



El modernismo radical de Oscar Niemeyer

The Radical Modernism of Oscar Niemeyer

Styliane Philippou

RESUMEN: Oscar Niemeyer (1907–2012), el protagonista de una de las más innovadoras e irreverentes interpretaciones del modernismo arquitectónico y un crítico radical de las fórmulas estéticas e ideologías moralistas del modernismo ortodoxo, ocupa un lugar único en la historia de la arquitectura. Motivado por el deseo poscolonial de derribar la imagen de un Brasil atrasado, Niemeyer privilegió la invención y exploró incasablemente las posibilidades estructurales y formales del hormigón armado, buscando cualidades que exceden los requisitos programáticos del funcionalismo. Su arquitectura afirmó el espectáculo, el lujo, el placer, la belleza y la sensualidad como legítimos fines arquitectónicos, para transgredir el modernismo doctrinario y subvertir los modelos culturales hegemónicos. Su estética del exceso estaba arraigada en las tradiciones propias de Brasil y su paisaje tropical, y desafió el predominio de los muros blancos y puros, las líneas y los ángulos rectos, los cuales procedían, según Niemeyer, de una «tradición ética europea».

PALABRAS CLAVE: Oscar Niemeyer, modernismo, Brasil, antropofagia, irreverencia, transgresión de la ortodoxia modernista, subversión de modelos hegemónicos culturales, descolonización.

ABSTRACT: As the pre-eminent figure of one of the most innovative and irreverent national interpretations of architectural modernism, and radical critic of orthodox modernist aesthetic formulae and moralizing ideologies, Oscar Niemeyer (1907–2012) occupies a unique place in the history of architecture. Motivated by a post-colonial wish to undo the image of Brazil as backward, he privileged invention and tirelessly explored the structural and formal possibilities of reinforced concrete, striving for 'splendour' and 'lightness' – qualities in excess of the functionalist fulfilment of programmatic requirements. Transgressing doctrinaire Modernism and subverting hegemonic cultural models, Niemeyer's work affirmed spectacle and luxury, pleasure, beauty and sensuality as legitimate architectural pursuits. His aesthetic of excess, habitually interpreted as a reflection of Brazil's tropical Otherness, was rooted in the country's native traditions and tropical landscape, and challenged the dominance of clean white walls, straight lines and right angles, which, for Niemeyer, 'issued from a European ethical tradition'.

KEYWORDS: Oscar Niemeyer, modernism, Brazil, antropofagia, irreverence, transgression of orthodox modernism, subversion of hegemonic cultural models, decolonization.

Introducción

Hacia mediados del siglo XX, el modernismo brasileño ya había sido reconocido como el «primer *estilo nacional* de la arquitectura moderna» (Reyner Bahnam) [1]. En las décadas de 1940 y 1950, las revistas internacionales de arquitectura dedicaron cientos de páginas a elogiar la «tierra elegida de la arquitectura contemporánea más original y audaz» [2]. Merecieron monografías sus arquitectos más destacados, como Oscar Niemeyer (1907-2012) y Affonso Eduardo Reidy (1909-64), quienes, según esas publicaciones, «lograron traducir la arquitectura europea, en la que se fundaron, a un idioma más libre y espectacular» [3]. El estatus especial de la arquitectura en Brasil, donde esta se convirtió en una «fuente trascendental de orgullo nacional» [4], no pasó desapercibido para los críticos de los años 1930. Oscar Niemeyer fue internacionalmente reconocido como el protagonista de lo que Henry-Russell Hitchcock describió como la «creación de un nuevo idioma nacional dentro de la lengua internacional de la arquitectura moderna» [5], aunque, en realidad, esta creación fue una obra colectiva que contó con el apoyo del estado y del sector privado.

Uno de los primeros defensores del movimiento moderno, Sigfried Giedion, habló de una «arquitectura enraizada en la tierra tropical de Brasil». «Este nivel arquitectural tan alto», destacó, se había alcanzado en un país que «estuvo mucho tiempo fuera de la civilización» [6]. Giedion no fue el único en referirse a la alteridad exótica y primitiva de Brasil y su arquitectura: la *Architectural Review* de 1944 comparó la fachada norte del Ministerio de Educación y Salud Pública, en Río de Janeiro (1936-43), cubierta de brise-soleils, con las «primitivas moradas en forma de colmenas», dibujadas por el francés Jean Baptiste Debret en 1820 [7]. Desde muy temprano, los historiadores y críticos de la arquitectura, ya sea a modo de elogio o de crítica, subrayaron tenazmente la «exuberancia» de la «fantasía funcionalista» de Brasil, [6, p. 96] [8] la cual fue interpretada como un reflejo de su alteridad tropical, exótica, irracional, sensual y primitiva. En la segunda Bienal de Arte de San Pablo (1953), el editor de *Casabella*, Ernesto Rogers, no dudó en comparar la «otra» arquitectura de «este artista caprichoso» —el líder de la arquitectura brasileña, Oscar Niemeyer— con las «seductoras» flores de Brasil y con sus mujeres «ostentosas», «demasiado perfumadas, demasiado coloridas, extremadamente sensuales». Y el artista suizo Max Bill llegó a describir el modernismo dionisiaco de Niemeyer como «maleza selvática, en el peor sentido» [9].

A pesar de que Niemeyer (figura 1) es una figura de culto en Brasil y de que ha recibido los más prestigiosos honores internacionales, sus obras tardías han sufrido un rechazo rotundo y sus primeras obras han sido condenadas a la marginación; esto se debe a diversas razones, entre las cuales podemos mencionar su actitud polémica, su inconformismo formal e ideológico, su posición periférica en relación con la historiografía europea, y también la recepción negativa, por parte de la comunidad arquitectónica internacional, de la monumentalidad de Brasilia. Todo ello sin olvidar el período turbulento posterior a la creación de la nueva capital, durante el cual se instauró en Brasil una dictadura militar (1964-85). Hoy en día, Niemeyer es admirado por arquitectos contemporáneos de la talla de Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Norman Foster, Future Systems, Christian de Portzamparc o Santiago Calatrava. Hasta su reciente fallecimiento, el 5 de diciembre de 2012, estuvo al frente de importantes proyectos en el viejo continente. Actualmente, sus edificios están en boga: en el 2000, la casa de moda Prada alquiló la sede del Partido Comunista francés (1967-80) —una obra de Niemeyer— para

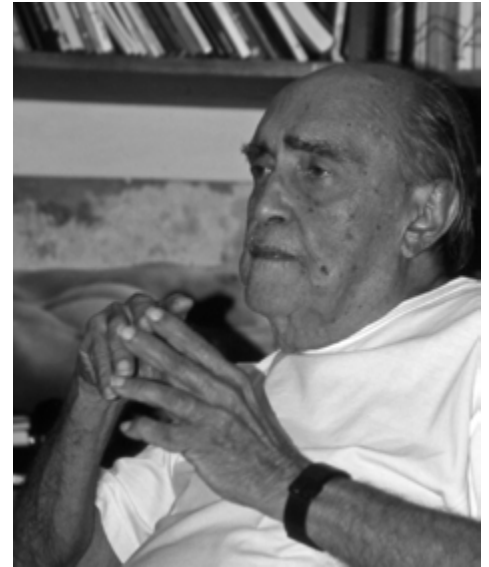


Figura 1. Oscar Niemeyer en su oficina, Copacabana, Río de Janeiro, 2003. Fotografía de la autora.

1. BANHAM, Reyner. *Age of the Masters: A Personal View of Modern Architecture*. Londres: Architectural Press, 1975. p. 39. Énfasis en el original. La *Architectural Review* aclamó a Brasil por su «variedad nacional del estilo internacional»; *Architectural Review*. Mayo de 1943, vol. 93, No. 557, p. 134.
2. BLOC, André. "Ayons confiance dans l'architecture contemporaine", *Architecture d'Aujourd'hui*. 1952, vol. 23, No. 42-43, p. 2.
3. RICHARDS, J. M. "The Architectural Revolution in Brazil". En: *Brasilia*. London: Brazilian Government Trade Bureau, 1960, p. 22.
4. EVENSON, Norma, *Two Brazilian Capitals: Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasilia*. New Haven: Yale University Press, 1973, p. 99.
5. HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American Architecture Since 1945*. Catálogo de exposición. Nueva York: Museum of Modern Art, 1955, p. 12.
6. GIEDION, Sigfried. "Brasilien und die heutige Architektur" (1953). En: *FILS*, Alexander (ed.). Oscar Niemeyer: Selbstdarstellung, Kritiken, Oeuvre. Münsterschwarzach: Benedict Press, 1982, p. 94, 96.
7. *Architectural Review*. 1944, vol. 95, No. 567, p. 76. Número especial dedicado a Brasil.
8. SUMMERSON, John. "The Brazilian Contribution". *Architectural Review*. 1943, vol. 93, No. 557, p. 135.
9. ROGERS, Ernesto y BILL, Max. *Architectural Review*. 1954, vol. 116, No. 694, p. 235-50.

celebrar una fiesta glamorosa; el diseñador de moda Dries Van Noten usó el mismo edificio para un desfile en enero de 2010, y varios diseñadores incluyen a Niemeyer entre sus fuentes de inspiración.

Sin embargo, los historiadores europeos y estadounidenses del siglo XX rechazaron su «formalismo decadente» (Kenneth Frampton) [10-11] y menospreciaron sus obras, tachándolas de «espectáculos absurdos, fragmentos eufóricos de una naturaleza cristalizada...[o de puramente] escenográficas» (Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co) [12]. La nueva capital federal de Brasil, inaugurada en 1960 en la semiárida meseta central del país, suele ser descrita aún hoy como una ciudad en la selva o «del otro lado de la selva», un sinónimo eurocéntrico de Brasil. La historiografía dominante del siglo XX no cesó de ver en el arquitecto más loable y rebelde de Brasil un discípulo del maestro europeo Le Corbusier. [10,12-15]

Materiales y métodos

El siguiente análisis de la obra de Oscar Niemeyer trata de cuestionar los viejos prejuicios eurocéntricos y las actitudes negativas dominantes que expresan sumisión a los mitos, ignorancia de los hechos o ambas cosas. La discusión está basada en una larga y profunda investigación in situ de las obras del arquitecto brasileño y en un análisis crítico de la bibliografía internacional sobre el tema, con el propósito de contextualizar histórica y culturalmente el modernismo arquitectónico brasileño en general, y la obra de Niemeyer en particular. La mirada retrospectiva de los historiadores tiene por objeto echar luz sobre el pasado para reflexionar sobre el presente y el porvenir. De manera análoga, los artistas y arquitectos, al mirar hacia atrás, persiguen el futuro. Al buscar una nueva visión del pasado, Niemeyer y otros modernistas brasileños se embarcaron en un viaje hacia un segundo descubrimiento de Brasil —esta vez brasileño— para concebir una nueva visión del futuro. Fieles a los principios del movimiento vanguardista antropófago, su apropiación del pasado implicó tanto un homenaje como una irreverencia. Inevitablemente, los modernistas brasileños cambiaron el pasado con el fin de construir una tradición brasileña en la cual fundar un arte brasileño independiente. Este análisis sigue el largo derrotero de la obra de Niemeyer a través de sus múltiples contextos, con el fin de renovar el pensamiento sobre su arquitectura; también propone e invita a llevar adelante nuevas lecturas, reconociendo el carácter dialógico y abierto de todos los viajes arquitectónicos e historiográficos.

Un símbolo y manifiesto de la modernidad brasileña

Los elogios que precedieron a las críticas fueron indudables, aunque al principio estuvieron motivados por razones políticas. Durante la Segunda Guerra Mundial, con el fin de evitar la infiltración del Eje en Latinoamérica, los Estados Unidos intentaron lograr la adhesión de Brasil al bando de los aliados. Brasil no solo era una fuente de materia prima y el mercado más grande de la región, sino también una posición estratégica que hacía vulnerable a los Estados Unidos, ya que desde el «bulto brasileño» los aviones podían partir hacia el norte para atacar el país. En 1942, en el marco de la política del “buen vecino”, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) empezó los preparativos de una exposición de arquitectura brasileña, «colonial y moderna» [16]. El comunicado de prensa anunciaba: «el gobierno brasileño le lleva la delantera al resto de los gobiernos del hemisferio occidental por su fomento activo de la arquitectura moderna... En Río de Janeiro se encuentra el edificio gubernamental más hermoso del hemisferio occidental: el Ministerio de Educación y Salud Pública [17] (figura 2).



Figura 2: El Ministerio de Educación y Salud Pública de Rio de Janeiro. Lúcio Costa, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos y Oscar Niemeyer con Le Corbusier como asesor y jardines por Roberto Burle Marx, Ministerio de Educación y Salud Pública, Río de Janeiro, 1936–44: fachada norte cubierta de brise-soleils. Fotografía de Marcel Gautherot (1947), Archivo Instituto Moreira Salles.

10. FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*, 3a edición. Londres: Thames and Hudson, 1992, pp. 256–57.
11. FRAMPTON, Kenneth. *Le Corbusier: Architect of the Twentieth Century*. New York: Harry N. Abrams, 2002, p. 12.
12. TAFURI, Manfredo y DAL CO, Francesco. *Modern Architecture*. Milan: Electa, 1976, p. 354.
13. CURTIS, William. *Modern Architecture Since 1900*. Oxford: Phaidon, 1987, p. 307
14. WESTON, Richard. *Modernism*. Londres: Phaidon, 1996, p. 218
15. SEGAWA, Hugo. “Oscar Niemeyer: A Misbehaved Pupil of Rationalism”. *Journal of Architecture*. 1977, vol. 2, No. 4, p. 291-311.
16. “Declaración de intención del MoMA, lanzada en mayo 1942”. En: DECKKER, Zilah. *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*. Nueva York: Spon Press, 2001, p. 113.
17. GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*. Catálogo de exposición, ed. bilingüe. New York: Museum of Modern Art, 1943, p. 92.

La nueva sede del Ministerio, que había asumido el reto de formar al «nuevo hombre, brasileño y moderno» [18-19], planteó una arquitectura con esas mismas características, obedeciendo los principios de la escuela nacional de arte plasmados por Oswald de Andrade en el «Manifiesto de Poesía Pau-Brasil» (1924), y siguiendo la estrategia anticolonialista de la antropofagia salvaje. En 1928, su *Manifiesto antropófago* se apropió del concepto eurocéntrico de canibalismo, asociado con los indígenas de América y el Caribe, radicalizó el acto máximo de ferocidad salvaje, resistencia e irreverencia indígenas, y lo transformó tanto en una estrategia de descolonización como en un poderoso instrumento de emancipación cultural [20]. El movimiento de De Andrade adoptó el mito que había servido para sostener la opresión del «primitivo» o del «otro», como una reacción a la reeuropeización intensiva de la sociedad brasileña durante el siglo XIX, con la consecuente dependencia económica y cultural. El concepto de canibalismo cultural se funda en la leyenda según la cual los indígenas brasileños evitaban el consumo de animales cuya fuerza física inferior podía debilitar sus propias fuerzas, y preferían, por lo tanto, comer a los prisioneros de guerra que se habían mostrado más valerosos. La ingestión ritual del enemigo equivalía a la asimilación de sus fuerzas y cualidades. Al reconocer las cualidades nutritivas del europeo, el *Manifiesto antropófago* ofreció un instrumento para unir el elemento indígena con el extranjero, lo salvaje con lo civilizado.

El edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública, diseñado por un equipo de arquitectos brasileños, en un principio dirigido por Lúcio Costa y luego por Niemeyer, y en el que Le Corbusier desempeñó un rol consultivo durante tres meses en 1936, desarrolló todos los elementos de lo que luego fue reconocido como el modernismo arquitectónico brasileño, es decir, un modernismo europeo canibalizado e infectado por el espíritu dionisiaco brasileño, asociado con el elemento «irracional» de la cultura brasileña y el exotismo. Siguiendo la fórmula cultural de De Andrade, que reclamaba la «transformación permanente del tabú en tótem» [21], el Ministerio inició una canibalización no solo de los tabúes del modernismo ortodoxo, sino también del nacionalismo brasileño, hasta entonces apegado al estilo neocolonial. Este edificio tomó prestados materiales, técnicas y otros elementos de la arquitectura colonial, como los azulejos o los colores llamativos que los portugueses tomaron de los moros y los árabes (figura 3), pero también los brise-soleils de Le Corbusier, aunque reinterpretados localmente, ajustables y asociados a los dispositivos de sombra de los moros. Sus jardines tropicales, creados por Roberto Burle Marx, representan un emblema del deseo de transgredir las reglas de una arquitectura funcionalista que negaba el placer. En el Ministerio, las palmas imperiales, conocidas como el orden brasileño, conviven además con las obras de artistas brasileños especialmente creadas para el edificio.

En 1925, Le Corbusier había declarado que la decoración es un «atractivo entretenimiento para salvajes» [22]. Los azulejos ornamentales, uno de los rasgos más prominentes y más celebrados de la arquitectura modernista brasileña, estrenados en la sede del Ministerio, representan a la vez la revalorización modernista de la herencia colonial de Brasil y su ruptura con la estética ortodoxa del modernismo. Para Le Corbusier, «la cima de la civilización se divisa donde reina lo ortogonal»; las «formas racionales, basadas en la geometría» son las formas del «clasicismo», la antítesis de la «barbarie» [23]. Al inventar un repertorio de curvas y motivos tropicales típicamente brasileños, y al representar la sensualidad, el erotismo y la irracionalidad, los brasileños contaminaron la ortogonalidad euclidiana del maestro europeo con la exuberancia delirante del «otro», tropical y lúdico.



Figura 3: Ministerio de Educación y Salud Pública: pilotes de la entrada principal revestidos de piedra japuraná contra el mural de azulejos de Cândido Portinari. Fotografía de Nelson Kon.

18. CAPANEMA, Gustavo. "Depoimento sobre o Edifício do Ministério da Educação, entrevista con Alberto Xavier, José Carlos Coutinho and Luiz Fisberg (1968)". En: XAVIER, Alberto (ed.) *Depoimento de uma Geração*. 2a ed. San Pablo: Cosac & Naify, 2003, p. 125.
19. CAVALCANTI, Lauro. *As Preocupações do Belo*. Río de Janeiro: Taurus, 1995, p. 78.
20. PHILIPPOU, Styliane. "The Primitive as an Instrument of Subversion in Twentieth-Century Brazilian Cultural Practice". *Architectural Research Quarterly*. 2004, vol. 8, No. 3-4, p. 285-98.
21. De ANDRADE, Oswald. "Cannibalist Manifesto (1928)". En: SCHWARTZ, Jorge (ed.) *Brasil 1920-1950: De la Antropofagia a Brasília*. Catálogo de exposición. Ed. bilingüe. Valencia: IVAM, 2000, p. 591.
22. LE CORBUSIER. *The Decorative Art of Today*. 1a edición 1925, en francés. Dunnett, James I. (trad.). Cambridge, (Ma): MIT Press, 1987, p. 85.
23. LE CORBUSIER. *The City of Tomorrow and Its Planning*. 1a edición 1925, en francés. Nueva York: Dover, 1987, pp. 36-37.

La exposición del MoMA destacó el «carácter genuino y nacional», privilegiando la arquitectura del siglo XVIII, de las ciudades de minas de oro, una arquitectura de «la iglesia...del oro...[y] del esclavo negro» [17 p. 7-8, 25, 18]. [Véase también 24]. El MoMA rindió homenaje al elemento africano de la herencia cultural brasileña, un elemento que los intelectuales brasileños y los artistas modernistas también habían revalorizado poco antes. El escultor y arquitecto mineiro (de la región de Minas Gerais) Aleijadinho, hijo natural de un maestro de obras portugués y una esclava africana, había sido consagrado por los brasileños como el artista nacional paradigmático. Símbolo de «la emancipación del Nuevo Mundo» [25], la obra del mulato Aleijadinho fue reinterpretada como esencialmente anticolonialista, al mismo tiempo que Niemeyer fue aclamado como su heredero. Desde su sede del octavo piso del indudablemente moderno Ministerio de Educación, el Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (SPHAN) promocionaba la alianza entre tradición y modernidad. La estatua más célebre de Aleijadinho comparte el espacio del lobby de la oficina del ministro con el mural de Cândido Portinari *Juegos infantiles*, y con las sinuosas curvas de Niemeyer (figura 4). El patrimonio colonial, extremadamente romantizado, fue reconocido como el patrimonio del arte culto de Brasil. [26]

Algunos años antes, en la Feria Mundial de 1939 en Nueva York, Carmen Miranda, un ícono del Brasil tropical, acogía a los visitantes del Pabellón Brasileño diseñado por Costa, Niemeyer y Burle Marx. Al mismo tiempo, en la Sala del Buen Vecino se exhibían imágenes de la sociedad brasileña, en toda su variedad regional, étnica y racial: favelas, bahianas negras, jangadeiros, mulatos, gauchos etc., todos pintados por Cândido Portinari. En los Estados Unidos, Portinari fue recibido como el «intérprete principal de esta fuerza que crece de forma cada vez más articulada, el Negro de las Américas» [27]. El indio, el negro y el pobre fueron representados en Brasil y en el extranjero como una especie de figura hiperrealista. Esta representación fue considerada positiva y valiosa mientras permaneció en la esfera de la cultura y el folklore. Pero en cuanto amenazó con volverse real y adquirir así un sentido político y potencialmente cierto poder, pasó a ser percibida como negativa y fue censurada. Las escenas de las favelas y el carnaval afrobrasileño que Orson Welles, «un embajador de buena voluntad», filmó en 1942 para su documental inconcluso *It's All True* suscitaron el rechazo de las autoridades estadounidenses y del gobierno de Getulio Vargas, por representar lo que, a juicio de estos, era «demasiado canto y baile de negros» [28] [29]. Otro «embajador de buena voluntad» resolvió el problema: el filme *Los Tres Caballeros* (1944), de Walt Disney, celebraba a las famosas «tías» bahianas —las mujeres negras de Bahía—, pero lo hacía mediante una representación exótica, inocente y puramente blanca que separaba el cautivante sonido de los instrumentos africanos de los cuerpos negros, que hubieran estropeado el espectáculo hollywoodense y chocado a su público. Un año antes, *Saludos amigos*, del mismo Walt Disney, había reducido el país a una serie de postales almibaradas.

Curvas de transgresión

La publicación que acompañó la promoción de la arquitectura brasileña en el MoMA, en el contexto de la política del “buen vecino”, presentaba en su primera página una foto en color del Casino a Pampulha, una obra de Niemeyer perteneciente a un grupo de estructuras situadas alrededor de un lago artificial, en un nuevo barrio residencial en las afueras de la



Figura 4: Ministerio de Educación y Salud Pública: lobby de la oficina del ministro con el mural de Cândido Portinari *Juegos infantiles*, copia de estatua de profeta de Aleijadinho y alfombra sinuosa en forma libre de Oscar Niemeyer. Fotografía de Nelson Kon.

24. SOUSA J. de. "Brazil: The Background". *Architectural Review*. 1944, vol. 95, No. 567, p. 60.
25. BURY, John. *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*. Oliveira, Myriam Andrade Ribeiro de (ed), Lando, Isa Mara (trad). San Pablo: Nobel, 1991, p. 209.
26. PHILIPPOU, Styliane. "Modernism and National Identity in Brazil or How to Brew a Brazilian Stew". *National Identities*. 2005, vol. 7, No. 3, p. 245-64.
27. SMITH, Robert C. Citado en: WILLIAMS, Daryle. *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*. Durham: Duke University Press, 2001, pp. 219-20.
28. SHORES, Lynne. Citado en: STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham: Duke University Press, 1997, p. 127, 122.
29. "Memorandum del Rockefeller Committee of the Coordination of Inter-American Affairs (OCIAA)". En: STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham: Duke University Press, 1997, p. 122. El proyecto de Welles fue denunciado por «comunista».

ciudad de Belo Horizonte (1940-43). Niemeyer nunca se cansó de repetir: «Mi arquitectura empezó con Pampulha, con sus curvas sensuales e inesperadas» [30]. Ubicado tras la sobria fachada de vidrio, el fastuoso lobby, punto central del casino, es un espacio amplio y deslumbrante que estimula los sentidos. El interior es opulento, con paredes cubiertas de espejos de tonos rosados, columnas revestidas de aluminio y pulidos suelos de parqué y piedra de color miel. Posee un sofisticado sistema de pasarelas —rampas, escaleras y tribunas—, cuyas barandillas de ónix verde-amarillo de Argentina proyectaban cada noche sus reflejos en los espejos y en las paredes-cortinas y envolvían, en suntuosas serpentinadas, a la alta burguesía de este nuevo centro financiero e industrial.

Indudablemente, el lujoso casino de Niemeyer no pretendió cuestionar los mecanismos del placer burgués; más bien al contrario, lo glorificó y lo espectacularizó. Sin embargo, la llamada «arquitectura del placer» de Niemeyer «marcó un momento decisivo en el movimiento moderno» [31]. Con Niemeyer, la belleza transgredió los límites de la utilidad y la rentabilidad, y el lujo fue identificado con el placer. De manera un tanto irónica, su arquitectura de lujo cobró una dimensión política, al cuestionar las estructuras preestablecidas y las ideologías conservadoras, o, en términos antropofagistas, al transformar el «tabú [del moralismo racionalista] en tótem». El casino, construido para la burguesía adinerada de Belo Horizonte, cuyos lujosos carros con chofer subían la rampa que conduce hasta su entrada principal, se complementaba con una Casa de Baile para la clase obrera, ubicada del otro lado del lago, en una pequeña isla accesible por un puente peatonal (figura 5). Esta construcción y la iglesia de San Francisco de Asís, también ubicada en la costa del lago de Pampulha, brindaron a Niemeyer la oportunidad de «desafiar la monotonía de la arquitectura contemporánea, el funcionalismo equivocado y los dogmas de forma y función». «Me atraía lo curvo», escribió Niemeyer, «la curva liberada y sensual de la nueva tecnología del hormigón armado, pero también de las iglesias barrocas de Brasil... Mi oposición a la arquitectura racionalista del ángulo recto era consciente... Esta protesta consciente surgió del ambiente donde vivía, con sus playas blancas, sus enormes montañas y sus mujeres bellas y bronceadas». [30 p. 62 y p. 169-70]

En el hormigón armado Niemeyer encontró un medio ideal para liberarse de la tiranía de la razón tecnocrática y la necesidad estrictamente práctica. Lo eligió para crear, en colaboración estrecha con ingenieros civiles, una arquitectura «inventiva... de espectáculo... [y] libertad plástica», enraizada en las tradiciones nativas de Brasil y su paisaje tropical [30 p. 169-70]. El hormigón *in situ* era también un material apropiado para la industria brasileña de la construcción, caracterizada por la abundancia de mano de obra barata y relativamente no calificada. Se olvida a menudo que, desde los años 1920 y 1930, Brasil poseía una tecnología de hormigón excepcionalmente avanzada. El edificio del periódico *A Noite*, de 1928, en Río de Janeiro, era en su época el edificio de hormigón armado más alto del mundo. El puente de hormigón con la luz más larga de la época también fue construido en Brasil, en 1931 (Santa Catarina). Este material le ofreció a Niemeyer la posibilidad de conjugar escultura y estructura, lo que llevó a Nikolaus Pevsner a hablar de «innovación en el uso del hormigón». Sin embargo, Pevsner sostuvo que «el efecto [de esas innovaciones] en la arquitectura fue el resurgimiento de un individualismo radical». Reiterando la interpretación eurocéntrica del elemento exótico e irracional de Brasil, Pevsner lamentó el «deseo de novedad formal» de Niemeyer, que, desde su punto de vista, era «simple y



Figura 5: Oscar Niemeyer, Casa de Baile, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, 1940-43. Fotografía de la autora.

30. NIEMEYER, Oscar. *The Curves of Time: The Memoirs of Oscar Niemeyer*. Londres: Phaidon, 2000, p. 163.

31. PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer*. Nueva York: George Braziller, 1960, p. 21-22.

llanamente una rebeldía contra la razón». Pevsner habló de «manierismo», «irresponsabilidad», «estructuras fabulosas pero también frívolas», y los atribuyó a la conversión tardía de Brasil al modernismo y a su «tradición barroca del siglo XVIII, tan audaz y tan irresponsable». [32]

El templo de Niemeyer dedicado a la samba representa la versión edificada de su «Poesía de la Curva», su respuesta a la «Poesía del Ángulo Recto» de Le Corbusier, es decir, la manifestación de su oposición al canon modernista de líneas rectas y ángulos rectos, los cuales, para Niemeyer, procedían de una «tradición ética europea» [33]. Niemeyer habló de una «tropicalización» de las lecciones de Le Corbusier, de su «liberación» de la influencia del maestro europeo, y de la creación de una arquitectura «nueva» y «más audaz», «con las dimensiones de Brasil». [33 p. 66-74] Es decir, con un repertorio de curvas y motivos tropicales, típicamente brasileños, emblemas de la sensualidad, el erotismo, la irracionalidad, el ocio y la dulce vida. La Casa del Baile celebró el espíritu dionisiaco brasileño, vinculado al elemento «irracional» africano de la cultura brasileña, y a todo lo exótico, sensual, festivo, opulento, popular y salvaje. Niemeyer movilizó la naturaleza exuberante, los colores radiantes y las curvas femeninas para canibalizar y erosionar los prejuicios estéticos del rígido racionalismo europeo. Deseaba superar las restricciones racionalistas, y para ello adoptó el siguiente mantra: «en mi trabajo no se aplica lo de “la forma sigue a la función”, sino “la forma sigue a la belleza”, o, aún mejor, “la forma sigue a lo femenino” [34]. Al optar por formas ornamentadas, fluidas y cambiantes, Niemeyer eligió la femineidad sensual, en contraposición a lo austero, recto, fijo y estático, tradicionalmente relacionados con lo masculino y con una racionalidad limitada. Su instrumentalización del «otro» femenino forma parte de su estrategia liberatoria de todo lo que se percibe como negativo, y en el caso de lo femenino, como irracional e inmoral.

En 1925, Le Corbusier había insistido en su posición: «parece justificado afirmar que la decoración va desapareciendo a medida que un pueblo se va cultivando» [23 p. 85-87]. Según Adolf Loos, el ornamento, con sus raíces eróticas, era típico de las culturas primitivas, los campesinos y las mujeres, que «no tienen otra manera de realizarse» [35-36]. Según Le Corbusier, la mujer, especialmente la mujer primitiva, «representa lo que desfigura las formas ortogonales de la arquitectura moderna» [37]. Niemeyer adoptó las curvas femeninas erotizadas y los ornamentos de apariencia superflua como medios para oponerse al miedo racionalista del cuerpo —especialmente del cuerpo femenino—, un miedo que reconoció en la racionalidad utilitaria del modernismo arquitectónico; esa opción le sirvió para subvertir el orden racional hegemónico y eurocéntrico de la civilización moderna y masculina, representada por la austeridad formal y la restricción de la expresión artística. A la «belleza intelectual... bajo la belleza sensorial», que Le Corbusier asociaba a «Europa, heredera del pensamiento griego [que] domina el mundo», Niemeyer opuso la belleza embriagadora del dinamismo corporal, la belleza de «los salvajes [que] aman los colores llamativos y el sonido fuerte de los tambores» (según Le Corbusier). Es la esencia del *Manifiesto antropófago*, que «se niega a concebir un espíritu sin cuerpo». [38] [21 p. 591]

En Pampulha, el placer del cuerpo católico brasileño tenía que ser compensado con una penitencia. En su discurso sobre la iglesia de San Francisco de Asís (figuras 6 y 7), el ingeniero civil y poeta Joaquim Cardozo —uno de los principales colaboradores de Niemeyer— destacó la «desaparición del muro», la irregularidad de todas las formas de la



Figura 6: Oscar Niemeyer, Igreja de San Francisco de Asís, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, 1940-42. Fotografía de la autora.



Figura 7: Igreja de San Francisco de Asís: fachada oeste con mural de azulejos de Cândido Portinari con escenas de la vida de San Francisco. Fotografía de la autora.

32. PEVSNER, Nikolaus. *An Outline of European Architecture*. 7a ed. Londres: Penguin, 1972, pp. 425-31.
33. NIEMEYER, Oscar. *Niemeyer par lui-même: L'architecte de Brasília parle à Edouard Bailly*. París: Ballard, 1993, p. 66.
34. NIEMEYER, Oscar. Citado en: METZ, Tracy. "Form Follows Feminine: Niemeyer, 90, Is Still Going Strong". *Architectural Record*. 1997, vol. 185, No. 12, p. 35.
35. LOOS, Adolf. "Ornament und Verbrechen (1908)". En: LOOS, Adolf. *Sämtliche Schriften*. Viena: Verlag Herold, 1962, p. 287.
36. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Adolf Loos*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2002, pp. 23-27.
37. HOOPER, Barbara. "Urban Space, Modernity, and Masculinist Desire: The Utopian Longings of Le Corbusier". En: BINGAMAN, Amy, SANDERS, Lise y ZORACH, Rebecca (eds.). *Embodied Utopias: Gender, Social Change and the Modern Metropolis*. Londres: Routledge, 2002, p. 62.
38. LE CORBUSIER y OZENFANT, Amedée. Citados en: COLOMINA, Beatriz. "Where Are We?" En: BLAU, Eve y TROY, Nancy J. (eds.). *Architecture and Cubism*. Montreal: Canadian Centre for Architecture. Cambridge, (Ma): MIT Press, 2002, p. 151.

iglesia, y la manera en que cada línea de la composición está ladeada, lo que conecta el «espacio casi mágico» de Niemeyer con el barroco eclesiástico brasileño del siglo XVIII. El discurso disidente de Niemeyer, que intenta descentralizar, interrumpir y distorsionar lo dominante, transmite una definición de la arquitectura en consonancia con la interpretación de Cardozo. Este describe la iglesia de Pampulha como una «demostración exuberante de “a-verticalismo”», es decir, un ensayo arquitectónico contra el verticalismo «característico de todas las formas que representaban el poder en el pasado» [39]. El mural de Portinari en el altar de la iglesia de Pampulha representa a Cristo como salvador de los enfermos, los pobres y, lo que es más importante, los pecadores. La irreverencia de Niemeyer también desafió los dictados de la Iglesia Católica. Niemeyer declaró claramente que el objetivo de su diseño «con tantas curvas» era «desafiar la rigidez religiosa de la época» [40]. Sin embargo, al tomar prestadas las formas de la arquitectura industrial para la cúpula celeste del programa eclesiástico, Niemeyer no pretendía desacralizar el espacio eclesiástico, sino apropiarse de las estructuras de hormigón armado de los programas utilitarios, e introducirlas en el reino privilegiado del arte culto. No obstante, las autoridades conservadoras de la iglesia de Minas Gerais consideraron la iglesia de San Francisco sacrílega y provocadora. Su reacción violenta se prolongó a lo largo de los años. Hasta 1959, la iglesia se negó a consagrar el edificio. Por otro lado, la iglesia de Pampulha fue el primer edificio moderno de Brasil en ser declarado monumento nacional en 1943, solo un año después de su conclusión.

Desafío a las jerarquías dominantes de la ciudad americana

Después de la Segunda Guerra Mundial, el centro del «mundo civilizado» se trasladó del Viejo Mundo de Europa al «primer mundo» de los Estados Unidos. Por aquella época de prosperidad, los centros industriales de Brasil se orientaban hacia los modelos norteamericanos de modernización, progreso y «organización racional» de la industria. La clase media urbana de Brasil empezó a imitar el modo de vida y de trabajo de los Estados Unidos. En una exposición de 1955, el MoMA de Nueva York celebró la modernidad incomparable de las ciudades verticales de América Latina. El historiador de la arquitectura Henry-Russel Hitchcock comentó que «en la Ciudad de México o en San Pablo, la densidad de los rascacielos es más alta que en la mayoría de las ciudades estadounidenses» [5 p. 30]. El estado de San Pablo se convirtió en un coloso industrial y en un poderoso centro económico. Allí, Niemeyer diseñó el edificio de apartamentos Copan, para cinco mil residentes, en 1951, el año de la primera bienal de arte de San Pablo.

El esquema original, el bloque gigante residencial, con un plano en forma de S, está yuxtapuesto a un bloque para un hotel con capacidad para tres mil camas, más pequeño y rectangular. El dinamismo del volumen curvilíneo del Copan está acentuado por los brise-soleils horizontales de hormigón vidriado, que cubren completamente la fachada principal norte. La enorme onda, ubicada en medio de las torres cilíndricas y rascacielos angulosos del centro de San Pablo, parece aún más imponente. Las curvas horizontales del edificio residencial contrastan con los ángulos rectos del paisaje de oficinas (figura 8). Su horizontalidad sensual suaviza la verticalidad dominante e impregna la urbe americana con un espíritu nuevo, confirmando un sentido de movimiento a la estática ciudad. La fachada, estriada y animada por el juego constante de luces y sombras, tiene un aspecto flexible y permeable a diferencia de la fachada típica del edificio de oficinas, plana e inmóvil. Las curvas sueltas, irracionales y femeninas que Niemeyer introdujo en el centro



Figura 8: Oscar Niemeyer, Edificio COPAN, San Pablo, 1953-66. Fotografía de Nelson Kon.

39. CARDOZO, Joaquim. "Arquitetura Brasileira: características mais recentes". *Módulo*. 1955, vol. 1, No. 1, p. 6.

40. NIEMEYER, Oscar. Penteadó, Hélio (ed.). Ed. bilingüe. San Pablo: Almed, 1985, p. 72.

de San Pablo forjaron también una imagen claramente contrastante con la «imagen fría, dura, sin ornamentos, tecnológica» del edificio contemporáneo del Lever House (1950–52) [41]. Este, creado por Gordon Bunshaft (del estudio Skidmore, Owings, & Merrill), fue el primer rascacielos con pared-cortina en Nueva York y es el edificio que ha determinado la imagen del paisaje corporativo capitalista, representativo de «la máxima ingenuidad tecnológica con la mínima disidencia». [42]

El conjunto doméstico de Niemeyer incorporó al orden racional de la ciudad las curvas de «confusión» que Le Corbusier había censurado pocos años antes. Para una ciudad donde el «orden» y la «exactitud absoluta» son de gran importancia, Le Corbusier había propuesto el ángulo recto y «la línea recta...» ya que, opinaba el arquitecto suizo, «la curva es ruinosa, difícil y peligrosa», y «es algo que paraliza» [23 p. 10-12]. El edificio ondulado de Niemeyer invadió el núcleo urbano del centro financiero e industrial más importante de América Latina, cuestionando la dicotomía entre el mundo privado y femenino del hogar y el mundo público, vertical, rectilíneo y masculino del trabajo, desmontando así los presupuestos genéricos dominantes de las estructuras y los espacios de la ciudad americana. A pesar de que Niemeyer no logró resolver las dicotomías existentes, su deliberada feminización de los bloques canónicos rectilíneos del modernismo ortodoxo, y la implantación de su gigante femenino en el centro vertical, masculino, de negocios introdujo una ruptura, problematizando las polaridades de género en la ciudad americana y cuestionando la invisibilidad de las mujeres en la sociedad brasileña de los años 1950, profundamente patriarcal.

La forma enteramente libre del edificio de doce plantas (Edificio Liberdade, 1954-60, luego llamado Edificio Niemeyer) (figura 9) que el arquitecto brasileño diseñó para uno de los lugares más privilegiados y elevados de Belo Horizonte, frente al Palacio Beaux-Arts del gobernador del estado, cuestionó nuevamente las premisas ideológicas y formales de la ortodoxia modernista, e instaló un mundo de placer sensual y curvas eróticas, dinámico y maleable que subvirtió la imagen firme y autoritaria del centro cívico de la ciudad. El dinamismo de las curvas cóncavas y convexas está acentuado por los brise-soleils horizontales, que deshacen la dicotomía tradicional entre la parte sólida y la parte hueca de la fachada. En la parte vidriada de la fachada, estos elementos sirven para dar sombra, pero, al extenderse sobre las paredes sólidas, ponen de relieve preocupaciones estéticas que transgreden el objetivo estrictamente utilitario del dispositivo. Niemeyer justificó la alteridad embriagadora y transgresora de su versión del modernismo arquitectónico en términos de «conformidad con el clima brasileño y nuestra fantástica naturaleza tropical» [43]. Sin embargo, sus transgresiones de la rectangularidad y la rigidez formal también están inspiradas en la «estética corporal africana», vinculada para muchos con los cánones de belleza brasileños, la sexualidad y el placer [44]. Podríamos decir también que Niemeyer ha intentado injertar en el tejido urbano agentes de transformación para que el elemento simbólico africano de la cultura brasileña se extienda a la arquitectura y subverta la dominación de la presencia blanca en el espacio público y cívico de la burguesía brasileña, siguiendo los pasos de los artistas modernistas de los años 1920.

Las dos primeras bienales de San Pablo (1951 y 1953) —la segunda de las cuales incluía una sección arquitectónica— promocionaron y divulgaron las últimas tendencias de la arquitectura brasileña. El imán de San Pablo, la «ciudad-bonanza» de la arquitectura contemporánea según los críticos, atrajo a «los maestros europeos y estadounidenses» y estimuló reacciones



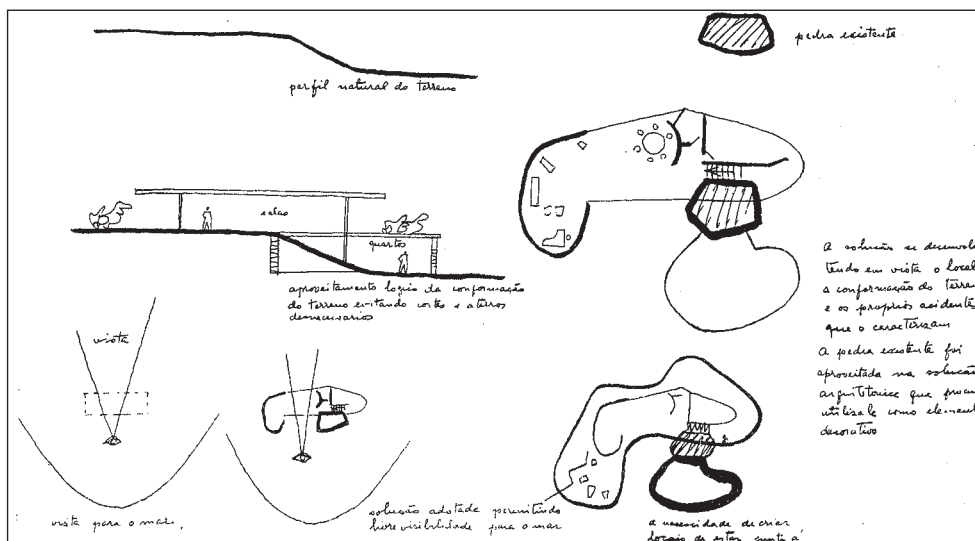
Figura 9: Oscar Niemeyer, Edificio Liberdade, Belo Horizonte, Minas Gerais, 1954–60 (luego llamado Edificio Niemeyer): detalle de la fachada con brise-soleils horizontales que se extienden sobre las paredes sólidas, revestidas de azulejos de Athos Bulcão. Fotografía de la autora.

41. OCKMAN, Joan. "Mirror Images: Technology, Consumption, and the Representation of Gender in American Architecture Since World War II". En: AGREST, Diana, CONWAY, Patricia y KANES WEISMAN, Leslie (eds.). *The Sex of Architecture*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1996, p. 195.
42. HODGSON, Godfrey Hodgson. Citado en: AGREST, Diana, CONWAY, Patricia y KANES WEISMAN, Leslie (eds.). *The Sex of Architecture*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1996, p. 195.
43. NIEMEYER, Oscar. "Coming Soon: Hanoi". En: *Oscar Niemeyer 1937–1997*. Ed. bilingüe. Tokio: TOTO Shuppan, 1997, p. 10.
44. HANCHARD, Michael. "Black Cinderella? Race and the Public Sphere in Brazil". En: HANCHARD, Michael (ed.) *Racial Politics in Contemporary Brazil*. Durham: Duke University Press, 1999, p. 68, 78, n. 4.

que se oponían a «ese movimiento vigoroso» (Gropius) y de una «madurez arquitectónica creciente» (Ernesto Rogers). Sin embargo, la mayoría de los visitantes extranjeros quedaron perplejos y se preguntaron si debían considerar la «exuberancia» de la arquitectura brasileña como una «cualidad maravillosa», o si debían condenarla por su «excesiva libertad imaginativa» (Hiroshi Ohye), o por su «neobarroco» licencioso [45]. Max Bill emprendió una ofensiva contra los «edificios espectaculares», los cuales representaban, para él, un «academicismo antisocialista». Durante las décadas siguientes, sus comentarios fueron repetidos hasta el hartazgo de manera acrítica. En un arranque de cólera contra los «pioneros» brasileños, Bill afirmó que «carecían de toda decencia», les reprochó su «barbarie» [46], rechazó sus reivindicaciones estéticas y les recriminó el haber sacado «la maleza selvática» de sus «espléndidas condiciones naturales». [47]

Las curvas danzantes de Canoas

La segunda casa que Niemeyer acababa de construir para su familia, en Canoas (Río de Janeiro, 1952-54) (figuras 10, 11 y 12), estuvo en el centro de las discusiones en San Pablo, y recibió la visita de numerosos arquitectos europeos. En Canoas, las curvas rítmicas de Niemeyer siguen múltiples compases y



45. "Report on Brazil". *Architectural Review*. 1954, vol. 116, No. 694, pp. 235-50.
46. BILL, Max. "Architect, Architecture and Society (1953)". En: ANDREAS, Paul y FLAGGE, Ingeborg (eds.). *Oscar Niemeyer: A Legend of Modernism*. Catálogo de exposición, ed. bilingüe. Basilea: Deutsches Architektur Museum, 2003, p. 121.
47. GROPIUS, Walter y Mrs GROPIUS. Citado en: "Report on Brazil". *Architectural Review*. 1954, vol. 116, No. 694, p. 237.

Figura 10: Oscar Niemeyer, Casa das Canoas, São Conrado, Río de Janeiro, 1950-53: memoria descriptiva.

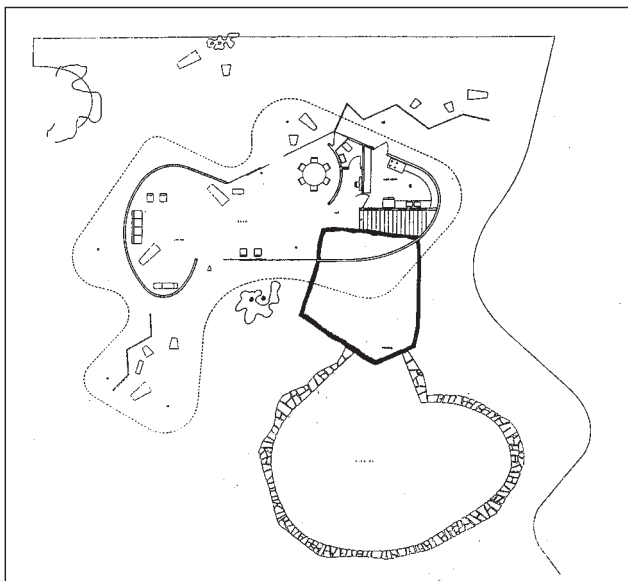


Figura 11: Casa das Canoas: planta baja



Figura 12: Casa das Canoas. Fotografías de la autora.

parecen independientes de la geometría, la utilidad o la gravedad. Ubicada en un sitio espectacular, entre montañas imponentes y con una maravillosa vista al mar, a primera vista la casa parece una simple losa de hormigón, sinuosa y de forma libre. El acceso no es ni directo, ni axial. Desde la calle, el visitante entra al jardín sombreado, después dobla para descender hasta lo que parece un claro en el bosque. Agua, una roca enorme de granito y un horizonte bajo configuran un paisaje carioca en miniatura, anticipando el magnífico espectáculo que aún no es visible. El visitante pasa por una abertura en el vidrio y, una vez dentro del interior relativamente oscuro de la casa, atraído por la luz, sale por la parte trasera a una veranda donde lo aguarda una vista estupenda (figura 13). La Casa das Canoas es una composición de curvas que siguen diferentes ritmos, en diálogo perpetuo y abierto. La samba ha sido descrita como «un diálogo complejo, en el cual las diferentes partes del cuerpo [pies, cadera y hombros] hablan al mismo tiempo, en lo que parecen idiomas diferentes» [48]. Del mismo modo, en Canoas, las paredes de vidrio ondulan independientes del techo y de las columnas estructurales, que parecen esparcidas al azar, en el interior y el exterior de la casa (figuras 14 y 15). Las curvas del pulido suelo negro siguen otro ritmo distinto, desbordando y confirmando que todos los límites se disuelven, y todos los dispositivos de separación son penetrables. Las capas verticales, polimétricas y en diálogo abierto, ponen la composición en movimiento permanente. Como la Casa del Baile en Pampulha, la Casa das Canoas propone la danza como la máxima transgresión de la utilidad.

El rechazo de la consistencia formal del modernismo ortodoxo en Canoas concitó el repudio de algunos visitantes europeos, quienes juzgaron la casa incoherente y arbitraria. Sus reacciones semejan las percepciones europeas de los motivos simultáneos de la música afrobrasileña. El comentario de Barbara Browning sobre estas percepciones se puede aplicar tanto a la música como a la arquitectura: «El problema», dice Browning, «no es la falta de dirección de la música [o de la arquitectura], sino la dirección equivocada de la audición» [48 p. 10] [49¹]. En su respuesta a los críticos, Niemeyer destacó el carácter libre e individual de la arquitectura brasileña, que tanto molestó a los europeos y su conciencia social. También se refirió al contexto de esa arquitectura y admitió que era un verdadero «reflejo... de las contradictorias condiciones sociales del ambiente en el que se desarrollaba». Agregó, además, que una arquitectura con pretensiones socialistas no puede funcionar como agente de reforma social en una sociedad capitalista; al contrario, aquella constituiría una traición a la lucha social genuina, ya que disimularía la privación social detrás de una fachada socialista, fetichizada y al servicio de la demagogia política. [50]



Figura 15: Casa das Canoas. Fotografía de la autora.

48. BROWNING, Barbara. *Samba: Resistance in Motion*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 2.
49. KLOTZ, Heinrich. "Die röhrenden Hirsche der Architektur, Kitsch in der modernen Baukunst (1977)". En: FILS, Alexander (ed.). *Oscar Niemeyer: Selbstdarstellung, Kritiken, Oeuvre*. Münsterschwarzach: Benedict Press, 1982, p. 107.
50. NIEMEYER, Oscar. "O problema social na arquitetura (1955)". En: XAVIER, Alberto (ed.) *Depoimento de uma geração*. 2a ed. San Pablo: Cosac & Naify, 2003, pp. 184-88.

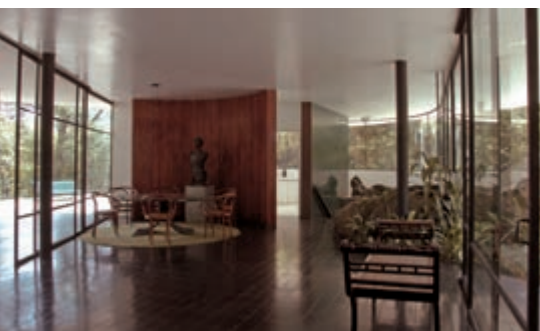


Figura 13: Casa das Canoas. Fotografía de la autora.

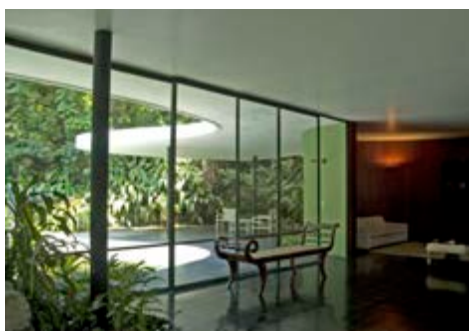


Figura 14: Casa das Canoas. Fotografía de la autora.

¹ Un crítico alemán llegó hasta el punto de llamar «kitsch» a la casa de Niemeyer.

La acrópolis del nuevo Brasil

A pesar del rápido crecimiento urbano de los años 1950, más de la mitad de los brasileños continuaba viviendo en zonas rurales pobres. Cuando los campesinos se mudaban a las ciudades, se incorporaban a la economía informal y se instalaban en las favelas. La película de 1959 *Orfeu Negro* (*Orphée Noir*) idealizó las favelas de Brasil, que experimentaron una rápida expansión en la década de 1950 [51]. El director francés Marcel Camus presentó la utopía bucólica de los favelados felices, que cantan, bailan y tocan la guitarra todo el día, ajenos a la pobreza y las preocupaciones diarias. Para ese entonces, el público de Hollywood ya era capaz de tolerar a los negros en la pantalla grande. Una vez más, Brasil era representado como un paraíso perdido, habitado por mulatas hermosas que meneaban sus caderas mientras subían el Morro da Babilônia. El optimismo inocente de los habitantes de Río fue insertado en una ciudad que carecía de todo signo de modernidad. Jean-Luc Godard notó que incluso los ómnibus de Río habían sido remplazados por otros más anticuados para que no desentonaran con los habitantes primitivos [52]. El Ministerio de Educación, que ya había cumplido veinte años, apareció en *Orfeu Negro*, pero aislado, desierto, representado como un sitio alienado que Eurídice cruza rápidamente para subir a la tierra alegre del *morro*, tierra del carnaval ruidoso y colorido.

La historia del sambista inmortal y analfabeto se estrenaba en un momento de euforia y optimismo nacional. Pero el optimismo brasileño de finales de los años 1950 no era el optimismo del pobre encerrado, que escapa soñando despierto. El optimismo de Brasil se basaba en un gobierno democráticamente elegido, orientado hacia el futuro, que seguía una política de estabilidad, innovación y programas ambiciosos para lograr un desarrollo económico rápido, de industrialización agresiva y modernización. En el *Orfeu Negro*, el ritmo ondulante de la bossa nova (nacida en los apartamentos burgueses de la zona sur de Río) estaba acompañado de imágenes de una utopía bucólica sobre los *morros* de Río de Janeiro, que parecían haber preservado un modo de vida rural, mientras que el corazón de la nación brasileña aspiraba a una nueva utopía urbana.

En la meseta central del país, el martilleo constante de Brasil estaba creando «la capital más hermosa del mundo», según el presidente Juscelino Kubitschek, quien tomó la audaz decisión de trasladar la capital del país a una ciudad indudablemente moderna, que inauguraría «la Nueva Época de Brasil» [53]. Brasilia era una nueva y a la vez largamente deseada utopía. El traslado de la capital estaba estipulado en la Primera Constitución Republicana de 1891, y fue reiterada en las de 1934 y 1946. El objetivo de la nueva capital —«*inventada*», según Lúcio Costa, autor de su plan maestro, en un apartamento de la playa de Leblon en Río— era la independencia total del viejo continente y la realización del gran destino de Brasil [54]. Su ubicación en el interior inexplorado del país (en su centro demográfico) señalaba la realización del antiguo sueño de reclamación de la riqueza legendaria natural y material de Brasil, y la unión de los dos Brasiles: el Brasil urbano, costero, asociado con la herencia europea, y el «verdadero Brasil» rural del interior. La inauguración de Brasilia marcó simbólicamente el segundo descubrimiento de Brasil, que realizaban ahora los brasileños mismos. La fecha programada para la inauguración de la nueva capital fue precisamente el 21 de abril de 1960, Día de la Independencia y aniversario del descubrimiento de Brasil.

El visionario Kubitschek prometió «cincuenta años de progreso en cinco» y declaró que iba a otorgar a la nación «un cimiento para construir

51. CAMUS, Marcel. *Orfeu Negro* [película]. Francia: Sacha Gordine, 1959.

52. GODARD, Jean-Luc. Citado en <http://www.geocities.com/Hollywood/9400/ofilme.html>.

53. KUBITSCHKEK, Juscelino. Citado en: NIEMEYER, Oscar. *The Curves of Time: The Memoirs of Oscar Niemeyer*. Londres: Phaidon, 2000, p. 70.

54. COSTA, Lúcio. "'Ingredientes' da concepção urbanística de Brasília". En: COSTA, Lúcio. *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. 2a edición. San Pablo: Empresa das Artes, 1997, p. 282. Énfasis en el original.

su futuro». Brasilia se convirtió en el «objetivo síntesis» de su programa de «desarrollismo nacional». Según Costa, Brasilia era la «piedra clave» del arco que estaba construyendo Kubitschek [55]. Estaba previsto que la hercúlea tarea se realizara en el plazo de su mandato de cinco años —según la ley, el presidente podía ocupar el cargo solo una vez—, es decir que la construcción de Brasilia debía llevarse a cabo en tres años, un mes y cinco días después de la selección de su plan maestro, en 1957. La Brasilia que concibió Costa en su plan maestro es una ciudad de «autopistas y rutas aéreas», es decir, la capital de una nación unificada, con un gobierno fuerte y centralista [56]. Al construir 17 000 km de nuevas «carreteras de unión nacional», algunas de las cuales atravesaban regiones que hasta entonces no se habían cartografiado, el gobierno de Juscelino Kubitschek conectó a Brasilia con el resto del país y transformó a Brasil en el séptimo productor de automóviles del mundo.

Niemeyer se apresuró a cerrar su oficina en Copacabana para dedicarse plenamente a la transformación de «una enorme y deprimente parcela salvaje» en la acrópolis del nuevo Brasil [30 p. 70]. La tarea que le confió Kubitschek consistía en crear una arquitectura brasileña que estuviera al nivel de la Atenas y Roma en su época de oro. La elección del reconocido héroe de la arquitectura nacional moderna de Brasil como arquitecto de la nueva capital tenía por objetivo asegurar la coherencia arquitectónica. Asimismo, revelaba la adopción del estilo que los arquitectos y políticos brasileños del siglo XX habían imaginado para la nación, un estilo que era, a la vez, brasileño y moderno. Rayner Bahnam interpretó a Brasilia como «el triunfo del proceso que había empezado con el Ministerio de Educación y Salud Pública» [1 pp. 151–52]. «Pampulha fue el principio de Brasilia», declaró Niemeyer, subrayando la emancipación absoluta de la arquitectura brasileña [57,58]. Y luego agregó: «como en la época de Pampulha, un sentimiento de protesta me poseyó. Ya no era el ángulo recto lo que me enfadaba, sino la obsesión con la pureza arquitectónica y la lógica estructural...La arquitectura contemporánea desaparecía detrás de cajas repetitivas de vidrio». [30 p. 171]

Los primeros materiales llegaron en aviones militares, y la construcción de la nueva capital —iniciada el 2 de diciembre de 1956— comenzó con el aeropuerto, punto vital de contacto con el resto del vasto país. Era, además, «el primer aeropuerto especialmente diseñado para la época de los jets» [59] [Véase también 56 p. 35], lo que parece especialmente apropiado tratándose de una ciudad que, vista desde el cielo, tiene forma de avión, la máquina moderna por excelencia. Tras la inauguración del aeropuerto, se celebró la primera misa católica oficial, que tuvo lugar el 3 de mayo de 1957 en el punto más alto del Plan Piloto; al cabo de la ceremonia, una cruz fue erigida en el mismo sitio. Ambos actos repetían el ritual de Pedro Álvares Cabral en Porto Seguro. El primer edificio de Niemeyer fue esta gran capilla, transitoria y abierta, con un altar monumental. Las curvas de sus próximas construcciones eclesíásticas católicas para la nueva capital siguieron el modelo de este edificio.

Costa, el Papa de la arquitectura brasileña moderna, concibió la ciudad como un «símbolo de la identidad de la nación brasileña» [60]. La monumentalidad de su Plan Piloto se manifiesta en los espacios vastos, abiertos y expuestos del triángulo formado por la Plaza de los Tres Poderes, en el extremo este del Eje Monumental, y en los céspedes amplios y extensos de la explanada ceremonial que conduce al imponente Congreso. «La Plaza de los Tres Poderes es la Versalles del pueblo», afirma Costa [61] (figura 16).



Figura 16: Brasilia: Eje Monumental y Plaza de los Tres Poderes. Fotografía de Nelson Kon.

55. KUBITSCHKEK, Juscelino; COSTA, Lúcio. Citados en: SHOUMATOFF, Alex. *The Capital of Hope: Brasília and Its People*. Nueva: Vintage Books, 1990, p. 38.
56. COSTA, Lúcio. "Report by Lúcio Costa". En: STÄUBLI, Willy. *Stuttgart. Brasilia: Alexander Koch*, 1966, p. 16.
57. NIEMEYER, Oscar. *My Architecture*. Río de Janeiro: Revan, 2000, p. 17.
58. NIEMEYER, Oscar. "Minha experiência em Brasília". *Módulo*. 1960, vol. 3, No. 18, pp. 11–16.
59. PINHEIRO, Israël. Citado en: DOS PASSOS, John. *Brazil on the Move*. Garden City, (NY): Doubleday, 1963, p. 76.
60. COSTA, Lúcio. "Brasília 57-85: Do plano-piloto ao 'Plano Piloto'". En: COSTA, Lúcio. *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. 2a edición. San Pablo: Empresa das Artes, 1997, p. 326.
61. COSTA, Lúcio. "Brasília Saudação aos críticos de arte (1959)". En: COSTA, Lúcio. *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. 2a edición. San Pablo: Empresa das Artes, 1997, p. 299.

En la arquitectura cívica de Brasilia, Niemeyer intentó representar tanto las instituciones democráticas del país como la permanencia y la cohesión de la sociedad brasileña, unida por el nuevo símbolo de Brasilia. El gran reto que afrontó Niemeyer consistía en mantener su libertad de experimentación con la forma plástica controlando y subordinando esa libertad a las exigencias de la gran narrativa arquitectónica.

El Palácio da Alvorada (palacio del alba, 1956-58) —la residencia presidencial— resumió los objetivos del proyecto monumental de la «primera capital de la civilización del siglo XX» [André Malraux] [62]. Su construcción empezó aún antes de la selección del plan maestro, en el lugar donde sale el sol en Brasilia, simbolizando «el nuevo amanecer de Brasil». La casa grande blanca, monumental y moderna del Palácio da Alvorada siguió el ejemplo de la «estructura larga y baja de la típica casa grande brasileña de la época colonial», con su «gran veranda protegida», «famosa por sus jardines de flores», «adornados con estatuas» [63, 64] [56 p. 39]. Al igual que la fazenda do Columbandê (1714, São Gonçalo, estado de Río de Janeiro), que Costa comparó orgullosamente con el Alvorada, la residencia presidencial incluye una pequeña capilla independiente, que no solo presenta la fe católica como accesorio permanente de la autoridad que gobierna Brasil, sino que también expresa un «catolicismo de familia, en que el capellán se subordina al paterfamilias», del mismo modo que en la casa grande colonial [65] (figuras 17 y 18). Niemeyer se inspiró en la casa de las plantaciones coloniales, que la ideología nacionalista de principios del siglo XX había transformado en símbolo de la tradición nativa luso-brasileña. Así, amuebló la Alvorada con antigüedades luso-brasileñas, que representaban la herencia artística culta de Brasil, y con obras creadas por diseñadores contemporáneos brasileños y maestros europeos.

En Brasilia, la arquitectura y el urbanismo, junto con la retórica gubernamental y la historiografía de la ciudad, asumieron la responsabilidad de integrar la nueva capital en una historia nacional meticulosamente construida y representativa de una continuidad histórica. Desde el principio, Brasilia no fue concebida para rechazar, sino para integrar los valores del pasado histórico de Brasil, considerado ahora desde de una perspectiva transhistórica. La invención de la capital suponía una reinterpretación de la historia de Brasil como una progresión de eventos o, mejor, una sucesión de personalidades, decididamente encaminadas hacia un único fin: la creación de Brasilia. Los monumentos brasilienses de Niemeyer representan un estado-nación brasileño, orgulloso de su pasado y seguro de su futuro, tradicional y a la vez moderno. Las columnatas del Alvorada fueron interpretadas como una inversión de los arcos de madera del mercado colonial de Diamantina. Desde el principio, se las vinculó también con la antigüedad clásica. Niemeyer apreciaba estas referencias, pero prefería aludir a la arquitectura histórica del Brasil colonial, destacando su originalidad y continuidad histórica, e inyectando a la imagen clásica apolínea el espíritu de lo dionisiaco brasileño, con su predilección por las curvas.

Se ha señalado que, mientras que la bossa nova es una música para escuchar, que apela al placer estético, la samba es una música para bailar, que remite a un placer sensual. Las obras de Niemeyer en Brasilia tienen una relación parecida con los desenfadados experimentos de la primera época de su carrera. Como en la bossa nova, la estética aparentemente conservadora del Alvorada, cuando se la considera con más detenimiento, se aparta de la norma, sutilmente subvertida por elementos progresivos,



Figura 17: Oscar Niemeyer, Palácio da Alvorada (residencia presidencial), Brasilia, 1956-58. Fotografía de la autora.



Figura 18: Fazenda Columbandê, São Gonçalo, estado de Río de Janeiro, siglo XVIII. Fotografía de Marcel Gautherot (1960), Archivo Instituto Moreira Salles.

62. MALRAUX, André. Citado en: EVENSON, Norma, *Two Brazilian Capitals: Architecture and Urbanism in Rio de Janeiro and Brasília*. New Haven: Yale University Press, 1973, p. 100.

63. FREYRE, Gilberto. *New World in the Tropics: The Culture of Modern Brazil*. 1a edición 1945. New York: Alfred A. Knopf, 1963, pp. 233, 235, 240.

64. NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer*. Catálogo de exposición. Ed. bilingüe. Río de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998, p. 34.

65. FREYRE, Gilberto. *The Masters and the Slaves (Casa Grande & Senzala): A Study in the Development of Brazilian Civilization*. Samuel Putman (trad.). 1a edición 1933, en portugués, y 1946, en inglés. Nueva York: Alfred A. Knopf, Borzoi Books on Latin America, 1956, p. 7.

disonantes, potenciados por su incorporación en una estructura aparentemente clásica. Las tonadas de las icónicas columnas blancas de la Alvorada son esencialmente «desafinadas», para tomar prestado el título de la obra maestra y seminal de la bossa nova. La casa grande baja está suspendida sobre el terreno, como si solo se pudiera caminar en puntas de pie sobre él. Despojada de las insignias tradicionales del poder —el pórtico imponente y la gran escalera de entrada— la casa del presidente brasileño inclina su fachada para acoger al visitante; una membrana frágil de vidrio disuelve las barreras y reemplaza las paredes de piedra de la casa patriarcal colonial.

La columnata blanca tiene un aire etéreo y frágil que niega toda permanencia, solidez y estabilidad conjuradas por la evocación inicial de la casa grande patriarcal. A ciertas horas del día, en el estanque y en el suelo de la plataforma de mármol, los reflejos de las columnas de Niemeyer se reúnen con los de la hilera doble de palmas imperiales, el llamado orden brasileño que fascinó tanto a Jean Prouvé por su economía de estructura [66] (figura 19). Vacilando entre abstracción y figuración, dotadas de una multiplicidad de metáforas y leyendas sobre sus orígenes y asociaciones, las columnas del Alvorada se transformaron en un emblema de la ciudad que simbólicamente marcó la ocupación de Brasil por los brasileños. Niemeyer antepuso la invención y la innovación, o la forma simbólica, a la obsesión racionalista por la economía de los componentes estructurales y la expresión tectónica «honesta». Su cuestionamiento del racionalismo estructural también adopta la forma de un desplazamiento del papel tradicional de la estructura, en el sentido de que los elementos estructurales no simbolizan necesariamente el fin específico que cumplen. Su función principal no es estructural, sino lo que Barthes llama «la gran función imaginaria que permite que los humanos sean estrictamente humanos» [67]. Para Niemeyer, estos elementos representan la «belleza que triunfa sobre las limitaciones de la lógica constructiva», introduciendo la irracionalidad de lo estético en el rigor de la estructura [40 p. 74]. Al socavar el sentido fidedigno de los signos, Niemeyer buscó producir esa particular sensación estética que tiene lugar cuando la relación familiar entre material y peso deja de ser reconocible.

En ese momento de su carrera, Niemeyer no buscaba un nuevo vocabulario de formas, sino una sintaxis innovadora. La transformación irreverente de las formas que la tradición y la historia habían consagrado pone en duda todas las certezas, no para destruirlas, sino para exorcizar sus demonios y abrirlas a nuevas e inesperadas posibilidades. Al mismo tiempo, esta transformación intenta afirmar la autonomía de la arquitectura brasileña con respecto a la europea. Desde el principio de su planificación, la monumentalidad, una cualidad ausente en la vieja capital de Río de Janeiro, fue un requisito para la «capital de todos los brasileños», y para celebrar la mayoría de edad de Brasil. Pero la arquitectura de Niemeyer replantea en términos radicales la monumentalidad tradicional. Su gesto es producto tanto de su enfoque exploratorio del diseño y de su actitud crítica hacia los estereotipos como del deseo de celebrar, no lo que está ya acabado, sino lo que está a punto de desplegarse.

El Palacio de la Alvorada representó en forma concreta y monumentalizó el horizonte físico y metafórico de Brasilia, en espera del prometido amanecer de Brasil. En las obras de Niemeyer para Brasilia, la monumentalidad



Figura 19: Palácio da Alvorada: fachada principal (oeste). Fotografía de la autora.

66. CHOAY Françoise. "Souvenirs d'ailleurs". En: GUIDOT, Raymond y GUIHEUX, Alain (eds). *Jean Prouvé "constructeur"*. París: Centre Pompidou, 1990, p. 215.

67. BARTHES, Roland. *The Eiffel Tower and Other Mythologies*. Howard, Richard (trad.). Berkeley, (LA): University of California Press, 1997, p. 6.

reside en la ampliación de su dimensión horizontal, un gesto seguro y aún más poderoso y efectivo en un paisaje sin ningún elemento vertical, sin montañas o mar, pero con un horizonte de 360° y 180° de cielo. En el caso de Brasilia, podemos hablar de una monumentalidad alternativa, que cuestiona y reordena las formas que representaban el poder en el pasado. Revestidos de piedra, los palacios de la capital simbólica del país ponen de manifiesto la naturaleza democrática del proceso que los dio a luz. Pero en lugar de masa, solidez y peso, esos palacios proponen ligereza, elegancia y gracia, subrayando la individualidad de los elementos constituyentes —las columnas— al mismo tiempo que someten esa individualidad de los elementos iguales a la síntesis del todo. Niemeyer intentó también relacionar la arquitectura del conjunto gubernamental con la del Alvorada. El Palácio do Planalto (Palacio Ejecutivo, 1958-60) (figuras 20 y 21) y el Supremo Tribunal Federal (1958-60) (figura 22) también se caracterizan por sus columnatas monumentales, revestidas de mármol blanco, con curvas que compensan la austeridad de las formas rectilíneas. Situadas perpendicularmente a las paredes de vidrio, las columnas representan la apertura y la accesibilidad, invitando a los ciudadanos a entrar en las sedes del gobierno. Niemeyer explica que diseñó estas columnatas pensando en un espectador móvil, alguien que camina entre estas columnas y las mira desde varios ángulos. [68]

68. NIEMEYER, Oscar. "Form and Function in Architecture (1960)". En: OCKMAN, Joan. *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. New York: Rizzoli, 1993, p. 309-13.



Figura 20: Oscar Niemeyer, Palácio do Planalto (Palacio Ejecutivo), Brasilia, 1958-60. Fotografía de la autora.

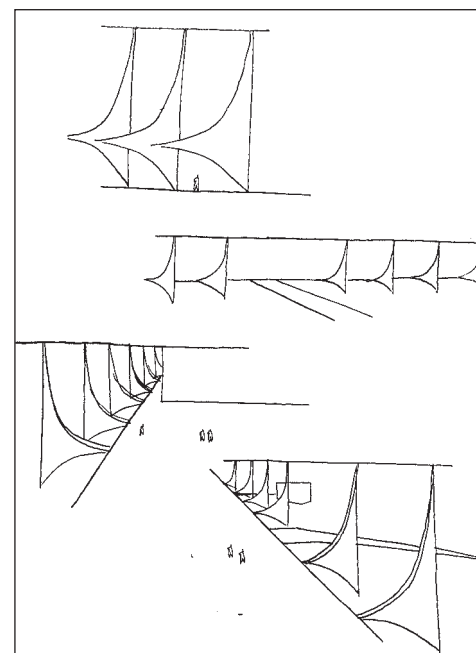


Figura 21: Columnatas del Palácio do Planalto



Figura 22: Oscar Niemeyer, Supremo Tribunal Federal, Brasilia, 1958-60. Fotografía de la autora.

Se dice que, con las columnas de la Alvorada, del Planalto y del Supremo Tribunal, Niemeyer ha creado los tres órdenes brasileños. Si consideramos la vieja analogía entre columna y cuerpo humano, podríamos leer el coro de columnas del Planalto como una expresión del triunfo de los valores colectivos de la polis democrática, una representación del coro de los ciudadanos que ritma las acciones del presidente y que, como en la tragedia clásica, siempre tiene la última palabra. El Supremo Tribunal está suspendido más cerca del terreno. Las columnas rectangulares que sostienen el techo están expuestas en las elevaciones frontales y posteriores, al mismo tiempo borradas en su revestimiento de aluminio en color gris oscuro. El efecto fluido, como el de un abanico, se aprecia mejor caminando por las verandas; allí, las grandes columnas blancas se abren y cierran, en movimiento perpetuo (figura 23).

El punto de referencia decisivo que delineó el perfil definitivo de Brasilia es el Congreso Nacional (1958-60), en el ápice del Eje Monumental. El triángulo equilátero ideado por Costa para la Plaza de los Tres Poderes y el carácter monumental del edificio del poder legislativo, creado por Niemeyer, parecen corresponder a su ideal de democracia parlamentaria, aunque disimulan la realidad política brasileña, en la que el poder judicial y el poder legislativo se hallan subordinados al poder ejecutivo del presidente (figura 24). Niemeyer se aseguró de que la «vista panorámica» continuara a lo largo del Eje Monumental, más allá del edificio del Congreso, sin obstáculos, por encima de la terraza, entre las dos cúpulas y hasta la Plaza de los Tres Poderes, «el gran salón abierto, donde se podrán reunir los ciudadanos» [69, 70]. En el Congreso Nacional, la estructura moderna de la legislatura nacional está superpuesta a la estructura vinculada con la política arcaica del Brasil, la casa grande patriarcal. Abierta hacia el cielo, la forma cóncava de la Cámara de Diputados simboliza la apertura de la cámara baja hacia el electorado, mientras que la cúpula de la cámara alta está orientada hacia adentro, hacia su tarea legislativa.

La falange solemne de bloques repetitivos de diez plantas para las sedes de los ministerios subraya la importancia de los edificios principales del gobierno en la Plaza de los Tres Poderes. Solo los Ministerios de Justicia (1962-70, modificado en 1986) y de Relaciones Exteriores (1962-70) se diferencian arquitectónicamente. Las columnatas y el hormigón a la vista de estos edificios, los más próximos al Congreso Nacional, les otorgan una apariencia más terrena, que facilitan la transición entre los bloques utilitarios de los ministerios y los palacios etéreos de mármol blanco de los tres poderes gubernamentales. La sensación de movimiento se manifiesta claramente en el pórtico de la elevación oeste del Ministerio de Justicia, en el que los brise-soleils gigantes y caprichosos, aparentemente ubicados en ángulos arbitrarios, parecen girar y ondear cuando uno camina a su lado. Estos elementos amplían, petrifican y confieren permanencia y monumentalidad a una invención brasileña, que es también el elemento más encomiado y emblemático de la arquitectura moderna de Brasil: el brise-soleil ajustable. En el Palácio do Itamaraty (Ministerio de Relaciones Exteriores), la estructura de hormigón a vista está pensada para parecer más ligera que la parte vidriada del edificio (figura 25). Aquí, al socavar el sentido fidedigno de los signos, Niemeyer buscó producir esa particular sensación estética que tiene lugar cuando la relación familiar entre material y peso deja de ser reconocible. En la planta baja del Itamaraty, una sala grande, sin columnas y revestida de mármol blanco, está dominada por una escalera de hormigón a vista, con una alfombra azul, que sube sensualmente en espiral hacia el entresuelo. En lo alto de esta escalera,



Figura 23: Columnata del Supremo Tribunal Federal. Fotografía de la autora.



Figura 24: Oscar Niemeyer, Congreso Nacional, Brasilia, 1958-60. Fotografía de la autora.



Figura 25: Oscar Niemeyer, Palácio do Itamaraty (Ministerio de Relaciones Exteriores), Brasilia, 1962-70. Fotografía de la autora.

69. NIEMEYER, Oscar. "Thoughts on Brasilia". En: STÄUBLI, Willy. *Stuttgart*. Brasilia: Alexander Koch, 1966, p. 22

70. NIEMEYER, Oscar. "Uma cidade para o Amanhã". *Módulo*. 1979, No. 56, p. 80.

en noches de gala, el ministro de Relaciones Exteriores y el presidente de la República acogen a los dignatarios extranjeros (figura 26). Niemeyer se ha negado rotundamente a agregar una balaustrada, por lo que, durante las recepciones, los funcionarios del ministerio forman una balaustrada humana.

La Catedral Metropolitana de Brasilia (1958-70) rinde homenaje al barroco eclesiástico mineiro del siglo XVIII, extremadamente teatral y «esencialmente brasileño» [71] (figura 27). Las figuras de los cuatro evangelistas son una alusión obvia al monumento mineiro más célebre: las estatuas de Aleijadinho de los doce profetas, en el Santuário de Bom Jesus de Matosinhos (1775-1790), en Congonhas do Campo, Minas Gerais (figura 28), inspirados, a su vez, en el vía crucis del Santuário do Bom Jesus do Monte en Braga, Portugal (1723-1837) (figura 29). Niemeyer ha ligado la tierra de Brasilia con el programa de la catedral católica. Abandonando las tipologías normativas, colocó todos los espacios interiores bajo tierra, desdibujando así los contornos del programa arquitectónico e incorporando el horizonte ilimitado y firme de Brasilia en el edificio de la iglesia más importante de la ciudad. Colocar bajo tierra la parte del programa vinculada a la tierra le permitió manipular la escala aparente del edificio para afirmar el papel secundario de la religión en el estado moderno y secular, sin comprometer su envergadura y su monumentalidad.

71. DO AMARAL, Tarsila. Citada en: SCHWARTZ, Jorge (ed.) *Brasil 1920-1950: De la Antropofagia a Brasília*. Catálogo de exposición. Ed. bilingüe. Valencia: IVAM, 2000, p. 541.



Figura 26: Oscar Niemeyer, Palácio do Itamaraty (Ministerio de Relaciones Exteriores), Brasília, 1962-70. Fotografía de la autora.



Figura 28: Aleijadinho (Antônio Francisco Lisboa), Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais, 1757-90, con estatuas de los doce profetas en el adro, 1795-1805. Fotografía de la autora.



Figura 27: Oscar Niemeyer, Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida, Brasília, 1958-70. Fotografía de la autora.



Figura 29 : Vía crucis, Santuário do Bom Jesus do Monte, Braga, Portugal, 1723-1837. Las estatuas de los evangelistas en la fachada de la iglesia neoclásica (1784-1811) de Carlos Amarante fueron diseñadas por Manuel Joaquim Álvares y ejecutadas por José Domingues en 1808. Fotografía de la autora.

Mientras que sus monumentos seculares flotan libres de sus amarras terrenas, la catedral de Brasilia nace de la tierra, y su cúpula celeste se acerca al nivel de los creyentes. El estanque cumple una función a la vez simbólica y práctica. El rechazo iconoclasta de las tipologías heredadas está basado en un entendimiento profundo de los modelos históricos, claramente connotados y luego subvertidos con gran inventiva. En Brasilia, la ascensión ardua del penitente por la empinada vía sacra de Aleijadinho se invierte en un descenso suave, que guía, tres metros bajo el nivel del suelo, a un nártex oscuro, del cual el fiel emerge rápidamente a la iglesia más luminosa jamás concebida. Niemeyer contrasta el espacio central de la Catedral de Brasilia, una especie de híbrido de nave y claustro, con las «catedrales antiguas, oscuras, que nos recuerdan el pecado». [30 p. 173] Al impugnar por segunda vez una tradición arquitectónica —y teológica— que pone excesivo énfasis en el pecado o la caída, exalta el alma y degrada el cuerpo, Niemeyer desafió la retórica religiosa que había nutrido la ideología de la conquista del Mundo Nuevo, y había justificado la esclavitud de los africanos. La Catedral de luz y alegría de Brasilia niega la separación radical entre lo sacro y lo profano. «No quería repetir el contraste tradicional [exterior luminoso e interior oscuro] de las catedrales del pasado, que evoca una atmósfera de penitencia y castigo», afirma Niemeyer [72] (figura 30).

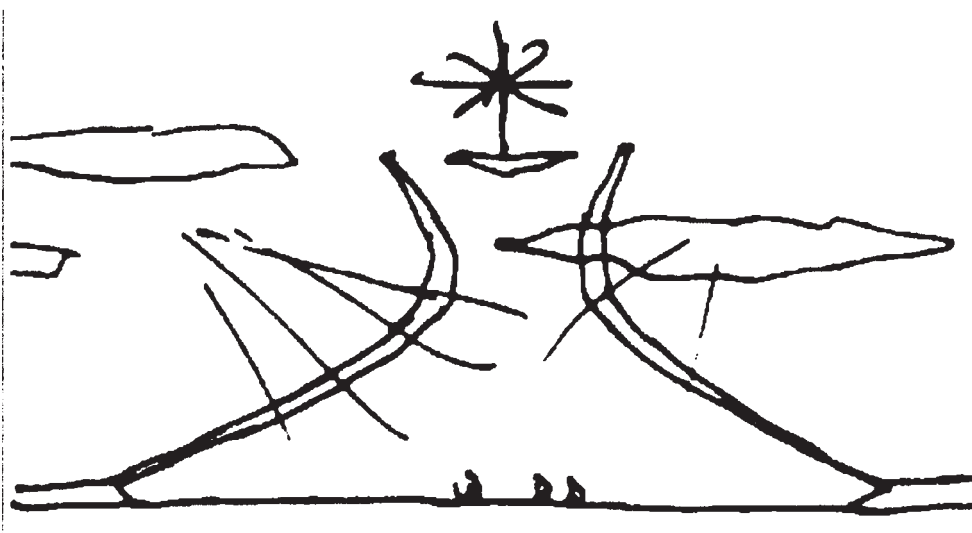


Figura 30: Oscar Niemeyer, Catedral Metropolitana de Brasilia

Aquellos eran tiempos de ilusiones, dice Niemeyer refiriéndose a la época cuando se construía Brasilia. «El día de su inauguración... todo cambió. La magia se acabó de golpe» [33 p. 41]. Niemeyer no asistió a la ceremonia, Costa tampoco. Niemeyer observa que «una sociedad libre de distinciones de clase» es «la base indispensable de una ciudad moderna», pero también advierte que el arquitecto o el urbanista no pueden alcanzar esta meta. A menos que la sociedad se encuentre organizada sobre esta base, «lo que fue concebido para todos se transformará en un privilegio para una pequeña minoría», y será nada más que «una grandiosa exhibición de tecnología y buen gusto» [73]. El golpe de estado militar de 1964 fue el ataque final al espíritu de optimismo que encarnaba la nueva capital de Brasil. En una entrevista de 1998, Niemeyer admitió que esta «fue una ciudad construida como un escaparate del capitalismo: todo para pocos». [74]

No obstante, hasta sus últimos días, el arquitecto siguió comprometido con el proyecto de Brasilia: «cuando visito Brasilia», decía, «siento que nuestro esfuerzo no fue en vano, que Brasilia marcó un período de labor y optimismo»

72. NIEMEYER, Oscar. "Cathedral of Brasília". En: *Oscar Niemeyer: Notebooks of the Architect*. Bruselas: CIVA, International Centre for Urbanism, Architecture and Landscape, 2002.

73. NIEMEYER, Oscar. "A cidade contemporânea". *Módulo*. 1958, vol. 2, No. 11.

74. NIEMEYER, Oscar. Citado en: NIESEWAND, Nonie. "Future Father, entrevista con Oscar Niemeyer". *Wallpaper*. 1998, Enero-febrero, p. 40.

[30 p. 174] (figura 31). Por un lado, Niemeyer mantuvo su convicción de «que la solución para los problemas [sociales] está al alcance de los arquitectos y de la arquitectura, y que esta solución requiere una actitud coherente de apoyo a los movimientos que, sin pertenecer al campo profesional, persiguen el mismo fin» [69 p. 21]. Por otro lado, su compromiso con la dimensión arquitectónica de la utopía se sostuvo en su fe en la dimensión utópica de la arquitectura. Desde los primeros tiempos de Brasilia, su deseo primordial era que sus edificios «fueran útiles, permanentes y capaces a transmitir belleza y emoción» [73 p. 6] [véase también 57], con el objetivo, sobre todo, de «alejar al visitante, siquiera durante unos breves instantes, de los difíciles y abrumadores problemas, que la vida nos plantea a todos» [75]. La belleza, para Niemeyer, tiene un poder redentor. Según las estadísticas de las Naciones Unidas, Brasilia goza del nivel más alto de calidad de vida y de educación de Brasil. Se ha convertido en una parte del paisaje local, pero también en algo mucho más importante: en un ícono brasileño, tan reconocible como la Playa de Copacabana o la estatua del Cristo en Corcovado. Para la mayoría de los brasileños que viven fuera de la épica capital federal, sus monumentos han marcado indeleblemente y han actualizado el imaginario visual de lo brasileño (figura 32).

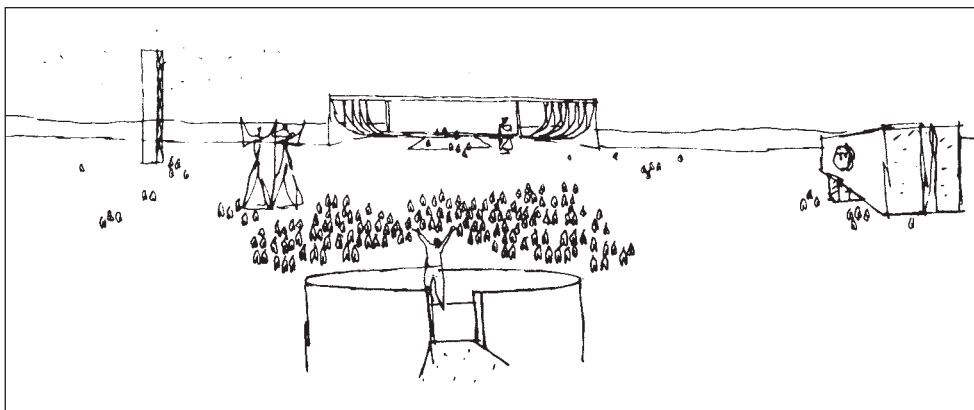


Figura 31: Oscar Niemeyer, Plaza de los Tres Poderes, Brasilia

Hacia una arquitectura más democrática

La selva, a un tiempo inocente y peligrosa, persiste como un sinónimo de Brasil, al que se percibe todavía como una tierra ubicada «en la periferia de la civilización» (para usar las palabras de Sigfried Giedion). Agotada ya la novedad del espectáculo natural, la selva brasileña es, hoy en día, representada por imágenes de una violencia urbana estetizada y sensacionalizada. En la película de 2002, *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles y Kátia Lund, y el drama televisivo *Cidade dos homens*, que es una secuela del film, los habitantes de las favelas interpretan el rol de seres primitivos y exóticos: traficantes de droga representados como «bestias brutas» o niños libres de culpa, y prostitutas que aparecen como chicas alegres y desenfadadas de los suburbios pobres [76]. La infantilización, bestialización y erotización de los salvajes exóticos del discurso colonial se reactiva con el comportamiento estafalario de estos primitivos contemporáneos de Brasil. Las víctimas seriamente desfavorecidas y reprimidas —a veces criminales también— de la injusta sociedad brasileña, expuestas a la violencia directa e indirecta, son representadas como los únicos culpables de la violencia que abrumba a la sociedad brasileña, y transforma los espacios públicos en espacios de peligro. En el Brasil contemporáneo, la respuesta de la elite privilegiada al



Figura 32 : Congreso Nacional, Brasilia: Cámara de Diputados. Fotografía de la autora.

75. NIEMEYER, Oscar. "Depoimento". *Módulo*. 1958, vol. 2, No. 9.

76. CASTRO ROCHA, João Cezar de. *The Dialectic of Marginality: Preliminary Notes on Contemporary Brazilian Culture*, working paper no. CBS-62-05. [en línea]. Oxford: University of Oxford. Centre for Brazilian Studies, 2005, pp. 24-26 [Consultado el 22 de febrero del 2013]. Disponible en: www.brazil.ox.ac.uk/workingpapers/Joao%20Cezar%20Castro%20Rocha%2062.pdf

miedo urbano es recurrir a una segregación cada vez más profunda, y la construcción de «una ciudad rodeada de muros, es decir, lo contrario del espacio público sin límites que es el ideal moderno de la vida en la ciudad» [77]. Las clases media y alta viven cada vez más en condominios de alta seguridad o barrios cerrados, con calles internas inaccesibles, y atraviesan raudamente las calles de la ciudad en carros antibalas o en helicópteros. Porque las calles y los espacios públicos de la ciudad son peligrosos; son los nuevos sitios negativos de Brasil.

Niemeyer sigue sosteniendo la posición de que la arquitectura, en el contexto de una infraestructura económica capitalista, sin medios para controlar la producción, no puede llevar a cabo ningún cambio social. Su arquitectura supone la consciencia de su propia subordinación ideológica al modelo de modernización burguesa y capitalista adoptado por Brasil, lo que permite establecer una diferencia respecto de las vanguardias románticas europeas, como lo demostró Manfredo Tafuri. Sin embargo, así como su disidencia con los valores del funcionalismo no es una negación de la función, la disidencia de Niemeyer con los valores de la llamada arquitectura social no es una negación de la función social de la arquitectura.

A menudo se reprocha a los edificios de Niemeyer el ser esculturas autónomas, ajenas a sus alrededores. Contra la opinión dominante, muchos de sus edificios son verdaderas apropiaciones del territorio urbano, y constituyen una crítica de los sistemas de valor de ocupación de la tierra, así como de la erosión de la vida urbana. Asimismo, fomentan un uso democrático y una experiencia agradable de la ciudad. Los edificios de Le Corbusier encarnan el rechazo modernista hacia la calle. Son bloques residenciales autónomos y autosuficientes, con una calle interna a media altura para el uso exclusivo de sus ocupantes. Además, el espacio generado por los pilotes sobre los que se sostienen, el cual cumple el papel de un vacío urbano que separa claramente al «pueblo vertical» de la ciudad, se encuentra a menudo reforzado por un cinturón verde. El «pueblo vertical» está separado de la ciudad. Durante los años de su exilio (desde 1967), diversos proyectos de Niemeyer exploraron la relación entre el edificio y el terreno urbano. Sin cejar en el programa que se había trazado, Niemeyer trató de inventar, o, mejor dicho, de generar oportunidades para la invención de nuevas formas de habitar, más allá de los requisitos específicos y el horario de trabajo capitalistas.

Su valorización y radicalización de los espacios extrafuncionales del programa arquitectónico surgen de su capacidad de interrogar la relación entre el programa preconcebido y su ubicación específica en la ciudad, lo que implica un cuestionamiento del papel dominante del edificio y de sus derechos exclusivos a ocupar su sitio. De este modo, Niemeyer practicó un sutil desplazamiento del centro de la experiencia arquitectónica: de la esfera privada a la esfera pública, de un programa de espacios funcionales a uno de apropiación espontánea en continua reinvención, y del edificio a la ciudad, la cual el edificio interpreta y así reforma. A través de su persistente búsqueda de nuevas maneras de negociar la relación entre el edificio individual y la ciudad, Niemeyer redefinió su concepto de «espectáculo» arquitectónico. Progresivamente, fue más allá de la idea de una arquitectura meramente bella, hacia una arquitectura más conscientemente democrática, en el sentido de una arquitectura abierta a los que no tienen los medios para producirla, no tienen ninguna influencia sobre ella o ni siquiera acceso a ella.

Sus proyectos brasileños de los años 1990 y de los principios del siglo XXI, como el Museo de Arte Contemporáneo, en Niterói (1991-96) (figura 33) y

77. CALDEIRA, Teresa P.R. *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*. Berkeley (LA): University of California Press, 2000, p. 314.



Figura 33 : Oscar Niemeyer, Museo de Arte Contemporáneo, Niterói, estado de Río de Janeiro, 1991-96. Fotografía de la autora.

el Novo Museu, en Curitiba (2002-03) (figura 34) se dirigen hacia la calle y sus habitantes, los valorizan. Sus imponentes rampas, que parecen playas urbanas, median entre el edificio y la ciudad, entre los espacios cerrados, asociados con la minoría privilegiada, y quienes pueblan las calles: los pobres, los marginados y los sin techo. A medida que aumenta el carácter público del edificio, más largas parecen sus imponentes rampas y más intrincado el viaje que proponen. Contra el rechazo y la fragmentación de la ciudad, la segregación espacial y los muros impenetrables, las rampas de Niemeyer producen un espacio público muy necesario, y buscan abolir, o por los menos reprimir, la frontera entre espacio urbano público, abierto, que incluye a todos los ciudadanos, y el espacio cerrado, que introduce modos de exclusión (figura 35). Las calles y las plazas de la ciudad son los lugares donde la arquitectura, la más pública entre las artes, tiene el poder de contribuir a la construcción de una sociedad de derechos iguales. Sin abandonar el proyecto de construir edificios capaces de «tocar y entusiasmar», Niemeyer se esfuerza también por crear nuevos modos en que los habitantes de la ciudad puedan relacionarse con ellos, para lo cual inventa estrategias espaciales tendientes a desplazar la ubicación del espectáculo, desde el interior privado y comercial hacia el exterior público. Al hacer hincapié sobre la naturaleza pública y la función urbana del museo o el teatro, Niemeyer cuestionó la manera dominante de experimentar y relacionarse con un edificio destinado a la exposición o la performance de arte. Con el mismo objetivo, Niemeyer dio prioridad al carácter abierto y a la accesibilidad de los dispositivos espaciales, emancipándolos del programa edificatorio y entregándolos al espacio público de la ciudad. Lo que persiguió Niemeyer es una democratización de la arquitectura patrocinada por una élite adinerada y políticamente poderosa; para ello, orientó esa arquitectura hacia la multitud anónima de la ciudad, a la que exhorta a luchar por su derecho a lo que el arquitecto llamaba «el teatro de [sus] ilusiones» [30 p. 123].

En qué medida esta arquitectura alegre, espectacular y plena de agradables paseos ofrece una base sólida para el optimismo político, es una pregunta sujeta a discusión. Sin embargo, es importante subrayar el hecho de que los puntos de referencia cívica de Niemeyer privilegian deliberadamente a los habitantes de los nuevos espacios negativos de Brasil por sobre aquellos que han sucumbido al miedo de la calle. La rampa volante de Niemeyer, dinamizada por las curvas irreverentes de la playa urbana —el espacio democrático por excelencia, en el imaginario brasileño— representa un espacio que mantiene vivo el sueño de una sociedad igualitaria y exige su realización. Además, ejemplifica el elemento de «protesta» que, según Niemeyer, impregna toda su obra. Dominado por una seductora rampa de color rojo fuego, el pabellón de verano que diseñó para la Serpentine Gallery de Londres, en 2003, fue definido por Zaha Hadid como «una postal de Brasil en el medio de Hyde Park». [78]

Agradecimiento

Quisiera expresar mi sincero agradecimiento a Florencia Justo por la paciente y minuciosa revisión de este artículo, el primero que redactó en español.



Figura 34 : Oscar Niemeyer, Novo Museu, Curitiba, 2002-03. Fotografía de Nelson Kon.



Figura 35 : Museo de Arte Contemporáneo en Niterói. Fotografía de la autora.

78. HADID, Zaha. Citada en: KIMMELMAN, Michael. "The Last of the Moderns". *New York Times* [en línea]. 15 de mayo 2005. [Consultado el 22 de febrero del 2013]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2005/05/15/magazine/15NIEMEYER.html?pagewanted=1&ei=5088&en=a3ec479b1ddf6805&ex=1273896000&partner=rssnyt&emc=rss>



Styliane Philippou

Dra. arquitecta-ingeniera e historiadora de arquitectura. Su libro, Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence, Yale University Press, 2008, ganó la medalla de oro en los premios de la Asociación de Editoriales Independientes.

E-mail: styliane@philippou.net