al momento de encajar la complejidad del programa que implicaba la construcción del SESC. La imposibilidad de crecer en altura dentro de los galpones obligó a ubicar las funciones con una mayor especialización de la construcción fuera del área protegida de obras históricas. Esto redujo el área del terreno disponible para nuevas edificaciones, lo que la limitó a una pequeña franja al fondo de él; esta franja, por estar atravesada por un viaducto de aguas pluviales, resultó ser, en su mayoría, no edificable.

El SESC, finalmente, se resuelve así: administración, restaurantes, cafeterías, espacios de conversación, biblioteca, salas de exposiciones, talleres de arte, música, artesanía y un teatro se ubicaron dentro de los galpones existentes. Piscinas, gimnasios, y canchas de uso múltiple –de mayor especialización en la construcción– se situaron en dos torres nuevas de hormigón ubicadas en una porción muy pequeña de terreno, en la esquina este de la zona posterior.

El tratamiento de los galpones y la manera cómo se organizan sus espacios dentro del SESC tiende a ser similar. Quizá, el galpón de la zona de convivencia y biblioteca es el que mejor ilustra las reglas de juego que gobiernan sobre las preexistencias: eliminar las paredes internas originales, reducir el espacio únicamente a la conservación de su estructura y cierres, y redistribuir los nuevos usos en espacios de índole continua. La observación de las plantas de los galpones del SESC, posiblemente, se asemeje a la Composición en color B de Mondrian (1917); asimismo, su visión en perspectiva quizá recuerde el montaje de la casa *Resor* de Mies van der Rohe (1939) (Figura 2). Estos ejemplos dispares poseen, sin embargo, espacios continuos que giran

y se proyectan lateralmente más allá del lienzo, en el caso de Mondrian, o más allá de la cubierta, para el trabajo de Mies.

El espacio del SESC, al igual que en el montaje de la casa *Resor*, se extiende, gira en torno a la red de columnas de la estructura, al mobiliario y rodea los cubículos de la biblioteca. Después, continúa ya no hacia la observación de un paisaje natural intacto, sino hasta verse contenido dentro del propio límite que establece el patrimonio intacto de los muros de ladrillo del galpón. La zona de convivencia se trata, espacialmente, como una terraza o gran sala continua con vista a un nuevo hito, la propia nave industrial, cuya estructura se conserva íntegra; y para tal efecto, envuelve el espacio (Wisnik, 2008).

La condición visual que propone Lina Bo Bardi sobre los galpones del SESC, se aproxima también al montaje que Mies realiza para el proyecto de una sala de conciertos (1942) que se posiciona dentro de una nave industrial de ensamblaje de aviones, obra de Albert Kahn (1938) (Figura 2). A opinión de Mertins (2014), este proyecto es el origen de las experimentaciones de Mies sobre sus futuros pabellones de grandes luces estructurales como el Teatro de Mannheim (1952) o el Toronto Dominion Centre (1963), por citar dos ejemplos posteriores a este montaje.

Tanto los galpones de Lina Bo Bardi como la sala de conciertos de Mies también coinciden en ser estructuras “heredadas” (Mertins, 2014), sobre las que se evalúan las posibilidades de un espacio en proyección al infinito. El objetivo de Lina Bo Bardi en el SESC, sin embargo, no es el de integrar la cubierta de grandes luces estructurales a proyectos que luego serán íntegramente nuevos, como la Neue National Gallery de Berlín de Mies (1962), o su propio Museo de Arte de São Paulo (MASP) (1957-1968). Por el contrario, lo que ella procura en los galpones es una mirada, desde el punto de vista del patrimonio, que permita evaluar las posibilidades de transformación de una estructura de espacialidad contenida del siglo XIX, en un sistema espacial infinito propio del siglo XX. De hecho, los galpones del SESC, no son de grandes luces, como

la nave industrial de Albert Kahn; en realidad, se sostienen gracias a una cuadrícula estructural menor de columnas de hormigón de 5x15m.

Así, podría decirse que la arquitectura de los galpones maneja la paradoja de ser contenida e infinita a la vez: al estar enmarcada dentro de los muros y redes de columnas de los antiguos galpones del SESC, conserva las huellas de una espacialidad anterior del siglo XIX, que ha sido poco a poco borrada artificialmente, por una espacialidad nueva propia del siglo XX. Esta impresión visual se logra gracias a la posición modesta pero precisa del mobiliario en el espacio. Los galpones adquieren, de este modo, las connotaciones de un palimpsesto, que se manifiesta gracias a un espacio infinito reescrito sobre las huellas de un espacio contenido anterior, aún reconocible e identificable visualmente. El cierre de los muros de los galpones, sin embargo, no es absoluto, ya que los giros del espacio se proyectan lateralmente más allá de los accesos y cubiertas gracias a aperturas superiores, cuya altura aproximada a cuatro metros sobre el suelo, sigue todo el perímetro de las muros que rodean las naves industriales.

Una vez Lina Bo Bardi resolvió los pabellones históricos, quedaba aún por completar el reto que planteaban las edificaciones de la zona posterior del sitio:

Una de las galerías subterráneas de aguas pluviales (arroyo de Aguas Negras) que ocupa la parte más al fondo de la Fábrica de Pompeia ha transformado la casi totalidad de la zona deportiva en terreno *non-aedificandi*. Quedaron dos pedazos de tierra libre, uno a la izquierda, otro a la derecha, lo que ha ocasionado una complicación. Pero como dijo el gran arquitecto Frank Lloyd Wright, 'dificultades son nuestras mejores amigas'. Reducido a dos trozos de terreno, me acordé de la maravillosa arquitectura de los fuertes militares brasileños, perdidos cerca del mar o escondidos en todo el país. Surgieron entonces dos bloques, el bloque de las canchas y aquel de las piscinas y vestuarios. Y... ¿cómo hacerlos unidos? La única solución era por el

aire, a través de pasarelas de hormigón pretensado. Para ir a los vestuarios, las personas deben cruzar la pasarela. Si está lloviendo, se lo hace más deprisa. Después de todo, al hacer deporte al aire libre, ¿no se está sujeto a las variaciones del tiempo? (SESC, 2013, p. 25)

Por tanto, en el único espacio sobrante del lote se implantaron las dos torres de hormigón, una de doce pisos que alberga los vestidores y circulaciones verticales, y otra de cinco pisos, de doble altura, que alberga las piscinas, canchas, y salas de baile. La comunicación entre ellas se da por un grupo de pasarelas de doce metros de luz que, a manera de puentes, se suspenden varios metros sobre el suelo y evitan la alteración del arroyo de Aguas Pretas. A este conjunto, se une una torre más, que actúa como depósito de agua y que, figurativamente, recuerda a una torre o una chimenea, "reafirmando la idea de fábrica, con una referencia directa a los edificios industriales" (De Oliveira, 2010, p. 112) o los galpones preexistentes.

Si se continúa con las figuraciones, las torres de hormigón, al recordar a los fuertes militares brasileños, son cercanas, desde su apariencia, a la definición de ciudad análoga de Aldo Rossi. A este concepto, lo cita Martí (2005) como un:

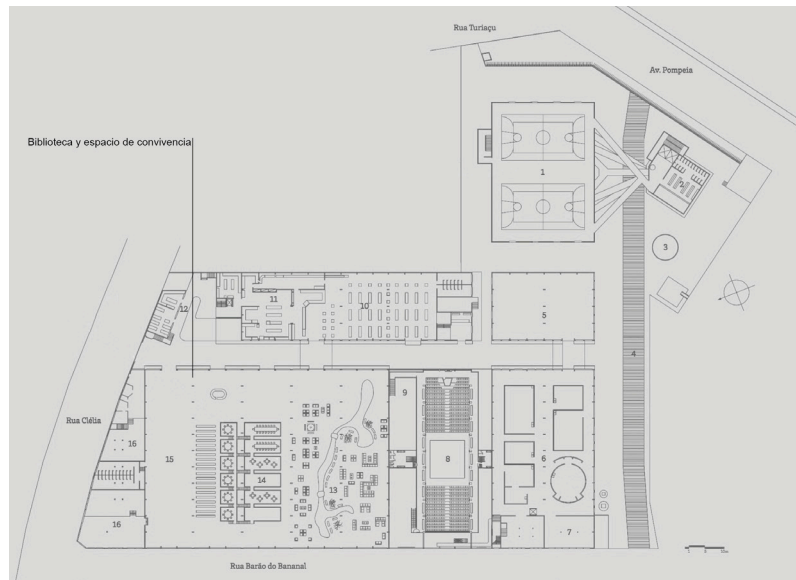
Procedimiento compositivo que permite reunir en un plano sincrónico, objetos y figuras de condición y orígenes diversos, carentes de un nexo lógico aparente que los vincule, pero que se reclaman unos a otros a través de la imaginación y la experiencia autobiográfica de quien los convoca. (p. 129)

Esta operación, al descontextualizar objetos de la realidad -los fuertes brasileños- sin otra mediación más que el instinto de apropiación, se encuentra ya en el ámbito -según Martí- del dadaísmo y el surrealismo. Los fuertes brasileños se desprenden de su contexto original y, a manera de collage, se sitúan en el SESC. Así, conservan algunos de sus atributos originales con un cierto grado de transformación: se tiene una estructura perimetral de muros portantes y entresijos con vigas estructurales, probablemente de piedra y madera en sus orí-

genes y traducidos, en el SESC, como muros portantes de hormigón y entresijos de vigas pretensadas. La operación del collage, al permitir variaciones en el material y la escala, sin alterar los atributos organizativos de la estructura portante original, podría

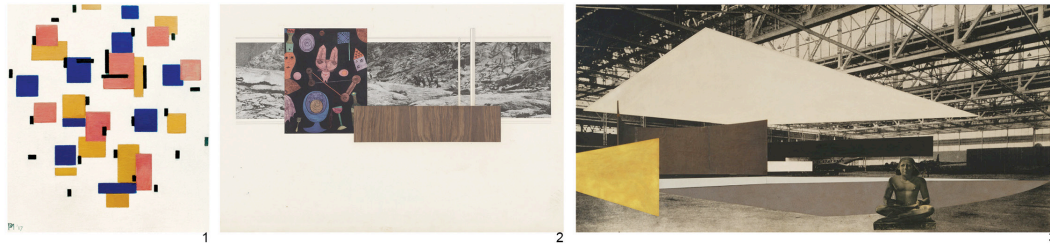
asimilarse a un palimpsesto, donde una nueva capa de significado, desde un punto de vista material, se superpone a una anterior condición material, sin borrarla por completo.

Figura 1
SESC Pompeia: proyecto contruido



Nota. Imagen 1: Adaptada de SESC Pompeia por Serviço Social do Comércio [SESC], 2013, São Paulo: Sesc Pompeia Rua Clélia, 93. Imágenes 2, 3, 4: Adaptadas de Lina Bo Bardi, 1914-1992 por L. Fernandez-Galiano, 2015, Barcelona: AV Monografías, No. 180.

Figura 2
Mondrian y Mies



Nota. Imagen 1: Piet Mondrian (1917), *Composición en color B*. Tomado de Piet Mondrian, 1872-1944 (p.175), por Y-A. Bois, J. Joosten, A. Zander & H. Jansen, 1994, Milán: Leonardo Arte. Imagen 2: Mies van der Rohe (1939), *Casa Resor*. Tomado de Mies van der Rohe, *Casas* (p. 256), por B. Colomina, M. Puente, H-C. Schink. Barcelona: Gustavo Gili. Imagen 3. Mies van der Rohe (1942), *Sala de conciertos*. Tomado de Mies (p.287), por M. Detlef, 2014, Londres: Phaidon.

2. SESC Pompeia: Proyectos Previos

Las decisiones que se toman, tanto en la espacialidad de los galpones como en la iconografía de las torres de hormigón del SESC, hace posible la reconstrucción de raigambres en los proyectos de Lina Bo Bardi entre los años 50 y 80. La *Casa de Vidrio* (1950-1951) (Figura 3. 1, 2, 3) es la primera obra construida por la arquitecta y se muestra como una mezcla entre dos tipos: mirador y patio. El mirador que contiene la sala de estar, al buscar organizativamente la expansión al paisaje, es cercano al *collage* de la sala de la casa *Resor* de Mies, o a la espacialidad, que por aquellas épocas se atribuía como una clara conciencia de modernidad.

El patio posterior, si bien está incompleto en uno de sus lados, alberga los espacios de servicio y dormitorios, cuya noción de arraigo es cercana a muchos ejemplos de arquitectura vernácula que abundan, tanto en el Mediterráneo como en los países sudamericanos. Esta dualidad se ve reflejada en el sistema de representación de la construcción que se elige en los cierres, donde hay planos transparentes de piso a techo en la sala de estar y nichos aplicados en las paredes de la cocina y dormitorios. La sala de estar de la *Casa de Vidrio* guarda cierta similitud con la solución, en planta, de los galpones del SESC. En ella, llama la atención la posición de la escalera, el patio frontal y la chimenea; todos ellos

están en relación de giros con proyecciones laterales hacia el exterior. Su comparación, al menos desde un sentido visual y organizativo del espacio, hace que sean análogos a la acción del mobiliario del SESC, sobre todo al momento de dar continuidad espacial al interior de las naves industriales.

Las Casas Económicas (1951) (Figura 3. 4, 5, 6) son herederas de la espacialidad de la *Casa de Vidrio*. Este proyecto no construido posee una planta única, donde la acción del elemento que permite el giro "en caracol" (Piñón, 2023) del espacio se traslada hacia el núcleo de servicios. Su presencia, centralizada por contener la cocina y un baño, es similar al núcleo de servicios de la *Casa Farnsworth* de Mies; además, produce, al igual que este, una espacialidad que no se agota en el espacio cubierto. El sistema de representación de la fachada se resuelve de manera dual: es sólida, con mamposterías de ladrillo en los testeros laterales; y vítrea, con una modulación que da unidad a ventanales de piso techo en la sala de estar y a antepechos/dinteles en los dormitorios.

Para alcanzar una conectividad con la ciudad, el Museo de Arte de São Paulo (MASP) (1957-1968) (Figura 3. 7, 8, 9) libera el espacio en planta baja, lo que permite una plaza con vista continua entre la avenida principal y la zona norte de la ciudad. Para este cometido, el proyecto se soluciona con un volumen suspendido a ocho metros del

suelo y una base subterránea, cuyas terrazas ocupan el desnivel del terreno. La estructura se conforma de vigas de hormigón de setenta metros de luz con cables tensados que, al seguir el eje longitudinal del edificio, producen una solución anti-natura, desde un punto de vista ingenieril. No obstante, esta acción es necesaria para la integración urbana.

Además, dicha estructura permite que la espacialidad de las galerías del volumen elevado (tercera planta alta) sea completamente continua. El trabajo sobre la espacialidad de esta sala de exposiciones resulta ser de características similares a los interiores de Franco Albini, arquitecto muy cercano a Lina, cuyas reflexiones pueden extrapolarse con facilidad al MASP:

Las pinturas se liberan de las paredes y flotan en el espacio al ubicarse en caballetes autoportantes. La sensación de espacio es radicalmente diferente a la que se experimenta en una secuencia de pinturas sobre una pared. El (MASP) por su parte permite ver cientos de pinturas simultáneamente y al mismo tiempo. (Jones, 2015)

La continuidad espacial lograda por los caballetes se asemeja a los muebles de los galpones del SESC y, al igual que ellos, permite vistas laterales y en giros. La conexión con las naves del SESC se refuerza en el proyecto original de la sala de exhibiciones del MASP que, al optar por cerramientos opacos libres de cuadros, logra unificar, por primera vez y dentro de un mismo espacio, la sensación de extensión de un espacio continuo moderno, con la sensación de contención de un patio vernáculo. Ambas están presentes, pero aún separadas, en la Casa de Vidrio.

En torno a la espacialidad continua, merece una descripción la escalera del MASP, que actúa como un hito visual, al indicar el ingreso desde la plaza a las distintas estancias del proyecto. Su forma ortogonal se da al conformar una viga que estructuralmente depende y se sostiene gracias a las losas de entepiso. Es importante señalar que, inicialmente, esta escalera se planteó con proporción circular, rodeada de una viga helicoidal que se unía a los entepisos, sin requerir de apoyos adicionales.

La casa de Valeria Cirell (1957-1958) (Figura 3. 8, 9, 10, 11) consiste en dos volúmenes, uno social y otro de descanso. Ambos, al sostenerse con muros portantes, se conforman según el criterio de estancia (muros perimetrales que delimitan un espacio libre) que ya se desarrollará en el MASP. Sin embargo, esta vez, se rodean de galerías exteriores que siguen su perímetro. El volumen social confluye hacia la organización en diagonal de la Casas en Serie para Artesanos (1924) de Le Corbusier; pero, a diferencia de ésta, emplea la chimenea como una columna central que sostiene la cubierta.

Este volumen se equipa con una escalera que adquiere la noción de hito visual, cuya forma circular deriva de su ubicación en una de las esquinas cerca de un ángulo a cuarenta y cinco grados y facilita el acto de sostenerse de manera independiente de la estructura de los entepisos de la casa. Al igual que en el MASP, los espacios de la estancia giran y se extienden lateralmente hacia las galerías, sin perder la sensación de contención. Para este cometido, la escalera y la chimenea adquieren una condición análoga a la del mobiliario del SESC. La presencia del muro perimetral en los proyectos hasta el momento analizados no implica una merma en la calidad del espacio continuo, sino un modo de resaltar y facilitar su identificación. Al establecer un límite preciso, los muros ayudan a intensificar las relaciones entre los diversos elementos arquitectónicos, de tal forma que la continuidad adquiere una materialidad definida, medible y concreta (Gastón, 2005).

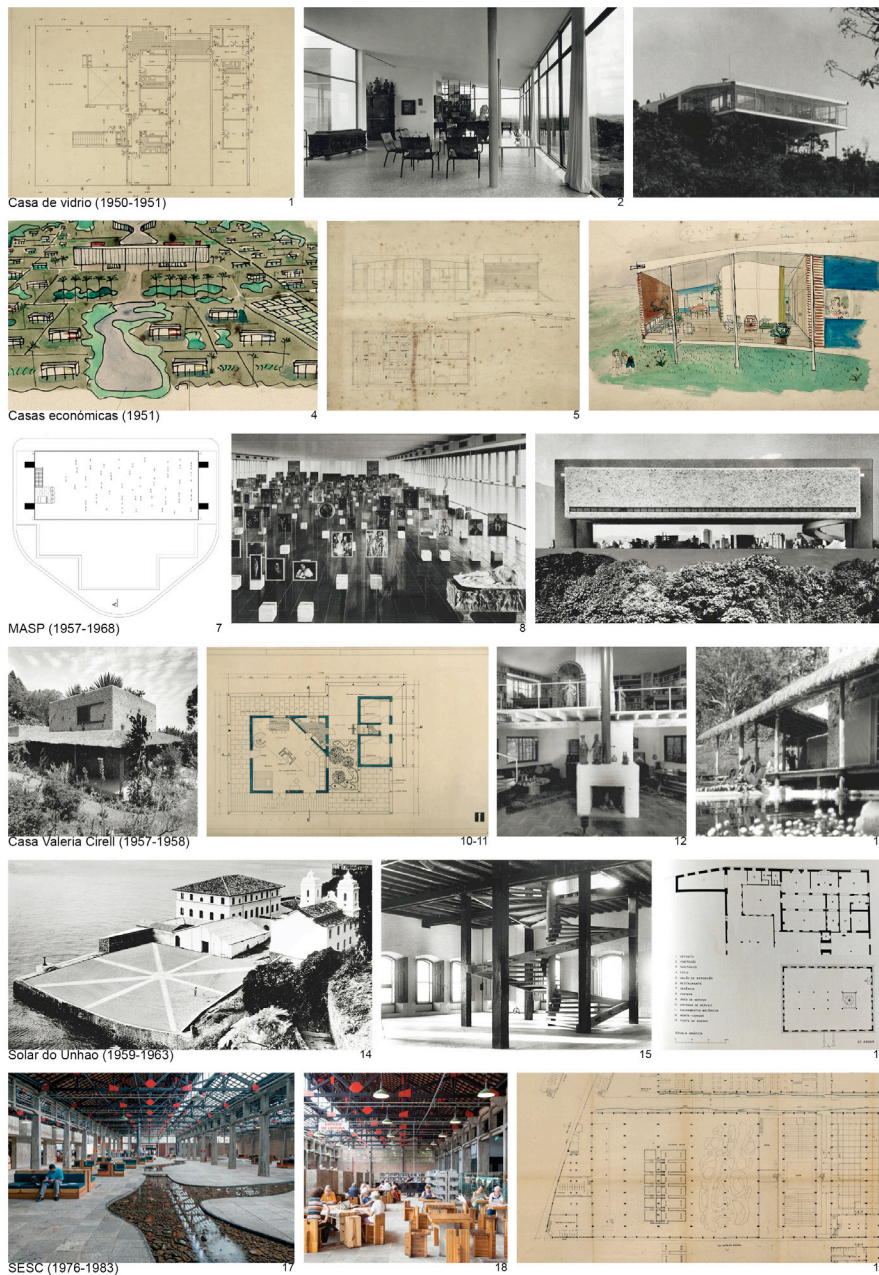
El *Solar do Unhão* (1959-1963) (Figura 3. 14, 15, 16) se trata de una serie de construcciones del siglo XVI que Lina Bo Bardi propone conservar para instalar el Museo de Arte Moderno de Bahía. Aquí, se evita devolver al conjunto a su estado original y se elimina selectivamente un grupo de construcciones, con el objeto de ubicar una plaza con vista al mar.

El elemento que más destaca de la intervención es una casona de tres pisos con muros portantes perimetrales de ladrillo, cubierta de teja y estructura interior de vigas y columnas de madera. Aunque no se disponen de imágenes del estado inicial, la planta del nivel inferior de la casona, que alberga espacios aislados a manera de celdas, sugiere, quizá, una aproximación a cómo pudo ser la distribución original de la edificación en el resto de plantas. El cambio a la función de museo se da con dos movimientos: la reducción del espacio únicamente a su estructura (una sala hipóstila de columnas de madera dentro de un muro portante perimetral) y la inserción de una escalera, en posición asimétrica respecto de la crujía central de columnas.

La escalera, como si de una aguja de acupuntura se tratase, es capaz, por sí sola y desde su posición, de transformar un espacio vernáculo de habitaciones independientes en un espacio continuo moderno unitario de connotación similar al neoplasticismo. La escalera, al igual que en el MASP, se resuelve como un hito visual, cuya planta cuadrada deriva de la configuración ortogonal de una de las crujías de columnas en la que se sostiene. Además, se apoya en una columna central que deriva de la solución de la casa de Valeria Cirell.

La cadena Casa de Vidrio / Casas Económicas / MASP / Casa Valeria Cirell / *Solar do Unhão* se trata del proceso de construcción de un palimpsesto. Este, más allá de un proyecto en particular, procura espacios continuos infinitos sobre espacialidades históricas, cuyo deseo de contención es aún reconocible. Ya en este punto, la relación entre el espacio del *Solar de Unhão* y los galpones del SESC es inmediata y puede alinearse con la frase: "La forma no es un problema de escala sino de relaciones" (Piñón, 2006, p. 146).

Figura 3
SESC Pompeia: proyectos previos



Nota. Imágenes 1-6, 8-15, 19: Tomado de Lina Bo Bardi, 1914-1992 (p.341), por L. Fernandez-Galiano, 2015, Barcelona: AV Monografías, No. 180. Imagen 7: Tomado de Lina Bo Bardi's Museu de Arte de São Paulo, por S. M. Caffey & G. Campagnol, 2015, *Dis/Solution: Journal of Conservation and Museum Studies*, 13(1): 5, pp. 1-13. Imagen 16: Tomado de Quinta e solar de Unhao, por Patrimônio Arquitetônico Industrial, 2024 en <https://patrimonioidustrial.ufba.br/quinta-e-solar-do-unhao>. Imágenes 17-18: Tomado de SESC Pompeia, por Serviço Social do Comercio [SESC], 2013, São Paulo, Brasil.

3. Sesc Pompeia: Proceso de Concepción

Como los orígenes del SESC Pompeia se centraron en la "restauración" de la preexistencia, queda claro que el proyecto de los edificios de hormigón fue una consecuencia posterior. Con seguridad para Bo Bardi, si el programa hubiese permitido, simplemente se hubiera encajado la totalidad del proyecto en las fábricas. La función de los bloques de la parte posterior, al estar dividida por unos espacios servidos (canchas de uso múltiple y piscinas) y unos espacios servidores (vestidores, gimnasio y administración), no es una solución lograda de primera mano. Los planos previos a la construcción de los bloques nuevos son un testimonio de las dudas que se tenían y contrastan con la distribución ya inamovible del espacio de la fábrica. Aunque no se disponen de fechas que organicen a los dibujos, la secuencia propuesta no es más que una hipótesis acerca del posible orden de disposición de los elementos arquitectónicos respecto del sitio.

En un principio, el diseño se origina desde la solución de un volumen único. Las piscinas se ubican separadas a él y se resuelven con configuraciones orgánicas a manera de estanques (Figura 4. 1). Luego, se plantea resolver este proyecto como una torre plataforma que está ligada a la condición mixta del programa (Figura 4. 2). A continuación, se deciden dos edificios de hormigón, uno servidor y otro servido, sin saber qué configuración tendrá el primero ni de qué manera se vincularán ambos (Figura 4. 3, 4).

Se cotejan comparaciones entre las circulaciones del MASP con el SESC Pompeia (Figura 4. 6) para concluir que las relaciones de ambos son las mismas, a pesar de sus diferencias en el desarrollo espacial. En el MASP, las circulaciones verticales vinculan el volumen elevado con los niveles subterráneos; mientras que, en el SESC, las rampas entrelazan los dos edificios. Adicionalmente, surgen rampas con pendiente ajustadas a la diversidad de alturas entre los entresijos de los dos bloques (Figura 4. 7), luego se eliminan sus pendientes y se opta por formas angulares de una iconografía más orgánica (Figura 4. 8).

De ahí surge la relación de las rampas con la flor de Mandacaru, flor nacional brasileña que se muestra en analogía a un boceto con mobiliario urbano (Figura 4. 5), tal como ya se viera en el tratamiento de mueble que se da a las escaleras y la chimenea de la casas de Vidrio y Cirell. Por último, se decide la solución que finalmente se construye (Figura 4. 9). Después, se elaboran bocetos para el proyecto del canal de aguas que circula al fondo del terreno (Figura 4. 11). Surgen dudas sobre si se concibe este como un arroyo a manera de parque lineal (Figura 4. 12, 13), o si es mejor construirlo como una plataforma de madera para tomar el sol, o la playa, tal como lo nombran hoy los usuarios del SESC (Figura 4. 14, 15).

En definitiva, luego de esta sucesión de planos, los dos bloques de hormigón y la playa pueden entenderse como decisiones arquitectónicas que se logran paso a paso y durante un largo proceso de diseño:

Las dos torres, se unen con ocho pasarelas de hormigón pretensado que cubren vanos de hasta veinticinco metros... sin olvidar que bajo esas pasarelas pasa el arroyo canalizado –el *Córrego das Águas Pretas*– que crea un área non *aedificandi*. Las pasarelas, por lo tanto, no surgen de una decisión arbitraria del proyecto. Responden con inteligencia a la realidad del lugar. (SESC, 2013, p. 12)

Es en referencia al entorno que se puede justificar la elección del hormigón en los bloques del SESC, cuya neutralidad procura no competir frente a los cambios del medio ambiente, la naturaleza y el espacio urbano ¿De qué manera se puede justificar la monumentalidad de los bloques de hormigón del proyecto? Al inicio, se comentaba sobre un vínculo de Lina Bo Bardi con Aldo Rossi, justificada desde un punto de vista del surrealismo, al rastrear, en su memoria, la analogía figurativa de los bloques de hormigón del SESC con los fuertes brasileños. Ahora, las referencias a Rossi se dirigen al tratamiento del contexto, por lo que se vuelve a citar la frase de Martí (2005). Esta vez, se lo hace desde otra perspectiva, en tanto que:

Permita reunir en un plano sincrónico, objetos y figuras de condición y orígenes diversos, carentes de un nexo lógico aparente que los vincule, pero que se reclaman unos a otros a través de la imaginación y la experiencia autobiográfica de quien los convoca. (p.129)

Es decir, el procedimiento de Rossi busca descontextualizar los objetos de sus entornos y programas iniciales, para así posicionarlos dentro de bocetos similares a un collage. Extender esta reflexión a Lina Bo Bardi ya no implica ver a las torres como un collage, sino como un proceso contrario, aunque tiene el mismo espíritu. La inserción de los bloques de hormigón del SESC en el terreno junto a las naves industriales se da desde la hipótesis de que su condición visual neutra busque descontextualizarlos; así, se puede desvanecer su presencia en la apariencia volumétrica de los futuros rascacielos de la ciudad de São Paulo.

De ahí surge la importancia de uno de los bocetos en axonometría que data de 1983 (Figura 5. 2), que minimiza la monumentalidad de la intervención, notoria en el São Paulo de 1990 (Figura 5. 3), aunque ya disuelta en una vista actual de 2018 (Figura 5. 4). La decisión de neutralizar los edificios obliga a abandonar la propuesta de pintar las pasarelas con colores fuertes; por lo que se considera mejor conservarlas en bruto, o en hormigón (Figura 4. 10). Esta nueva decisión no deja de lado la referencia a los fuertes brasileños, ni la relación figurativa de las ventanas con las cavernas, cuyas carpinterías de madera se pintan de rojo. El orden de estas imágenes también es una muestra franca de que la propia solución del SESC tenía una presencia que quizá incomodaba a Lina Bo Bardi y que probablemente también incentivó a que, en el barrio de Pompeia, se construyan, indefectiblemente, más rascacielos.

Figura 4
 SESC Pompeia: proceso de concepción



Nota. Imágenes 1-16: Tomado de SESC – Fábrica Da Pompéia por Instituto Bo Bardi, 15 de marzo de 2024. <https://institutobardi.org.br>

Figura 5
SESC Pompeia en el futuro



Nota. Imagen 1: Aldo Rossi (1977) *La Arquitectura Asesinada*, para Umberto Barbieri. Tomado de 2024, Pinterest en <https://kr.pinterest.com/pin/464504149068798800/>). Imagen 2: Lina Bo Bardi (1983) *El futuro del SESC Pompeia*. Tomado de SESC - Fábrica Da Pompeia por Instituto Bo Bardi, 15 de marzo de 2024 en <https://institutobardi.org.br>. Imagen 3: SESC Pompeia (1990). Tomado de 2024, Pinterest en <https://www.pinterest.com/pin/433753007833450386/>. Imagen 4: SESC Pompeia (2018). Tomado de 2018, Google Earth en <https://earth.google.com>.

Resultados

El recorrido a través del SESC Pompeia puede ilustrarse con una frase de Cox (citado en Frampton, 2016) y que se modificará a propósito para nuestros objetivos:

Lina Bo Bardi probablemente será la primera en admitir que el efecto de ocultar los edificios de hormigón del SESC es deliberado; la sensación es que se ha impuesto una forma a los espacios internos –gimnasios, canchas, piscinas, baños, vestidores, puentes–; lo que es algo completamente distinto de dar a los espacios internos una forma –tal como lo que sucede en los galpones del SESC–... La solución de los bloques de hormigón del SESC de Lina Bo Bardi es algo más que un cambio de apariencia, implica –en realidad– un cambio de objetivo. Es algo más que poner ciertos valores formales por encima de los valores de uso y señala la reaparición de la idea como fuerza motriz. (p. 257)

La manera de proyectar el espacio contenido-continuo que se concreta en la cadena de proyectos Casa de Vidrio / Casas Económicas / MASP / Casa Valeria Cirell / *Solar do Unhão* / Naves industriales del SESC es más cercana al acto de dar forma al proyecto a través de las relaciones del programa y la construcción en el entorno. Por el contrario, si se

impone una forma de “fuerte defensivo” a los bloques de hormigón del SESC, para que las relaciones del programa y la construcción procuren desaparecer al edificio del entorno, estos acentúan su condición de palimpsesto y también una inversión en el proceso de diseño en general de Lina Bo Bardi. Por un lado, se inserta al contenedor-continuo en el entorno, se hace presencia con él; y por otro, el contenedor-continuo, al disolverse en el entorno, se impone por sobre el proceso de proyecto, lo que implica su reescritura (Figura 5. 2).

Discusión

La sucesión de apartados 1. SESC Pompeia: proyecto construido; 2. SESC Pompeia: proyectos previos; y 3. SESC Pompeia: proceso de concepción, no es más que un intento por reconstruir la evolución de los criterios arquitectónicos del SESC de Lina Bo Bardi. Este ejercicio se hace no tanto desde lo sincrónico, que implica una visión de los eventos reales según un orden cronológico del tiempo, sino más bien desde lo diacrónico, que implica saltarse pasos para construir un hilo conductor que, centrado en el lugar de la arquitecta, revele las decisiones que pudo haber tomado en el transcurso del proyecto.

En 1. SESC Pompeia: proyecto construido, se pudo revelar que el proyecto del SESC se divide en dos facetas. La primera se centra en los galpones históricos que se conciben como contenedores-continuos. En ellos, la noción de espacio proyectado "hasta donde se alcance con la mirada" (Gastón, 2005, p.13) surge gracias al neoplasticismo contenido, sobre todo, en el mobiliario. Paradójicamente la espacialidad implícita en el patrimonio de los muros, las cerchas y la cubierta a dos aguas de los galpones se encarga de subrayar el neoplasticismo del proyecto. Así, se logra un Palimpsesto 1A, en donde una espacialidad infinita del siglo XX replantea una espacialidad cerrada del siglo XIX, que aún es reconocible y diferenciable a través de la experiencia de los sentidos.

La segunda faceta se centra en los edificios de hormigón, que se conciben como figuraciones a los fuertes brasileños y que, con la sucesión de varios pisos de galpones con grandes luces, aprovechan las pocas imposiciones –más allá de las técnicas– que los programas como piscinas, canchas de uso múltiple y gimnasios exigen. Surge, así, un Palimpsesto 1B, a manera de collage material, que descontextualiza y, a la vez, conserva una estructura portante de muros y losas. Esta, que es originalmente de muros perimetrales de piedra y entrepisos de madera, se ve sobrepuesta –pero no del todo– por unos muros portantes de concreto y entrepisos con losas pretensadas de hormigón.

En 2. SESC Pompeia: proyectos previos, se pudo abordar la experiencia de Lina Bo Bardi anterior al SESC. Ahí, la cadena de proyectos Casa de Vidrio / Casas Económicas / MASP / Casa Valeria Cirell / *Solar do Unhão* puede formar una unidad con el sentido del proceso de proyecto en los galpones o naves industriales del SESC. Esta cadena no es más que una muestra del criterio de "una forma de habitar el mundo, sin otras barreras que las que determinan la protección y el control climático" (Piñón, 2006, p. 146). Es una noción que por primera vez se observa en la concepción de mirador de la sala de estar de la Casa de Vidrio y va hasta la construcción, poco a poco, de un hito visual que, aunque

es inicialmente un paisaje natural, se reescribe luego como un paisaje patrimonial que resulta en un Palimpsesto 2.

Adicionalmente, la cadena de proyectos representa el origen del proceso de concepción de los galpones históricos del SESC. Por tanto, se trata de una muestra de que el proyecto de un edificio supera su propia temporalidad, al iniciar muchos años atrás. Así, cada obra previa puede entenderse como un boceto en la concepción más depurada del espacio que se da en las naves industriales. Esta serie procura finalmente un Palimpsesto 3, que pone a prueba el criterio de espacios continuos sobre espacialidades históricas del Palimpsesto 1A, de manera insistente y con una reescritura en cada proyecto individual. No obstante, las estructuras espaciales de la Casa de Vidrio o de la Sala de exposiciones del MASP aún son reconocibles en el SESC.

En 3. SESC Pompeia: proceso de concepción, la redacción se centró en reconstruir el proceso de proyecto de los edificios de hormigón del SESC. La gran cantidad de planos que se conservan en el Instituto Bo Bardi permitió demostrar que las frases "complicación" o "dificultad" (SESC, p. 14) que la arquitecta citaba cuando se tenía que describir este ámbito del proyecto se hacen manifiestas en sus dibujos. El edificio inicia siendo una torre plataforma y el proceso para alcanzar la apariencia final de dos bloques independientes y una torre de agua en forma de cilindro tuvo un viaje por proyectos como el MASP, analogías con algunas especies vegetales de Brasil y con el mobiliario de las casas de Vidrio y Cirell.

Los edificios de hormigón deberían entenderse como una inversión del criterio de espacio contenido-continuo ya desarrollado en las naves industriales del SESC. Los cerramientos del galpón patrimonial se convierten en los edificios de hormigón de SESC, en una tabula rasa sobre el que graficar una memoria figurativa que no es esencial, desde un punto de vista de abstracción, ni al barrio de Pompeia, ni a las construcciones históricas de "los fuertes brasileños" a los que busca parecerse. El sentido de hito visual se convierte, aquí, en una

pantalla que narra la historia sobre cómo disminuir la monumental presencia de los edificios de hormigón en el Pompeia de 1986. Esto se corrobora en el boceto en axonometría que predice el posible futuro del SESC, donde la escala de las torres ve reducida considerablemente su magnitud, gracias a los rascacielos que se predicen en el São Paulo del futuro (Figura 5. 2).

Aquí, surge un Palimpsesto 4 que, según Lina Bo Bardi, se enfoca en los objetivos que se deben tener durante el proceso de concepción en un proyecto de arquitectura: sobre si éste tiene que dar con una forma vista no como objetivo sino como resultado, o sobre si éste tiene que imponerse una forma o concepto que encause el resto de decisiones arquitectónicas. En efecto, la noción de palimpsesto como "manuscrito que conserva las huellas de una escritura anterior borrada artificialmente" de la RAE, se revela poco a poco en el SESC. Sus objetivos varían cinco veces, según las fases del proceso de concepción al que correspondan.

Conclusiones

Se puede concluir que el proceso de concepción como procedimiento de investigación revela la importancia determinante del SESC Pompeia en el ámbito general de la obra de Lina Bo Bardi que precede a este edificio. El SESC Pompeia, al invertir los objetivos del proceso de proyecto, revela un punto de inflexión entre una concepción moderna de una obra –(a)conceptual por excelencia– basada en la consistencia y una disrupción posmoderna fundamentada en el cuestionamiento de dicha consistencia; es decir, desde las preguntas de cuándo es posible emplearse y cuándo es sujeto de ponerse en duda.

En el primer caso, la forma no es un objetivo sino un resultado del proceso ordenador del proyecto. Se fundamenta en la definición griega de estructura o *eidos*, su base es la abstracción y su paradigma es el galpón de la sala de convivencia y biblioteca del SESC. Para lograr este paradigma, se requieren tres reescrituras: contenido/continuo (Palimpsesto 1A), naturaleza/patrimonio (Palimpsesto 2); y, gracias a un riguroso proceso de concepción, la cadena Casa de Vidrio / Casas Económicas / MASP / Casa Valeria Cirell / *Solar do Unhão*, no es más que una serie de reescrituras que insisten y afirman la definición de forma como estructura (Palimpsesto 3).

En el segundo caso, la forma se eleva a objetivo. Su idea o concepto dicta el orden y el cómo deben tomarse las decisiones en el proceso de proyecto. Se fundamenta en la definición alemana de forma como figura, o Gestalt. Su base es la percepción y su paradigma son las torres de hormigón de las piscinas, canchas y gimnasios, así como el depósito de agua del SESC. Para lograr este paradigma, se requieren dos reescrituras: fuerte brasileño/torre de hormigón (Palimpsesto 1B), visto como concepto o base que reescribe la noción de forma como figura, sobre la de forma como estructura (Palimpsesto 4). Esto logra un abandono de la noción de proceso de concepción como depuración de propuestas de forma y la reescribe por un proceso de deconstrucción de propuestas de conceptos (Palimpsesto 5). El paradigma de este sexto y último palimpsesto sería el acto de insertar las torres de hormigón en el entorno, para borrar su presencia con el desarrollo del tiempo (Figura 5. 2).

Esta serie de palimpsestos es reveladora en la obra de Lina de Bo Bardi y deja patente que la importancia de los valores morales y sociales con los que se ilustra la arquitectura del SESC vienen de la mano de la necesidad de crear obras, sobre todo, accesibles al público. Esta retórica es evidente en los eslóganes

con los que se hace didáctica la presencia en el entorno de las torres de hormigón. Conviene, en este punto, citar una vez más a Martí (1999):

En este caso se impone una estrategia que podríamos denominar el eclipse del lenguaje, consistente en interponer un filtro o veladura que evite que el lenguaje nos deslumbre impidiéndonos ver otras luces, en producir un enfriamiento de la forma (*eidos*) que amortigüe la tendencia del lenguaje a extralimitarse o a excederse. Pero al quedar sometido a este riguroso autocontrol, el lenguaje no se anula ni se diluye. Está eclipsado, no está apagado; y su luz nos llega, entonces de un modo indirecto, reflejado. De este modo las cosas se perfilan, adquieren relieve, aparecen matices imprevistos y se acentúa la profundidad de la visión. Entonces, el lenguaje no nos atrapa como una tela de araña, dejándonos cautivos, sino que se hace terso y transparente, se convierte en algo transitivo que nos franquea el paso hacia lo que está más allá del lenguaje. (p. 26)

Se propone comprender al término lenguaje como concepto o eslogan, y se invita a proyectarlo hacia las explicaciones de valor social y moral que Lina Bo Bardi emplea cuando se refiere al SESC Pompeia. El interés de esta investigación ha sido reconocer las decisiones de proyecto a pesar del lenguaje, y cómo estas vienen condensadas dentro del propio proyecto de arquitectura. La cadena Casa de Vidrio / Casas Económicas / MASP / Casa Valeria Cirell / Solar do Unhão, desde su posición (a)conceptual, es una muestra rigurosa de ello. Las torres de hormigón, al invertir las condiciones y objetivos del proyecto hacia lo conceptual, dejan abierta la posibilidad de generar nuevas investigaciones basadas en la noción de palimpsesto.

De esta forma, se podrá determinar si la presencia de las torres de hormigón dentro de la obra de Lina Bo Bardi es transitiva hacia una posición figurativa en los proyectos futuros al SESC, o si representa un paréntesis en un proceso de proyecto que insistirá aún en lo organizativo. Se vuelve esencial investigar cómo se proyecta la huella del SESC hacia obras posteriores de Lina Bo Bardi, como el Teatro Gregorio de Mattos (1986), la Casa de Benin (1987), la Casa del Olodum (1988), el Estudio de Arquitectura de Lina Bo Bardi (1986), el Centro Cívico LBA (1988), el Teatro Oficina (1980-1991) y el Nuevo Ayuntamiento (1990-1992). Las tres primeras se construyeron en Salvador de Bahía y las restantes fueron en São Paulo. Sea cual fuere la posición del SESC en el futuro, lo que se demuestra en esta investigación es su naturaleza sobre todo variopinta, lo que se suma a su capacidad de sintetizar y cuestionar la obra anterior de Lina Bo Bardi.

En definitiva, una visita al SESC Pompeia revela un lugar heterónimo: la mirada de espacios que componen el complejo desencadena experiencias que pueden traducirse en términos dispares como antiguo, moderno, histórico, posmoderno, abstracto, figurativo, artesanal, realista, pesado, cerrado, abierto, amplio, estrecho, claridad, penumbra, sombra, lluvia, agua, calor, sol, etc. Son, acaso, similares a las narraciones que, en tiempo presente, extraen recuerdos reales pero de muy disímiles ámbitos que Proust (1920) convoca:

No es sólo en Venecia, sino también en París, donde encuentra uno esos puntos de vista que dan a varias casas a la vez y que han tentado a los pintores. No digo Venecia a humo de pajas. En sus barrios pobres es en lo que hacen pensar ciertos barrios pobres de París, a la mañana, con sus altas chimeneas anchas de boca, a las que da el sol los rosas más vivos, los rojos más claros; es todo un jardín que florece por encima de las cosas, y que florece con matices tan varios que se diría, plantado sobre la ciudad, el jardín de un aficionado a tulipanes, de Delft o de Haarlem. (p. 337)

Declaración de conflicto de intereses: El autor declara no tener conflictos de interés.

Declaración de contribución del autor: A continuación, se menciona la contribución del autor, en correspondencia con su participación, utilizando la Taxonomía Crédit:

- Ivan Sinchi Toral: Análisis formal, Conceptualización, Curaduría de datos, Investigación, Metodología, Recursos, Redacción-borrador original, Redacción-revisión y edición, Visualización.

Referencias

- Bardi, L. B., y de Oliveira, O. (2010). *Lina Bo Bardi: Obra Construida*. Gustavo Gili.
- Frampton, K. (2016). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili.
- Gastón, C. (2005). *Mies el proyecto como revelación del lugar*. Fundación Caja de Arquitectos.
- Jones, K. (17 de julio de 2015). *Suspending Modernity: The Architecture of Franco Albini* [Archivo de Vídeo]. New Haven: Yale University. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=lr9L1hqFwdM>
- Martí, C. (2005). *La cimbra y el arco*. Fundación Caja de Arquitectos.
- Martí, C. (1999). *Silencios elocuentes*. Edicions UPC.
- Mertins, D. (2014). *Mies*. Phaidon.
- Piñón, H. (2023). *Encuentros con Helio* [Encuentros en línea]. La Capell.
- Piñón, H. (2006). *Teoría del Proyecto*. Edicions UPC.
- Proust, M. (1920). *El mundo de Guermantes*. Biblioteca Virtual Universal. <https://biblioteca.org.ar/libros/133601.pdf>
- Real Academia Española [RAE]. (15 de marzo de 2024). *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed.* <https://dle.rae.es>
- Serviço Social do Comercio [SESC] (2013). *SESC Pompeia, São Paulo, Brasil*.
- Valery, P. (1987). *Introducción al método de Leonardo da Vinci*. Visor.
- Wisnik, G. (2008). *Paulo Mendes da Rocha: obra reciente*. Revista 2G, (45).