

# arquitectura moderna, estilo Corbu, pabellón brasileño

---

Carlos Eduardo Dias Comas

## UN PABELLÓN, UN PARADIGMA

**E**l Pabellón Brasileño de la Feria Mundial de Nueva York del 1939 fué proyectado por Lucio Costa y Oscar Niemeyer con la colaboración de los arquitectos americanos Paul Lester Wiener y Thomas Price, el primero encargado del diseño de la exposiciones, y el segundo del paisajismo. El interés del Estado Nuevo de Vargas por el Pabellón era considerable, tanto en el plan económico como en el plan diplomático. Decidida, en noviembre del 37, la participación de Brasil en la Feria se inscribía en el marco de la política de Buena Vecindad de Roosevelt. Una comisión nombrada por el Ministerio del Trabajo, Industria y Comercio estableció el programa. Galerías de exposición, auditorio, café, restaurante, despacho del Comisario General y jardín deberían mostrar la unidad, originalidad y dinamismo de la cultura brasileña, poniendo en relieve las riquezas agrícolas y minerales que eran entonces las bases de la pauta de



Axonometría de la Feria Mundial de Nueva York, 1939.

exportaciones del país. La afirmación idiosincrásica de cultura y paisaje evidenciaría sus atractivos turísticos, la afirmación de una modernización en curso sugeriría oportunidades comerciales y ambas probarían que Brasil no era otra república de bananas.

La contratación de Lucio y Oscar no era ideológicamente neutral. El compromiso de ambos con la arquitectura moderna de vertiente *corbuseriana* era notorio. En «Razones de la Nueva Arquitectura», escrito en 1934, Lucio ya decía que Corbusier era el Brunelleschi del siglo XX, el arquitecto cuya obra había cristalizado clara y definitivamente el verdadero estilo de la época, aplicable a cualquier programa y lugar. Corbusier había participado brevemente en 1936 del proceso del proyecto del Ministerio, actuando como consultor de Lucio y un equipo que incluía a Oscar. Aunque el Ministerio se concluyera hasta 1945, ya en 1938 la polémica sobre su simbolismo había llevado a mucha gente a pensar que la ausencia de ornamento y las denotaciones fabriles del *estilo Corbu* evocaban progreso y eficiencia, así como el estilo gótico evocaba religiosidad. La misma polémica había convencido a sectores expresivos de la «intelligentzia» gubernamental brasileña de la adecuación de «pilotis» y paños de vidrio protegidos por un «brise-soleil» al clima tropical, además de la plausibilidad de asimilarlos a precedentes coloniales.

El presupuesto del pabellón era generoso, el sitio elegido era una parcela de manzana en una situación privilegiada. Próximo al eje pedestre de la Feria, su límite oriental era el Pabellón Francés, ya en construcción cuando Lucio y Oscar llegaron a Nueva York para elaborar el proyecto; el límite sur era una avenida que partía de una de las entradas de la Feria y separaba el Sector de Pabellones Nacionales del Sector de Pabellones de Empresas; al poniente, una calle curva que cumplía la misma función y al norte, el paseo al margen de un arroyo. Axonometría, plantas y fotografías permiten reconstituir la organización y la apariencia del edificio.

## UN PABELLÓN, UNA COMPOSICIÓN

En la memoria escrita para el álbum conmemorativo del Pabellón editado en el 39, Lucio dice que «el

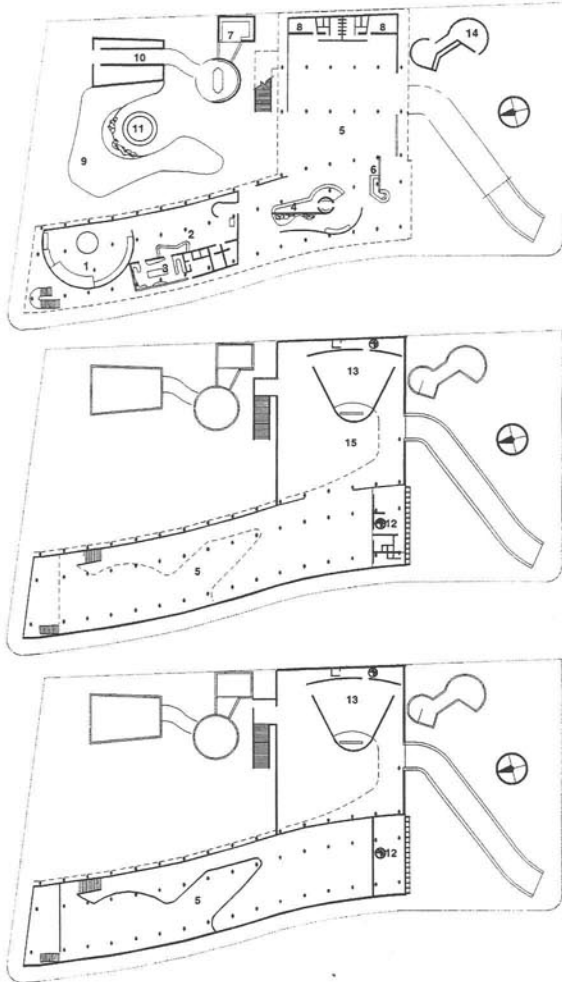
partido adoptado leve y abierto, como encaje» tenía por fin «sobresalir debido al contraste, en vez de dejarse dominar completamente por la masa compacta, pesada, pero alta y mucho mayor del Pabellón Francés. El aprovechamiento de la bonita curva del terreno comandó entonces todo el trazado. Es el motivo básico que en grado mas o menos acentuado se repite... dando al conjunto gracia y elegancia y haciendo que así corresponda, en lenguaje académico, al orden jónico y no al dórico, al contrario de lo que sucede generalmente en la arquitectura contemporánea. Ese quiebre de la rigidez, ese movimiento ordenado que recorre de un extremo al otro toda la composición tiene algo de barroco... representa de cierto modo una conexión con el espíritu tradicional de la arquitectura luso-brasileña».

Lucio habla de lenguaje académico, además de afirmar que el Pabellón es una composición. La afirmación ocurre de paso y no por eso parece menos provocativa, sobretodo cuando se recuerda la educación de Lucio —y de Oscar— en una Escuela Nacional de Bellas Artes fundada en 1826 por Grandjean de Montigny a la imagen y semejanza de su homónima francesa. Familiarizado desde muy joven con el libro sobre «Elementos y Teoría de la Arquitectura» escrito en 1904 por Julien Guadet, último luminar de la tradición académica, Lucio sabía perfectamente que la idea de composición implicaba aceptación y manipulación deliberada de elementos, esquemas y principios formales definidos, los componentes técnico-constructivos como paredes y ventanas considerándose como elementos de arquitectura, los volúmenes cerrados virtual o literalmente como salas, y circulaciones y pórticos entendiéndose como elementos de composición propiamente dichos. Muy probablemente asociaba la idea de estilo con la idea de composición, una vez que la idea de estilo sobrentendía un conjunto orgánico de elementos de arquitectura y elementos, esquemas y principios de composición. Así que la obra de Corbusier cristalizaba un «verdadero estilo» y era la «heredera legítima» de la tradición académica por definir un conjunto internamente consistente de elementos, esquemas y principios de composición validado por cambios técnicos, sociales y culturales.

Lucio proclamaba además que la estructura independiente era el fundamento técnico del estilo y posiblemente intuía que su fundamento geométrico-constructivo se había bautizado *Dom-ino* para señalar tanto el carácter combinatorio y casual del juego arquitectónico como, etimológicamente ayudado, la autoridad de la regla sin la cual ningún juego puede empezar. Ostensiblemente, *Dom-ino* es la imagen que acompaña a la predicación de una independencia funcional y formal entre cerramiento y estructura posibilitada por la construcción en esqueleto: una planta libre en que la configuración del cerramiento obedeciera a razonamientos primariamente topológicos y no necesariamente idénticos en pisos diferentes, la configuración de la estructura por medio de razonamientos primariamente geométricos y unitarios. Las paredes —ahora «libres del encargo rígido de soportar»— se deslizan al lado de las columnas impasibles, paran a cualquier distancia, ondulan acompañando el movimiento normal del tránsito interno, permitiendo otro rendimiento al volumen construido, concentrando el espacio donde sea necesario, reduciéndolo al mínimo donde se presente superfluo».

Pero *Dom-ino* es también una precisión sobre esa estructura independiente que se postula condición arquitectónica normativa. No se trata de una estructura cualquiera, sino de un sistema de losas lisas y paralelas que reposan sobre hileras paralelas de soportes, definiendo un espacio centrífugo estratificado horizontalmente, y que se prolongan en voladizo, de tal manera que no existe congruencia entre el perímetro de las losas y el perímetro de la trama de soportes. La condición normativa tiene horizontalidad, regularidad, ortogonalidad y repetición como atributos, pero la hegemonía de los mismos se califica por la introducción de un vacío vertical, un intercolumnio más angosto y distintos voladizos en las caras largas y cortas de cada losa, un vacío e intercolumnio albergando la escalera, unos voladizos permitiendo un tratamiento de la fachada tan poco constreñido por los soportes como lo estaba la partición interna del espacio.

De esa manera, *Dom-ino* admitía que ni la constancia dimensional constituía requisito obligatorio para los



Pabellón de Brasil en la Exposición Mundial de Nueva York, 1939

- 1-Restaurante
- 2-Bar
- 3-Cocina
- 4-Café-Bar
- 5-Exposiciones
- 6-Información
- 7-Pajarera
- 8-Almacén
- 9-Estanque
- 10-Orquídea
- 11-Serpiente
- 12-Oficinas
- 13-Auditorium
- 14-Diorama
- 15-Terraza

intercolumnios del sistema de soportes, ni la congruencia de proyección era requisito obligatorio para el sistema de losas. A la posibilidad de configuración independiente de los cerramientos en diferentes pisos, *Dom-ino* hacía corresponder la de configuración independiente de intercolumnios y de losas distintas, capaz de introducir acentos verticales en el espacio. El principio de independencia entre cerramiento y estructura se desdoblaba vía *Dom-ino* en independencia entre cerramiento y soporte, soporte y losa y, por extensión, entre cerramiento y losa. Al mismo tiempo, si la presencia de irregularidad y singularidad podía justificarse en la configuración de losas y en la de la trama de soportes, la ausencia de ortogonalidad era también una alternativa. *Dom-ino* postulaba una sintaxis geométrico-constructiva abierta a una considerable variedad de posibilidades compositivas.

Algún pragmatismo y mucha preocupación con la «satisfacción del espíritu» favorecían, en la obra corbuseriana, la contención y la interiorización de la variedad formal implícita en *Dom-ino*. Las edificaciones Garches y Savoye ejemplifican dos soluciones típicas de planta baja. En Garches, el «pilotis» está totalmente recubierto y solo se infiere por la presencia de la ventana horizontal. En Savoye —o en Cartago— las columnas periféricas del «pilotis» se dejan totalmente a la muestra, disponiéndose los cerramientos un poco más atrás. No hay un precedente para una planta baja como la del Pabellón, en que la exhibición de la profundidad total del «pilotis» se alterna con episodios donde las columnas periféricas quedan ocultas y episodios donde se disponen paredes por detrás de esas columnas a distintas distancias. Tampoco hay precedente corbuseriano para el contraste entre una elevación de calle que expone una columnata de orden simple soportando un voladizo y una envolvente sobre su borde, y una elevación con respecto al jardín que expone una columnata de orden colosal frente al cerramiento vidriado. La materialización de ese orden colosal implica un desfase de los bordes de la losa de cubierta y los de la losa de entre-pisos, de las ménsulas. El desfase se repite en la terraza-lonja subrayando la oposición entre curva y recta; en el interior de la galería, el desfase se percibe como

instrumento para la alternancia entre columnas aisladas y columnas truncadas por el voladizo de bordes ameboides del mezzanino también diferenciado. No es solo la planta libre que se acusa externamente en el Pabellón con efecto nuevo y verdaderamente espectacular. El edificio es la demostración más radical, virtuosa y extrovertida hasta la fecha del debate entre cerramiento, soporte y losa como principio compositivo.

El debate se amplía en el juego exuberante que entretienen, dentro y fuera, no solo la curva y la recta pero también curvas de rayos diferentes. Paredes, bordes de losas e hileras de columnas aquí ondulan de manera casi obsesiva, a veces biomórfica, siempre expansiva. La proposición original de horizontalidad frente a la calle y avenida, y de verticalidad frente al jardín es al mismo tiempo debate entre columna, plano vertical y perforación horizontal, convirtiéndose en el interior de la galería el debate entre columna, plano horizontal y perforación vertical. Del debate no resulta síntesis o afirmación de jerarquía, sino la insistencia en una paridad inclusiva de términos polares, reiterada también extrovertidamente en la propuesta de planos y volúmenes.

Dos de los elementos primarios de composición preconizados por el estilo moderno son planares; el tercero puede generar un plano virtual. No sorprende, por lo tanto, que la independencia entre cerramiento, soporte y losa privilegie la concepción y presentación de la obra arquitectónica como construcción de múltiples planos. La proposición no se invalida por la conveniencia de distinguir cerramientos exteriores de interiores, ni por la pertinencia de observar que cerramientos exteriores habitualmente generan volúmenes. Si los planos generan volúmenes, no es difícil descomponer perceptivamente los volúmenes en sus planos generadores y el Pabellón lo comprueba sea a través de la fisura que separa la pared externa del auditorio de la envolvente del Pabellón Francés, o sea a través de la materialidad diferenciada de distintas facetas de la galería principal —que además respecta y señala condiciones de orientación y jerarquía urbanística diferenciadas. De ahí a explorar la oscilación entre la percepción de lo planar y la percepción de lo

volumétrico es un paso, y la oscilación es picante cuando se constata el contraste innovador entre la planaridad del Pabellón hacia la calle y la avenida, y el juego de volúmenes que presenta para el jardín, ambas percepciones ancoradas por el mismo vacío del piso noble.

La importancia de lo planar en el *estilo Corbu* no excluye el reconocimiento de la importancia de lo volumétrico. Basta recordar la definición de la arquitectura como «el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz». La definición en francés contiene sus ambigüedades al referirse tanto a volúmenes ensamblados como a volúmenes agrupados. No obstante, implica, en ambos casos, composiciones volumétricamente aditivas o multiplicativas— que en la práctica corbuseriana podían incluir cuerpos sólidos primarios o sólidos de geometría más compleja. De otro lado, el interés de Le Corbusier por el «prisma puro» apriorístico indicaba igual fascinación por composiciones sustractivas o subdivisivas. Las composiciones aditivas o multiplicativas sugieren una aproximación al proyecto de adentro para afuera o de la parte para el todo, y son asimilables a lo que Lucio llamaría la concepción gótico-oriental de la Arquitectura. Las composiciones sustractivas y subdivisivas sugieren una aproximación al proyecto de afuera para adentro o del todo para la parte, son asimilables a lo que Lucio llamaría la concepción greco-latina de la Arquitectura. Vía la metáfora del cristal, insinuaría la predominancia de tendencias clasicistas y mecanicistas en una obra; vía la metáfora de la flor, la predominancia de tendencias organicistas y románticas.

Lucio observaba que el estilo moderno posibilitaba trascender la alternancia en el tiempo de la flor y del cristal. El Pabellón se ve como composición aditiva desde el jardín, y como composición sustractiva desde la calle y avenida. La sustracción —virtual— de trechos de la pared exterior promueve desde lejos la exhibición de la organicidad de los dos pisos del Pabellón, que se comprueba después de corresponder a una fragmentación fisiológica del programa. La misma sustracción confiere al edificio una porosidad que también señala penetrabilidad y sentido de recorrido.



Vista principal desde la avenida.

La adición —virtual— contrapone bloque-cristal y auditorio-flor, casi liberados por la minimización de la losa de cobertura de la terraza-lonja; desde el arroyo, el cristal se desdobra en prismas encajados, uno virtual y todo en estructura colosal, el otro real y la galería en voladizo. Por otro lado, rampa y diorama introducen la adición en la perspectiva frontal. La presencia de la envolvente del Pabellón Francés enfrentando el bloque de cristal sugiere que al fin y al cabo hubo un equívoco y que el Pabellón, en el fondo, es la fragmentación de una clásica aunque destorcida configuración prismática alrededor de un claustro. La oscilación entre claridad conceptual y ambigüedad perceptiva es aquí tan fuerte como en Garches, pero implica tanto a lo planar como a lo volumétrico, exteriorizada de tal manera que los interiores de las galerías y el restaurante resultan en comparación de una simplicidad reconfortante.

Como Garches, el Pabellón se proyecta empleando serialidades y simetrías balanceadas, manifestando nostalgia de un centro privilegiado y admitiendo dispersión periférica de intereses focales, haciendo afirmaciones visuales de frontalidad contrastadas a la canalización oblicua del movimiento. Como en el Ministerio, Lucio y Oscar recurren a un centro vacío entre dos sólidos y dos espacios abiertos, revelado meramente una pausa y un paso en un recorrido diagonal. Pero aquí la diagonal se curva ya en la rampa y se bifurca en dirección a las entradas de la galería y del auditorio; la lonja del Pabellón elevada entre la

explanada frontal y el jardín reemplaza al pórtico hipóstilo del Ministerio al mismo nivel de las explanadas similares entre las cuales se yergue.

## UN PABELLÓN, UNA REPRESENTACIÓN

El Pabellón multiplica alusiones a realizaciones pasadas: Corbusier ya había demostrado suficientemente que la composición moderna no excluía la posibilidad de inflexiones figurativas de valor conmemorativo. El Ministerio es recordado tanto en la binuclearidad de la fachada de la avenida como en la columnata de orden colosal. Esa insinúa nuevamente una re-interpretación de algún «palacio», y la relación entre el bloque y el auditorio no es distinta de la relación de la casa-grande y la capilla de alguna hacienda de café del Valle del Paraíba- como Columbandê. La otra remite a la fachada de muchas casas rurales paulistas de los seiscientos de inequívoca filiación palladiana y a la propia «villa» palladiana, reemplazando la rampa a la escalinata de acceso al «piano nobile» y recordando la disposición frecuente en fuertes, casas de cámara coloniales, así como del Pabellón Español de Sert en la Exposición del 37 en París. El partido reinterpreta al «hotel» francés hasta en la progresión del patio al jardín interceptada por «corps de logis» y del jardín al paisaje natural del arroyo. En la sinuosidad volumétrica junto a la calle hay un eco lejano de las mega-estructuras corbuserianas de Río y Argelia; el Mies de Barcelona es recordado en el espacio de exposición térrea. Constructivismo ruso y racionalismo italiano inspiran los arreglos de la exhibición; si la curvatura tiene afinidad barroca como pretende Lucio, no es ajena, por lo biomórfico y por lo expansivo, a un expresionismo alemán o a algún Alvar Aalto.

Por otro lado, el barroquismo del Pabellón va más allá de una exploración de la línea curva. Su multiplicación volumétrica tiene una calidad expansiva que justifica llamarlo de barroco —en términos estrictamente wölfflinianos. Lucio y Oscar favorecen una forma abierta cuyas calidades pictóricas son subrayadas por la multiplicación de «promenades arquitecturales» que



Vista desde el jardín.

dilatan el recorrido dentro del edificio y transforman la acción de entrar en una ceremonia elaborada; Wölfflin sugería que las calidades pictóricas prevalecían en el Barroco y añadía que tales se acompañaban por un interés obvio en imágenes oscilantes; así, Lucio y Oscar abusan de la ambigüedad perceptiva en el Pabellón. Wölfflin postula como Barroca la tendencia a luchar contra la frontalidad y a enfatizar la recesión espacial; sin dejar de postular frontalidad, Lucio y Oscar tratan aquí de subvertirla.

Aceptar el Pabellón como ejemplo representativo de un estilo moderno equivale a aceptar que dialecticidad, ambivalencia, inclusividad y abstracción son los atributos más expresivos de la independencia de cerramiento, soporte y losa, y que son principio substantivo de composición —elementos además abstractos en comparación con los de estilos anteriores. Si, en paralelo, se acepta que un estilo y sus ejemplos representativos son índices de los rasgos distintivos de la condición histórica en que se desarrollan, entonces dialecticidad, ambivalencia, inclusividad y abstracción se tomarían también por atributos emblemáticos de la época. Y la expresión del «espíritu de la época» constituye una preocupación notoria de Le Corbusier o Mies, a despecho de sus objeciones en cuanto a la idea de estilo. El estilo es internacional, advierte Lucio en la memoria de la Universidad del Brasil de 1936, pero puede asumir un carácter local por las peculiaridades de planta, elevación, materiales y vegetación. Dialecticidad,



La terraza, entre el auditorio y la galería principal.



Interior de la galería.

ambivalencia e inclusividad podían también ser considerados atributos emblemáticos de un país que en ese momento tomaba consciencia de su cultura como producto de la interacción entre razas distintas, por medio de los trabajos de Gilberto Freyre y Sérgio Buarque de Holanda, respectivamente «Casa Grande e Senzala» y «Raíces del Brasil». De otro lado, planta, elevaciones y vegetación del Pabellón asociaban tales atributos a una exuberancia y extroversión fácilmente interpretables como rasgos distintivos ya convencionales del temperamento y del paisaje brasileños, de una «naturaleza risueña y franca». Si la porosidad insinuaba personalidad abierta, la posibilidad de concretizarla era función de un clima tropical, y la simplicidad interior una marca de postura y de costumbre.

Lucio no se cansaba de repetir que el Barroco brasileño no estaba engalanado, constituía una inflexión particular del Barroco Internacional. La multiplicación de referencias al pasado de lo moderno reconoce su desarrollo como resultante de una diversidad de contribuciones-aunque Le Corbusier sea el nuevo Brunelleschi. Las referencias a la mega-estructura corbuseriana para Río y el Ministerio proponen que el estilo moderno tiene un pasado en el cual el Brasil ya desempeñó un rol importante. Nacionalidad y cultura brasileñas se afirman tranquilamente situadas en el marco mas amplio de la cultura y de la civilización occidentales, sea en términos de pasado, o sea de presente y de futuro. El Brasil de hoy y el de mañana se muestra en construcción informada por un pasado propio aunque no exista aislado del pasado occidental. El Occidente de hoy y el de mañana se está construyendo informado por un pasado del cual Brasil no es episodio menor. El Pabellón propone una declaración de genealogía que es significativa por su amplitud y selectividad: no hay aquí lugar para el revivalismo y para el eclecticismo porque la propia autoridad de la historia disciplinar, mientras matriz de proyecto, impide su invocación como autoridad exclusiva y la rememoración literal de los precedentes que la integran. La rememoración se mantiene alusiva para no transformarse en escenografía «kitsch».



Finalmente, cabría señalar que tanto el programa del Ministerio de Educación como el del Pabellón involucraban exigencias de ser representativos de la nacionalidad. Sin embargo, la resolución en clave dórica del Ministerio de Educación correspondía al deseo de conferir una majestad propia a la institución que se abrigaba. Levedad jónica, extroversión, exuberancia, porosidad respondían al deseo de expresar atributos convencionalmente apropiados para un Pabellón de Feria. El violento contraste entre elevaciones de calle y de jardín es comparable al contraste entre fondo de palco y cortina de un escenario, y la teatralidad no cae mal a un tipo de edificio que, a la manera de una pieza en cartelera, no debe durar más que una temporada. La cortina del escenario es una ilusión como la grandilocuencia pretenciosa de otros Pabellones que la elevación palaciega rememora, atenuada. La alusión a Mies recuerda otra Exposición Internacional, y la re-interpretación del «hôtel particulier» no deja de ser homenaje al vecino francés.

## UN PABELLÓN, UN COMPROMISO

Si el endoso del *estilo Corbu* no implicaba el rechazo del concepto supra-estilístico de composición, la ecuación jónico-Pabellón tampoco implicaba un rechazo del concepto correlacionado de carácter y de la identificación académica de buena arquitectura con una composición correcta y apropiadamente caracterizada. El empleo de la palabra carácter en la memoria de la Universidad del Brasil, anteriormente citada, no tenía nada de inocente. La composición remitía a un conjunto de reglas conocidas de ordenación de las partes de un edificio, el carácter de su contenido simbólico. Simplificando una larga tradición, Guadet habla de dos variedades de carácter. Una puede ser llamada carácter tipológico o programático y busca revelar el propósito del edificio y los valores conexos a ese propósito - llevando en consideración la influencia del clima y la naturaleza del sitio y del lugar. Otra, carácter genérico que busca representar civilización y cultura en coordenadas temporales y geográficas, el «espíritu de la época» o el «espíritu del lugar». Esas variedades se correlacionan a la identificación de especificidades apropiadas a un

proyecto, pero puede reconocerse una tensión latente entre las distintas especificidades de carácter programático y de carácter genérico que refleja la tensión entre carácter como concepto fundamentado en la particularidad, y composición como concepto fundamentado en la generalidad. La teoría no prescribía ni el grado de importancia relativa con que se deberían acusar sitio y lugar en la caracterización programática, ni la coexistencia obligatoria de ambas variedades de carácter en la misma obra, ni siquiera su coexistencia equilibrada. Sin embargo, no debería parecer irrelevante en una ocasión que reclamaba afirmaciones de identidad y tradiciones nacionales en un marco de modernidad internacional.

El compromiso de Lucio y Oscar con el *estilo Corbu* no se justificaba solamente por una potencia representativa considerada superior a la de otros estilos contemporáneos. El minimalismo formal era la respuesta razonable a los costes crecientes del trabajo de construcción artesanal en una sociedad industrializada, cuando —no sin alguna propiedad— se recusaba al valor substantivo del ornamento producido mecánicamente. En una sociedad industrializada, la construcción, en altura con un esqueleto independiente posibilitada por el elevador, por las bombas hidráulicas, por la electrificación y por el progreso del cálculo estructural resultaba de materia más económica que una construcción equivalente en mampostería portante. A través de los principios de la planta y de la fachada libres el estilo moderno ofrecía mayores recursos para la conciliación entre los requerimientos de planificación funcional y los requerimientos de unidad formal de la obra arquitectónica. El Brasil del 30 no era una sociedad industrializada, pero aspiraba a serlo. La valorización de los innegables aspectos positivos de una modernización socio-económica y política representaba la contrapartida de una insatisfacción legítima con estructuras aún semi-coloniales.

## UNA CRISIS, UNA PROPOSICIÓN

El compromiso de Lucio, Oscar y su generación con el estilo moderno según Le Corbusier fue consecuencia



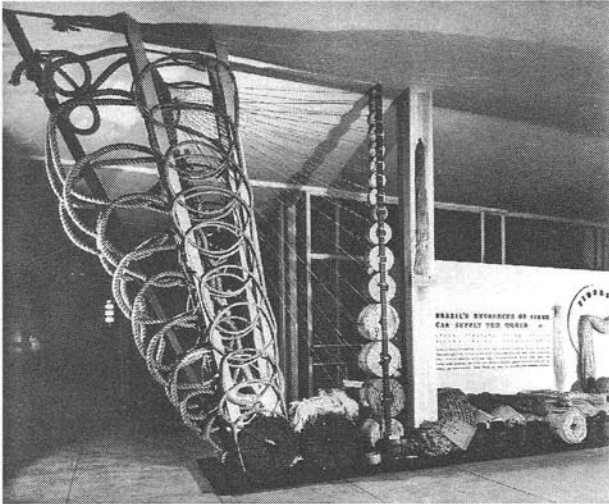
La galería desde la entreplanta.



La citación racionalista.

de la percepción de una crisis disciplinar manifiesta en el desfase entre una práctica local contemporánea revivalista y ecléctica, y unas aspiraciones legítimas de modernización socio-económica y política. Por otro lado, el estilo no imposibilitaba la atención a los requerimientos operacionales tradicionales. Comprendido a fondo, no requería componentes y materiales que no fueran ya producidos localmente, ni técnicas constructivas que fueran novedad en las mayores ciudades brasileñas. Algunos de sus elementos y principios de composición podían decirse efectivamente más apropiados para un clima tropical que un clima templado o frío. A despecho de su asociación con una polémica urbanística revolucionaria, tampoco era incompatible con una idea de ciudad basada en la continuidad y en el alineamiento, así como en la distinción entre tejido y monumento. Textos como «Razones de la Nueva Arquitectura» y obras como el Pabellón son demostraciones de las capacidades semánticas y pragmáticas del estilo en modos frecuentemente pioneros, ilustraciones de sus virtudes intelectuales y sensoriales reveladoras de posibilidades formales hasta entonces inexploradas, instrumentos de una campaña de persuasión lúcida y fecunda ancorada en una cultura arquitectónica sólida. La consagración colectiva de las descubiertas de Lucio y Oscar llevó, después del 45, al establecimiento de un estilo brasileño de arquitectura moderna. Garantizó hegemonía pero no exclusividad o persistencia inmutable. Al final de los años 50, Oscar empieza a abandonar la planaridad y el «brise-soleil» en los palacios vidriados de Brasília, empieza a firmarse una «escuela paulista», y el «miesianismo» americano gana terreno. Si monumentalismo brasileño, brutalismo paulista y miesianismo internacional de alguna manera podían ser considerados variantes de lo moderno y del estilo brasileño tratado ahora de «escuela carioca», la emergencia al final de la década del 80 de propuestas revalorizando los propios episodios revivalistas y eclécticos rechazados en 1930 apunta hacia una nueva crisis disciplinar.

No estaría fuera de propósito sugerir que en ella desempeñan un rol importante tanto la percepción de la multiplicación de sistemas de reglas estilísticas dentro de la tradición moderna (se podría argumentar



Expositor suprematista.

que, al fin de cuentas, el llamado posmodernismo no escapa del ámbito de esa tradición) como a la percepción del consenso limitado al que puede aspirar cada uno de ellos sin que intervenga represión de alguna especie —seguramente conflictiva con aspiraciones de democratización basada en la polifonía y no en lo unísono.

La aceptación de una multiplicidad estilística no implica, sin embargo, la posibilidad de análisis y comparación como punto de partida para la superación de la crisis. Análisis y comparación requieren la recuperación de la racionalidad educada y crítica que permitió a Lucio y Oscar una salida en situación similar aunque la salida hoy no pueda mas concebirse unívoca y el ejercicio de la racionalidad educada y crítica se vea dificultado por la progresiva debilitación de la cultura arquitectónica brasileña que acompañó paradójicamente sus triunfos estilísticos. Esos precisan ser re-conocidos, aquella, re-construída. Y no se trata de ver en ese proceso solución, sino de iluminar el camino del futuro con la consciencia re-avivada de la trayectoria recorrida.

Carlos Eduardo Dias Comas es arquitecto. Profesor Titular en la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Autor de varios ensayos sobre arquitectura y urbanismo modernos brasileños.

## BIBLIOGRAFÍA

- BUARQUE de HOLLANDA, S. *Raízes do Brasil*, Río: 1936.
- COMAS, C. E. «Protótipo e Monumento, um ministério, o Ministério», en *Le Corbusier y Suramérica*, Perez, F. (org).
- COSTA, L. «Razões da Nova Arquitetura», Ministério da Educação e Universidade do Brasil en *Sobre Arquitetura*, Porto Alegre: 1962, republicados parcialmente en COSTA, L. *Registro de uma vivência*, Brasília: 1996.
- COSTA, L. «Memória do Pavilhão» en *Album Comemorativo do Brasil na Feira Mundial de New York*, Nueva York: 1939.
- FREYRE, G. *Casa grande e Senzala*, Río: 1933.
- GUADET, J. *Elements et Theorie de l'Architecture*, París: 1904.
- QUINCY, Q de, «Verbete caractere», en *Encyclopédie méthodique*, París: 1979 y en *Dictionnaire historique*, París: 1832.
- ROWE, C. *The Mathematics of the Ideal Villa*, Cambridge, Mass. 1978.
- WOLFFLIN, H. *Kunstgeschichte Grundbegriffe*, Stuttgart: 1915.