

Arquitecturas extranjeras en Brasilia. Le Corbusier, A&P Smithson y Scharoun en el paisaje moderno suramericano

Foreign architectures in Brasilia. Le Corbusier, A&P Smithson and Scharoun in the modern South American landscape

José Javier Alayón González

jose_alayon@yahoo.es

Investigador independiente

RESUMEN – Brasilia fundamenta buena parte de su urbanidad en la calidad arquitectónica de sus edificios, hecho siempre relevante para sus habitantes al defender la validez de su arcadia moderna. Arquitectura moderna para un urbanismo moderno. Aquí nos aproximaremos a la arquitectura proyectada para Brasilia por extranjeros, que ayudarían a incrementar el patrimonio paisajístico, urbanístico y arquitectónico fundado por Roberto Burle-Marx, Lucio Costa y Oscar Niemeyer, potenciando la idea de que al menos el Plano Piloto sería una “ciudad de autor(es)”. El estudio de estos proyectos, embajadas de las tres potencias europeas y cunas del movimiento moderno universal, permite el análisis simultáneo de la evolución del movimiento moderno, incluido el factor despolitizante que significó su salto al continente americano en la posguerra. Esta coincidencia espacial, temporal y programática de las tres generaciones de maestros modernos (incluyendo a Costa y Niemeyer) es un caso único en Suramérica, comparable a experiencias europeas como el barrio berlinés de Hansa, sede de la Interbau de 1957, o el barrio experimental Weissenhof en Stuttgart, casi medio siglo antes, en 1927.

Palabras clave: embajadas, paisajismo, modernidad, brutalismo, Le Corbusier, Smithson, Scharoun, Burle-Marx.

ABSTRACT – Brasilia supports its urban design on the architectural quality of its buildings, fact that is always relevant to citizens in order to defend the value of their modern arcadia. There is a modern architecture for a modern urbanism. Here, we will approach the architecture projected for Brasilia by foreign architects, who contributed to increase the heritage in the landscape, the urban development and the architecture founded by Roberto Burle-Marx, Lucio Costa and Oscar Niemeyer, promoting the idea that, at least the Plano Piloto, would be designed by exceptional creators. The study of these projects, named the embassies of three European world powers and cradles of the modern universal movement, allows the simultaneous analysis of the modern movement’s evolution, including its depoliticizing that meant the jump to the American continent in the post-war period. This coincidence that is spatial, temporary and programmatically of three generations of modern masters (Costa and Niemeyer included), is the only case in South-America, comparable to the European experiences like it Hansa’s Berlin neighbourhood, headquarters of the Interbau of 1957, or the experimental neighbourhood Weissenhof in Stuttgart, made almost half century before, in 1927.

Key words: embassies, landscape architecture, modernity, brutalism, Le Corbusier, Smithson, Scharoun, Burle-Marx.

Volando sobre tierras suramericanas, Le Corbusier comenzaría a hablar del urbanista-aviador, animado por el desarrollo y la expansión de los medios de transporte aéreo. Heredero de esta tendencia, el *Plano Piloto* de Lucio Costa para Brasilia resultó una fachada cenital contundente y simbólica.

El último punto de los nueve que conformaban el manifiesto para una nueva monumentalidad (Giedion, 1958) publicado por el arquitecto Josep Lluís Sert, junto al artista Fernand Léger y el historiador Sigfried Giedion, también enaltece esta visión aérea de las ciudades como la “nueva gran fachada” que, en medios aéreos, permitiría contemplar la perfecta integración de los paisajes naturales y artificiales creados por este nuevo urbanismo. Uno de

estos usuarios “aviadores” privilegiados, Pablo Neruda, después de su aterrizaje en Brasilia exclamaría: “Al aire! Al anchísimo celeste! Desde la altura: la ciudad blanca, la ciudad Venus: BRASILIA!”. Añadiendo, tras su contacto con la novísima ciudad:

Desde aquí nos sentiremos dignos de volar a los planetas. Niemeyer es el punto final de una parábola que comienza en Leonardo: la utilidad del pensamiento constructivo; la creación como deber social: la satisfacción espacial de la inteligencia (Neruda, 1978, p. 213-214).

Así pues, la imagen de Brasilia ha estado jalona-
da entre la fachada cenital de Costa y la arquitectura de
Niemeyer a ras de suelo. Ellos dos, y podríamos sumar

a Burle-Marx, fueron los encargados de formalizar la ciudad que el presidente Kubitschek -mecenas y protector del movimiento moderno brasileño- propuso como nueva capital del país. No obstante, hubo espacio para otros arquitectos en la construcción de la ciudad. Y parte del objetivo de este análisis es poner de relieve algunos proyectos que han enriquecido la cultura urbana de Brasilia, definir otros puntos en esa curva geométrica que une al arquitecto renacentista con el moderno, siguiendo la metáfora del poeta.

Sin duda, la arquitectura de Niemeyer era y es la anfitriona de esta fiesta del movimiento moderno. Sus edificios, junto a la naturaleza resultante de la nueva fundación¹, fueron la única preexistencia a tener en cuenta por los arquitectos llamados a construir dentro de una frontera urbanística consagrada a la modernidad. Las formas aéreas o volátiles del arquitecto comunista para los palacios de Brasilia, desafiantes de la gravedad, edificios a punto de despegar, se asientan con desconfianza sobre el territorio. El uso de gruesas plataformas, como en el caso del Capitolio, o finas como alfombras, en los Palacios de Planalto y de la Alvorada, proporcionan el basamento neutro y duro para posar una arquitectura de apoyos punzantes, o inestables como en el caso de la cúpula invertida del Congreso. Estos elementos separan las blanquísimas estructuras del suelo rojizo y polvoriento de Brasilia. En otros casos, como el de las torres del mismo Congreso o el Palacio de Justicia, se recurre a la lámina de agua como encuentro entre el edificio y la tierra, para diluirlo en un reflejo.

A diferencia de la casa Farnsworth de Mies (1946-1950) que se separa decididamente con una estructura palafítica sobre el terreno inundable, -monumentalizando, en palabras de Frampton, la vivienda y la técnica-, la conocida aerofobia de Niemeyer parece contagiarse a sus edificios, quedando ligados a la tierra en el último segundo antes de elevarse².

En 1988, Peter Buchanan, subdirector de la revista *Architectural Review*, comparaba la arquitectura de Niemeyer anterior a Brasilia con “la brillante y ligera vestimenta que se usa en las fiestas tropicales” (Buchanan, 1988), cargada de espontaneidad y hedonismo seductor y, sobre todo, en armonía con la naturaleza. Es deducible de sus palabras que los edificios institucionales de Brasilia, en especial los de la Plaza de los Tres Poderes, los asemejaría con trajes de etiqueta, para ilustrar cierta incoherencia entre indumentaria,

clima y costumbres. Esta “elegante” arquitectura de acero, cristal y sobre todo hormigón trabajado plásticamente, que comienza a desarrollar a partir de Brasilia y de la pirámide invertida para un museo en Caracas, generó, como reconoce el propio Buchanan, al menos para la sensibilidad europea, cierto rechazo basado en problemas estéticos e incluso funcionales, dado el sentido estrictamente decorativo de algunos elementos empleados por el arquitecto.³

Partiendo de que las obras de Niemeyer debían garantizar una “formalidad” institucional, impregnada de la monumentalidad propia del trazado de la ciudad, a su vez carente de una geografía susceptible de crear una imagen icónica para la nueva urbe, es discutible esta falta de armonía con la naturaleza del *planalto*, al menos desde una aproximación estética. Es cierto que, desde la conveniencia ambiental, este ejercicio de sublimación de la forma en Brasilia contradecía los avances y aportaciones de la arquitectura brasileña, incluida la suya propia. Niemeyer recurrió a vidrios termoaislantes en muros cortina, para garantizar siluetas puras y estilizadas, en detrimento de los parasoles que con tanta eficiencia climática y riqueza formal habían arraigado en la arquitectura nacional y latinoamericana.

Como fuera, establecido el papel protagónico de la arquitectura de Niemeyer, y dadas las condiciones urbanísticas de Costa, el objetivo de este análisis comparativo es estudiar la integración paisajística de los proyectos en el marco de este nuevo urbanismo: la relación con el *cerrado*⁴ brasileño de estas arquitecturas extranjeras y sus estrategias para adaptarse climáticamente.

Probablemente sin pretenderlo, Costa auguraba el papel del paisajismo contemporáneo como disciplina redentora del desconcierto urbanístico actual, cuando definió dos instrumentos principales para unificar el espacio urbano de Brasilia. Primero: las autopistas; segundo y premonitoriamente: la técnica paisajística de los jardines y los parques. Para Costa, Brasilia tenía filiación intelectual francesa, evidente en sus ejes y perspectivas del modelo parisino, pero sus espacios verdes están emparentados con la cultura paisajística inglesa, los *lawns* de su infancia en Newcastle.⁵ “Las cuadras serían apenas niveladas y paisajísticamente definidas con las respectivas áreas plantadas de grama y desde luego arborizadas, pero sin revestimiento de cualquier especie, ni bermas. De una parte, técnica vial; de otra, técnica paisajística de parques y jardines” (Costa, 1991, p. 103). Esta solución pretendía

¹ El lago Paranoá, con unos 80 km de perímetro, es producto de la fundación de la ciudad. Las aguas represadas del río del mismo nombre crearon un cuerpo de agua que modificara la humedad del clima del *cerrado*.

² En sus memorias, tituladas *Las curvas del tiempo*, Niemeyer explica su reticencia a tomar aviones, desertando en el último momento de tomar esos aparatos en los que no se siente cómodo.

³ Como los revestimientos en forma de cruz invertida del palacio presidencial, por ejemplo.

⁴ Sabana tropical. Segundo ecosistema del país después de la Amazonia que domina la meseta central del país.

⁵ En el propio *Relatório*, se refiere a la explanada de los Ministerios como “el *mall* de los ingleses, extenso césped, destinado a los peatones, a paradas y desfiles”. Los cementerios también serían de estilo militar inglés. En contadas ocasiones más hace referencia a los aspectos paisajísticos de la nueva ciudad.

la continuidad circulatoria y visual de los peatones donde los *pilotis* de los bloques y los troncos de árboles y palmeras fuesen parte de una misma y nueva naturaleza, que conectaría con el territorio virgen.

En ese sentido, los proyectos en cuestión son tres versiones del paisajismo moderno, construcciones artificiales de una idea de naturaleza ensayada en Brasilia por arquitectos foráneos. Los proyectos se desarrollaron de forma simultánea, entre 1963 y 1964. Lamentablemente, a Le Corbusier le sorprendió la muerte y a los Smithsons la decisión del ministerio británico de suspender la obra. Al final, sólo se materializaría el de Scharoun, quedando los dos primeros en el archivo de la historia no construida de Brasilia, constituyendo algunas de las primeras capas de su sedimentación histórica.

SES. Sector de Embajadas Sur. Cuadras 800

En la escurpulsosa sectorización de Brasilia, las embajadas estarían sobre un eje paralelo al eje *rodoviario*, transversal al eje monumental, y próximas a los ministerios y los clubes deportivos. Este sector, que sería clave para la vitalidad de Brasilia, se fue instalando progresivamente en las riberas del lago Paranoá, teniendo el cuerpo diplomático que abandonar las bondades urbanas y climáticas de la costa atlántica de Río de Janeiro, por la precariedad de una ciudad recién construida en una geografía y clima más severo⁶ (Figura 2).

El privilegiado barrio diplomático permitiría explorar una tipología que, para la mayoría de las viviendas del *Plano Piloto*, estaba limitada a los bloques de las supercuadras. En el planteamiento original, las condiciones urbanísticas de estas parcelas, con suave pendiente hacia el lago, permitían sólo un 40% de ocupación del lote y una altura máxima de tres plantas.

Cuadra 801. Lote 4. Embajada de Francia Le Corbusier

De las tres ofertas de trabajo que tuvo Le Corbusier para proyectar en Brasilia: el Museo de la Ciudad, la Casa de la Cultura de Francia y la Embajada Francesa, ninguna prosperó. Incluso, con anterioridad a estos encargos había rechazado la solicitud del gobierno suizo para diseñar la embajada helvética. Así, pues, la oportunidad que significó Brasilia para consolidar su larga relación con el Brasil quedó en nada.⁷ Solo la embajada francesa llegó a desarrollarse a un nivel avanzado y sería incluida en el séptimo libro de su *Œuvre Complète*, volumen introducido por Niemeyer (Le Corbusier, 1965).



Figura 1. Día de la inauguración, al fondo el Palacio de la Alvorada.

Figure 1. Day of the inauguration; at the back the Alvorada's Palace.

Fuente: Costa (1995). Intervención cromática del autor.

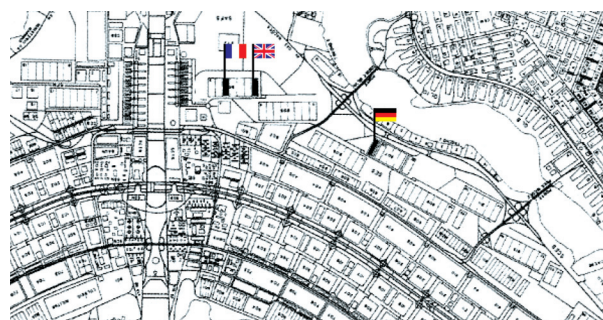


Figura 2. Ubicación de las tres embajadas.

Figure 2. Location of the three embassies.

Fuente: Producción del autor en base a plano reciente de Brasilia.

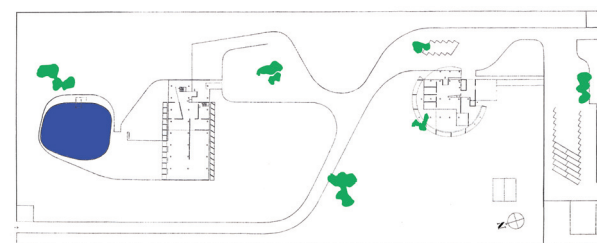


Figura 3. Planta baja de la embajada francesa

Figure 3. Ground floor of the French embassy.

Fuente: Le Corbusier (1965). Intervención cromática del autor.

⁶ Las legaciones más expeditas en levantar sus cancillerías y residencias fueron las de Yugoslavia y Checoslovaquia. Les seguirían Japón, Bélgica e Irán, mientras que otras se instalaban en apartamentos o edificios temporales.

⁷ Después de su muerte, sería su colaborador, el chileno Guillermo Julián de la Fuente, quien se encargaría del proyecto ejecutado, manteniendo los criterios pero con un lenguaje y solución formal totalmente diferente.

El proyecto, posterior al *Carpenter Center* de Cambridge, muestra como éste una combinación del espíritu racionalista y vernacular, característico de su etapa final dominada por Chandigarh. La propuesta definitiva (1964-1965), luego de abandonar una solución de bloques horizontales, separaba la cancillería y la residencia del embajador en cuerpos claramente diferenciados y distanciados. Esta sería la solución adoptada ya por los arquitectos Filzak, Srámek, Louda y Bubenicek para la pionera embajada checoslovaca, que seguía un estilo purista y blanco en la senda de Niemeyer. Le Corbusier disponía el volumen circular para la cancillería en relación con la calle y principal vía de acceso y el cuerpo horizontal de la vivienda al fondo, en relación con el lago y en el eje de la parcela.

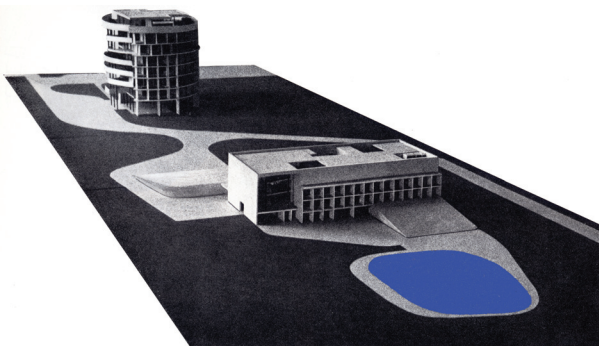


Figura 4. Maqueta del proyecto.
Figure 4. The model of the project.

Fuente: Le Corbusier (1965). Intervención cromática del autor.

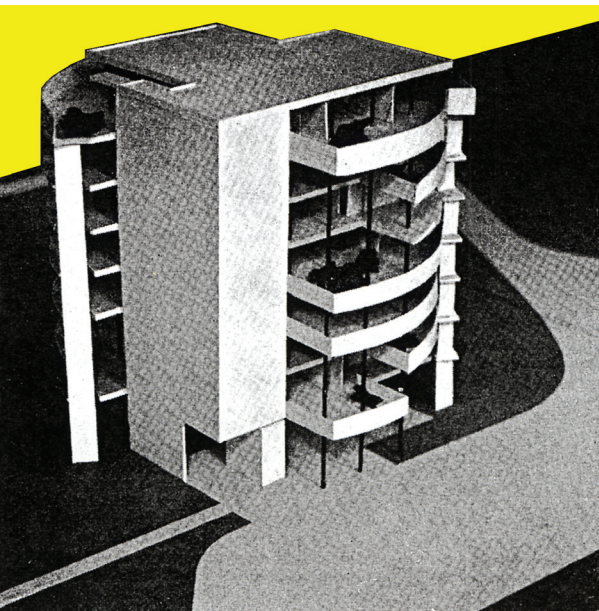


Figura 5. Edificio de la cancillería.
Figure 5. Chancery's building.

Fuente: Le Corbusier (1965). Intervención cromática del autor.

Los dos volúmenes simples, cilindro y paralelepípedo, no responden a una idea monolítica. En el caso de la torre, la superposición de siete plantas es una versión redondeada del modelo *dom-ino*. El edificio reedita los “cinco puntos de una nueva arquitectura” planteados en 1926, que fueron preámbulo de la Carta de Atenas, de la que Brasilia sea quizá su máxima aplicación. Desafiando claramente las reglas urbanísticas de partida -dado el exceso de altura-, el cilindro se fracciona en su lado sur para insertar el núcleo de circulación vertical en conexión directa con el acceso público. Esta atalaya, punto privilegiado de visión, se defiende del sol del levante y del norte con un *brise-soleil* estructural curvo que recubre casi tres cuartos del volumen. Al poniente, el núcleo ciego de circulación evita el soleamiento, y al sur las terrazas ajardinadas abren vistas panorámicas a dobles y triples alturas. En la publicación de este proyecto en su *Œuvre*, Le Corbusier incluye una foto del Ministerio de Educación en Río del ya lejano año 1936; su imponente y profunda fachada de parasoles es, sin duda, la referencia directa.

Por su lado, la residencia es un cuerpo de cuatro plantas que mantenía sus fachadas norte y sur ciegas, evitando los rayos solares rasantes y las visuales a las parcelas vecinas, centrando todo el dinamismo en las fachadas este y oeste con unos parasoles que modulan la distribución interna de los espacios. Sobre la plástica *promenade* que atraviesa toda la parcela, conectando los dos edificios, se eleva una rampa de cualidades topográficas, que lleva al visitante hasta el primer piso del edificio. Este porche de triple altura contiene una escalera que da acceso independiente a las plantas superiores de la residencia. El gran marco de acceso se convierte en punto de observación privilegiado. El tránsito por la escalera obliga al observador a alternar visiones de la torre y del lago desde el gran vacío. En el otro extremo de esta planta noble, otra rampa desemboca en la gran piscina que cierra el circuito.

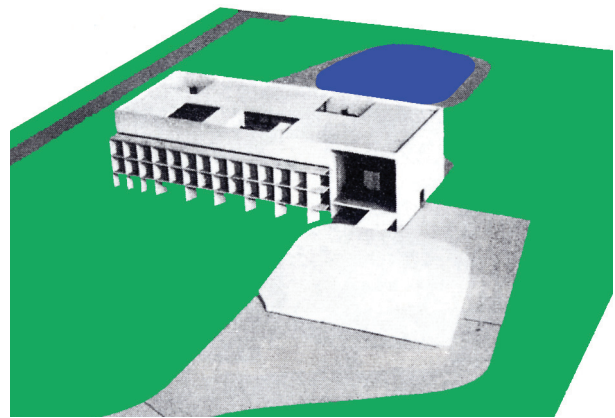


Figura 6. Residencia del embajador.
Figure 6. Ambassador's residence.

Fuente: Le Corbusier (1965). Intervención cromática del autor.

Estas colinas geométricas, junto a la piscina-lago y el trazado meándrico de las circulaciones, componen una naturaleza artificial y de cualidades plásticas en sus pocas pero contundentes piezas. El conjunto se aísla de la parcela rectangular, buscando una prolongación visual extramuros. Algunas manchas representan la vegetación de forma casual en los planos, respondiendo a una idea contemplativa de una naturaleza salvaje y espontánea más que a una naturaleza programada como en la *ville verte*.

Cuadra 801. Lote 8. Embajada del Reino Unido Alison y Peter Smithson

La pareja de arquitectos, pertenecientes a la tercera generación de maestros modernos que estaba llamada a encontrar un punto de equilibrio entre la continuidad y la revisión del legado, afrontaron este encargo con gran entusiasmo ya que, según ellos, era la oportunidad de dirigirse a un público culto. Ánimo que se convirtió en amargura cuando suspendieron su obra. Al publicar el proyecto una década después del desaire del ministerio británico que había contratado sus servicios, expresaban: “*Michelangelo was never so messed by his Pope*” (Smithson y Smithson, 1975).

El proyecto de los Smithsons, que definieron como pedagógico, transponía al trópico brasileño la tradición inglesa del habitar y relacionarse con la naturaleza, con su potencial vida al aire libre. Admitiendo que no conocían nada de la cultura local, viajaron en dos ocasiones a Brasilia para empaparse de la identidad del lugar, llegando incluso a conocer las obras barrocas de Aleijadinho en Ouro Preto. En la publicación antes mencionada, el artículo contiene toda la información gráfica del proyecto, pero comienza haciendo referencias a las formas de habitar locales, mostrando fotos de la enorme cubierta de la *Fazenda Babilônia* en los alrededores de Brasilia y otra del lago desde la parcela colonizada ya por la bandera de la unión.

Los arquitectos concentran todo el programa en un volumen alargado que abarca prácticamente toda la parcela, con forma de “cocodrilo aplastado” según sus propias explicaciones. La cancillería, más próxima al acceso público, y la residencia quedan articuladas por el gran salón principal. El edificio divide la parcela en dos patios longitudinales, uno estrecho de acceso en la cara norte y otro sur donde se desarrolla el gran jardín con diversos usos, abriendo las visuales al lago e integrándose al terreno desocupado circundante, al ser cabecera de su cuadra (Figura 8).

Este cuerpo longitudinal que se adapta a la topografía, simulando la masa pesada del reptil posado a orillas del lago, es el resultado de una sección extruida que recuerda el estilo mogol empleado por Edwin Lutyens para Nueva Delhi en 1911. Sin embargo, la estructura prefabricada con su complejo sistema de montaje está también en sintonía con la tradicional *fazenda*. Las cubiertas, en ambos

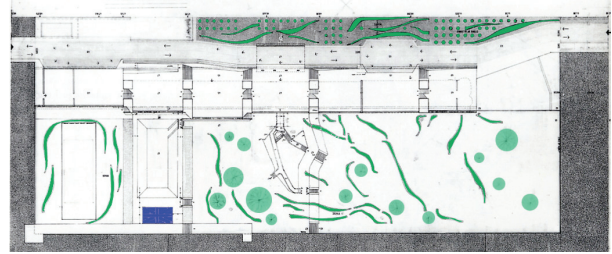


Figura 7. Planta baja de la embajada del Reino Unido.
Figure 7. Ground floor of the United Kingdom's Embassy.
Fuente: Smithson (2001). Intervención cromática del autor.

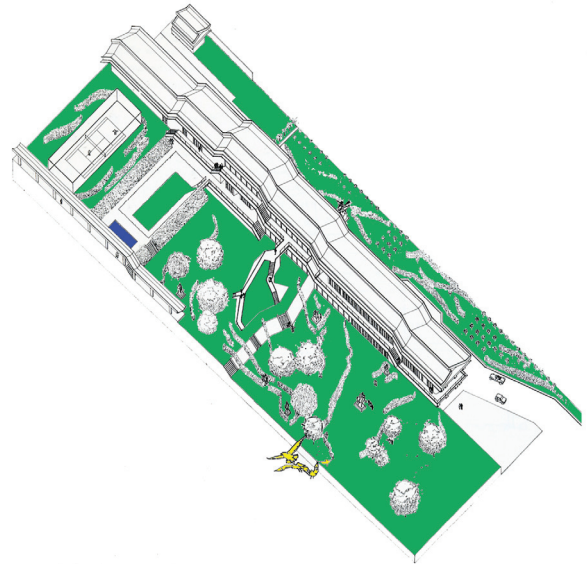


Figura 8. Vista axonométrica del conjunto.
Figure 8. Axonometric view of the complex.
Fuente: Smithson (2001). Intervención cromática del autor.

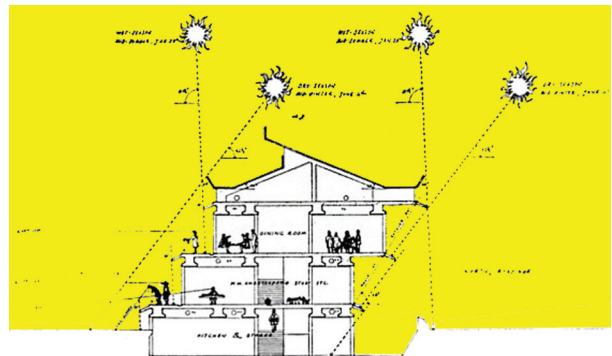


Figura 9. Sección de estudio del soleamiento.
Figure 9. Section of study of the sun path.
Fuente: Smithson y Smithson (1975). Intervención cromática del autor.

casos, se proyectan hasta convertirse en corredor, espacio intermedio entre interior y exterior.

La carrera de los Smithson se caracterizó por una superación del mito del prisma puro moderno y su adaptación al medio ambiente, un *modernism without rhetoric* (Webster, 1997). En su libro titulado *Climate register* (Smithson, 1994), recopilación de cutaro proyectos y sus adaptaciones climáticas, reproducían un animal prehistórico (un *Stegosaurus armatus*) como ejemplo de la adaptabilidad de la piel de los seres vivos a su entorno. En ese sentido, las piezas de hormigón que dan forma a la fachada serían de color óxido para mimetizarse con el tono rojizo del polvo procedente de la tierra del lugar y que tiñe, por ejemplo, la blanca cúpula del congreso de Niemeyer de rosa, requiriendo un constante mantenimiento de pintura.

De este proyecto es especialmente interesante el jardín, dada la importancia que le otorgaron los arquitectos como espacio de relación social. Compuesto de distintas terrazas que van descendiendo acompañando la topografía natural, está defendido por un *ha-ha*⁸. Entre la terraza dedicada al deporte y la zona más deprimida, se dispone un jardín ornamental “al gusto de cada embajador” y, junto a este parterre personalizable, la piscina con las proporciones y el dibujo de la bandera británica en su fondo. Finalmente, la zona más baja está salpicada por tiras de setos que “reptan” de una terraza a otra, entre árboles y estatuas sobre zócalos, creando circuitos y espacios de distintas cualidades en una re-interpretación del jardín victoriano. El estrecho jardín del acceso combina plantaciones en retículas y de estos setos de formas casuales.

Como en su arquitectura, la influencia del expresionismo abstracto de Pollock, el Art Brut de Dubuffet y el Pop Art se evidencian en este paisajismo, mezcla de tradición y arte contemporáneo, preludio de la eclosión del *land-art* de esa década.

Cuadra 807. Lote 25. Embajada de Alemania Hans Scharoun

Por último, la embajada germana (1963-1971), única obra fuera de su país de Hans Scharoun, muestra las raíces de la longeva corriente expresionista alemana en un entorno tropical.

La propuesta organicista de Scharoun cuida la orientación de los volúmenes, abriéndose al suroeste donde se ubica el lago, y en las fachadas este y oeste, disponiendo profundos parasoles horizontales. A diferencia de la segregación de los programas de la propuesta francesa, Scharoun articula un conjunto en el que une la cancillería y la residencia, sin resultar una imagen unitaria como la

británica, gracias a la diferencia de alturas. El volumen de la cancillería, de cuatro plantas, gana vistas sobre la vivienda, que ocupa el fondo de la parcela y se abre hacia los jardines, la piscina y el lago en último término.

Con un recurso más convencional, como el revestimiento en ladrillo rojo y algunos elementos en hormigón visto, establece una relación cromática con el entorno muy lograda, tal como aspiraron los Smithsons. La parcela, también cabecera de cuadra, facilitó al arquitecto crear accesos por su lado longitudinal, permitiéndole ocupar casi todo el perímetro de la parcela, conformando una “U” abierta en torno a un espacio central delimitado por distintas alturas. La complejidad de la composición de Scharoun y su color arcilloso se contraponen frontalmente a la visión sinóptica de la arquitectura blanca de Niemeyer, creando una urbanidad interior, en donde organiza un programa muy amplio que va desde salas de exposición o auditorio, hasta las propias de la cancillería.



Figura 10. Planta de conjunto de la embajada alemana.

Figure 10. Site plan of the German Embassy.

Fuente: Marcianò (1992). Intervención cromática del autor.

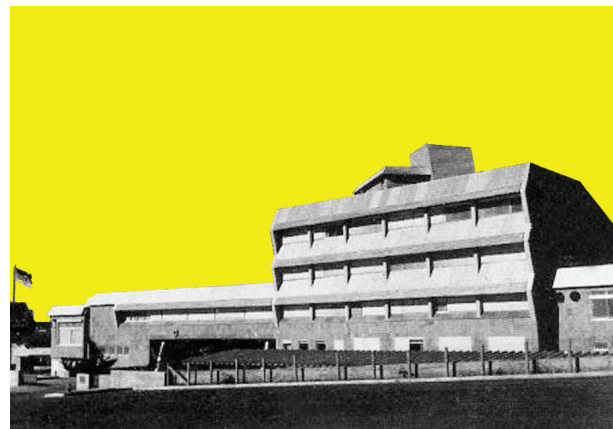


Figura 11. Vista del acceso principal.

Figure 11. View of the main entrance.

Fuente: Blundell (1995). Intervención cromática del autor.

⁸ Un *ha-ha* es una invención del paisajista inglés Bridgeman para proteger un terreno o territorio, colocando una cerca en el fondo de una especie de foso, para garantizar la continuidad visual, pero no física.

Las formas de los jardines diseñados por Burle-Marx⁹ calzan de una manera natural con las de la arquitectura, configurando un puzzle de espacios aterrazados que reafirma la independencia geométrica del conjunto respecto del perímetro rectangular de la parcela. El paisajismo “pictórico” del brasileño limita en este caso el repertorio vegetal, potenciando la formalidad de pavimentos, plataformas y elementos de agua, respondiendo al conjunto y tratando de integrar el contexto a través de los recorridos sinuosos en continuo cambio de perspectivas hacia el jardín interior y al territorio circundante (Figura 12).

Arquitectura y paisaje. Visiones locales y foráneas sobre Brasilia

Mientras los árboles no volvieron a colonizar la tierra removida para construir Brasilia, cicatrizando el tapiz continuo de la sabana, los edificios de Niemeyer -como afirmaba el propio Costa- constituyeron el único paisaje de Brasilia. La visión de una “geografía cúbica” fue, y sigue siendo, la base del ideario colectivo, un paisaje esencialmente cívico, el dominio de lo cultural sobre lo geográfico.

Es conocida la inconformidad de Burle-Marx con que Brasilia no tuviese un plan integral paisajístico desde su concepción. Y sus intervenciones, aunque numerosas¹⁰, terminarían siendo “islas” dentro de la ciudad. Sus obras vegetales abstractas fueron la apuesta más decidida por un intento de integración de las artes en todo el conjunto de Brasilia, persiguiendo esa nueva monumentalidad fundamentada en la síntesis.

La participación extranjera en Brasilia no se agota en estos tres proyectos, y a día de hoy se siguen levantando o renovando algunas embajadas¹¹ y edificios con otros

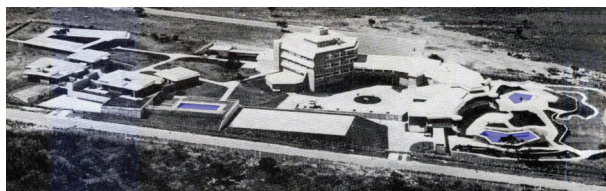


Figura 12. Vista aérea del conjunto.

Figure 12. Aerial view of the complex.

Fuente: Marcianò (1992). Intervención cromática del autor.

usos. Sin embargo, estas tres contrastan las visiones de una relación entre la arquitectura y el paisaje en un momento clave del movimiento moderno y del desarrollo de la arquitectura en el siglo XX. Tras la posguerra se suceden las revisiones de los avances logrados y se diversifica el campo de experimentación. Le Corbusier aun sigue irradiando, y Chandigarh, como Brasilia, serán tierras fértiles a sus ideas, alejadas de la contestataria y angustiada Europa. En los mismos años del proyecto brasileño, pero en relación a la nueva capital del Punjab, escribirá:

El sol y la lluvia son los dos componentes de una arquitectura que debe ser, al mismo tiempo, sombrilla y paraguas. Las cubiertas deben tratarse como problemas de hidráulica y el problema de la sombra debe considerarse como el fundamental. El concepto de brise-soleil asume aquí todo su valor de ruptura con las costumbres adquiridas y su función se extiende no sólo a la ventana sino a toda la fachada, es decir, la estructura misma del edificio (Le Corbusier, 1957, p. 117).

Este desplazamiento de los intereses sociales, siempre mutables, hacia los más permanentes del clima se convierte en una metodología que no le resta eficacia a su cometido social y espiritual, al contrario, logra una fusión de aspectos que conecta costumbres locales y experiencias internacionales, simbolismo y racionalidad, arquitectura y paisaje. El proyectista aterriza para proyectar a ras de suelo.

El grado de adaptación climática de los tres proyectos, con sus gradientes, ejemplifica esa nueva aproximación a los datos reales, que renovaba una búsqueda autorreferenciada y agotada durante décadas de movimiento moderno, promoviendo la especificidad del proyecto. Esta nueva estrategia que se experimentó de una forma más clara en el arte de la década de los 60 también llevó a la arquitectura, como en el caso evidente de los Smithson, a una lectura de la realidad más compleja y enriquecedora.

La delgada ventana horizontal de la primera modernidad que enmarcaba el paisaje ha adquirido profundidad, y el parasol de hormigón ha intensificado y dilatado esa experiencia contemplativa de la naturaleza; el paisaje sigue en su lugar, pero el marco se ha proyectado, deviniendo un elemento mediador y regulador entre lo interno y lo externo. Un espacio en donde se materializa el paso y efecto de los elementos naturales.

Estas tres arquitecturas, crudas o brutalistas, por definir su materialidad, se posaron sobre el *cerrado* brasileño con bastante convencimiento, con la locuacidad

⁹ Hijo de alemán y brasileña.

¹⁰ Burle-Marx proyectó los jardines privados de la Residencia de la Vicepresidencia de la República y las embajadas de Estados Unidos, Alemania, Bélgica e Irán. Los parques Zoo-botánico y Pithon Farias, además del paisajismo del Palacio de Itamaraty, Ministerio de Justicia, Tribunal de Cuentas, Teatro Nacional y Parkshopping entre otros.

¹¹ Entre otros arquitectos destacados, han proyectado sedes diplomáticas en Brasilia, además de los brasileños Enrique Mindlin (Australia y Holanda) y Wilson Reis Netto (Senegal); Filzak, Srámek, Louda y Bubenicek (Checoslovaquia), Nikolai Fikoff (Bélgica), Rafael Viñoly (Argentina) (Proyecto), Crousse & Paez (Perú), Thompson, Bewick, Pratt & Bogue (Canadá), Teodoro González de León (México), HPREC (Grecia), Bahram Shirdel (Irán) (Proyecto), Vilela & Gordon (Portugal) (Proyecto).

innata del suizo, la confianza tecnológica y excéntrica de los ingleses, o la potencia formal del alemán. Vistas con una mirada contemporánea, cuando se ha estandarizado el tránsito de arquitectos por un mundo globalizado que, sin embargo, sigue manteniendo geografías, climas, condiciones sociales, económicas y tecnológicas distintas, estas tres experiencias evidencian una sensibilidad y ética arquitectónica con el lugar y el momento, que 50 años después se cuestiona y reclama a la mayoría del “star system” actual.

Referencias

- BLUNDELL JONES, P. 1995. *Hans Scharoun*. London, Phaidon Press, 240 p.
- BUCHANAN, P. 1988. Formas flotantes, espacios fluidos: la poética de Oscar Niemeyer. *A&V*, 13:31-35.
- COSTA, L. 1991. *Brasília, cidade que inventei: Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília, CODEPLAN/DEPHA, 109 p.
- COSTA, L. 1995. *Registro de uma vivência*, 2ª ed., São Paulo, Empresa das Artes, 608 p.
- GIEDION, S. 1958. Nine points on monumentality. In: S. GIEDION, *Architecture, you and me: the diary of a development*. Cambridge, Harvard University Press, p. 48-51.
- LE CORBUSIER, 1957. *Le Corbusier et son atelier Rue de Sèvres, 35. Œuvre Complète, 1952-1957*. Vol. 6. Zurich, Les Editions d'Architecture, 221 p.
- LE CORBUSIER, 1965. *Le Corbusier et son atelier Rue de Sèvres, 35. Œuvre Complète, 1957-1965*. Vol. 7. Zurich, Les Editions d'Architecture, 239 p.
- MARCIANO, A. 1992. *Hans Scharoun: 1893-1972*. Roma, Officina Edizioni, 147 p.
- NERUDA, P. 1978. *Para nacer he nacido*. Barcelona, Seix Barral, 451 p.
- SMITHSON, A. 2001. *The charged void: Architecture. Alison and Peter Smithson*. New York, The Monacelli Press, 599 p.
- SMITHSON, A. 1994. *Climate register: four works by Alison & Peter Smithson*. London, Architectural Association, 56 p.
- SMITHSON, A.; SMITHSON, P. 1975. Unbuilt in Brasília. *Architectural Review*, 158: 222-228.
- WEBSTER, H (ed.). 1997. *Modernism without rhetoric: essays on the work of Alison and Peter Smithson*. London, Academy Editions, 224 p.

Submetido: 26/03/2012
Aceito: 04/05/2012

José Javier Alayón González

Investigador Independiente

Doctor en Proyectos Arquitectónicos por la Universidad Politécnica de Cataluña

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona
Av. Diagonal, 649-651. 08028 Barcelona, España