

Diálogo con Oscar Niemeyer sobre su Arquitectura

Vittorio di Girolamo

Dos astronautas bajan por la escalera del módulo lunar y luego caminan sobre el suelo del satélite. Desde allí contemplan nuestro planeta que aparece como una fruta gigantesca y multicolor suspendida en el espacio cósmico.

Más allá de esta escena, esparcidos en las dimensiones del universo, infinitos cuerpos celestes aguardan nuestra llegada durante trillones de siglos.

¿Qué valor tiene la forma de un edificio o el diseño de un conjunto arquitectónico si se los compara con este espectáculo?

Esta fue la substancia de la primeras palabras que Oscar Niemeyer y yo cambiáramos en su taller de Copacabana, hace algunos meses.

Porque: el contraste entre el pasado y el futuro, o la relación hombre-universo, parecen inducirnos a simplificar casi hasta el cero nuestras problemáticas (heredadas por culturas anteriores, junto con el respeto hacia ellas); parecen darnos esta orden: racionalizar integralmente la vida en nuestro planeta, sometiendo inclusive la irracionalidad psíquica a los alcances de la técnica.

Dentro de esta eventual y nueva ley tecnológica, quedaría atrapado para siempre el proceso creativo de las artes visuales y, de un modo muy especial, la Urbanística y la Arquitectura.

Niemeyer me decía que presentía iba a ser calificado de una manera contradictoria (admitiendo incluso la posibilidad de una descalificación) por las nuevas generaciones de arquitectos y urbanistas, debido a la fidelidad que mostraba hacia ciertas formas, ciertos materiales y cierta espacialidad elemental.

Para comprender mejor estas primeras inquietudes de Oscar Niemeyer, creo conveniente considerar brevemente el drama que vive el desarrollo de la Ciudad contemporánea.

Desde que el italiano Antonio Sant'Elia dibujara en 1914 sus "*Visiones futuristas de organismos industriales*", hemos sido tentados muchas veces por una solución radical del problema del "habitat".

Hemos pensado que la técnica industrial es muy capaz de *montar* estructuras urbanas para uno, cinco, diez, veinte millones de habitantes, y en un tiempo cada vez menor, fabricando la totalidad

de los elementos que constituyen la ciudad.

De allí que inventáramos la palabra para definir a las nuevas técnicas para resolver el problema urbanístico: "*Mega-estructuras*" entregándonos, en consecuencia, al juego libre, diríase al pasatiempo, de inventar ciudades fantásticas. Por ejemplo, el organismo para el crecimiento ilimitado o "*Pluing-city*", de Peter Cook; las "*Ideas*", de Otto Frey para la circulación de una ciudad; o las proposiciones de una "*Capital Mundial*" trasladable sobre el planeta de Ron Herron.

Los hechos innumerables que determinaron el advenimiento, aún teórico, de las "*Mega-estructuras*", explican sustancialmente la razón por la cual, desde hace cinco o seis años, Brasilia es considerada una muestra ejemplar del infantilismo arquitectónico y urbanístico.

La crítica especializada sigue preguntándose: *¿Cómo pudieron, Lucio Costa y Oscar Niemeyer, secundar el sueño romántico de un presidente anacrónicamente "fundador de ciudades", diseñando una metrópoli así como se modela una escultura de yeso? ¿Y pensando cada edificio algo así como una "forma-monumento", que parece celebrarse a sí misma?*

Brasilia se haría de este modo famosa como la "ciudad fuera de escala", "la ciudad-monumento"; en definitiva: como una exposición de sólidos geométricos blancos, esparcidos sobre un "green" de golf, óptimos para ser admirados, pero no habitados.

Con todo, la ciudad del "Plan Alto" hoy contiene una serie de edificios que, quiérase o no, forma parte esencial de la arquitectura contemporánea: los tres poderes, la Catedral, el Teatro, Itamaraty, Alborada, todos proyectados por Niemeyer.

En su taller de la Avda. Atlántica, que es desnudo como un departamento recién desocupado (dentro de un gran closet están amontonados todos sus libros y dibujos), quise ser indiscreto con el gran responsable de la "anticiudad", y le pregunté si, a distancia de los años, estaba conforme con sus "macro-esculturas" de Brasilia.

Resultó que, no solamente lo estaba, sino que elegía una parte de ellas ("a Praça do Tres Poderes") como su obra más lograda y significativa.

Para explicarme la razón del emplazamiento de cada edificio (razones de perspectiva casi escenográfica) dibujó la plaza en corte y en planta. Mientras su mano trazaba el esquema tantas veces publicado en revistas y libros, pensé que quizás era demasiada la facilidad con que dibujaba ese lugar; lo hacía con la misma facilidad como si estuviese escribiendo palabras.

Junto con aparecer las primeras líneas, el papel blanco se transformaba en un espacio tridimensional, como un cielo de verano inundado de luz solar a las doce del día. (He aquí la afinidad con los dibujos de Le Corbusier).

Yo sabía que él acostumbraba a proyectar sus obras dibujando en pequeños papeles blancos, con una lapicera corriente; que empezaba por dibujar para sí el espectáculo del lugar natural, dentro del cual habría de construir la obra; que, una vez asimilada la mayor cantidad posible de determinantes (fruto de estudios, viajes, reflexiones), dejaba libre curso a la intuición, dibujando cuerpos tan simples como una concha de mar, una hoja o una piedra.

Volví a referirme entonces a aquellas críticas que apuntan a un supuesto infantilismo arquitectónico suyo, precisando

do que quizás éstas se debían a que su *simplicidad* era interpretada como un intrascendente “*simplismo*” formal.

Niemeyer sonrió con gusto cuando le dije esto; pero, en lugar de interrumpirme, pidió café a sus dibujantes, y calló.

Aproveché tanta humildad o benevolencia, agregando aquella otra definición del espacio de Brasilia según la cual ése sería el *vacío matemático*, inabarcable visualmente por el hombre que circula en él, con la consecuencia que éste jamás encuentra sus propias medidas junto con los módulos y contornos del ambiente, del cual tiene derecho a esperar el don de una mínima intimidad.

Niemeyer me preguntó entonces si acaso el infinito físico iluminado por la luz solar (muy otra versión, ésta, del supuesto vacío matemático) no atesora una belleza que el hombre está destinado a habitar.

Anoté estas palabras suyas “*¿Porqué temer la inmensidad? Brasilia hace suyos el silencio y la luz que imperan en el “Plan Alto”; es la presencia inmanente del horizonte circular y muy lejano de esta región de Brasil; Brasilia entera mira a su cielo, transformado continuamente por las nubes*”.

Ahora, recordando estas palabras, pienso que las dimensiones y las formas de Brasilia no quedan circunscritas a un caso muy particular; diría: a la caligrafía de un estilista. Se me ocurre, por el contrario, que la obra de Costa y Niemeyer tiene una medida universal, porque propone un *modo de ser de la ciudad*; éste es: *espacialidad abierta*, que impone una casi dispersión de los cuerpos arquitectónicos y que une su propio centro a aquel horizonte circular.

“*Cuando nuestro presidente Juscelino Kubitschek —siguió Niemeyer— quiso fun-*

dar la capital del interior, todo brasileiro creyó y lo siguió; yo traduje su voluntad en formas arquitectónicas y, como su voluntad no sabía de dudas y temores, así también la arquitectura de la futura ciudad no conocería complejidades estructurales, exhibicionismo tecnicista y formas sofisticadas”.

Me mostró entonces algunos croquis de aquellos años.

Creí comprender que las ciudades nuevas tienen dos nacimientos posibles. Uno: el más racional, como resultado de previsiones científicas y de colaboración entre técnicos; en el cual el aporte del arquitecto parecería estar demás. Otro: evidentemente irracional, como sublime intuición que del destino espacial de un lugar y de una sociedad tienen un hombre superior; y éste es el arquitecto*, primer autor, el cual, viendo el ámbito del futuro, invita a los muchos saberes humanos para que hagan aquella parte de la Obra que necesita de su ciencia y de su técnica. (Hace algunas semanas, en el Salón de Honor de la Universidad Católica de Valparaíso, el arquitecto Alberto Cruz Cobarrubias, presentó a todos los estudiantes de Arquitectura del país el proyecto “La Avenida del Mar”. El “abrió” también, la visión que había tenido del destino de nuestro litoral, a los economistas, ingenieros, geólogos, sociólogos, paisajistas chilenos; ejemplo concreto de un arquitecto, como lo es Niemeyer, que adivina el destino del lugar, e inaugura la colaboración de todos aquellos que han de participar en su construcción).

Cuando me referí a lo que podría llamarse mecánica psico-física de la inven-

* Consúltese el ensayo del Dr. R. Kupareo en este número de AISTHESIS.

ción arquitectónica, Niemeyer me mostró el proyecto del "*Centro espiritual de los Padres Dominicos en Saint Baume*", Francia. Lo que puso sobre la mesa no eran planos enrollados, carpetas de documentos, etc.; todo el proyecto consistía en un único block de unas 30 a 50 hojas, de unos 30 x 20 centímetros cada una; sobre ellas Niemeyer había escrito y dibujado con tinta negra la vida religiosa, los valores espaciales del lugar natural, los límites económicos de la obra, las partes diferenciables que constituirían el conjunto arquitectónico, la distribución de estas partes, su estructura-forma, algunos detalles constructivos, e indicaciones generales de materiales (especialmente en lo que se refiere a la loma artificial de cáscara de concreto, o habitación de los monjes).

Allí estaba el origen de un lugar arquitectónico; allí estaba el autor primero de ese lugar; allí estaba el orden al cual se conformarían todos los técnicos-colaboradores.

Semanas después del primer encuentro en Río, esta vez en Brasilia, y luego de recorrer todas las obras de Niemeyer, él y yo nos reunimos en su taller. Yo había observado las huellas de un prolongado abandono, causantes de una apariencia general de barrio viejo, de construcción barata. Lo cual parecía confirmar las crí-

ticas de quienes hablaban de "maquetas" ampliadas.

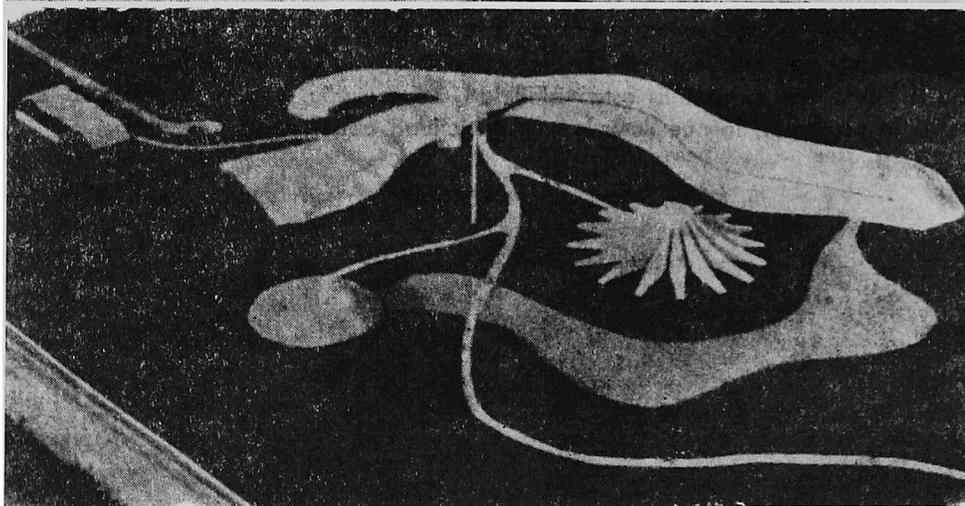
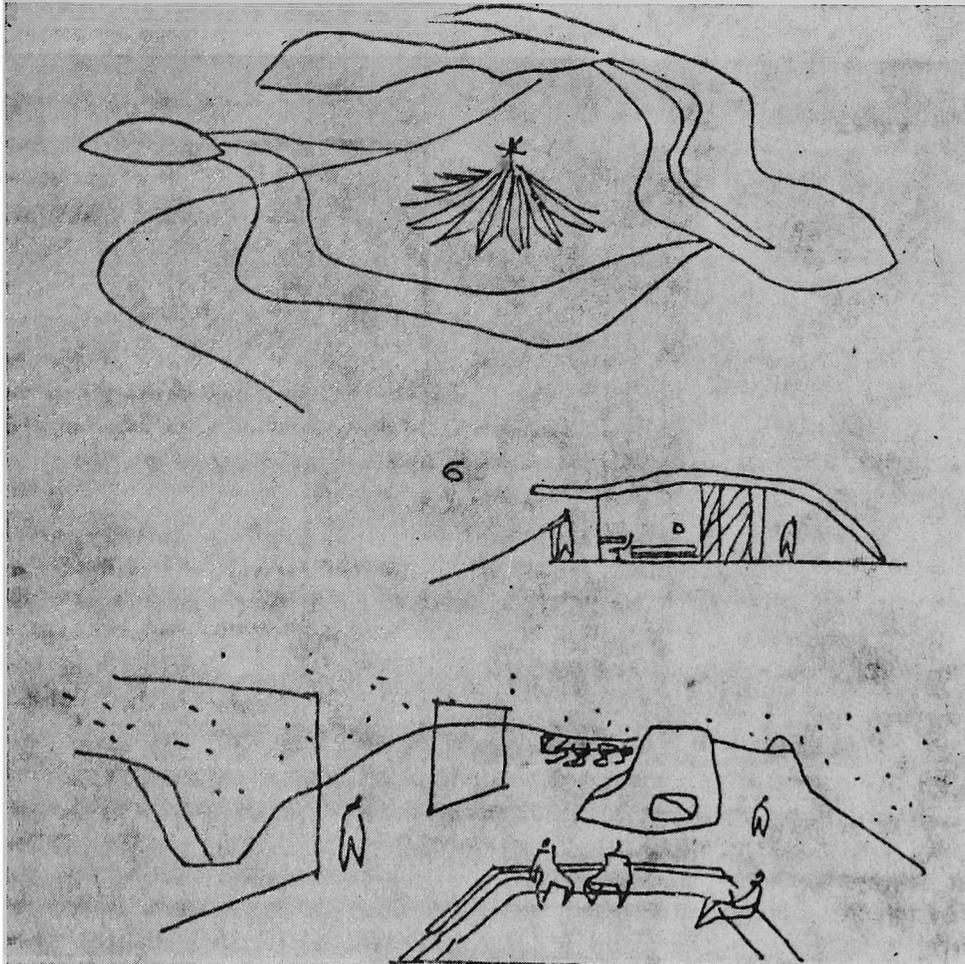
Tratamos entonces el tema de la durabilidad de la Arquitectura, justificado por los materiales vulnerables empleados allí (cemento estucado y revestimientos marmóreos, que la lluvia lograba emparar y despegar).

En este problema reaparecía, desde luego, el fantasma del tecnicismo, capaz tanto de inmortalizar como de desarmar una ciudad.

Niemeyer mostró entonces una especie de gran fuerza no-violenta, cuando me dijo que la Arquitectura, siendo lugar de una o más generaciones, podía ser ilegítimada o destruida después de un tiempo por acontecimientos históricos imprevisibles. Quedarían así las huellas, veneradas y restauradas; o bien, barridas, según el grado de conciencia y consecuente revalidación por parte de las futuras generaciones.

Si se medita en todo lo expresado por Oscar Niemeyer en los diálogos de Río y Brasilia, no sería difícil reconocer un sentimiento latinoamericano de la Arquitectura y de la Urbanística.

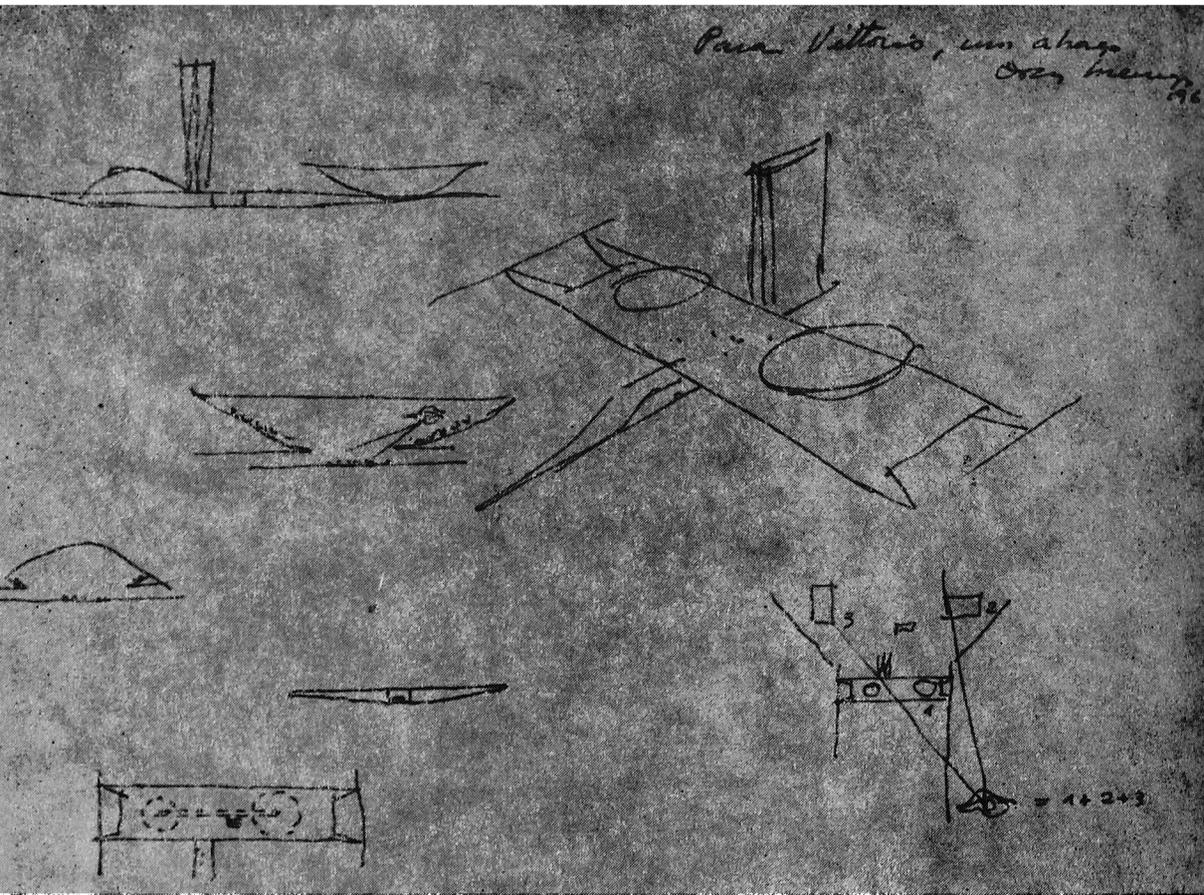
Cuando me despedí de él, y posteriormente en todas sus cartas, ha repetido siempre su fe en el destino de *nuestra* Arquitectura.



"CENTRO ESPIRITUAL DOS PADRES DOMINICANOS". Saint Baume, Francia.

Arriba: Croquis de la solución inicial, diseñada en 15 días. En el corte 6 se ve el interior de la cáscara, habitación de los monjes.

Abajo: Maquette de la solución definitiva. ("Una forma que recordara las catacumbas donde, en el pasado, los cristianos se reunían para orar", O. N.).



En el croquis de Niemeyer aparece (abajo, a la derecha) la plaza de los Tres Poderes en planta; aproximándose a ella, los edificios que la rodean (1, 2, 3) no se esconden jamás uno a otro. Es esta visibilidad del conjunto, que no sacrifica la visión de lo particular, lo que llamamos "espacialidad abierta".

X
 Mas seguimos lejos, a final o Brand -
 a América latina - constructores o unido
 novo que surge e fue um dia
 seu proprio, feliz e independente
 como o desejamos.

En una carta dirigida a V. di G., Niemeyer manifiesta su fe en la prosperidad, felicidad e independencia de América Latina.