

El jónico brasileño de Oscar Niemeyer



Catedral metropolitana de Brasilia.

ROBERTO SEGRE*

No existe una relación antagónica sino complementaria entre clasicismo y modernidad. El término clásico, habitualmente asociado a un sistema de formas, también significa perduración en el tiempo, asimilación y consolidación de aquellos proyectos de ruptura; es vanguardia cuestionadora de los códigos clásicos precedentes, que finalmente se integra en los hitos históricos de la cultura universal. Por ello, ya hoy existen los modelos "clásicos" del movimiento moderno.

Surgidos en la antigüedad, los diversos tipos de órdenes grecorromanos establecieron los enunciados formales y compositivos de la arquitectura occidental. Sublimación del ancestral sistema estructural trilitico, se transformaron en los moduladores estéticos "clásicos"

de los monumentos a escala planetaria. Desde Ictinos y Calícrates hasta Robert Venturi, nadie pudo escapar al rigor de sus principios ni al atractivo de las formas depuradas en el decurso de los siglos. Sin embargo, los pioneros del movimiento moderno intentaron derrocar la dictadura del Viñola, instaurada a partir del Renacimiento.

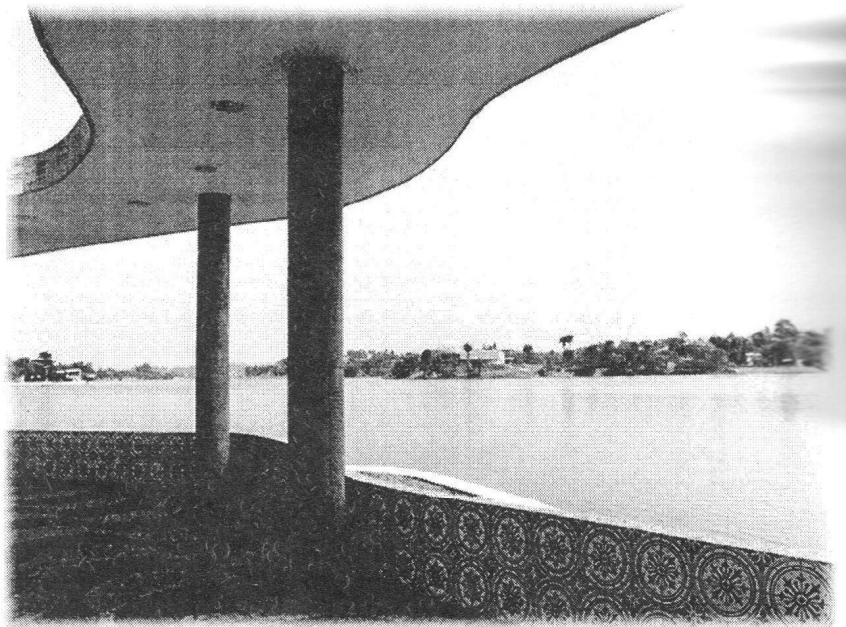
La crisis de la dualidad columna-viga como principio hegemónico de estabilidad en los edificios —ya cuestionada en las cúpulas romanas y los arcos ojivales góticos—, producida por la aparición del acero, el hormigón armado y los recientes materiales ligeros, abrió la perspectiva de una multiplicidad de formas y espacios inéditos, inimaginables antes del siglo XX. La infinita originalidad desplegada por los maestros contemporáneos no resultaba ajena, primero, a la continuidad biológica del hombre y a la persistencia de sus funciones básicas; segundo, a las raíces culturales de los diversos grupos sociales y tercero, a los perdurables valores estéticos inherentes al sistema perceptivo y a los atributos racionales de la mente humana. De allí que los principios de composición —ritmo, unidad, reiteración, contraste, articulación, simetría, monumentalidad, etcétera—, no abandonaron los fundamentos originarios de los órdenes clásicos sino que los reinterpretaron en múltiples direcciones. Enunciado ejemplificable en la columna, esencia material, estructural y simbólica de la arquitectura. Caracterizada por su nitidez volumétrica, su precisa verticalidad y su inmutable estructura compositiva —base, fuste y capitel—, su perduración desafió el tiempo y el espacio:

la encontramos en el silencioso valle del Nilo –las protodóricas de *Deir-el-Bahari*– o multiplicadas al infinito en la *Washington de L'Enfant*. Si bien los arquitectos medievales pusieron en crisis su autonomía volumétrica en los haces de columnas conformadoras de las sólidas y monumentales pilastras del sistema ojival, no cuestionaron su verticalidad ni la trilogía canónica de los elementos básicos. En el siglo XIX, la aparición de nuevas tecnologías constructivas permite experimentar imágenes renovadas del valor estructural y simbólico de la columna: Viollet-le-Duc y Héctor Guimard, la integran en una libre trama espacial articulada; Antonio Gaudí y Victor Horta desintegran la rígida racionalidad en la libertad plástica del tratamiento de bases y capiteles.

El movimiento moderno no escapa a la eterna dialéctica entre lo apolíneo y lo dionisiaco, presente en los sucesivos lenguajes que lo caracterizan. Es la distancia que separa la estructura trilitica de la casa *Rue Franklin* de Augusto Perret y la libertad compositiva del sistema portante de la Filarmónica de Berlín de Hans Scharoun. A su vez, la transposición canónica de las columnas posee dos vertientes interpretativas: el rígido clasicismo de Mies van der Rohe –los perfiles de acero del Pabellón de Barcelona y del IIT en Chicago–, y el expresionismo escultórico de Le Corbusier en los basamentos del Pabellón Suizo y la Unidad de Marsella.

En América Latina, Oscar Niemeyer es el arquitecto que más incide en la transformación conceptual y formal de la columna como instrumento comunicativo y significativo de invención y creatividad plástica: en sus etapas proyectuales, ella evoluciona del papel de elemento complementario a generador estético global del edificio. Es un proceso que comprende medio siglo de maduración lingüística: del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro al Museo de Arte de Niterói.

El Ministerio representa la primera invalidación del uso canónico de la columna. En el proyecto de Le Corbusier ésta persistía como simple elemento de soporte del volumen puro del bloque de oficinas: los *pilotis* establecían la separación nítida entre suelo y arquitectura. Al proponer Niemeyer la duplicación de la altura de los mismos, los integra en un pórtico transparente que cumple ahora una doble función: reafirmar la monumentalidad del Ministerio –tal como lo señala a



Ballroom salon, Pampulha, Belo Horizonte.

Carlos Eduardo Comas– y establecer la continuidad entre las dos plazas urbanas que relacionan el edificio con el tejido de la ciudad. Aquí, los atributos de la modernidad –ligereza, asimetría, continuidad espacial, elementalidad compositiva–, se entrelazan con la tradición histórica. La monumentalidad identificadora de la función –los accesos al Ministerio–, nos refiere a los *Propíleos* del Acrópolis; su carácter de diafragma transparente, de límite virtual del espacio, a la columnata de Bernini en la plaza de San Pedro; la esbeltez de los fustes rememoran las estructuras metálicas de mercados, bibliotecas y *mall* comerciales del París haussmaniano.

En el conjunto de Pampulha en Belo Horizonte, Niemeyer rompe definitivamente con el sistema de valores clásicos. La racionalidad de la conformación volumétrica; la tradicional direccionalidad repetitiva del módulo; la continuidad rítmica y el vínculo figura-fondo; la trilogía compositiva de los elementos básicos, resultan sustituidos por la desmaterialización de la forma y la invalidación de la lógica estructural, presentes en la sinuosidad “orgánica” de la galería de acceso a la sala de baile y en el sostén curvilíneo de la marquesina de la iglesia de San Francisco. Las influencias europeas quedan atrás y se hacen presentes los aportes del barroco minero, síntesis de la cultura criolla brasileña.

El proceso de cuestionamiento del concepto tradicional de la columna lleva a una reformulación de su significado.

Desaparecidos los atributos inherentes al sistema trilitico, la forma adquiere una propia autonomía y se convierte en un grafismo plástico, en una representación pictórica o escultórica de la función originaria. La linealidad unidimensional del valor "tectónico" es sustituida por la complejidad figurativa de la cultura contemporánea: el enriquecimiento espacial y formal proveniente de las experiencias cubista, expresionista y surrealista, abren nuevas perspectivas estéticas.

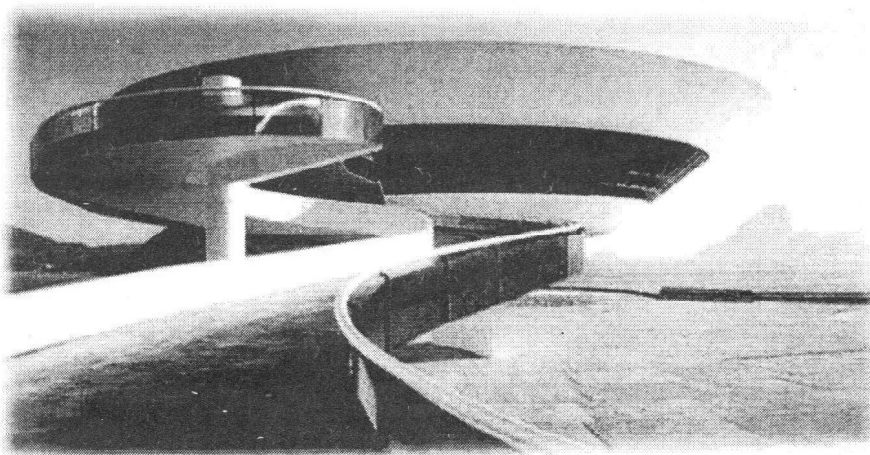
En las columnas de los palacios de la Alvorada del Planalto, el símbolo visual supedita los ancestrales principios estructurales desaparecidos: base y capitel, el fuste es convertido en pantalla virtual o sinuosidad curvilínea. Reducidos los apoyos a su mínima expresión, el soporte es leído como sistema compositivo reiterado, surgido de una figura pregnante que se transforma en arquetipo simbólico. Es lícito establecer un paralelo entre la evolución del orden dórico al jónico y la antítesis que diferencia el ascético perfil miesiano –orden dórico–, y la libertad plástica presente en Brasilia –orden jónico–, en los edificios de Niemeyer. En Grecia, a la rígida funcionalidad pétreo del capitel dórico originado en la primitiva estructura de madera, le sigue la fluidez *soft* de la voluta jónica, espiral infinita que rescata la sensual presencia femenina en la cotidianeidad social.

En los diseños del Maestro, la columna, soporte necesario del edificio, constituye el principio rector de la forma –el signo– legible comunitariamente y multiplicado en la totalidad arquitectónica. La figura del palacio de la Alvorada, identifica la modernidad brasileña y latinoameri-

cana del espacio construido, representación de la creatividad periférica –cultura y popular–, que según Marina Waisman, se convierte en una nueva centralidad cultural y ambiental. En las restantes obras realizadas por Niemeyer en Brasilia está presente una divergencia conceptual en el uso de la columna: elemento neutro en la estructuración volumétrica –palacio de Itamarati–, o soporte esencial en la conformación plástica del edificio: ello ocurre en la libertad compositiva de los elementos lineales exteriores, límites y estructura de la catedral y el teatro.

Los contrastes evidenciados en las obras citadas expresan la antítesis representativa de la persistente alternancia entre razón y sentimiento; entre abstracción y naturaleza; entre historia y contemporaneidad en el proceso creador arquitectónico. El memorial de América Latina vuelve a la estructura trilitica como sistema rector figurativo. En el rescate del ancestro telúrico, homenaje a las sometidas y olvidadas primitivas civilizaciones originarias del continente. Columnas y vigas adquieren una dimensión gigantesca y evocan –no ya como soportes sino como hecho escultórico y simbólico–, los ancestrales centros ceremoniales incas, aztecas y mayas. Es el triunfo de la racionalidad humana que vence sobre el fatalismo de la materia; la presencia de la huella perenne de su trascendencia frente a la infinitud del paisaje natural.

Pero si la existencia del ser transcurre en un ámbito geográfico concreto, éste lo determina y condiciona física y espiritualmente. Como dijera Le Corbusier al Maestro: "Oscar, usted tiene en sus ojos las colinas de Río de Janeiro". Niemeyer, en recuerdo del entorno que enriqueciera su experiencia perceptiva, crea un nuevo signo que surge del vínculo dialéctico entre arquitectura y paisaje. La columna regresa a su arcaica esencia, transmutación del árbol, origen y perennidad de la vida, representación de la divinidad. Es soporte del ligero edificio convertido en flor única, irradiante sobre la bahía de Guanabara. El Museo de Arte de Niteroi transforma la naturaleza en geometría y nos recuerda una vez más que el hombre es producto del encuentro cósmico entre tierra, cielo y agua.



Museo de Arte Contemporáneo de Niteroi.

* Doctor en Artes y Ciencias. Texto inédito de la ponencia presentada en la Fundação Oscar Niemeyer, en el encuentro celebrado el 6 de mayo de 1994, en Río de Janeiro, Brasil.