

Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Niteroi.  
Vista de la Bahía y Pan de Azúcar.



## OSCAR NIEMEYER: UN JOVEN CENTENARIO

Roberto Segre

En este artículo Roberto Segre analiza la repercusión de la obra de Niemeyer en América Latina y fuera de la región, así como la trascendencia de sus propuestas formales y conceptuales. Evalúa factores históricos que influyeron en su arquitectura, así como la importancia que ejercieron en ella sus relaciones con Le Corbusier y con Lucio Costa. Se destacan los aportes tipológicos realizados por el arquitecto brasileño y cómo ellos han sido adoptados y reinterpretados por otros arquitectos notables de la región.

Este trabajo forma parte de un libro que será editado en la Universidad de Brasilia dirigido por la doctora Sylvia Ficher en homenaje al aniversario cien del maestro que se cumple el 15 de diciembre de 2007.

Palabras clave: Oscar Niemeyer, arquitectura moderna, arquitectura brasileña.

In this article, the author analyses the repercussion of Niemeyer's work in Latin America and in other regions as well as the transcendence of his formal and conceptual proposals. He evaluates historical factors that influenced

Niemeyer's architecture and the importance of the influence exerted on his work by his relationships with Le Corbusier and Lucio Costa. The typological contributions made by the Brazilian architect and how they have been adopted and reinterpreted by other outstanding architects are pointed out.

The essay is a part of a book that will be edited at the University of Brasilia under the direction of Dr Sylvia Ficher to honour the centennial of the master to be celebrated on December 15th 2007.

Key words: Oscar Niemeyer, modern architecture, Brazilian architecture.

Eliana Cárdenas: Traducción al español de la versión preliminar del capítulo para el libro *Niemeyer 100 años*, organizado por la profesora Sylvia Ficher en la Universidad de Brasilia (UnB), Brasilia, 2007.

**ROBERTO SEGRE PRANDO.** Arquitecto (FADU, Universidad de Buenos Aires), Doctor en Ciencias del Arte (Universidad de La Habana); Doctor en Planeamiento Regional y Urbano (IPPUR/UFRJ, Río de Janeiro). Profesor Titular Visitante (PROURB/FAU/UFRJ), Profesor Emérito, (FAU/ISPJAE, La Habana).

E-mail: bobsegre@aol.com.br

Recibido: enero 2007 Aceptado: mayo 2007

La proeza de Oscar Niemeyer no es solo llegar a los cien años de vida sino principalmente atravesar todo el siglo XX, y entrar en el XXI manteniendo una coherencia estética y al mismo tiempo una persistente creatividad en la elaboración de las estructuras formales y espaciales que identifican su producción arquitectónica. Y el hecho más notable es cómo, participando de la generación de los Maestros –Amancio Williams en la Argentina; Emilio Duhart en Chile; Eladio Dieste en Uruguay; Carlos Raúl Villanueva en la Venezuela; Rogelio Salmona en Colombia; Luis Barragán en México– que inician el Movimiento Moderno en América Latina en la primera mitad del siglo pasado; su obra continua siendo venerada por los miembros de la reciente generación internacional de arquitectos de la cual forman parte, entre otros, Zaha Hadid, Rem Koolhaas y Álvaro Siza.<sup>1</sup> Con las formas creadas en el conjunto de Pampulha, en 1940, se pone de manifiesto su espíritu innovador, iniciando el distanciamiento de los cánones del racionalismo europeo y, multiplicando un vocabulario basado en la simplicidad gramatical de herencia cartesiana; Niemeyer logró, aún recientemente, una insólita organización de formas y espacios, en el auditorio de Ibirapuera en San Pablo (2005) y en el teatro del Camino Niemeyer en Niteroi (2006).<sup>2</sup>

### NATURALISMO Y ABSTRACCIÓN

Los graves problemas que caracterizan la crisis ecológica, social y económica del mundo actual; las difíciles condiciones de vida de la mayoría de la población del planeta; el gasto inaceptable de recursos en gastos militares; crearon una aversión generalizada a la arquitectura escenográfica de algunos arquitectos del *jet set* internacional, donde la búsqueda de la originalidad se basa en exageraciones tecnológicas, en la utilización de materiales exóticos, en la aparente disponibilidad inagotable de recursos, y en la invención de formas escasamente relacionadas con la función social del edificio. Así sucede con algunas obras recientes de la Hadid, Jean Nouvel, Calatrava, Gehry, Herzog & de Meuron, entre otros, aparte de la desenfrenada concurrencia entre las formas gratuitas y extravagantes en los recientes rascacielos que están siendo construidos en los países árabes y asiáticos.<sup>3</sup> Pero la ojeriza al formalismo gratuito no puede llevar a confundirlo con una búsqueda seria en función de valores estéticos y simbólicos en las edificaciones que, expresando una significación funcional, evocan una iconicidad social en un determinado contexto cultural.

En el equilibrio de la trilogía vitruviana –útilitas, firmitas y venustas–, casi no se cuestiona la firmitas, aunque existe una ácida divergencia entre la prioridad de la útilitas o de la venustas. El Movimiento Moderno –especialmente en la línea dura del racionalismo europeo– nació de una renuncia a la venustas, que redujo la arquitectura a una estricta funcionalidad y a una racionalidad tecnológica, concretizado en la tesis de Hannes Meyer: “la arquitectura es la ciencia de la construcción”.<sup>4</sup> Posición radical asociada a los movimientos políticos de izquierda y a la imperiosa necesidad de resolver los problemas de la vivienda y de las infraestructuras públicas para los obreros urbanos. Surgió así una arquitectura de contenido **social**, cuya expresión estética fue minimizada a un lenguaje identificado con la honestidad constructiva, la representación de la función y la creación de una malla construida en contexto urbano. Principios que perduran en la actualidad, identificados con la buena arquitectura estándar que, con calidad formal y espacial atiende a las necesidades inmediatas de la comunidad: casas, hospitales, escuelas, bibliotecas, entre otros.

En Brasil, la llamada **Escuela paulista**, sintetizada en el binomio João Vilanova Artigas-Paulo Mendes da Rocha y sus discípulos, constituye el epígono de la línea dura del Movimiento Moderno, en la multiplicidad de obras elaboradas con un minimalista silencio estético.<sup>5</sup> Desafortunadamente predomina en el mundo la producción masiva comercial especulativa, donde el reduccionismo de la forma está disociado de los contenidos éticos y morales modernos y vinculado a la cruda rentabilidad económica.

La historia de la cultura arquitectónica universal, además de la producción anónima y popular que identifica ancestrales tradiciones y regionalismos, está formada por las contribuciones personales de los artistas creadores. Son ellos los inventores de las estructuras formales y espaciales que dejarán su marca indeleble en un determinado período histórico y permanecen en el tiempo dotadas de una eterna juventud, manteniéndose con una significación icónica a lo largo de generaciones. El siglo XX se destaca como en el que más se manifestó la originalidad y la particularidad de un lenguaje individual. Desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, los cambios en el repertorio arquitectónico estuvieron contenidos en los sistemas formales y compositivos del repertorio clásico. Aunque exista una diferencia radical entre el uso de los órdenes por el manierista Palladio y el barroco Borromini, las innovaciones en las relaciones espaciales y formales nunca renunciaban a la presencia de columnas, frisos y frontones que definían los límites posibles de los códigos esenciales.

Los Maestros del Movimiento Moderno, aún educados en la cultura clásica, ya desarrollaron un lenguaje personal –existe una diferencia expresiva entre F. L. Wright, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Walter Gropius y Alvar Aalto–, pero aún fuertemente relacionado con principios constructivos y materiales tradicionales, sin que el uso del acero y del hormigón armado, liberaran radicalmente el repertorio arquitectónico. Los primeros indicios de transformaciones profundas surgirán frente a la comprensión de las posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías en el constructivismo ruso –Konstantin Melnikov y Ivan Leonidov– y de la libertad imaginativa que caracterizó al

surrealismo; como en el caso de Frederick Kiesler, opuesta al racionalismo cartesiano e identificado con un naturalismo orgánico.<sup>6</sup> EL cuestionamiento del International Style, sumado a las nuevas tecnologías y materiales permitieron una experimentación formal que facilitó la multiplicidad de expresiones estéticas asociadas a las diferentes personalidades de los arquitectos: los repertorios lingüísticos contemporáneos de Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Steven Holl, Peter Eisenman, Santiago Calatrava, Tadao Ando o Coop Himmelblau son inconfundibles.

Otro elemento persistente en la historia humana es la necesidad de íconos y símbolos representativos de valores sociales, políticos, religiosos y culturales. Cada civilización construyó su sistema de significaciones artísticas que van desde las minúsculas estatuas votivas hasta los monumentos arquitectónicos. Extremos que se manifiestan en la perennidad de la imagen del Cristo en la cruz en todas las escalas, como en las pirámides en Egipto. Parecía que la idea del monumento, surgida en la antigüedad clásica, quedaría proscrita en el mundo moderno con la crítica y la negación del repertorio académico. Sin embargo, persistió utilizando otros componentes lingüísticos.

Imágenes modernas renovaron el simbolismo arquitectónico: el monumento a la Tercera Internacional de Tatlin (1920); la Torre de Einstein de Erich Mendelsohn en Potsdam (1920); el reciente monumento al Holocausto en Berlín de Peter Eisenman (2005). Obras arquitectónicas que conviven con los rascacielos corporativos los transforman en íconos urbanos: citemos el Chrysler Building y las torres gemelas del World Trade Center en Nueva York; o las recientes **balas** de Norman Foster y Jean Nouvel en Londres y Barcelona, sin olvidar la búsqueda de una iconicidad de valor universal en las torres de Shangai, Taiwan, Kuala Lumpur y Dubai.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Rem Koolhaas y Zaha Hadid se identifican con la libertad formal que persiste en las obras recientes de Niemeyer, lo que motivó la insistencia de la segunda en que fuera invitado para convencerlo de proyectar el pabellón Serpentine en Kensington Gardens de Londres Koolhaas se considera discípulo de él cuando escribe *back to school*, en la foto que lo muestra asistiendo en la oficina de Copacabana a la presentación de proyectos. Ver: Rem Koolhaas, AMOMA, Simon Brown, Jon Link: *Content*. Ed. Taschen, Colonia, 2004, pp. 266-267; <http://www.0111.com/lud/pages/architecture/archgallery/niemeyer-serpentine>.

<sup>2</sup> Su constante creatividad lo lleva a desarrollar en el tiempo, un elemento formal identificado con una determinada búsqueda estética, como sucedió como en el MAC, que tuvo como antecedente el Museo de Arte Moderno de Caracas y el Auditorio de Ibirapuera, cuyo proyecto fue iniciado en los años cincuenta y tuvo ocho soluciones diferentes hasta la solución final en el año 2002. Ver: Fernando Serapião: “La espera do último ato”, en *Projeto/Design* No. 309, San Pablo, noviembre 2005, pp. 58-63.

<sup>3</sup> Christina Gräwe, Peter Cachola Schmal: *High Society. Contemporary Highrise Architecture and the International Highrise Award 2006*. Jovis Verlag, Berlin, 2006.

<sup>4</sup> Hannes Meyer redactó en 1931 los 13 puntos de arquitectura marxista. José Llinás: “Sobre la relativa importancia de la forma”, en *2c. Construcción de la Ciudad*, No. 22, Barcelona, abril 1985, pp. 24-25.

<sup>5</sup> Roberto Segre: “Un modernista nostálgico”, en *Projeto-Design* No. 316, San Pablo, junio 2006, pp.66-75.

<sup>6</sup> Yehuda Safran: *Frederick Kiesler 1890-1965*. Architectural Association, Londres, 1989.

<sup>7</sup> Antonino Terranova: *Les Gratte-Ciel*. Ed. Gründ, París, 2006.

En estos ejemplos, los contenidos religiosos, políticos y culturales que caracterizan históricamente los monumentos, fueron suplantados por la significación del poder económico, como íconos del sistema capitalista globalizado.

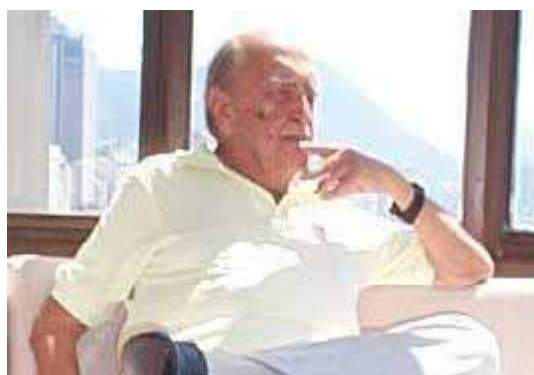
Oscar Niemeyer se inserta en esta búsqueda por la expresión icónica en los diseños y proyectos elaborados a lo largo de su vida. Sin renunciar a los contenidos técnicos y funcionales de las obras, prioriza la significación estética, o sea, la venustas. Su exacerbado individualismo arquitectónico podría expresar una flagrante contradicción con su ideología marxista, pero, como él siempre explicó, en las circunstancias reales del capitalismo donde no cambian las condiciones de vida de la mayoría de la población que habita en un entorno precario y espontáneo, la elaboración de obras públicas debe tener una particular significación cultural para la sociedad. Así se produciría una experiencia estética y artística renovadora que alcance a los diferentes miembros de la comunidad; que con el pasar del tiempo el edificio se transformaría en un elemento icónico valorizado y absorbido en la vida cotidiana de la sociedad.

La responsabilidad del artista es de abrir caminos—incluso identificados con la utopía— con su talento y originalidad, acompañando las transformaciones positivas que tienen lugar en el desarrollo de un país. Entre las manifestaciones artísticas, la arquitectura es la más visible y persistente en el paisaje urbano. En el contexto caótico y arbitrario de las ciudades modernas, dominadas por la hegemonía de la especulación inmobiliaria; en la fealdad de las periferias pobres, la escasa presencia de funciones sociales en edificios aislados tiene que identificarse con una expresión formal inédita y sorprendente. La originalidad inventiva de la imagen plástica se opone al anonimato del contexto circundante, y al mismo tiempo contiene elementos pertenecientes al imaginario colectivo y a la identidad cultural de la comunidad.<sup>8</sup>

¿Por qué Niemeyer es el más importante arquitecto de la América Latina?<sup>9</sup> Primero, por haber mantenido una persistente coherencia lingüística en su larga e intensa actividad productiva, ajeno a las modas y las fugaces tendencias estilísticas internacionales que sucedieran a los cánones del Movimiento Moderno europeo. Además de eso, tuvo la posibilidad de representar la identidad cultural y política del Brasil en las diferentes etapas de su proceso histórico: desde la renovación social y política del gobierno de Getulio Vargas; en la búsqueda del Brasil grande y moderno que Juscelino Kubitschek identificó con Brasilia; y el último período de la difícil construcción de la democracia con el fortalecimiento de las identidades regionales. Ningún arquitecto latinoamericano de prestigio, tuvo la posibilidad de recibir encomiendas gubernamentales durante tantas décadas, asociadas a orientaciones políticas contrapuestas; realizando básicamente obras icónicas que correspondieron a un momento específico de la historia del país. Tampoco llegaron —en la mayoría de las obras— a obtener una carga simbólica que permitiese su reconocimiento internacional.



Oscar Niemeyer  
y Lucio Costa.



Oscar  
Niemeyer.

Niemeyer ha recibido a lo largo de su vida múltiples encargos públicos provenientes de gobiernos de izquierda y de derecha, trabajando con maestría las diferentes escalas de los programas arquitectónicos, desde la dimensión nacional de la capital del país al representar el Estado-Nación en la imagen de la Plaza de los Tres Poderes en Brasilia; hasta la asociación simbólica con la prefectura de Niteroi en Río de Janeiro, difundida mundialmente, a partir de entonces, por la presencia del Museo de Arte Contemporáneo. Es notable que ambas hayan obtenido reconocimiento internacional, siendo inequívocamente identificadas como obras expresivas del lenguaje particular del Maestro. O sea, el mismo es el ícono de la cultura arquitectónica brasileira, cuya proyección universal trasciende las contingencias sociales, políticas y culturales y se identifica con el *zeitgeist* nacional.<sup>10</sup>

En el siglo XX, Niemeyer ejerció una gran influencia en la arquitectura de América Latina. Su personalidad representó la dinámica de un proceso de emancipación y liberación de las influencias externas, creando un lenguaje personal identificado con una posición de **resistencia**,<sup>11</sup> y también expresivo de su talento **nativo** —Costa afirmaba que era necesario “*asumir y respetar o nuestro ancestro original-luso, afro, nativo*”—;<sup>12</sup> ajeno a la generación de recetas y modelos formales reproducibles, actitud negada con firmeza por él, además de ser un objetivo imposible de alcanzar, ya que la insólita libertad de sus formas no nace de normas o leyes, sino de una sensibilidad estética ligada a su personalidad creadora. Su lenguaje está estructurado sobre tres elementos esenciales: la línea, la abstracción de las geometrías elementales y las referencias naturalistas. La

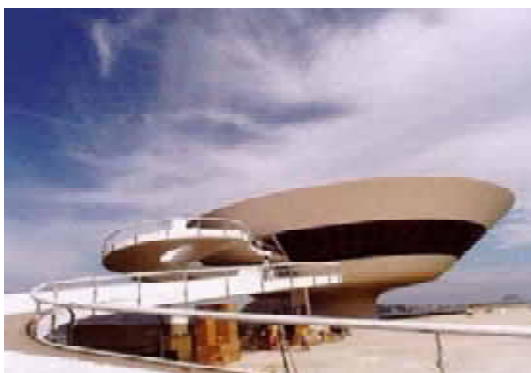


Brasilia: Eje monumental con la Plaza de los Tres Poderes, el palacio del Congreso, varios de los ministerios y la Catedral.



Palacio de la Alborada, Brasilia. 1957

Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Niterói.



Palacio de Itamaraty (Ministerio de Relaciones Exteriores), 1961

convivencia a lo largo de un mes al lado de Le Corbusier en 1936 —como asistente en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud para la Playa de Santa Lucía—; le permitió asimilar la lectura e interpretación de la realidad urbana y paisajística, la metodología de proyecto y la técnica de representación, basada en la transcripción lineal del contexto físico carioca.<sup>13</sup> EL trazo nervioso e irregular del Maestro, la tridimensionalidad creada por la presencia de sombras y las elaboradas configuraciones tridimensionales de las perspectivas axonométricas, son traducidos por Niemeyer en la simplicidad de la línea pura, limpia y continua, utilizada para representar paisajes, edificios y mujeres. Para él, la mano es la extensión de la mente, y la síntesis del diseño es el resumen del sistema de imágenes reales que se forman en el cerebro —glosando a Quetglas, “el diseño es el deseo de la inteligencia”—,<sup>14</sup> y que finalmente aparecen en los planos y maquetas del proyecto materializado en hormigón armado. Este es la paradoja persistente en su obra: la etérea fragilidad de la línea trazada libremente —que por momentos recuerda el automatismo gráfico surrealista de André Breton— se transforma en la densa materialidad de las estructuras de hormigón. Proceso que tiene como etapa intermediaria la redacción de un texto literario que explica la significación conceptual del proyecto. Esta es una dinámica individual que no puede ser reproducida, basada en el talento y creatividad personal de Niemeyer.

Es posible establecer un repertorio de formas utilizadas por Niemeyer en sus múltiples obras. Al inicio, asumió el sistema de las **cajas blancas** y de los **cinco puntos** canónicos, influido por Le Corbusier y el racionalismo europeo cuando aún era estudiante presentes en su primera

construcción en Río de Janeiro (1937).<sup>15</sup> En su participación en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud en 1936, se destaca por la contribución original que realiza sobre las propuestas del maestro suizo, asociando monumentalidad y levedad; exhuberancia y ambigüedad, transparencia y porosidad, formas puras y articulaciones volumétricas, además de la presencia de los *brises soleil* como elemento local de adaptación al clima tropical.

<sup>8</sup> Además de los **monumentos** nacionales, estatales y municipales, Oscar Niemeyer ha elaborado obras modestas insertadas en áreas suburbanas del Estado de Río de Janeiro. En los años 1980 fueron concebidos por Darcy Ribeiro e implementados por el gobernador Lionel Brizzola, más de 500 Centros Integrados de Educación Pública (CIEP); recientemente diseñó el Centro Cultural Niemeyer en la Baixada Fluminense (Duque de Caxias); y en 2007, en la Vila da Penha, fue inaugurada la Biblioteca Popular Tobias Barreto de Meneses.

<sup>9</sup> Esta afirmación suscita controversias, pues no es unánime en la crítica de la arquitectura latinoamericana, en particular es cuestionado por algunos miembros del activo del SAL (Seminarios de Arquitectura Latinoamericana), identificados con un lenguaje **regionalista** y opuestos a la excesiva libertad formal del Maestro, especialmente en las décadas recientes.

<sup>10</sup> Gerard Monnier (Edit): *Brasília. L'épanouissement d'une capitale*. Ed. LA. et J. Picard, Paris: 2006. G. Luigi: “L'apogée de l'architecture moderne au Brésil”, pp. 51-64.

<sup>11</sup> Ver: Kenneth Frampton, “Lugar, forma e identidad: hacia una teoría del regionalismo crítico”, en Antonio Toca (Edit.), *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro*. Ed. G. Gili, México DF: 1990, p. 9.

<sup>12</sup> Ver: Maria Elisa Costa (Org.): *Con la palabra, Lucio Costa*. Ed. Aeroplano, Río de Janeiro, 2000, p.158.

<sup>13</sup> Roberto Segre: “Le Corbusier's contradictory projects for the MES in Río de Janeiro (1936)”, en *Docomomo Journal* No. 34, París, marzo 2006, pp. 78-83.

<sup>14</sup> Josep Quetglas: “Respiración de la mirada” en *Artículos de ocasión*. Ed. G. Gili, Barcelona, 2004, pp. 177-187.

<sup>15</sup> Josep Maria Botey: *Oscar Niemeyer. Obras y Proyectos*. Ed. G. Gili, Barcelona, 1996, pp. 100-101.

En el proyecto del pabellón de Brasil en la Feria Mundial de Nueva York (1939), en equipo con Lucio Costa, aparece en el sistema volumétrico, todavía compacto, una libertad compositiva interior en las articulaciones espaciales, así como las losas curvas que preanuncian las innovaciones del conjunto de edificios de Pampulha en Minas Gerais (1940).

Los elementos geométricos “platónicos”, presentes en el cubo del Casino y en el cilindro de la Casa de Baile, son desintegrados por el ilusionismo onírico del espacio **surrealista** basado en el uso de los espejos no interior del primero; y la libre losa curvilínea de hormigón armado de la marquesina articulada al cilindro del segundo.<sup>16</sup> Un estereotipo que ejercería una gran influencia en los jóvenes en América Latina fue la cubierta en forma de mariposa adoptada del proyecto de la casa Errázuriz de Le Corbusier en Chile (1929), utilizado tanto en la casa de Juscelino Kubitschek como en el Yate Club. La nueva tipología de la delgada bóveda de hormigón, asociada a la levedad estructural, y también inspirada en las curvas continuas de morros y mujeres, aparece en la Capilla de San Francisco, donde se inicia el camino de las curvas. Levedad, transparencia, curvas que no respondan a una estricta lógica estructural, integración con el paisaje y con las artes plásticas, son los elementos que van a persistir en su obra futura, aplicadas en las diferentes escalas de sus proyectos: desde la Casa de las Canoas (1953) hasta a escala urbana de la Plaza de los Tres Poderes (1958). En esta dialéctica contrastante reside otra de las manifestaciones de la genialidad de Niemeyer: su capacidad de adecuar formas complejas en contextos dimensionales distintos, conservando un estricto dominio de la calidad estética de los espacios externos e internos.

En las dos décadas que separan los proyectos de Pampulha y de Brasilia se define la mayoría de los elementos formales que establecen la articulación entre naturalismo y abstracción. Los sólidos “platónicos” constituyen uno de los principales *leit motiv*, utilizados, tanto en su esencialidad estructural —el tema de cúpula que se repite persistentemente desde la de Ibirapuera (1951) hasta la nueva sede de la Fundación Niemeyer en Niteroi (2006); como en las inversiones estáticas que expresan el deseo de vencer las imposiciones de la fuerza de gravedad. Esto sucede en la pirámide invertida del Museo de Arte Moderno de Caracas (1954), y en su transmutación en forma orgánica —la imagen de la flor— en el Museo de Arte Contemporáneo de Niteroi (1996). Losas y cáscaras de hormigón asumen dimensiones inusitadas como en la marquesina de Ibirapuera en San Pablo y en los edificios de la Universidad de Constantine en Argelia (1969-1972). El diálogo entre formas geométricas regulares y libres sistemas curvilíneos es otra de las particularidades de su obra, procurando el contraste entre forma estática y dinámica: la reiteración de las escaleras helicoidales define la percepción en movimiento de las formas puras en la *promenade architecturale* de los usuarios. También busca crear a sorpresa, la irrealidad y el efecto escenográfico de los espacios internos: es la dimensión casi “piranesiana” de los interiores del Palacio de las Industrias en Ibirapuera (1951); las losas y las interrelaciones entre los espacios en el Palacio de Itamaraty en Brasilia (1962).

La culminación de las formas orgánicas aparece en la abstracción de la imagen del ojo —como en el auditorio del Colegio Estadual en Belo Horizonte (1954) y en el Novomuseu en Curitiba (2004)—; y el diseño de las columnas que substituyen los simples pilotes de la herencia lecorbuseriana; desde los árboles que sustentan los gigantescos volúmenes del conjunto habitacional Juscelino Kubitschek en Belo Horizonte (1951), hasta la finura casi ornamental y escultórica de las columnas del Palacio de la Alborada en Brasilia (1957).



Lucio Costa y Oscar Niemeyer. Pabellón de Brasil en la Feria Mundial de Nueva York, 1939.



Casa de las Canoas, 1953.



Iglesia de San Francisco de Asís. Pampulha, 1943.



Casino, vista superior Pampulha, 1943.





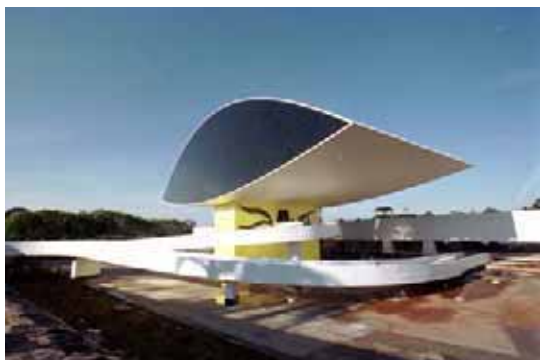
El gran voladizo de la losa de cubierta en el parque de Ibirapuera, en San Pablo, 1969.



Casa de baile, Pampulha, 1943.



Museo de Arte Contemporáneo (MAC), 1996



Museo de Arte de Paraná, Curitiba (Novomuseo), 2004.

La obra de Niemeyer constituye un universo formal de tipos y modelos que no surgen de sistemas combinatorios regulares y racionales como los establecidos por Jean Nicolás Louis Durand en el siglo XIX, más basado en un proceso dialéctico entre razón, imaginación y sentimiento que es la esencia de su ser creativo. Las formas no provienen de un ejercicio abstracto como sucedió en las propuestas de la cultura Iluminista, sino que surgen de una vivencia de la exuberante realidad humana y natural del contexto carioca. Es el que definieron el cubano Alejo Carpentier y el colombiano Gabriel García Márquez como el “real maravilloso latinoamericano”, donde naturaleza y abstracción se mezclan con el realismo tropical y su interpretación surrealista.<sup>17</sup> Pero la fuerte influencia ejercida en la América Latina proviene de su identificación con la cultura y la tradición brasileñas, donde el mestizaje, la invención, la espontaneidad, la improvisación e inexistencia de prejuicios, expresan una dinámica diferente de la cultura decantada y madura del Primer Mundo. Es una dimensión libertaria presente en el contexto continental y caribeño, cuyo lenguaje representativo de la modernidad no tiene necesariamente que referirse a las raíces o ancestrales referencias históricas.

### **INFLUENCIAS RECÍPROCAS EN LOS ESTADOS UNIDOS**

Sorprende la poca información disponible sobre el período de casi un año (1938) en que Oscar Niemeyer y Lucio Costa vivieron en Nueva York para elaborar el proyecto y dirigir la construcción del Pabellón de Brasil en la Feria Mundial de 1939. En los textos autobiográficos de los dos arquitectos, no aparecen referencias a la dinámica de la vida de las dos familias en esa ciudad; y en los ensayos sobre el edificio, el análisis siempre se concentra sobre su particularidad formal y su importancia en la evolución del lenguaje del Maestro, que anticipa las obras de Pampulha. Cabe suponer que este vacío se origina en la escasa simpatía que ellos tenían por los Estados Unidos, país que visitaron en pocas oportunidades. Lucio estuvo en Chicago en los años cincuenta—cuando intentó sin éxito visitar la casa Farnsworth—; y en Boston en 1960 para recibir el título de Doctor Honoris Causa en la Universidad de Harvard. También fue convidado por el Instituto Tecnológico de Massachussets (MIT) en la conmemoración de su centenario; ocasión en la que escribió el importante texto *EL novo Humanismo Científico y Tecnológico* (1961). En esta fecha redactó la carta abierta *Letter to the Americans*, en consonancia con el nuevo gobierno de John F. Kennedy, criticando la Guerra Fría, la invasión a Cuba y las contradicciones con la URSS y China, sugiriendo que el Siglo Americano se transformase en Siglo Mundial, abriendo una Nueva Era de concordia internacional.<sup>18</sup> En 1939 Niemeyer fue nombrado por el prefecto Fiorello La Guardia ciudadano de honor de Nueva York. Sin embargo, cuando fue convidado a dar una conferencia en la Universidad de Yale en 1946, no obtuvo la visa de entrada, supuestamente a causa de su filiación al Partido Comunista brasileño.

Miembro del equipo de arquitectos encargados de definir el proyecto de la sede de las Naciones Unidas, Niemeyer viajó a Nueva York en 1947 y elaboró conjuntamente con Le Corbusier la solución definitiva del conjunto, luego desarrollada por Wallace K. Harrison, así como la casa

<sup>16</sup> Glauco Campello: “O atributo da simplicidade”, en C. Guimaraens (Org.): *Arquitetura e Movimento Moderno*. Proarq/Prourb/Fau/Ufrj, Río de Janeiro, 2006, pp. 47-58.

<sup>17</sup> Alejo Carpentier: *Conferencias*. Ed. Letras Cubanas, La Habana: 1987, pp. 153-173. “Suscitar lo maravilloso por la representación de lo insólito”, concepto que es aplicado por Niemeyer en su obra.

<sup>18</sup> Roberto Segre: “Ideología e estética no pensamento de Lucio Costa”, en Ana Luzia Nobre, João Masao Kamita, Otavio Leonidio, Roberto Conduru (Org.): *Lucio Costa. Um modo de ser moderno*. Cosac & Naify, San Pablo, 2004, pp.104-117.

Burton Tremaine en Santa Bárbara, California. En 1963 es miembro honorario de la *American Academy Institute of Architects*—en el mismo momento en que recibió el Premio Lenin de la Paz en Moscú—; y en 1964, fue electo miembro honorario de la *American Academy of Arts and Letters* de Nueva York. Reiteradamente tuvo rechazada la entrada a los Estados Unidos, hasta que en 1971 consiguió la autorización para permanecer solo quince días.<sup>19</sup> Recibió también algunos encargos que nunca se concretaron: en Los Ángeles, California, diseñó un centro de belleza (1963); una clínica (1968); un centro comercial y administrativo en Miami (1972). Evidentemente no tenía un ambiente favorable en ese país pues él siempre criticó duramente los sucesivos gobiernos norteamericanos por el embargo a Cuba, la guerra de Viet Nam y las intervenciones armadas en la América Latina y en otros lugares del mundo.

Cuando Lucio y Oscar llegaron a los Estados Unidos, habían participado en el concurso para el pabellón organizado por el Ministerio de Agricultura, con dos proyectos bien diferentes.<sup>20</sup> Aunque el gobierno Vargas eliminó la exigencia del estilo neocolonial para las edificaciones que representaban a Brasil en el exterior, es posible suponer que el jurado del concurso no se identificaría con una propuesta excesivamente moderna. Imaginando la tendencia tradicionalista de los funcionarios estatales, Costa propuso una solución **conservadora** que mantenía una estructura clásica de composición simétrica con una entrada monumental y un patio interno rectangular, recibiendo así el primer premio y es probable que como acababa de proyectar el Museo de las Misiones (1937) en Río Grande do Sul, hubiera intentado establecer un diálogo entre la modernidad y la tradición vernácula, de acuerdo con la problemática que dominó en las sucesivas obras de los años cuarenta. Niemeyer, al contrario, presentó un proyecto sin contaminaciones historicistas con un volumen cúbico puro y una cubierta laminar ligera, y obtuvo el segundo premio. La generosidad, el altruismo y la modestia de Costa se manifestaron una vez más, como sucedió al formar el equipo del MES y solicitar la presencia de Le Corbusier en Río de Janeiro. Percibiendo que el proyecto de Oscar era mejor, Costa le convida para participar del nuevo proyecto en substitución de las dos versiones contrapuestas.

¿Cómo surgió la solución final del pabellón a lo largo de los ocho meses que ellos permanecieron en Nueva York? Entrando en el terreno de las hipótesis, es posible suponer que existió un productivo diálogo entre el Maestro y el discípulo para obtener el diseño definitivo que poco tenía que ver con los proyectos originales. Partiendo de las condiciones definidas por el sitio, de la particularidad del terreno y de las edificaciones vecinas sugirieron la levedad de la caja sobre pilotes, la curva asimilada al volumen principal que definía uno de los lados del terreno; la necesidad de distanciarse del pabellón francés, clásico y de gran tamaño; la sinuosidad del jardín interno vinculado al lago próximo. Pero, ciertamente, el contexto social, profesional y cultural de Nueva York tuvo una influencia decisiva en la originalidad del diseño de los espacios dinámicos del pabellón, que comenzaban a distanciarse del modelo lecorbusierano.



Lucio Costa y Oscar Niemeyer.  
Pabellón de Brasil en la Feria  
Mundial de Nueva York, 1939.



Área de piscina. Pabellón de  
Brasil en la Feria Mundial de  
Nueva York, 1939.

Niemeyer y Costa salieron de un Brasil donde el año anterior (1937) Vargas había creado el *Estado Novo*; una dictadura que acabó con las libertades democráticas estableciendo restricciones, no solo políticas—con la persecución de los comunistas— sino también culturales y intelectuales. Es decir, existía un clima sofocante que dejaba poco espacio para propuestas innovadoras, lo que se evidencia en las cartas enviadas por Costa a Le Corbusier.<sup>21</sup> Por otra parte ellos llegan a los Estados Unidos en un momento de efervescencia económica y cultural, cuando ya se había superado la Gran Crisis de 1929 por el gobierno de F. D. Roosevelt; particularmente progresista y democrático en la dinámica del *New Deal*, deseoso de estrechar las relaciones con los países de América Latina, especialmente con Chile, Argentina y Brasil que flirteaban con las dictaduras de Hitler y Mussolini.

EL interés del gobierno de Estados Unidos en el pabellón de Brasil se manifestó en el tratamiento especial otorgado a los dos arquitectos, instalados en la oficina de Wallace K. Harrison, amigo y arquitecto personal de Nelson Rockefeller, encargado por Roosevelt de los vínculos con América Latina.

Él era responsable –junto a J. André Foulhaux– del planeamiento general de la exposición y del diseño de los símbolos geométricos abstractos: la fina pirámide del Trylon y la esfera gigante del Perisphere. Sin dudas, en ese entorno, Oscar y Lucio, tuvieron estrecho contacto con la vanguardia política y cultural de Nueva York, ciudad que en ese momento, con el avance del fascismo y del nazismo, la persecución a los judíos, y el clima pesimista para las democracias con el fin de la Guerra Civil en España, abrigaba un número considerable de artistas e intelectuales progresistas europeos. En el círculo de Harrison se movían Marc Chagall, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Alexander Calder, Max Ernst, Alfred J. Barr y los arquitectos Paul Lester Wiener –de origen alemán y autor del proyecto de ambientación interna del pabellón brasileño, en equipo con el paisajista Thomas Price–,<sup>22</sup> Edward Durell Stone, Philip Goodwin –autores del diseño de la nueva sede del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA)–; y Frederick Kiesler, quien trabajó con Harvey Wiley Corbett, socio de Harrison. Constituían un grupo de creadores y promotores culturales que mantuvieron un vínculo posterior con Costa y Niemeyer, tanto en las iniciativas para difundir la arquitectura brasileña en los Estados Unidos, como en la propuesta de inserción de obras de arte de pintores famosos en la sede del MES.<sup>23</sup> Y, como el tema de la exposición era “Construir el mundo de mañana”, Harrison identificaba con los proyectos innovadores de los países invitados. Si por una parte tuvieron que aceptar el pabellón de la Italia fascista de Michele Busori-Vice y el de la URSS stalinista de Boris Iofan & Karo S. Alabean; apoyaron con entusiasmo los pabellones modernos de Suecia de Sven Markelius y de Finlandia de Alvar y Aino-Marsio Aalto.<sup>24</sup> La sinuosa y ondulante pared curva de madera diseñada por Aalto, con seguridad debe haber entusiasmado a Costa y Niemeyer.

La interpretación canónica de la evolución del lenguaje de Niemeyer establece un proceso de evolución lineal entre los códigos del racionalismo europeo asimilados de Le Corbusier, Gropius, y Mies van der Rohe y el surgimiento de los componentes curvos, asociados al uso del hormigón armado y a la influencia de los morros y mujeres del contexto carioca. No existen referencias al período transcurrido en Nueva York, donde el sistema formal de los diseños, desde los objetos hasta las obras de arquitectura de la ciudad, conformaba un universo de referencias curvas. En ese momento, el elitismo estético europeo seleccionado por Philip Johnson para la exposición del *International Style* en el MOMA en 1932, no era predominante en los Estados Unidos. Al contrario, lo que se deseaba era la difusión del *Depression Modern*, una libre interpretación norteamericana de los códigos canónicos del Movimiento Moderno.<sup>25</sup> Este **estilo** estaba basado, tanto en el cambio de los productos para incentivar el consumo masivo, con la apelación a los diseños aerodinámicos en el equipamiento familiar y en las oficinas; así como en la exhuberancia de formas asociadas con el retorno del hedonismo, después de la etapa de la **ley seca**; y la proliferación de los *Music Hall*, *Night Club* y Casinos. El primer elemento que habría llamado la atención de Oscar

Niemeyer –quien apreciaba los carros de **estilo**–, podían haber sido las innovaciones de los carros nuevos, en particular el Studebaker Champion Cruising, diseñado por Raymond Loewy en 1938, o el Lincoln Zephyr, de insinuantes líneas aerodinámicas. En segundo lugar, la difusión de los muebles populares tubulares producidos en serie para oficinas, de Donald Deskey y Raymond Loewy, menos sofisticados que los ejemplos de la Bauhaus; y muy parecidos a los que posteriormente Niemeyer diseñaría para el MES. Y el tercero, la originalidad de los espacios internos de los principales casinos de Nueva York: el International Casino de Donald Deskey y el Ben Marden’s Riviera de Louis Allen Abranson en New Jersey inaugurados en 1937, centros nocturnos del *jet set* neoyorquino.<sup>26</sup> Por aquellos años brilló Carmen Miranda, influyendo en el llamado exotismo brasileño, y produciendo el vínculo entre samba y decoración interior, que Paul Lester Wiener llamó “funcionalismo rítmico”.<sup>27</sup> Es probable que Niemeyer haya participado de esta dinámica hedonista; ya que la complejidad de las articulaciones espaciales, las losas ameboideas y el sistema de escaleras y espejos influyeron sin dudas en la transcripción de estos elementos en el Casino de Pampulha.

Por último, a visión de futuro y de modernidad que identificaba la originalidad del pabellón brasileño, no era indiferente al clima general de la exposición. Sin dudas, muchas imágenes debieron haber quedado grabadas en el subconsciente de Niemeyer. Las estructuras curvas, las losas abovedadas, las formas geométricas puras, las rampas continuas, estuvieron presentes en la estación ferroviaria de la exposición; en el *Aviation Building* de William Lescaze y J. Gordon Carr, y en el símbolo ya citado del Trylon y el Perisphere, que pueden ser fácilmente asociadas a las geometrías simples del eje monumental de Brasilia.

<sup>19</sup> Oscar Niemeyer: *As curvas do tempo. Memórias*. Editora Revan, Río de Janeiro, 1998, p. 146.

<sup>20</sup> Una laguna en la documentación sobre el pabellón es la falta de difusión de los planos de las dos propuestas, nunca publicados hasta su presentación por primera vez en la exposición del Palacio Imperial en ocasión del centenario del nacimiento de Lucio Costa, 2000.

<sup>21</sup> Mauricio Lissovsky, Pablo Sergio Moraes de Sá: *Colunas da Educação. A construção do Ministério da Educação e Saúde*, IPHAN, Edições do Patrimônio, Río de Janeiro, 1996, pp. 138-139.

<sup>22</sup> La famosa foto del espejo de agua sinuoso con las plantas Victoria Regia en primer plano, permite suponer que el paisajismo había sido diseñado por Burle Marx, pero Carlos Eduardo Dias Comas demuestra que no fue así en “Arquitectura moderna, estilo Corbu, pabellón brasileño”, en *DC. Revista de Crítica Arquitectónica* No. 3, Barcelona, setiembre 1999, pp. 67-77.

<sup>23</sup> M. Lissovsky, P.S. Moraes de Sá: obra citada, p. 281. Cartas de Gustavo Capanema a Philip Goodwin, 26/10/1943.

<sup>24</sup> Robert A. M. Stern, Gregory Gilmartin, Thomas Mellins: *New York 1930. Architecture and Urbanism Between the Two World Wars*. Rizzoli, Nueva York, 1987, p. 735.

<sup>25</sup> Martin Greif: *Depression Modern. The Thirties Style in America*. Universe Books, Nueva York, 1975.

<sup>26</sup> Robert A.M. Stern, Gregory Gilmartin, Thomas Mellins, obra citada, p. 291.

<sup>27</sup> Jorge Francisco Liernur: “The ‘South American Way’. El ‘milagro’ brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)”, en *Block* No. 4, Buenos Aires, diciembre 1999, Universidad Torcuato Di Tella, pp. 23-41. Wiener, intentó aplicar su teoría de la integración entre música y arquitectura de formas sinuosas en el proyecto de una casa de una conocida estrella de Hollywood.



También, Lucio, visitando las imágenes futuristas de la ciudad del mañana, tanto en el Perisphere donde Henry Dreyfuss imaginó el *symbol of all city planning*, y en el Futurama de Norman Bel Gueddes, en el *General Motors Building*; debe haber percibido que ellas constituían visiones urbanas más complejas y realistas que los rígidos esquemas de Le Corbusier de la Ciudad de Tres Millones de Habitantes o de la *Ville Radieuse*.<sup>28</sup> Las relaciones entre las *park-ways*, los espacios verdes y los rascacielos, no estaban tan lejos de lo que fue presentado en el proyecto de Brasilia. Considerando la afirmación de Lucio Costa, de que aquel momento definió el lanzamiento mundial de Oscar Niemeyer, podría estar relacionado no solo a su contribución en el proyecto del pabellón de Brasil; sino también a la absorción de imágenes y conceptos presentes en la complejidad cultural del universo del *design* norteamericano, que se interiorizaron en su inconsciente en la futura mixtura con los elementos locales cariocas.

El éxito del pabellón, considerado uno de los mejores de la exposición está evidenciado en los elogios de renombrados críticos de arquitectura, como Frederick A. Gutheim,<sup>29</sup> Sigfried Giedion y Henry-Russel Hitchcock. La intensificación del vínculo cultural entre Estados Unidos y Brasil en los inicios de los años cuarenta, integró la arquitectura conjuntamente con la música, la pintura y la cinematografía. Persistió el vínculo con Nelson Rockefeller y Wallace K. Harrison que promovió varias iniciativas: la exposición de la arquitectura brasileña en el MOMA y la publicación del libro *Brazil Builds* en 1943 de Philip Goodwin y G. Y. Kidder Smith —con una amplia circulación en los Estados Unidos, especialmente en las escuelas de arquitectura—, y acompañó a exposición que circuló durante tres años (1943-1946).<sup>30</sup> Posteriormente, el viaje de Paul Lester Wiener a Brasil para elaborar con José Luis Sert y Paul Schulz el proyecto de la “Ciudad de los Motores” en la Baixada Fluminense (1943); y, finalizada la Segunda Guerra Mundial, el convite hecho a Niemeyer en 1947, para participar en el equipo de proyecto de la sede de las Naciones Unidas. Conjunto que sería construido en un terreno de Manhattan donado por Rockefeller, cuyo detalle y construcción fueron desarrollados por su arquitecto, Wallace K. Harrison.

Ya son suficientemente conocidas las divergencias entre Niemeyer y Le Corbusier en la definición del proyecto final.<sup>31</sup> En coincidencia con su estancia en Nueva York, proyectó la casa Burton Tremaine en Santa Bárbara, California. La propuesta, sin embargo, no fue aceptada, y acabó siendo realizada con un diseño de Richard Neutra.

Entre Pampulha y Brasilia (1940-1960), la producción de Niemeyer tuvo una gran difusión en los Estados Unidos. Además de los libros —el *Brazil Builds* (1943) y *The Work of Oscar Niemeyer* de Stamo Papadaki (1950)— y de las revistas especializadas —*Architectural Record*, *Pencil Points*, *Architectural Forum*, *Califórnia Arts & Architecture*—, las principales obras están presentes en los medios populares, como las revistas *Life* (1942) y *Selecciones del Reader's Digest* (1946), enfatizaban la libertad plástica y la originalidad



Interior del Pabellón de Brasil en la feria de Nueva York de 1939.

que, iniciada en Pampulha culminaría en los proyectos de Brasilia. Comienza la apropiación de tipos, modelos y fragmentos de su lenguaje arquitectónico.

El primer asimilado fue el Ministerio de Educación y Salud, cuya tipología de basamento y pantalla laminar vertical comenzó a ser reproducido en el mundo entero,<sup>32</sup> a partir de la *Lever House* de Skidmore, Owings & Merrill con la colaboración de Gordon Bunshaft (1952); en un esquema compositivo reproducido en el New York Hilton de William B. Tabler (1963). Paternidad que no aparece en los libros de historia de la arquitectura moderna; ya indicada por Lucio Costa en 1939, cuando afirmó:

Aún no existe, en efecto, ni en Europa, ni en la América o en el Oriente, ningún edificio público con las características de este, ahora en vías de conclusión. Se trata así, de un emprendimiento de repercusión internacional y que como tal tendrá su lugar en la historia de la arquitectura contemporánea.<sup>33</sup>

La difusión de los palacios de Brasilia y los atrevidos diseños de Niemeyer hicieron furor en los Estados Unidos en los años sesenta, en el momento en que algunos arquitectos cuestionaban la repetición infinita del “estilo Mies”, y procuraban expresiones lingüísticas más personales y regionales. Aquí podríamos establecer dos escalas de apropiación: primero, los elementos aislados —por ejemplo, la forma de las columnas— y luego las tipologías arquitectónicas. Conjuntamente con el tipo del MES, aparece otro a lo largo de la obra de Oscar: la caja de vidrio dentro de la caja estructural. Es una solución reiterada en Brasilia en el Palacio del Planalto, en el Palacio de Justicia, en el Itamaraty, en el Ministerio de la Justicia; en las sedes de la editora Mondadori en Milán, y de la Fata en Turín. Entonces, por una parte aparecen las formas libres y sinuosas creadas por Eero Saarinen en la terminal aérea de la TWA en el aeropuerto de Idlewild (1962); y las fachadas con mallas y retículas —asumiendo las celosías brasileñas— en los edificios de Minoru Yamasaki y Edward Durell Stone.

No obstante fue en los conjuntos monumentales que tuvo mayor presencia la influencia de Brasilia. Primero; en el



El Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro.



La vinculación del edificio con el contexto urbano a través de la plaza cubierta lograda por la dimensión de las columnas.



Jardines de Burle Marx.



Los vínculos formales entre los jardines de Burle Marx y los murales de Cândido Portinari.

Lincoln Center en Nueva York –cuyas composiciones volumétricas, reproducen el tipo de la caja dentro de la caja–, donde Wallace K. Harrison coloca gigantescas escaleras helicoidales en la *Metropolitan Opera House* (1957) y en el proyecto de Philip Johnson para el *New York State Theater* (1960), al diseñar una fachada con una deformación de las columnas del Palacio de la Alvorada.<sup>34</sup>

Con certeza, fue más positiva la interpretación del universo de las curvas hecha por Morris Lapidus (1902-2001), arquitecto neoyorquino perteneciente a su misma generación. Identificado con el *Depression Style*, declaró desde su juventud su aversión por la línea reta y el entusiasmo por las formas curvas.<sup>35</sup> En 1949 visita a Niemeyer en Río de Janeiro y se impresiona con los proyectos de Pampulha. A partir del inicio de los años cincuenta se especializó en proyectos de hoteles y realiza en Miami el *Sans Souci* (1949) y el más conocido, el *Fontainebleau* (1954) en Miami Beach.

Es interesante notar que él no tenía incorporado los elementos Art Deco que predominaban en los edificios locales, mas tenía adoptado el repertorio purista del Movimiento Moderno en las estructuras volumétricas de las edificaciones.<sup>36</sup> En ellos, casi utilizados como acentuación decorativa, percibimos la presencia de elementos formales exhibidos en el repertorio de Niemeyer: las marquesinas curvas, la línea ondulante a lo largo de la playa de las cabinas para los turistas, así como las fajas horizontales –que recuerdan el edificio de apartamentos de Belo Horizonte y el edificio Copan en San Pablo– en la fachada del *Seacoast East Apartment Building* en Miami (1961).<sup>37</sup>

Evidentemente existe una significativa distancia entre la pureza de las formas en la obra de Oscar, sin concesiones estilísticas ni contaminaciones decorativas, y el repertorio *kitsch* de la obra de Lapidus, condicionada por la necesidad de expresión del lujo, del hedonismo, y de las referencias a las decoraciones de los palacios de la nobleza francesa, requeridos por la precaria cultura estética de la clase media norteamericana. Pero, sin dudas, existe una intensa relación en su lenguaje desarrollado en los hoteles, con el contexto festivo carioca de los años cincuenta, en el cual participaba intensamente Niemeyer.

<sup>28</sup> Jeffrey L. Meikle: *Twentieth Century Limited. Industrial Design in America, 1925-1939*. Temple University Press, Philadelphia, 1979.

<sup>29</sup> En realidad, Gutheim contradice nuestra teoría sobre la posible influencia del universo de curvas presente en la exposición en el pensamiento arquitectónico de Niemeyer y Costa, al considerar el pabellón mucho más fino y elegante que los otros ejemplos “modernistas”. Ver: Frederick A. Gutheim, “Buildings at the Fair”, *Magazine of Art* No. 32, Nueva York, mayo 1939, p. 316; citado en Robert A. M. Stern, Thomas Mellins, David, Fishman, obra citada, p. 740.

<sup>30</sup> Zilah Quezado Deckker: *Brazil Built. The Architecture of the Modern Movement in Brazil*. SPON Press, Londres, Nueva York, 2000, p. 127.

<sup>31</sup> Oscar Niemeyer, obra citada, p. 105.

<sup>32</sup> Son escasos los críticos de arquitectura que señalaron al MES como el primer tipo de edificio de oficinas de pantalla vertical. Entre ellos, ver Jorge Francisco Liernur: “América Latina, los espacios del ‘otro’”, en Richard Koshalek & Elisabeth A.T. Smith (Edit.): *A fin de siglo. Cien años de arquitectura*. El Antiguo Colegio de San Ildefonso; The Museum of Contemporary Art, 1998, Los Angeles-México DF, p. 291.

<sup>33</sup> Lucio Costa: *Lucio Costa. Registro de una vivência*. Empresa das Artes, San Pablo, 1995, p. 132.

<sup>34</sup> Robert A.M. Stern, Thomas Mellins, David Fishman; *New York 1960. Architecture and Urbanism Between the Second World War and the Bicentennial*. The Monacelli Press, Nueva York: 1995, p. 690.

<sup>35</sup> Ver: Morris Lapidus: *In the architecture of Joy*; E. A. Seemann Publishing, Miami: 1979, p. 125.

<sup>36</sup> Jean François Lejeune, Allan T. Shulman: *The Making of Miami Beach: 1933-1942. The Architecture of Lawrence Murray Dixon*. Bass Museum of Art, Miami, 2000.

<sup>37</sup> Morris Lapidus: *Too Much is Never Enough. An Autobiography*. Rizzoli, Nueva York, 1996, p. 223.

## RACIONALIDAD Y SENSUALIDAD TROPICAL

La obra de Oscar fue difundida, estudiada y admirada por las jóvenes generaciones de arquitectos latinoamericanos; pero el vínculo con ellos no fue particularmente intenso. Primero, porque antes Brasil volvió las espaldas a los países hispánicos, privilegiando los contactos con Estados Unidos y Europa. Además del idioma diferente, actuaron como barreras infranqueables los Andes y el bosque amazónico. Segundo, porque la aversión de Oscar a los viajes aéreos, limitó su presencia física en los países vecinos: invitado a Chile por Salvador Allende,<sup>38</sup> e insistentemente a Cuba por Fidel Castro, básicamente solo estuvo cuatro meses en Caracas en 1954 para proyectar el Museo de Arte Moderno. Además de eso, existía la limitación creada por la existencia de las dictaduras militares que se mantuvieron a lo largo de veinte años en la segunda mitad del siglo XX, que evidentemente no permitirían la presencia del arquitecto **comunista** en varios de los países del continente. Sorprendentemente, Niemeyer no tiene obras construidas en la región: solo los proyectos del Museo en Caracas (1954); en La Habana: la Embajada del Brasil en Cuba (1988); el Monumento contra el embargo frente a la Oficina de Intereses de los Estados Unidos (1997), y el auditorio de la Universidad de Ciencias Informáticas (2006); y el Memorial en homenaje a San Martín en Mendoza, Argentina (1993).

Las dos décadas –cincuenta y sesenta– en que el lenguaje de Niemeyer madura y se difunde la gran cantidad de obras realizadas, que culminan con Brasilia, coinciden con la renovación de los códigos arquitectónicos en los países latinoamericanos. Con el término de la Segunda Guerra Mundial, entran en crisis los modelos importados de Europa y el universalismo racionalista es substituido por las diferencias regionalistas. A partir de ahí se podría establecer un paralelismo entre el vocabulario **brasileño** de Oscar, y las diferentes tendencias que surgen en el continente, promovidas por personalidades homónimas, cuya expresión plástica responde a las condicionantes del propio contexto cultural.

En la Argentina, en Uruguay y en Chile, predomina la influencia de Le Corbusier, con el uso **brutalista** del hormigón armado aparente y la densidad volumétrica de los edificios, como sucede en el Banco de Londres y América del Sur de Clorindo Testa y SEPRA en Buenos Aires (1960); así como la sede de la CEPAL de Emilio Duhart en Santiago de Chile (1960). Esta imagen más densa y **pesada** también aparece en el México, donde la tradición de la arquitectura maya y azteca es viva y fuerte en el vocabulario local, como en las obras de Abraham Zabludovsky y González de León; y también en el Museo de Antropología e Historia (1963), de Pedro Rodríguez Vázquez. Y en Colombia, la persistencia del ladrillo como material universal, empleado ampliamente en las obras de Rogelio Salmona, domina el paisaje urbano. Una mayor proximidad con el sistema figurativo de Niemeyer existiría en la Venezuela y en las islas del Caribe, más próximas a la sensualidad tropical. Por otro lado, la invención

de Brasilia fue un fenómeno aislado en la región, ya que las ciudades nuevas propuestas –Chimbote en el Perú, Ciudad Guayana y El Tablazo en Venezuela, y Ciudad Sahagún en el México–, tuvieron una finalidad productiva y no administrativa. Solo en la Argentina, en los años ochenta, el presidente Raúl Alfonsín intentó trasladar la capital Buenos Aires para Viedma, Provincia del Río Negro, en el sur del país, pero no se concretó la iniciativa.<sup>39</sup>

¿Cuáles son los atributos conceptuales, ideológicos, formales y espaciales del discurso de Oscar Niemeyer que fueron adoptados en América Latina? Se pueden considerar los siguientes: (a) La liberación de los dogmas estéticos del racionalismo europeo, asumidos genéricamente en la región en los años treinta; (b) la creación de los **tipos** de edificio de oficinas tropical, definido por los elementos volumétricos del basamento horizontal y la pantalla vertical; y del edificio público basado en el esquema de caja de vidrio colocada dentro de la caja estructural; (c) la utilización del hormigón armado en bóvedas, cúpulas ligeras y losas sinuosas, con superficies curvilíneas de libre configuración para definir espacios internos inéditos; (d) la presencia de elementos ligeros y translúcidos para filtrar el sol y permitir la ventilación del edificio; (e) la negación de los estilos decorativos y de los formalismos fugaces, como el brutalismo agresivo y el posmodernismo; (f) la integración de la arquitectura con las artes plásticas; (g) el diálogo entre abstracción geométrica y realismo figurativo sin referencias formales a la tradición histórica; (h) la idea de monumentalidad **moderna** en el contexto urbano; (i) el compromiso ideológico y político con los movimientos populares y progresistas de la región.

La negación de la paternidad del MES por Niemeyer es una constante en sus propias referencias recientes sobre el edificio, atribuyendo a Le Corbusier la mayor contribución en la solución definitiva.<sup>40</sup> Afirmación que está basada en la identificación de las obras de Pampulha con el inicio de la renovación formal y espacial de su obra. No obstante, esto no corresponde a la realidad del proceso que culminó en el edificio del Ministerio. De hecho, hubo una sucesión de cambios progresivos, y la solución de Niemeyer concluyó las etapas iniciadas con el proyecto de la “Múmia”, desarrollado por el equipo dirigido por Lucio Costa; seguida por las propuestas de Le Corbusier –que no consiguieron resolver el problema propuesto. Revisadas por el entonces joven arquitecto, el edificio alcanzó su forma final.

La genialidad surgió cuando a pantalla horizontal del Maestro francés se transformó en vertical; los pilotes pasaron de cuatro metros a diez, elevando el volumen principal sobrepuesto al cuerpo bajo horizontal; y situando el edificio en el medio del lote creó el espacio abierto en el terreno que permitía la libre circulación de los peatones. Al mismo tiempo generaba una articulación entre la ligereza y la transparencia de la composición sin negar la necesaria monumentalidad del Ministerio, identificada por el pórtico suelto del acceso principal. Estableció una nítida



## ATRIBUTOS FORMALES EN LA OBRA DE OSCAR NIEMEYER

La tipología de los edificios públicos.



La rampa: una constante.



Centro Cultural de Le Havre, Francia, 1972.



MES: El edificio de oficinas con los elementos volumétricos del basamento horizontal y la pantalla vertical.



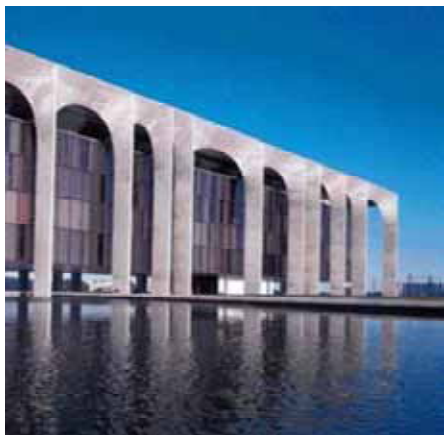
Museo de Niteroi. Río de Janeiro, 1996.



Nuevo Museo de Arte del Paraná, Curitiba. 2002. La rampa, los espejos de agua, las estructuras de hormigón armado.



El Teatro Popular de Niteroi. Brasil.



Editora Mondadori, Milán, Italia, 1968. El edificio público basado en el esquema de caja de vidrio colocada dentro de la caja estructural.

**"...la curva libre y sensual.  
la curva que encuentro  
en las montañas de mi país,  
en el curso sinuoso  
de sus ríos, en la nubes  
del cielo, en el cuerpo  
de la mujer amada..."**

**Poema de la Curva"**

**Oscar Niemeyer, 1988**

Las formas curvas, la fuerza de la estructura de hormigón armado, la integración con las artes plásticas.



Catedral Metropolitana, Brasília.



El Memorial de América Latina, San Pablo,

<sup>38</sup> Oscar Niemeyer: *Oscar Niemeyer*. Editora Almed, San Pablo: 1985, p. 29. Salvador Allende le escribió: "Para mi país será un motivo de orgullo y al mismo tiempo un estímulo inestimable para la política del Gobierno Popular que presido, recibir una contribución de su capacidad creadora y de su reconocida aptitud como arquitecto".

<sup>39</sup> Roberto Segre: *América Latina fin de milenio. Raíces y perspectivas de su arquitectura*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1999.

<sup>40</sup> Oscar Niemeyer: *Minha Arquitetura*. Editora Revan, Río de Janeiro: 2000, p. 15. "Nunca consideré la sede del Ministerio de Educación y Salud como la primera obra de arquitectura moderna brasileña, pero sí un ejemplo de la arquitectura de Le Corbusier, un arquitecto extranjero que esclareció para todos las razones del movimiento moderno, de los pilotes, de la estructura independiente, del panel de vidrio, y eso fue muy importante para nuestra arquitectura".

organización funcional entre el uso público y privado de los espacios. Por último, la pantalla obtuvo el su carácter **nativo** con la fachada continua de *brise-soleil* superpuesta a fachada de vidrio, primera *curtain-wall* de la América Latina. De esa forma, un **tipo** edilicio fue establecido y reproducido *urbe et orbi*, porque substituía los modelos pesados, compactos, académicos, cerrados, introvertidos, y carentes de una identificación **regional**, que hasta este momento distinguían, tanto los edificios públicos como los de oficinas. Sin dudas, fue el talento de Niemeyer, su visión sintética de los problemas a resolver, asumida de la enseñanza de Le Corbusier, y su dominio de las proporciones y de las acentuaciones espaciales, que dieron validez universal a esta solución arquitectónica.

Es imposible enumerar todas las variaciones del tema que surgieron en América Latina. En la Argentina, país donde tuvo escasa penetración la influencia brasileña, dos arquitectos que trabajaron un año con Le Corbusier en la oficina de la Rue de Sèvres en París—Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy— proyectaron en Buenos Aires el edificio de apartamentos en la calle Virrey del Pino (1941-1943), con la pantalla cubierta de *brise-soleil*, el frente del terreno libre y un volumen bajo lateral para las funciones sociales de los habitantes.<sup>41</sup> En Santiago de Chile, los primeros edificios modernos erigidos en el área central de la ciudad, tuvieron la pantalla separada de la calle por el bloque horizontal que contenía locales comerciales: el edificio Plaza de Armas de S. Larraín, E. Duhart, E. Larraín, J. Sanfuentes y J. Larraín (1955); y el edificio Arturo Prat de S. Larraín y E. Duhart (1956).<sup>42</sup> En Lima tuvo mayor presencia la influencia brasileña: *brise-soleil* y pilotes fueron insertados en los edificios de la Avenida Guzmán Blanco de M. Villarán (1952); y en El Pacífico de F. De Osma (1957).<sup>43</sup>

En Caracas se alternaron el modelo brasileño, la influencia de Le Corbusier y la tipología de la *Lever House*. Cipriano Domínguez, en el Centro Simón Bolívar (1949), construyó un original conjunto de bloques simétricos cromatizados y con fachadas con *brise-soleil*, suspensos sobre un complejo basamento de dimensiones urbanísticas. En 1953, José Miguel Gália diseñó la torre La Polar en la Plaza Venezuela, que constituyó la primera aplicación de *curtain-wall* en Venezuela. Al mismo tiempo, Carlos Raúl Villanueva elaboró múltiples variaciones sobre el tema de la pantalla sobre pilotes y fachadas con *brise-soleil* en los conjuntos habitacionales de Cerro Piloto, El Paraíso y 23 de Enero (1955-57). Más próximos al modelo del MES—en la experiencia de la integración de las artes—, están los edificios de la Ciudad Universitaria (1944-1970). En la Facultad de Arquitectura y en la Biblioteca, con las tramas, filtros, *brise-soleil*, celosías y superficies cromáticas, pantallas articuladas con los volúmenes horizontales y las circulaciones lineares, se estableció una solución creativa que integró urbanísticamente los edificios y los espacios libres circundantes.<sup>44</sup>

En Las Antillas, la fuerte influencia de los Estados Unidos limitó la asimilación del modelo brasileño, que tuvo particular importancia en Cuba. En Santo Domingo fue una excepción la asimilación de la caja dentro de la caja y las columnas de la Alborada en la Asociación Popular de Ahorro y Préstamo de William. J. Reid Cabral (1978).<sup>45</sup> En los años cincuenta los estudiantes eran *fans* de Niemeyer y un grupo de ellos, que publicaban la revista *Espacio* viajaron al Brasil, entrevistaron el Maestro y publicaron dos números monográficos que propugnan difundir la obra de la vanguardia carioca y paulista.<sup>46</sup> Entre las pocas obras realizadas citemos el Tribunal de Cuentas de Aquiles Capablanca, Germán Hevia, Henry Griffin y Ramón Cardoso en La Habana (1954); así como en esta ciudad el Seguro Médico de Antonio Quintana (1955). Una variación del tema del MES fue aplicada en los hoteles caribeños del grupo Hilton: el primero, diseñado por Osvaldo Toro y Miguel Ferrer en Puerto Rico (1949), y el segundo por Welton Becket en La Habana en 1958. La lámina continua, los cuartos, y el basamento, los espacios de vida social, también caracterizado por la presencia de obras de arte.

Fue excepcional y singular la apropiación de elementos fragmentarios del vocabulario de Niemeyer. En algunos casos, la referencia estaba volteada para las superficies libres curvilíneas obtenidas con las cáscaras y las abovedadas



La torre pantalla del MES.



La influencia de Niemeyer. Antonio Quintana. Seguro Médico, La Habana, 1955.



La influencia de Niemeyer. Carlos R. Villanueva. Plaza cubierta en la Ciudad Universitaria de Caracas. 1954..



—también influidas por la obra de Félix Candela; arquitecto español residente en el México. La ligereza estructural aparece en Colombia, donde el arquitecto Gabriel Serrano fue a Brasil para visitar las obras de Pampulha: citemos el estadio de *baseball* en Cartagena, de Gabriel Solano, Álvaro Ortega, Jorge Gaitán, Carlos Santacruz y Edgar Barbano (1947); la terminal del aeropuerto de Medellín de Elías Zapata Sierra (1950) y la Iglesia del Colegio Gimnasio Moderno de Juvenal Moya en Bogotá (1954).<sup>47</sup> En La Habana fue construida la obra más espectacular de esa década —el Cabaret Tropicana de Max Recio Borges (1951)— cuyo salón **arcos de cristal** inserta en un espacio natural un sistema de bóvedas ligeras, casi suspendidas en el aire.<sup>48</sup> A su vez, en Venezuela, Tomás Sanabria (1922), quien quedó impresionado con la lectura del libro *Brazil Builds* cuando estudió en Harvard (1947), utilizó las cáscaras curvas soportadas por columnas en V en el hotel Humboldt en el Parque Nacional El Ávila en Caracas (1956-57).<sup>49</sup>

Indudablemente, los tres arquitectos latinoamericanos más próximos a Niemeyer fueron, el venezolano Fruto Vivas (1928) y los cubanos Antonio Quintana (1919-1993) y Fernando Salinas (1930-1992). Ellos, no solo mantuvieron un continuo vínculo de amistad con Oscar, sino también difundieron su obra en el Caribe e insertaron los conceptos y los principios formales en sus propios proyectos. Vivas, fue su asistente en Caracas cuando realizó el proyecto del Museo de Arte Moderna (1954). El arrojo estructural de la propuesta —la pirámide invertida colocada en lo alto de una colina— motivó su obsesión por la relación entre forma y estructura y ha sido una constante a lo largo de su vida, como lo demuestra el reciente pabellón de la Venezuela en la Feria de Hannover (2000): una flor gigante de lona y metal que abre y cierra el espacio interior. Su homenaje a Niemeyer

aparece en la casa Aldo Riccio en Barquisimeto (1987); y en el conjunto habitacional Corpoven en Lechería (1995), donde los volúmenes están apoyados en las escultóricas estructuras de hormigón armado que evocan las columnas del Palacio de la Alborada en Brasilia. A su vez, Antonio Quintana, transcribió varias referencias lingüísticas en las cáscaras ligeras de las cabañas en la playa de Jibacoa (1958), y en las estructuras inclinadas de las fachadas en el Palacio de las Convenciones en La Habana (1976), con claras citas del hotel Tijuco en Diamantina.

Por último, correspondió a Fernando Salinas la asimilación más conceptual y ideológica de las ideas del Maestro, no solo en la creatividad basada en la fluidez de la línea curva, sino también en el persistente apoyo a la lucha de los pueblos del Tercer Mundo. Esa influencia fue fusionada con los elementos orgánicos asumidos de F. L. Wright en las referencias naturalistas a la flora cubana en los edificios del proyecto de La Habana del Este (1961); en las oficinas de Escuela Nacional Agrícola (1962) y en el conjunto habitacional de Tallapiedra en La Habana Vieja (1961). Las coincidencias no fueron solo formales, sino básicamente culturales e ideológicas; identificadas con el deseo de elaborar la estética de la utopía, procurando con la arquitectura anticipar la belleza de la hipotética sociedad futura latinoamericana, más justa y solidaria. Los dos creían en la posibilidad de redención del hombre: Niemeyer al afirmar que “la vida es más importante que la arquitectura”; y a su vez Salinas que soñaba esperanzado en la posibilidad de transformar el hombre, y con él se alcanzaría la arquitectura “de los espacios del hombre pleno”.

Río de Janeiro, 1º de Janeiro de 2007.



La influencia de Niemeyer. Fernando Salinas. Conjunto de viviendas en Tallapiedra, La Habana. Las formas curvas.



La influencia de Niemeyer. Fruto Vivas. Pabellón de Venezuela en la Feria Internacional de Hannover, Alemania, 2000. La idea de la flor, la pirámide invertida y la rampa.

<sup>41</sup> Jorge Francisco Liernur: *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2001, p. 234.

<sup>42</sup> Humberto Eliash, Manuel Moreno: *Arquitectura y modernidad en Chile 1925-1965. Una realidad múltiple*. Ediciones Universidad Católica de Chile, 1989, p. 156.

<sup>43</sup> Elio Martucelli: *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Universidad Ricardo Palma, Lima, 2000, p. 140.

<sup>44</sup> Paulina Villanueva, Macia Pinto: *Carlos Raúl Villanueva*. Tanaís Ediciones, Sevilla: 2000.

<sup>45</sup> Roberto Segre: *Arquitectura antillana del siglo XX*. Editorial Arte y Literatura; Universidad Nacional de Colombia, La Habana - Bogotá: 2003, p. 339.

<sup>46</sup> La revista *Espacio*, publicada por los estudiantes de la Facultad de Arquitectura da Universidad de La Habana, dedicó dos números a la arquitectura brasileña: 13/14 (enero-abril) y el 15 (septiembre-octubre), 1954.

<sup>47</sup> Silvia Arango: *Historia de la arquitectura en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia. Centro Editorial y Facultad de Artes, Bogotá: 1989, p. 219.

<sup>48</sup> Eduardo Luis Rodríguez: *Arquitectura del siglo XX*. Barcelona: Blume, La Habana. 1998, p. 254.

<sup>49</sup> William Niño Araque (Edit.): *Tomás José Sanabria Arquitecto. Aproximación a su obra*. Galería de Arte Nacional, Caracas: 1995, p. 95.