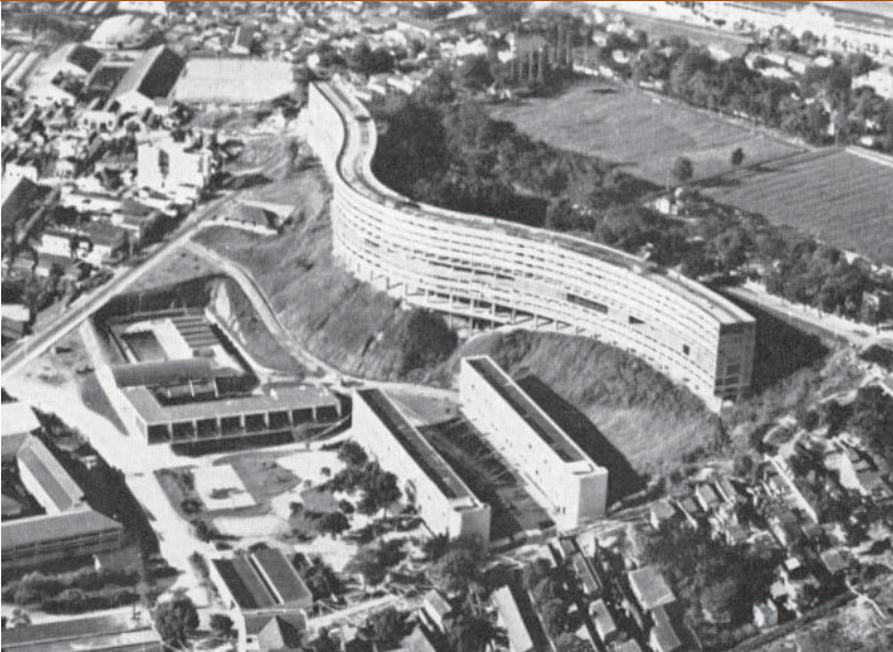


En los primeros meses de 1949, A.E. Reidy y Le Corbusier se mantenían en contacto: el discípulo enviaba al maestro imágenes de los avances en la construcción de Pedregulho, y éste correspondía con imágenes de la obra de la *Unité d'habitation* de Marsella, por entonces también en construcción. Sin embargo, en el marco de este amistoso diálogo, Reidy recibió desde París una carta con un tono algo distinto. Le Corbusier le narra lo sucedido



en la Ecole des Beaux Arts. "...note el silencio total, en lo que me concierne, por parte del orador que, fotografía tras fotografía, atribuyó a los jóvenes arquitectos brasileños los *pilotis*, los *brise-soleil*, los edificios curvilíneos, etc...". Le Corbusier reclamaba así, más o menos conscientemente, la paternidad de los tres rasgos formales más característicos del llamado Bloque A de Pedregulho, que con la fuerza visual de su ondulación se ha convertido en la imagen más representativa del barrio y quizá de toda la obra de Reidy.¹

Sin entrar en el análisis de la pertinencia -o la elegancia- de la reclamación de Le Corbusier, la anécdota nos sirve para señalar la relevancia de las formas curvas como distintivo de la arquitectura moderna brasileña. Se ha intentado explicar esta presencia de muchas maneras: la herencia del barroco brasileño, la dificultad de emancipación de las formas de una naturaleza demasiado

poderosa, incluso la expresión sobre el papel de la pasión por el movimiento y la danza propia del pueblo brasileño: una especie de "danza del lápiz" que sería el fruto espontáneo de la alegría de la creación. Aún siendo cierta la influencia de Le Corbusier en la aparición de esta característica formal de la arquitectura brasileña, hay que señalar que si los *brise-soleils* y los *pilotis* formaban ya parte del lenguaje de Le Corbusier a su llegada a Río en 1929, sus edificios curvilíneos *nacen en Río*, después del impacto de los vuelos sobre una ciudad y una naturaleza fascinantes, y en un momento de *epifanía* personal marcada por la sensualidad del entorno: las ideas son de las personas, pero también de los lugares y de los momentos.

Por lo que respecta a la influencia concreta de Le Corbusier en los edificios curvilíneos de Reidy en Pedregulho y en Gávea, ésta habría que buscarla más en los proyectos para Argel de 1930-32 que en el mismo plan para Río de Janeiro de 1929, ya que tanto la escala del proyecto como su fundamento mismo -la integración de la circulación rodada con la vivienda- lo alejan de los limitados edificios de Reidy, e impiden establecer analogías más allá de lo puramente geométrico. La curva de Le Corbusier sobre el paisaje de Río es ante todo una autopista. Es el resultado del compromiso entre la velocidad y la geografía, y los viaductos avanzan a una altura constante -100 metros!- sin atender a las variaciones en la topografía. Las viviendas que ocupan la parte inferior del viaducto lo hacen sometiéndose a la lógica de los itinerarios. Por el contrario, las curvas del bloque A de Pedregulho obedecen de un modo sutil a la topografía, hasta el punto de que su forma puede entenderse como el resultado de una operación de *extrusionado* de la sección -lo realmente sustancial del proyecto- a lo largo de una curva de nivel separada de la

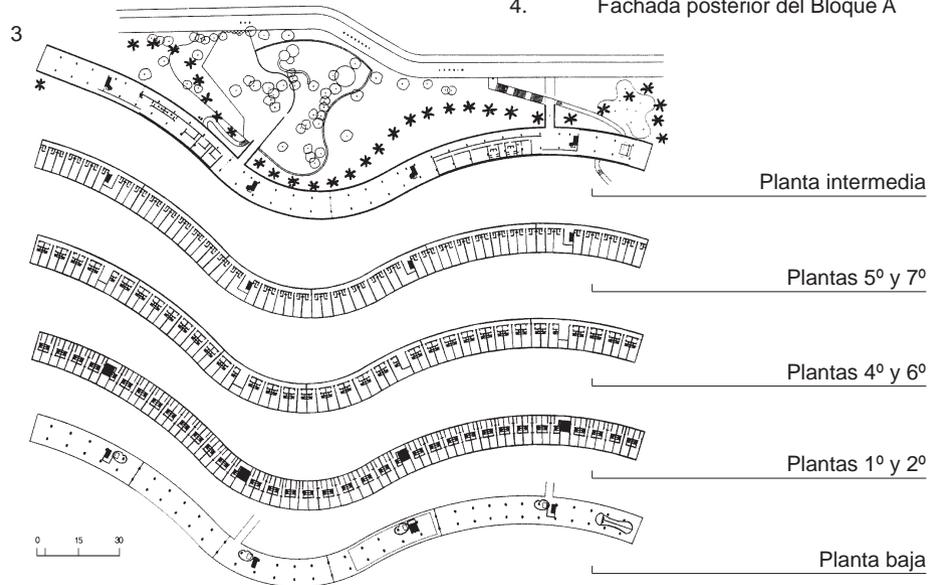
1. Le Corbusier, estudio de urbanización para Río de Janeiro, 1929

A.E.Reidy, Conjunto residencial Pedregulho, Río de Janeiro, 1946.

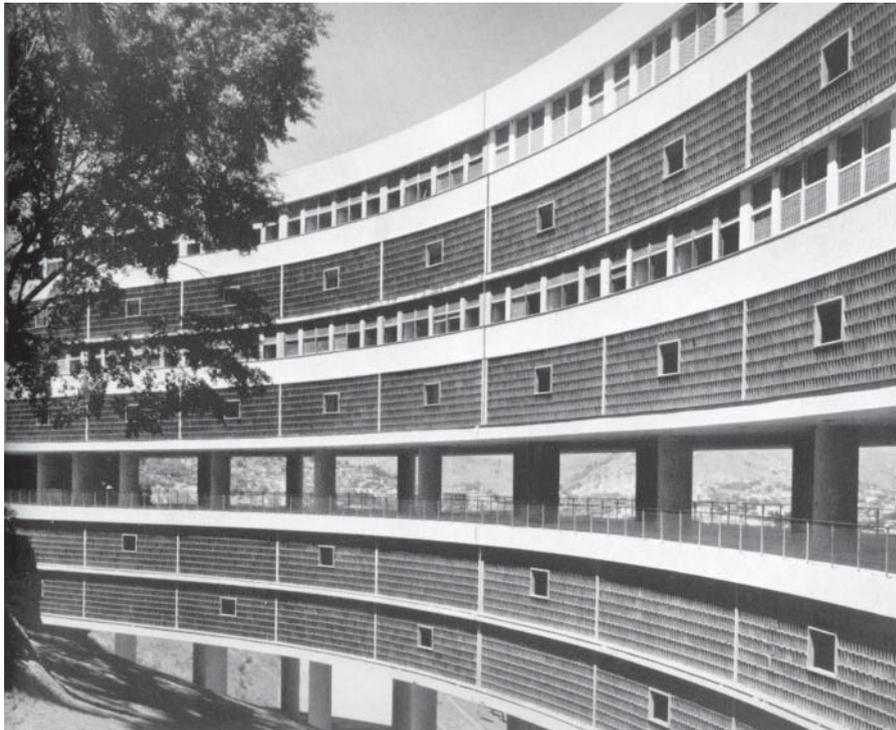
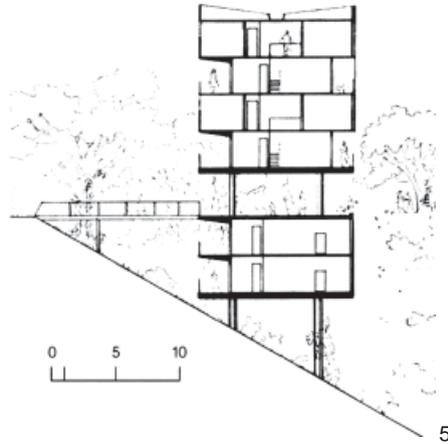
2. Vista aérea

3. Plantas del Bloque A

4. Fachada posterior del Bloque A



5. A.E.Reidy, Pedregulho. Sección del Bloque de apartamentos A
6. A.E.Reidy, Pedregulho. Fachada posterior del Bloque A
7. Marcel Breuer, proyecto para edificio de apartamentos en Spandau-Haselhorst, Berlín, 1928
8. Mario Fiorentino, bloque de viviendas Corviale, Roma, 1973-81
9. Francisco Bolonha, Conjunto residencial Vila Isabel, Río de Janeiro, 1960



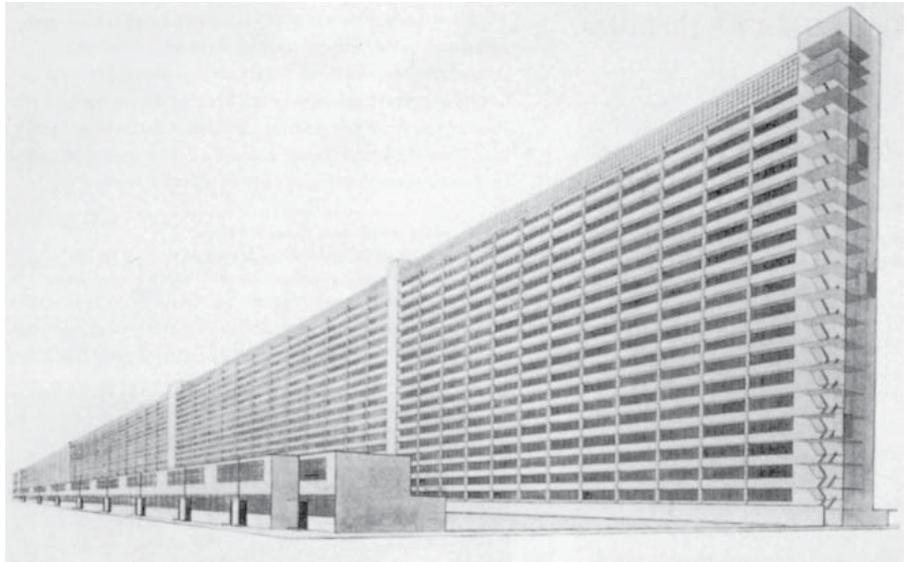
superficie. Los 260 metros de longitud del edificio agotan la dimensión del solar en su punto más alto, de modo que la ondulación puede entenderse además como un recurso práctico para aumentar la dimensión de una fachada con vistas privilegiadas a la bahía de Guanabara, que la arquitectura ofrece para el disfrute de todas y cada una de las viviendas del bloque y a los que pasean por la galería mirador del tercer piso.

Las imágenes del edificio en construcción -abundantes dado lo dilatado del período de ejecución- nos dejan ver, en ausencia de cerramiento, la esencia de la arquitectura: el edificio como conjunto de plataformas que multiplican la superficie disponible en el punto más conveniente del lugar. Las cualidades del terreno -circulabilidad, permeabilidad visual, y *forma*- en vez de ser alteradas o canceladas por el edificio, son *duplicadas* en éste, convirtiéndolo así en un solar concentrado, con un paseo público y los servicios comunes más cercanos a las necesidades de sus habitantes. Y todo ello con una "pisada" mínima, sin contrariar las leyes de la naturaleza, sin interferir en la vegetación ni en los caminos del agua. El edificio toma del terreno tan sólo la capacidad sustentante, sin restar nada. Gracias a la pendiente, se separa del terreno no sólo por debajo -mediante *pilotis*- sino también por detrás, con lo que el acceso al edificio se produce de un modo singular: no *se entra* en el edificio, sino que más bien *se embarca* en él a través de unos puentes. El contacto entre lo natural y lo construido no puede ser más leve. Pero, al mismo tiempo, la relación no puede ser más intensa.

La curvatura del bloque parece imponerse a Reidy como resultado de una voluntad más general y sólo hasta cierto punto es posible interpretarla en clave estilística. La arquitectura puesta al servicio de un objetivo social -se trataba de convertir un *pedregulho* (pedregal) inhóspito en un lugar digno para gente

con pocos recursos- parece reclamar de Reidy una respuesta esencial, más allá de códigos formales o culturales arbitrarios. De esta manera, lo que podría haber sido el producto de una pura voluntad plástica, al margen de las condiciones de lugar o programa, aparece más bien como el producto de una reflexión lógica. Las curvas que encontramos en la obra de Oscar Niemeyer parecen a menudo más intuitivas y gestuales que reflexivas. Los edificios ondulados de Reidy en Pedregulho y en Gávea -y los propuestos en el proyecto de las Catacumbas- parecen por el contrario el producto de actos de plena conciencia. Allí donde otros se dejan ir, Reidy se contiene; donde otros acumulan precipitadamente, él integra pacientemente. Cuando finalmente traza la curva, todo está ahí.

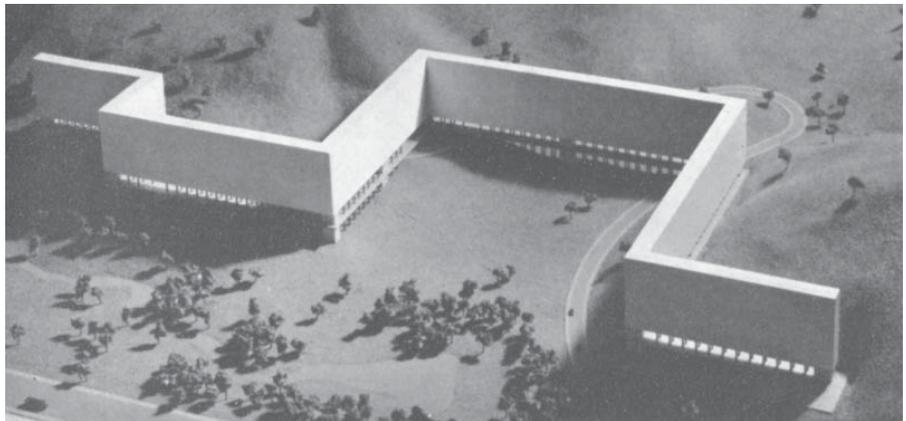
Kahn decía que una línea trazada sobre el papel en blanco ya es una cosa de menos, algo que el proyecto ya jamás podrá ser. Estamos, en el momento inicial del proyecto, a la búsqueda de una forma que, en vez de cancelar posibilidades, las abra. ¿Qué lleva entonces a elegir entre la línea recta y la curva? ¿Por qué Reidy escoge la curva en Pedregulho y en cambio Francisco Bolonha -que colabora con él en el proyecto- escoge una forma *à redent* para un programa idéntico tan sólo unos años más tarde?. Apartándonos del contexto brasileño, ¿qué lleva a Aillaud hacia sus ondulaciones obsesivas mientras Fiorentino construye en la campiña romana el que ha sido llamado "el error más largo del mundo", el Corviale, un edificio rectilíneo de un kilómetro de longitud? ¿Qué es lo que prevalece en estos momentos iniciales del proyecto y guía la mano por un camino u otro? ¿Es éste el momento de la intuición, de la emoción, o debe actuar la razón?. Cada arquitecto, cada cultura, genera una limitación en este momento: los estilos de la época actúan a menudo como un *parti pris*, como un prejuicio. El hábito -que a veces se confunde con el



7

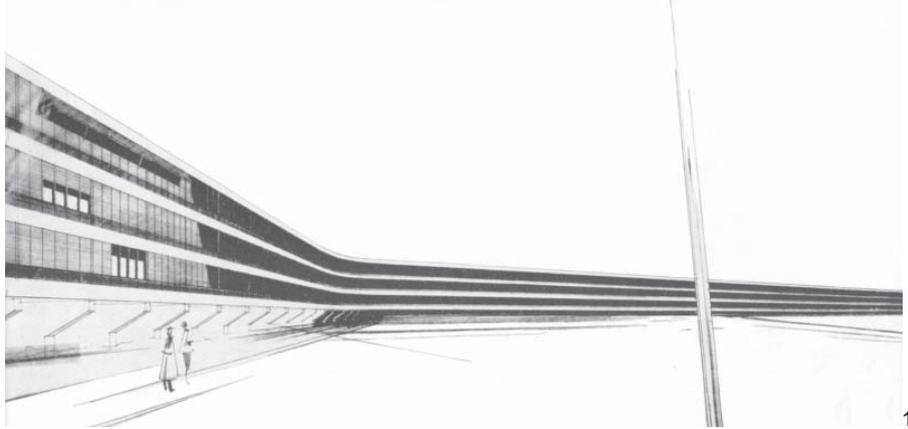


8



9

10. Viljo Revell, proyecto residencial "cinta azul", Helsinki, 1952
11. Luigi Carlo Daneri, barrio de Forte di Quezzi, Génova, 1958
12. Sven Backström y Leif Reinius, viviendas en Nockebyhov, Estocolmo, 1958
13. Sven Markelius, proyecto para una zona residencial, Sundryberg, Estocolmo, 1958
14. Alvar Aalto, residencia para estudiantes del MIT, Cambridge, Mass., 1950
15. Georg Bumiller, viviendas en Berlín-Moabit, 1999
16. Bruno Taut y Martin Wagner, barrio Britz, Berlín, 1925-30
17. Carel Weeber, edificio "de peperklip", Rotterdam, 1979-82



10



11



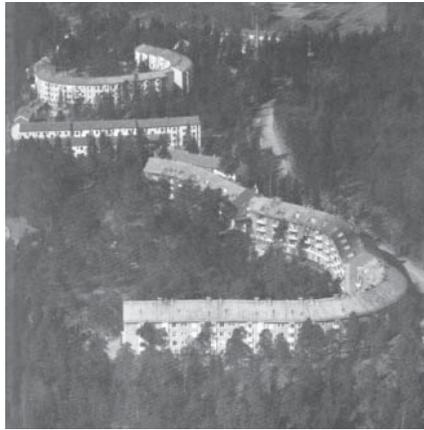
11

estilo- puede llegar a sustituir a la atención extrema que reclama cada nuevo caso. Por el contrario, hay que hacer de este momento inicial el más intenso del proyecto, y a la vez el más sosegado, el más paciente. Porque es al principio que conviene ser inteligente, para que las primeras líneas contengan la suficiente energía para magnetizar el proyecto hasta las últimas decisiones.²

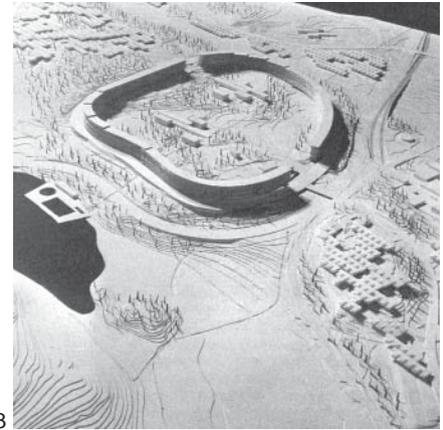
En esta alternativa formal que se presenta al inicio del proyecto -edificios continuos o fragmentados, rectos o curvos- la fortuna de unas y otras opciones ha sido desigual. En un panorama arquitectónico dominado por piezas cortas y líneas rectas, los edificios largos y curvos son excepción, a pesar de defensores tan notables como Bruno Zevi, que dedicó algunas de sus *cronache*³ a señalar las ventajas de las *serpentin*as, desde las puramente plásticas, como los efectos cambiantes de la luz sobre las fachadas, a las psicológicas, como la creación de un punto de vista *único* para cada vivienda que permite reducir los efectos de la repetición en grandes edificios.

Un breve repaso a algunos ejemplos relevantes puede permitirnos descubrir otras razones que pueden guiar la elección hacia los trazados curvos, y ayudarnos así a precisar la posición de los edificios de Reidy en relación a obras con más o menos puntos en común.

En un primer grupo aparecerían los proyectos en los que el trazo curvo o sinuoso puede interpretarse como una respuesta a un marco natural. La continuidad tendería a reducir la complejidad volumétrica que significaría una opción de bloques aislados -más agresiva en lugares marcados por un bajo perfil formal- y la curvatura permitiría un mejor ajuste a la topografía o una mejor sintonía con las formas presentes en el paisaje. En este grupo estarían, entre otros, los proyectos de Backström y Reinius, Viljo Revell, Sven Markelius, y el proyecto de Daneri en Génova. No deja de ser



12



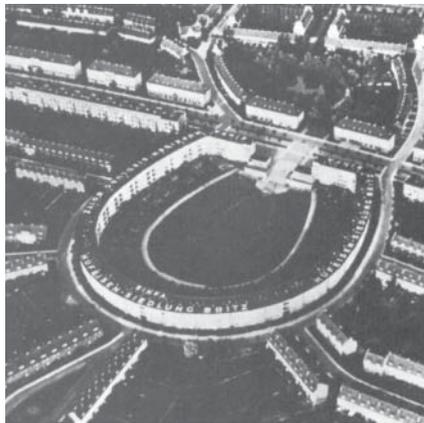
13



14



15



16



17

18. Ralph Erskine, "Byker Wall", Newcastle-on-Tyne, 1969-81

19. Emile Aillaud, conjunto de viviendas "Les Courtilières", Pantin, 1955-60

20. Francisco Javier Saenz de Oiza, viviendas en la M-30, Madrid, 1986-91

21. John Wood el Joven, Royal Crescent, Bath, 1767-75. Interior de una de las viviendas. A través de las ventanas puede verse el otro extremo del mismo edificio

22. John Wood el Joven, Royal Crescent. Vista aérea

23. John Palmer, Lansdowne Crescent, Bath, 1789-93

18



19



20

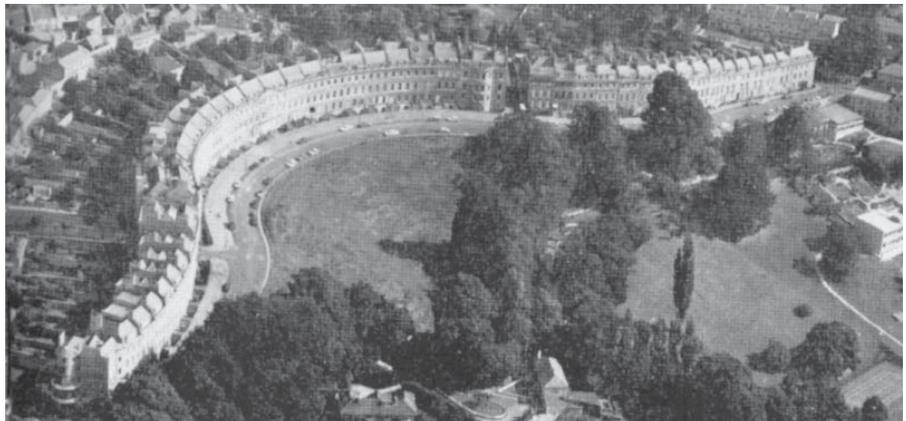
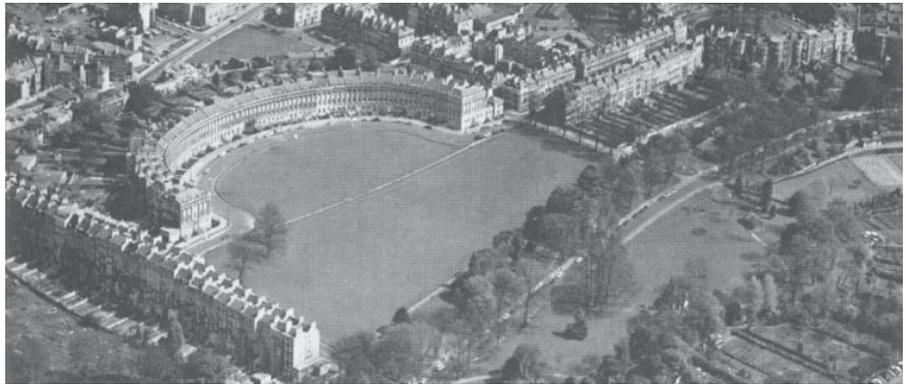


significativo que la mayoría de ejemplos pertenezcan a países escandinavos: como ya señaló Giedion, el paralelismo entre estos países y el Brasil en cuanto a la relación con la naturaleza puede explicar la coincidencia.

En otros casos, las formas serpenteantes se utilizan como un recurso para aumentar el desarrollo de la fachada y dar un acceso más generalizado a vistas deseables. Este es el caso del edificio para estudiantes del MIT de Aalto -un proyecto contemporáneo al de Pedregulho- o el más reciente de Bumiller en Berlín, ambos situados frente a un río.

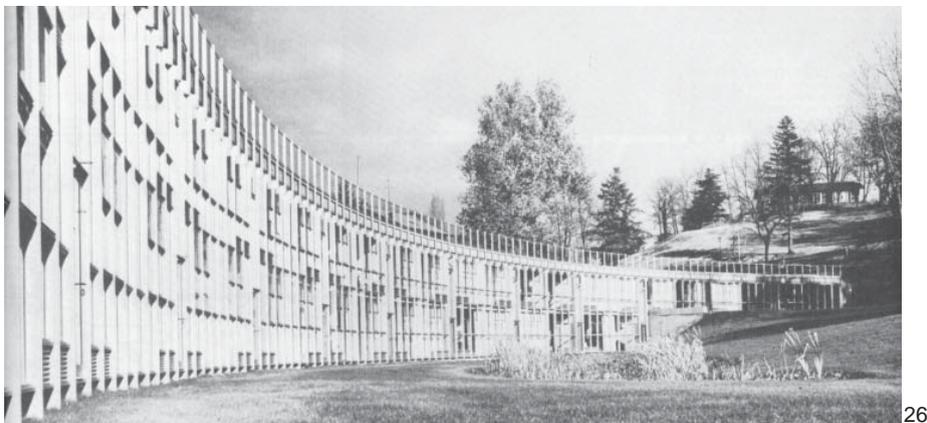
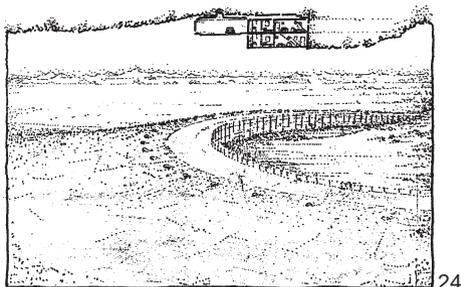
Por último, un tercer grupo de proyectos utilizaría las curvas para abrazar y proteger espacios. El ejemplo más temprano de este grupo sería el edificio en forma de herradura -con un lago artificial en su interior- en el barrio Britz de Berlín, de Bruno Taut y Martin Wagner. En otros casos, más que crear un espacio interior con carácter propio, lo que se busca es protegerlo de entornos poco atractivos, cuando no directamente agresivos. Este es el caso del "Byker Wall" de Erskine -un muro de un kilómetro y medio de longitud que da la espalda a una autopista y protege del ruido al resto del barrio- y el del edificio junto a la M-30 de Oiza, que utiliza el mismo recurso a una escala algo menor. Se puede hablar aquí, más que de edificios *serpenteantes*, de edificios *erizados* que se enroscan para defenderse, ofreciendo una espalda áspera a un entorno agresivo y reservando para el espacio interior protegido todas las amenidades. Los proyectos de Aillaud o el "peperklip" de Weeber en el puerto de Rotterdam son casos menos acusados de esta misma tendencia. Aunque si se trata de abrazar espacios, ningún abrazo tan amable como el del Royal Crescent de Bath, que junto al Lansdowne Crescent marca el inicio de la tradición de las curvas asociadas a programas de vivienda en arquitectura.

Un comentario aparte merece otro 23



24-25-26
Roberto Gabetti y Aimaro Isola, viviendas
para empleados de Olivetti, Ivrea, 1969-74

27-28
A.E.Reidy, barrio Marquês de São Vicente
en Gávea, Río de Janeiro, 1952. Imagen
durante la construcción y foto de la maqueta



crescent más moderno. Se trata del edificio que tiene, de todos los mencionados, mayores puntos de contacto con los edificios de Reidy: el que Gabetti e Isola construyeron para los empleados de la Olivetti en Ivrea. Es un arco de círculo perfecto de 70 metros de radio, con una sección que incluye la circulación rodada de acceso enterrada bajo el paseo exterior. El efecto, desde éste, es el de desaparición total de la única fachada -del edificio entero, por lo tanto- que como una falla o fractura en el paisaje sólo se deja ver desde el interior del arco, algo que recuerda al mecanismo de los *ha-ha* en los jardines ingleses. Aunque el edificio parece lo opuesto a Pedregulho -donde un edificio se entierra el otro se eleva- el proyecto del edificio a partir de la sección, la integración de las circulaciones en la arquitectura y la especial relación entre ésta y el paisaje son puntos en común en ambos proyectos, y los hacen referencias obligadas para plantear nuevos modos de construir en relación al paisaje.

En el acta del jurado de la 1ª Bial Internacional de São Paulo (1953) que otorgó el primer premio a Pedregulho, Sigfried Giedion -presidente del jurado- escribió: "Pedregulho (...) es un ejemplo de como deberían construirse las ciudades. El jurado lamenta que esta obra sea un caso aislado, emergiendo entre barrios formados anárquicamente". Cincuenta años después, las cosas no son distintas. La integración armónica entre naturaleza, infraestructuras y arquitectura que propugnaban Le Corbusier y Reidy está lejos de conseguirse, y no hay un ejemplo más claro que el destino paradójico del mismo edificio de Gávea, bajo el cual cruza ahora una autopista -cuya construcción en 1979 obligó a destruir algunas viviendas del bloque- que contamina de ruido y gases a todos sus habitantes.

Los edificios curvilíneos de Reidy nos señalan, por el contrario, un camino

distinto; una nueva posibilidad de reparar un entorno fatigado por décadas de intervenciones demasiado "puntuales" y ensimismadas. La alternativa que nos proponen es la de una arquitectura basada en órdenes continuos, más serena formalmente, de una mayor legibilidad, apoyada levemente sobre el paisaje sin violentar la topografía ni la vegetación, integrando los caminos, repartiendo de un modo igualitario los beneficios del sol y las vistas...

Las ideas, como bien sabía Le Corbusier, pueden volver a nacer en cualquier momento, y en cualquier parte. Quizá en el futuro veamos más *serpentin*as... Y menos *confetti*.



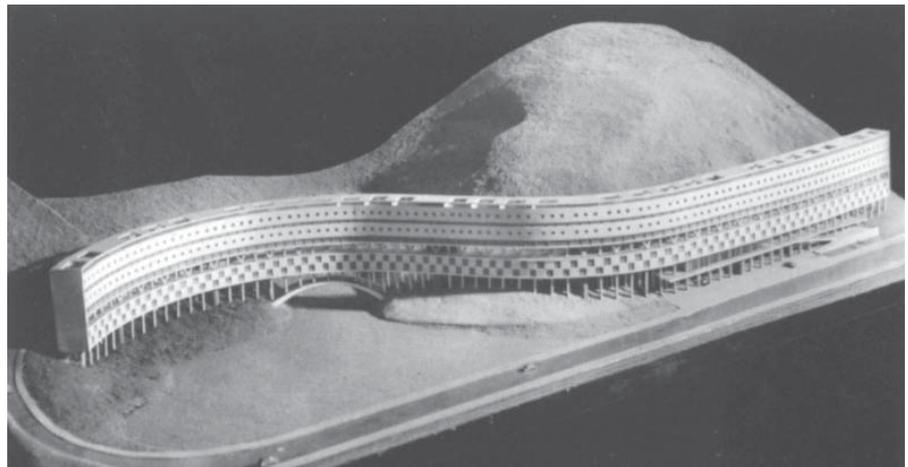
27

Notas:

1. Reidy, que aceptaba sin reparos la filiación lecorbusieriana de su arquitectura, excusó a vuelta de correo la ignorancia del conferenciante, con el argumento de que éste no era "un arquitecto moderno". Ver: Cecilia Rodrigues dos Santos (et al.), *Le Corbusier e o Brasil*, São Paulo. Projeto, 1987.

2. Bruno Taut escribía en su *Architekturlehre* sobre este instante de extrema concentración: "Después, mejor por la noche, cuando nada nos molesta, se concentra el sentir propio sobre el problema, pero al principio sin dibujar. A veces se debe esperar...hasta que se deja de pensar y sólo se siente..."

3. Ver sus artículos "Elogio delle case a serpentina" y "Verme di 600 metri, o cento blocchetti?", ambos en las *Cronache di architettura* (nos. 197, vol 5 y 176, vol 4). Bari, Laterza, 1970-81



28