

## Géza Heller y la representación del nacimiento del Rio moderno<sup>1</sup>

Línea Temática: Relatos de viaje

Autoras: Sylvia Heller (Universidad Federal de la Provincia de Rio de Janeiro - UNIRIO); Niuxa Dias Drago (Universidad Federal de Rio de Janeiro - UFRJ); Marcia Furriel Ramos Galvéz (Fundación Casa de Rui Barbosa - FCRB)

### Introducción

Este estudio tiene como objetivo examinar los registros del espacio urbano de la ciudad de Río de Janeiro, realizados por el arquitecto, diseñador y pintor húngaro Géza Heller, entre los años de 1930 a 1940. Se parte del principio de que el artista, uno de los pocos que se dedicó al tema del espacio urbano y de la transformación de la ciudad en este importante período de la modernización, tradujo, tanto en su trazo como en el tema de las obras, las cuestiones de la modernidad urbana, de la memoria y de la ciudad como una obra de arte.<sup>2</sup> Al hacerlo, creó nuevos recuerdos para sí mismo en su proceso de adaptación al Nuevo Continente, porque, sabía, no podría regresar tan pronto a Europa. La propuesta del presente estudio es investigar las tres capas que, según Argan (1998, p.29), conforman una obra: las nociones culturales del artista, en armonía con su sociedad; las habilidades técnicas y representativas que se relacionan con su desempeño profesional; y la contribución personal del artista.

### El artista

El arquitecto húngaro Géza Heller llegó para establecerse en Río de Janeiro en 1935, después de vivir durante cuatro años en Montevideo. Getúlio Vargas ya ensayaba su golpe e imponía grandes transformaciones a la ciudad. Para llevar adelante su plan de modernización implementaría la dictadura del 'Estado Nuevo', un régimen sin duda familiar para el artista europeo, quien había huido de la Europa de entreguerras.

Heller se graduó en 1921 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Budapest, donde su hermano más joven no logró inscribirse debido a la ley que limitaba las plazas para judíos. Diez años más tarde, debido a esta y otras leyes que indican la proximidad de la limpieza étnica nazi, se embarcó con destino a Montevideo, donde tenía algunos amigos. De este viaje, hay varios dibujos realizados a bordo, registrando el propio buque y los puertos por los que pasó: Río de Janeiro (figura 1) y Santos. Según el artista, fue entonces cuando se enamoró de Río de Janeiro, donde establecería su residencia cuatro años más tarde.

Como no tuvo su título de arquitecto inmediatamente reconocido en Brasil, Heller, así como varios otros profesionales de Europa del Este, acabó siendo empleado en las oficinas de los inmigrantes arquitectos procedentes de países con más *status*, o aquellos con más tiempo de residencia en la ciudad. Así, trabajó junto al escocés Robert Prentice, al húngaro Adalbert Szilard, residente en la ciudad desde 1926, y al francés Henri Sajous. Dibujante distinguido, Heller fue el responsable por las perspectivas de presentación de proyectos. Su agudo sentido de observación del entorno construido se extiende desde los detalles constructivos - registrados en los muchos cuadernos de dibujo que el artista llevaba consigo y donde plasmó

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada na Jornadas de América Latina, Universidade de Montevideo, Uruguai. 2017.

<sup>2</sup> "Por lo tanto, [la ciudad] no es sólo ... una cáscara o una concentración de productos artísticos, sino un producto artístico en sí. (...) la obra de arte ya no es la expresión de una personalidad artística bien definida, sino de una suma de componentes no necesariamente concentrados en una persona o en una época" (ARGAN, 1998, p.73, traducción de las autoras)

patrones, enrejados y accesorios - al entorno urbano, que grabó en los dibujos a pluma y tinta y que también surgía para contextualizar grandes perspectivas de proyectos.



Figura 1. Géza Heller. 1931. Puerto de Rio de Janeiro. (catálogo de la exposición *Géza Heller*, 2012, p.16)

La colección de Heller contiene algunas decenas de pluma-y-tinta, graffitis y acuarelas que representan la ciudad de Río de Janeiro. El barrio de Laranjeiras - donde vivió hasta que se estableció en la ciudad de Passa Quatro, a los 85 años - y las cercanías del centro de la ciudad son los espacios privilegiados en sus representaciones. Algunos de sus dibujos a tinta fueron publicados en la revista 'Arquitectura y Urbanismo',<sup>3</sup> del Instituto de Arquitectos de Brasil, lo que demuestra la importancia que les concedía la clase de los arquitectos ya en aquellos días. La ciudad vista por los ojos de los europeos adquiriría un nuevo *status* delante de sus habitantes.

Durante toda la década de 1940, el interés por la ciudad persistió y la investigación de las técnicas pictóricas anduvo de la mano con sus esfuerzos para documentar las transformaciones de la ciudad. Al final de esta década, sus registros *in loco* del medio ambiente urbano se hicieron más escasos, a pesar de que son de este mismo período algunas de sus traducciones artísticas más felices de la ciudad de Río de Janeiro. El trabajo que se presenta en la Figura 2 atestigua cómo Heller fue capaz de encontrar una intersección entre el lenguaje de la pintura moderna - en este caso, la obra de Paul Klee - y el paisaje urbano.



Figura 2. Géza Heller. Sin título. (acervo de Sylvia Heller)

<sup>3</sup> Encontramos reproducciones en las ediciones de septiembre y octubre de 1938 y mayo y junio de 1939.

## La ciudad

De 1937 a 1945, el centro de Río se expandió hacia espacios inexistentes: al mar, con los terraplenes; al cielo, con la verticalización urbana; y al lugar de las antiguas colinas del Centro, demolidas casi todas porque estaban en el camino del "progreso". La 'Explanada del Morro del Castillo' y su terraplén adyacente empezaron a ser ocupados en 1930, de acuerdo con el plan urbano de Alfred Agache. Trabajando en la oficina de Henri Sajous, situada en el recién inaugurado edificio Nilomex, obra de Robert Prentice en la nueva explanada, Heller registraría las transformaciones justo debajo de su ventana. Sus dibujos muestran la construcción de los grandes ministerios - especialmente el edificio modernista del Ministerio de Educación y Salud-, de los bloques previstos y también los últimos días de la arquitectura antigua, alojada en los restos de las barrancas del Morro do Castelo. En el fondo, los hitos verticales que comienzan a puntuar la ciudad y otros, condenados a desaparecer. Heller también registra los cambios en el 'Largo da Carioca', ampliado en 1938 con las demoliciones de la Prensa Nacional y el Hospital de la Tercera Orden de la Penitencia. También dibuja la demolición de dos grandes monumentos de la arquitectura colonial, destruidos para dar paso a la Avenida Presidente Vargas: la Iglesia de San Pedro de los Clérigos y la Iglesia de Buen Jesús del Calvario.

La enorme avenida siguió siendo muy diferente de las perspectivas en las propagandas que hacían el gobierno y las empresas de ingeniería y elevadores eléctricos en las revistas, en fotomontajes de modelos que muestran el futuro (figura 3). El 'futuro' de la Avenida Presidente Vargas, flanqueado por las grandes filas de rascacielos que en la capital se construirían, nunca se completó. El 'futuro' de la 'Esplanada do Castelo', realización de la utopía de Agache, habría sido superado antes de la ocupación del décimo bloque. Mientras tanto, Géza Heller se preocupaba de registrar las obras, los restos, los trabajadores, los cambios de planes. El artista había comprendido el significado de lo moderno y sabía que lo moderno no era el enclave estudiado de Agache, sino la ciudad en su movimiento, en su camino hacia un futuro sobre el cual sólo se podía saber que cambiaría en cada momento. Un futuro mucho más incierto que las marcas del pasado que fueron borradas.

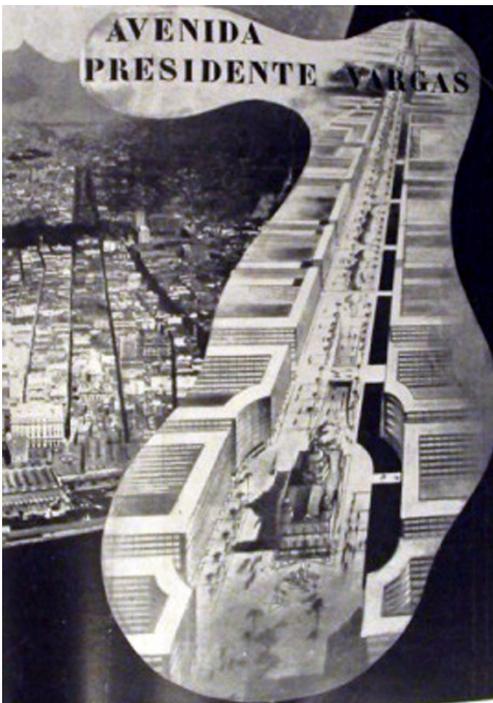


Figura 3. Diseño de la Av. Presidente Vargas, publicado en el periódico PDF abril/1941. (<http://dc370.4shared.com/doc/-dGxYUmK/preview.html>)

## La representación

Río de Janeiro fue la ciudad adoptada por Heller. En ella y con ella, desarrolló sus habilidades y se convirtió en un artista completo, nunca volvió a Europa ni la tuvo como referencia. La intensa relación desarrollada con Río de Janeiro está grabada en sus dibujos, así como una pasión queda registrada en cartas de amor. Con el portapapeles y la pluma, buscó a tientas la ciudad hasta que la inscribió en las profundidades de su memoria. En lugar de los monumentos habituales, prefería los callejones, las obras, el movimiento de las calles. Sus dibujos no son registros de visitas turísticas, ni de la investigación técnica de un arquitecto. Son la construcción de un recuerdo afectivo de quien eligió vivir en Río de Janeiro. Dibujando, Heller conoció y reconoció la ciudad. Dibujándola, se tornó 'carioca'. Construyendo su memoria afectiva, construyó también la memoria histórica de la ciudad.

Para un inmigrante, la creación de una memoria es también el olvido, o la superación de una memoria anterior. Tal vez Géza Heller construyese así una relación ambigua con su propia memoria. Al fijar en el papel los momentos de transformación de la ciudad, él también estaba diseñando su propio movimiento de transformación. Y al hacerlo, dejó de lado el recuerdo de su difícil experiencia anterior.

“La relación entre memoria y olvido puede objetivarse en un discurso, pero para que exista la relación, debe existir también el documento capaz de dar a la memoria al menos la misma fuerza de olvido: el documento que se impone como pilar de la memoria y que la memoria inevitablemente tiende a rechazar.” (SARLO, 1997, página 41, traducción de las autoras).

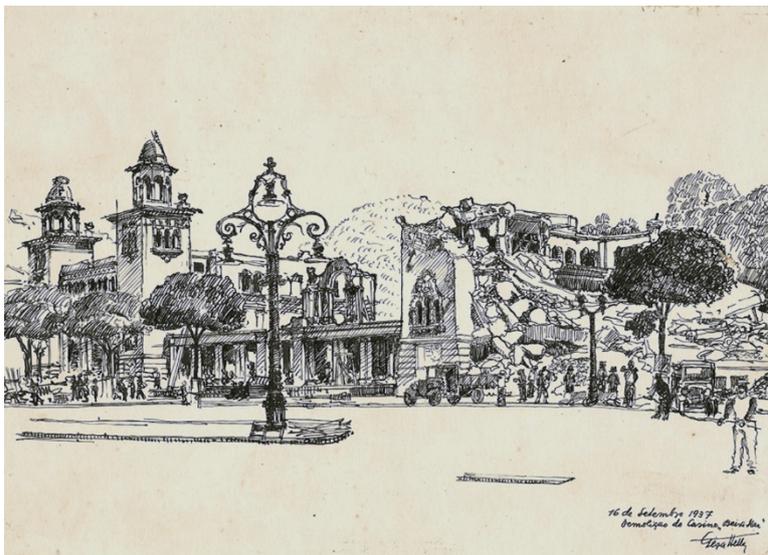


Figura 4. Géza Heller. 1937. Demolición del Casino Beira-Mar. (catálogo de la exposición Géza Heller, 2012, p.31)

Sus líneas y sus temas muestran la ciudad en transformación. El esfuerzo para registrar este movimiento refleja la conciencia de que lo moderno no es sólo la tecnología, sino también la historia. Mientras que los modernistas del Nuevo Continente se entendían como fundadores de una nueva historia artística, Heller se preocupaba en registrar cada monumento del pasado en su agonía. Así que se sentó delante de la demolición del teatro y del Casino del Paseo Público (Figura 4) y mientras los cariocas celebraban el final del "yeso pretencioso"<sup>4</sup> que sólo duró quince años, Heller reconoció el documento que, méritos formales aparte, constituyó un

<sup>4</sup> "El periódico 'La Noche' celebró el fin del yeso pretencioso y florido cuyo diseño era fusión de elementos eclécticos y neo-coloniales". (Prefeitura ..., 2012, p.30, traducción nuestra).

capítulo de la historia de la ciudad. Sin él ¿cuál sería la parte moderna de esta historia? Argan (1998, p.74) destaca la "concentración artificial de la historicidad" en los antiguos centros de las ciudades, mientras que las nuevas construcciones modernas se consideran carentes de historicidad.<sup>5</sup> Precisamente porque entiende la historicidad de lo moderno, Heller puede ser un documentalista y un diseñador, puede valorar cada documento del pasado, y todavía diseñar una nueva arquitectura significativa para el futuro.

Su interés por la ciudad moderna, que no es la ciudad terminada o ideal, sino la "ciudad del *devenir*", se traduce en la técnica rápida de tinta y plumas y, por qué no decir, en el mayor monumento salido de sus proyectos: La Estación Central de Brasil. El gran reloj, frente al bulevar expreso y al ferrocarril más concurrido de Brasil, marca para la ciudad el establecimiento de una nueva época - y el dibujo de Heller, donde se yuxtaponen la antigua y la nueva estación, debe leerse en este sentido (fig.5). Es una imagen en la que el pasado y el presente coexisten momentáneamente, una alegoría de la transformación moderna:

“Cada discurso define un orden espacial, una imagen congelada que captura la forma en que se percibe el presente transitorio. *Aprehendiendo momentáneamente fuerzas destructivas y energéticas*, las formas representacionales se convierten en registros sucintos de lo que consideramos la realidad del presente. Estos modelos estéticos transforman nuestro sentido de lo real, pues la imagen de la ciudad es un concepto abstracto, una forma imaginaria construida.” (BOYER, 1996, p.31, énfasis y traducción de las autoras).



Figura 5. Géza Heller. Sin Título  
catálogo de la exposición *Géza Heller*, 2012, p.75)

Los registros del artista llaman aún más la atención porque son únicos. La conmoción que causó la demolición pública de la iglesia de San Pedro de los Clérigos, del siglo XVII, para el paso de la Avenida Presidente Vargas se suponía hubiese inspirado más registros de esa arquitectura a

---

<sup>5</sup> Se debe poner de relieve la primacía de las instituciones del patrimonio brasileñas para reconocer el valor histórico de los monumentos modernos, aunque los primeros patrimonios listados se referían a obras aisladas, no a complejos urbanos.

punto de perderse. Sin embargo, hay muy pocos registros de la pequeña iglesia que en algún momento fue aislada en una explanada amenazante, en una buena posición, en el espacio y el tiempo, para ser registrada. Las fotografías que se conocen de ella no suman una docena y parece que sólo el artista húngaro se sentó delante de su demolición para eternizarla (Fig. 6). Pintores y diseñadores en sus talleres, y arquitectos demasiado preocupados con proyectos se olvidaron de ver la ciudad. Tal vez no pudieran, viendo la furia de su transformación, comprender que ésta era la ciudad, y que no habría ciudad nueva, petrificada para el registro, en ningún futuro más allá. Esperaron a ver qué sería justo registrar cuando la transformación hubiera terminado, pero jamás terminaría. Para los artistas brasileños modernos, la experiencia estética sólo puede estar fuera o más allá de la experiencia cotidiana. No tenía sentido registrar el paisaje urbano que aún no correspondía al punto cero de la historia que se pretendía construir. "La ciudad real", como dice Argan (1998, p.74), "refleja las dificultades de hacer arte y las contradictorias circunstancias del mundo en el que se hace".

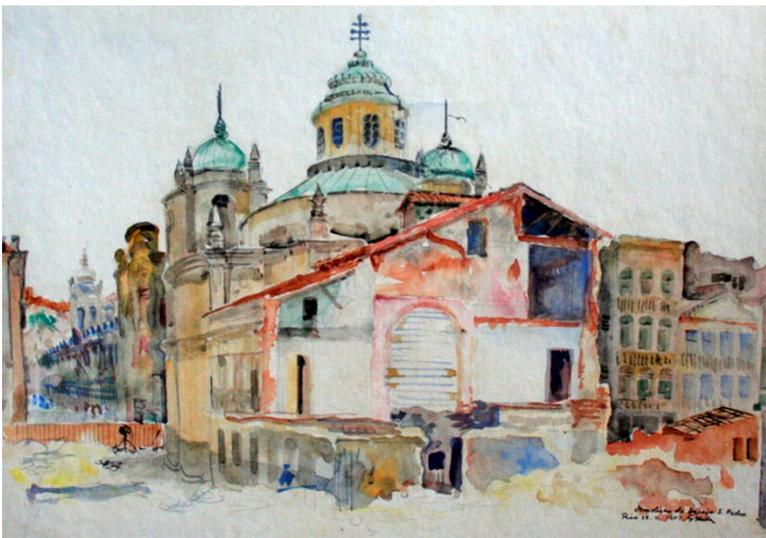


Figura 6. Géza Heller. Demolición de la Iglesia de San Pietro (catálogo de la exposición *Géza Heller*, 2012, p.79)

Géza Heller sabía que la técnica también era presionada por el tiempo. La traza cambia con la ciudad y el registro no es sólo de las obras en curso o de la colina agotándose, sino del trazo codicioso que, a la velocidad que emana de la mano, refleja la velocidad que el artista intuye y, a diferencia de querer paralizar, como en la foto, es aún otro tema que representa. El valor artístico del dibujo de Heller radica en superar el momento histórico en el que vive (la fecha), denunciando en su forma el carácter, el clima y el sentido contradictorio de una época que, deseando crear monumentos perennes, atestiguaba contra cualquier perennidad.

El trazo rápido es el registro de la obra del artista, al tiempo que registra el trabajo, contemporáneo y correlato, del obrero. Ambos, juntos, son el trabajo de la ciudad en su trayectoria histórica. Tanto el tema como la técnica son un signo de la aceleración del tiempo moderno en su momento de paroxismo, tiempo en el que las cosas casi no son válidas como cosas, sino como símbolos de esta aceleración. El trazo de Heller se encuentra precisamente en este punto, en el cual el tema casi se pierde en la velocidad del trazo, y en el que casi no lo vemos, admirados con el punto al que el artista adaptó su técnica para captar el sentido del tiempo.

La mayoría de sus dibujos a pluma y tinta muestran que está interesado en la construcción, las técnicas y el trabajo que sólo se puede ver en el proceso. Cuando registra la cantera del 'Morro da Viuda' (fig. 7), perteneciente a la constructora Januzzi & Cia, Heller relega al fondo la imagen perenne del Corcovado, y hace de la cantera, de cuyo granito se construían los edificios de la nueva ciudad, enfoque de su representación. Su tema fue la ciudad en transformación y, para un

arquitecto, la transformación es material. "La ciudad es una construcción", dice Argan (1998, p.75), "y el punto de partida de toda construcción es la constructibilidad, antes de considerar la ciudad en relación con las categorías estéticas, hay que considerarla en relación a las técnicas que la hacen no sólo concebible sino proyectada (...)"<sup>6</sup>.

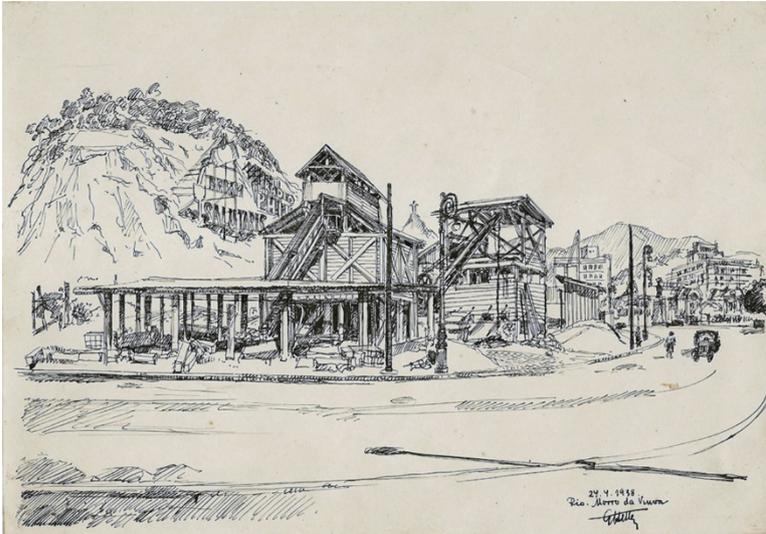


Figura 7. Géza Heller. Morro de la Viuda (catálogo de la exposición *Géza Heller*, 2012, p.23)

Llama la atención la insistencia y el cuidado con que él registra las casas antiguas que se podían ver de la ventana de la oficina de Henri Sajous. Las pequeñas casas, originalmente en las lengüetas del 'Morro del Castillo', aparecen aisladas entre la Avenida Río Branco y la nueva explanada, y cuentan con el abandono de los que se ven cerca del final. Esta melancolía y la memoria de un tiempo más duradero no pasan inadvertidos para Heller, por lo que algunos de sus dibujos más meticulosos, donde vemos la ropa en las tendederas, la gente hablando en los patios y pequeños pájaros que aún buscan la colina que se fue (fig. 8).



Figura 8. Géza Heller. Demolición de la Policlínica (catálogo de la exposición *Géza Heller*, 2012, p.39)

---

<sup>6</sup> También hay que señalar que el interés de Heller por las técnicas que cambian los procesos y el arte también es evidente en su experiencia como pintor. El artista utilizó todas las técnicas de dibujo sobre papel (lápiz, carbón, pastel aceitoso, plumas y tinta, acuarela, gouache), experimentó con el grabado y la pintura sobre diversos soportes, así como creó una técnica de monotipia especial. (Prefeitura..., 2012, p.16).

## Representación e Historia

En los dibujos de Heller la ciudad aparece en toda su complejidad. En ellos se unen los puntos de hilos históricos que nunca aparecen unidos en los registros oficiales y el sentido artístico de la ciudad, que sólo por el propio arte puede traducirse esencialmente. Es a través de ellos que podemos construir la historia visual de la ciudad, entender tejidos urbanos y re-trazar utopías. Pero, sobre todo, es a través de ellos que la historia de la arquitectura y del urbanismo puede encajar en su campo de pertenencia, que es la historia del arte.

Diferenciar un dibujo como los de Heller de una imagen comercial de la ciudad es lo mismo que separar el arte de la información. En lugar de una obra abierta a las interpretaciones actuales, una falsa certeza; En lugar del movimiento, el producto:

“Lo que la actual cultura tecnocientífica quiere sustituir por el probabilismo histórico o la búsqueda de la verdad es la oferta de información exacta, incontestable, inmediata (...) que puede ser verificada, no es susceptible de crítica y demostración y que, así que deja de ser noticia, se precipita en un pasado sin fondo y sin medida, perdiendo todo significado (ARGAN, 1998, p.28, traducción de las autoras).

En estos días, en los que Río de Janeiro ha pasado por transformaciones de tamaño similar, ¿qué artista las ha registrado? ¿Qué trazo ha logrado aprehenderlas, pasando por alto la autoridad de los *posts* en las redes sociales como documentos complejos del nuevo devenir? ¿Quién ha estado interesado en el trabajo alienado de los miles de obreros que, al no saber lo que están haciendo, están construyendo la ciudad? ¿Quién ha estado interesado en las contradicciones entre los montajes (ahora informatizados y animados) que la Municipalidad ha mostrado en los videos del metro y la ciudad real? ¿Quién ha estado interesado en los contrastes que sólo aparecen en el movimiento del cambio?

La relación orgánica con los espacios de la ciudad fue atropellada por la velocidad, por las imágenes, por la inexistencia de relaciones interpersonales e históricas en el espacio urbano. El registro afectivo, a través del cual el artista se apodera de la ciudad, fue definitivamente reemplazado por el simulacro: por el clic que suprime el mundo fuera del marco, por ilusión en tres dimensiones, por el recorrido virtual de las aplicaciones de Internet.<sup>7</sup>

Es posible que no tengamos, después de los grandes eventos, documentos como los de Heller para estudiar. Todos los registros habrán sido producidos por la prensa oficial, el mercado inmobiliario o las Instituciones promotoras de los eventos, excluyendo de la historiografía la ciudad real. Los arquitectos e historiadores de la ciudad tendrán que levantar capas y capas para ver lo que estaba justo delante de ellos. Alienados tanto de los principios de la historia como de los principios de la realidad constructiva, los arquitectos habrán perdido el derecho a su ciudad.

---

<sup>7</sup> "Hoy, la abstracción ya no es la del mapa, el doble, el espejo o el concepto. La simulación ya no es la simulación de un territorio, de un ser referencial, de una sustancia, es la generación por los modelos de un Real sin origen o realidad: hiperreal, el territorio ya no precede al mapa ni lo sobrevive, es ahora el mapa que precede al territorio -precesión del simulacro- es él quien engendra los territorios cuyos fragmentos se pudren en la extensión del mapa "(BAUDRILLARD, 1991, p.8, traducción de las autoras).

## **Bibliografia**

ABREU, Maurício de. *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRio, 1997. 3ª Ed.

ARGAN, G.C. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BOYER, Christine. *The City of the Collective Memory: It's Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge: MIT Press, 1996.

LIMA, Evelyn F. W. *Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia*. Rio de Janeiro: Secretaria municipal de Cultura – DGDC, 1990.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO / CABBET Produções. *Géza Heller – um carioca sonhador*. (catálogo da exposição). 2012.

SARLO, Beatriz. A história contra o esquecimento. *Paisagens imaginárias*. org. Sérgio Miceli. São Paulo: EDUSP, 1997.