



DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of  
Architecture  
ISSN: 2011-3188  
[dearq@uniandes.edu.co](mailto:dearq@uniandes.edu.co)  
Universidad de Los Andes  
Colombia

Queiroz, Rodrigo

El contacto entre el espacio moderno y el paisaje suramericano: Le Corbusier en 1929  
DEARQ - Revista de Arquitectura / Journal of Architecture, núm. 12, julio, 2013, pp. 10-15  
Universidad de Los Andes  
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341630321003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

 redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# El contacto entre el espacio moderno y el paisaje suramericano: Le Corbusier en 1929

## The contact between modern space and the South American landscape: Le Corbusier in 1929

Recibido: 15 de noviembre de 2012. Aprobado: 24 de abril de 2013

Rodrigo Queiroz

Universidad de São Paulo, São Paulo,  
Brasil

[✉rqueiroz@usp.br](mailto:rqueiroz@usp.br)

Arquitecto, Universidad Presbiteriana  
Mackenzie. Magíster en Artes. Doctor en  
Arquitectura y Urbanismo, Universidad  
de São Paulo. Profesor del Departamento  
de Proyecto, Facultad de Arquitectura y  
Urbanismo, Universidad de São Paulo

Traducción:

Íngrid Quintana Guerrero

[✉ingridquintana@usp.br](mailto:ingridquintana@usp.br)

Universidad de São Paulo, São Paulo,  
Brasil

Arquitecta, Universidad Nacional de  
Colombia. Magíster en Artes, Universidad  
París 8, Francia. Magíster en Historia  
de la Arquitectura, Universidad París 1.  
Candidata a doctora en Arquitectura y  
Urbanismo, Facultad de Arquitectura y  
Urbanismo, Universidad de São Paulo,  
Brasil, área Historia y Fundamentos de la  
Arquitectura. Becaria FAPESP.

Artículo de reflexión

### Resumen

En 1929, en su primera visita a Suramérica, Le Corbusier esbozó sus intenciones urbanas para Buenos Aires, Montevideo, São Paulo y Río de Janeiro. Dibujados a lo largo de 74 días en el hemisferio sur, los croquis ilustran la transformación de la idea que el arquitecto venía trabajando desde 1925 con el Plan Voisin, para París; es decir, el paso de conjuntos de torres en cruz sobre plataformas que se instalan artificialmente en el terreno preexistente hacia sinuosas megaestructuras apaisadas, sobre una topografía abrupta e inalterada. Se abrieron así nuevos horizontes tanto para su obra como para la arquitectura moderna brasileña.

**Palabras clave:** Le Corbusier, urbanismo moderno, grandes ciudades suramericanas en los años veinte.

### Abstract

During his first visit to South America in 1929 Le Corbusier outlined his urban plans for Buenos Aires, Montevideo, São Paulo and Río de Janeiro. Designed over seventy-four days in the southern hemisphere the sketches showed the transformation of the idea that the architect had been working on since 1925: his Voisin Plan for Paris. This was the building of cruciform towers on platforms that were artificially placed on pre-existing structures in order to make winding landscape megastructures on an abrupt and unchanged landscape. New horizons were opened: for his work as well as for modern Brazilian architecture.

**Key words:** Le Corbusier, modern urban planning, huge South American cities in the 1920's

## Introducción de la traductora a la versión castellana

El presente texto hace parte de las reflexiones suscitadas por la exposición *Le Corbusier—América do Sul—1929*, presentada en el Centro Universitario Maria Antônia de la Universidad de São Paulo, entre el 23 de agosto y el 21 de octubre de 2012 (fig. 1), con curaduría de Rodrigo Queiroz y Hugo Segawa —profesor titular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de São Paulo (FAU-USP), área de Historia de la Arquitectura y Teoría de Proyecto—. Además de una reconstrucción histórica del paso del arquitecto franco-suizo por São Paulo —por medio de la cual se intentó resaltar el papel fundamental de la única visita del arquitecto a la capital financiera del Brasil ante el protagonismo internacional que tuvo el contacto de este con el mundo carioca<sup>1</sup>— la muestra exhibió veintisiete dibujos originales provenientes de la colección de la Fundación Le Corbusier en París, entre ilustraciones para conferencias dadas en octubre de 1929 en Buenos Aires sobre el hábitat (cuatro pliegos) y la ciudad (doce pliegos) modernos, cinco planos para la extensión-biblioteca de la casa de Paulo Prado en el tradicional barrio paulistano de Higienópolis<sup>2</sup> y seis croquis en gran formato con ideas para planos urbanos aplicados a las capitales argentina, uruguaya y entonces brasileña, además de un proyecto para la ciudad de São Paulo. Las siguientes líneas corresponden a la lectura analítica del profesor Queiroz sobre estos últimos, en aras de identificar patrones y vertientes en los modos de proyectar en la arquitectura brasileña de las últimas décadas.<sup>3</sup>

La secuencia de propuestas de Le Corbusier para Buenos Aires, Montevideo, São Paulo y Río de Janeiro evidencia la transformación paulatina de la configuración abstracta del espacio moderno en la medida en que el proyecto se desplaza hacia el terreno continental, en diferentes paisajes suramericanos.



Figura 1. Exposición *Le Corbusier—América do Sul—1929* en el Centro Universitario Maria Antônia, Universidad de São Paulo, Brasil. Fotografía: Íngrid Quintana

1 Apelativo exclusivo para asuntos referentes a Río de Janeiro.

2 Se trata de un aporte completamente inédito del grupo de investigación Arquitectura y Ciudad Moderna y Contemporánea de la FAU-USP al campo de estudios lecorbusierianos: en los archivos de la Fundación Le Corbusier se escondían estas planchas, bajo la denominación *Casa Paulo Prado en Buenos Aires*. El hallazgo resulta de gran valor histórico, no solo por este detalle, sino por la trascendencia de la figura de Prado en el contexto local: hacendado prestante, mecenas y contortulio de los impulsores de la semana de arte de São Paulo de 1922 (organizada justamente en la casa para la cual Le Corbusier proyectó la extraña ampliación). Este hospedó al arquitecto y lo contactó con personajes de prestigio en la escena paulistana, entre ellos el arquitecto Gregori Warchavchik, quien fue el encargado de preparar los planos de la casa para que el maestro ejecutara la ampliación correspondiente (consignados en el Archivo Municipal de São Paulo). La impronta purista de Le Corbusier en la *escola paulista*, de la cual Warchavchik era uno de sus precursores, ha sido señalada en múltiples ocasiones dentro de la historiografía arquitectónica continental.

3 La repercusión de la obra madura lecorbusieriana en la producción de la vertiente arquitectónica brasileña más difundida en el extranjero, la *escola carioca* (concepto hoy cuestionado por un número importante de historiadores), representada particularmente por la figura de Oscar Niemeyer, ha sido estudiada en detalle por el autor en su tesis de doctorado, *Oscar Niemeyer e Le Corbusier: encontros*, la cual puede ser consultada en: [http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-27042010-135104/publico/rodrigo\\_doutorado\\_2007\\_small.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-27042010-135104/publico/rodrigo_doutorado_2007_small.pdf).

El proyecto para la capital argentina (fig. 2) consiste en una plataforma rectangular suspendida sobre la desembocadura del río de La Plata, junto con dos plataformas más pequeñas y simétricas respecto al eje longitudinal del conjunto, el cual coincide con la franja que lo religa a la ciudad.

Las tipologías de las edificaciones y la sectorización jerárquica de las diferentes funciones nos remiten a anteriores propuestas de Le Corbusier: entre ellas la *Ville contemporaine pour trois millions d'habitants* (1922) y el plan para la ciudad de París de 1925, conocido como *Plan Voisin*.

Como en esos casos, el plan para Buenos Aires está definido por la disposición cartesiana de rascacielos de oficinas con planta en forma de cruz que descansan sobre una superficie artificial inscrita en un rectángulo, cuyo perímetro es ocupado por bloques habitacionales à *rendent* (barras horizontales con implantación ortogonal serpenteada). Sin embargo, al contrario de la *Ville Contemporaine* y del *Plan Voisin*, el proyecto para la ciudad porteña es coronado solo parcialmente por bloques à *redent*, mientras que el conjunto de torres con planta en cruz es substraído del sector central del plan. De esta manera, la propuesta se aproxima a aquella que comenzaría a ser desarrollada (sin lugar específico) por el arquitecto un año más tarde: la *Ville Radieuse*.

Por otra parte, la ciudad moderna proyectada para Buenos Aires no se emplaza en un terreno hipotético, inexistente —lo que sí ocurre en la *Ville Contemporaine* y la *Ville Radieuse*— y ni siquiera se reduce a un área inscrita en el tejido urbano —caso del *Plan Voisin*—; el límite del espacio moderno tampoco está aquí definido por la demarcación de un suelo preexistente, sino por el contorno ortogonal de un terreno artificial, que casi roza la línea del agua, en una especie de plano suspendido que permanece inmune a la presencia de la ciudad real.

Antes del primer viaje de Le Corbusier al continente americano, su lectura visual del mundo se limitaba a un horizonte raso, visto desde la altura del caminante o del navegante. Es en América del Sur donde el arquitecto viaja en avión por primera vez y cubre las rutas que conectan Buenos Aires, Asunción y Montevideo, además de algunos vuelos cortos sobre São Paulo y Río de Janeiro.

Gracias al acto de volar, el carácter abstracto, propio de sus tentativas por dominar grandes extensiones —representadas por medio de proyecciones ortogonales—, cambia por aquel propio de la visión aérea, la cual había revelado al arquitecto la imposibilidad de reconciliar el postulado moderno de “espacio total” con los paisajes aprehendidos a través de la observación a vuelo de pájaro.

De esta manera, la ciudad moderna sale de planes abstractos que la resguardan de las contingencias de la realidad, para instalarse en el interior del territorio suramericano. La relación condicional entre for-

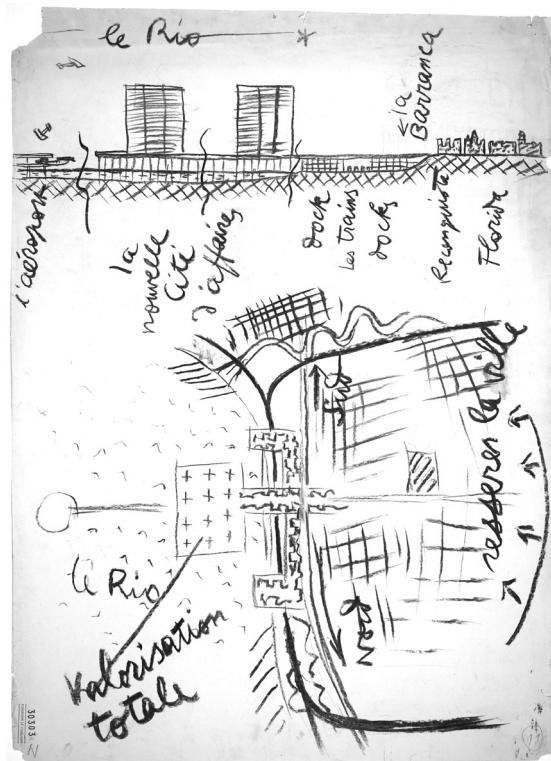


Figura 2. Esbozo de proyecto de Le Corbusier para Buenos Aires, 1929. Fuente: Fundación Le Corbusier

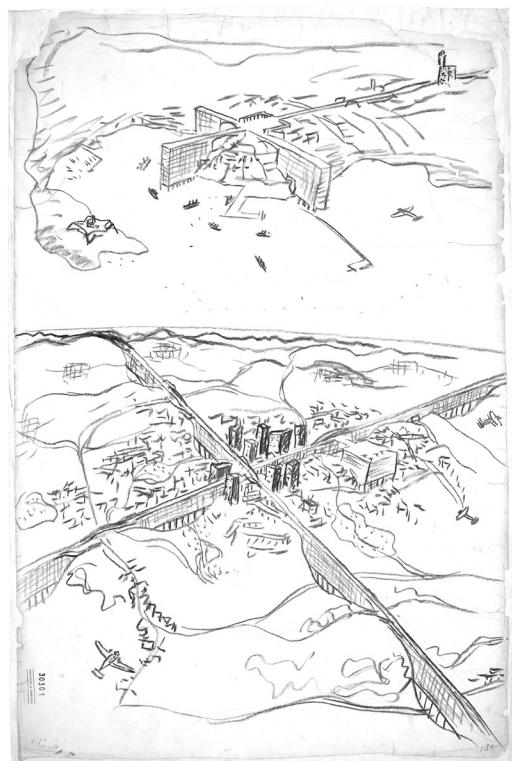


Figura 3. Esbozos de proyectos de Le Corbusier para Montevideo y São Paulo, 1929. Fuente: Fundación Le Corbusier

ma y espacio se diluye en una estructura lineal y unitaria, cuya extensión apaisada sintetiza las escalas del edificio y del plan urbano en una forma única: se contradice así la histórica separación entre la acción disciplinar de la arquitectura y la del urbanismo.

Como en Buenos Aires, el proyecto de Le Corbusier para Montevideo está definido por la continuidad horizontal del mar, dado por una importante avenida de la ciudad (fig. 3, arriba). No obstante, las plataformas ortogonales desaparecen y el conjunto dispuesto sobre los ejes perpendiculares que se cruzan se desplaza hacia la masa continental.

Las oficinas, anteriormente apoyadas en el suelo extendido de manera artificial sobre el nivel del agua, en el contexto uruguayo ocupan el vacío dejado por el declive entre la prolongación de la vía existente y la topografía de la ciudad, al ser dispuestos como una lámina horizontal que toca tangencialmente la cota más alta de esta última y que atraviesa el cabo circunscrito a la bahía de Montevideo. La ciudad moderna ya no está delimitada por la planta del espacio abstracto, sino por el corte tanto del edificio como del territorio.

Siguiendo el patrón de la propuesta para la capital uruguaya, el proyecto para São Paulo consiste en el cruce de dos ejes ortogonales sobre



Figura 4. Esbozo de proyecto de Le Corbusier para Río de Janeiro, 1929. Fuente: Fundación Le Corbusier

la región central de la ciudad (fig. 3, abajo). Los remates de esas líneas no son puntuales, ni siquiera visibles, sino que se diluyen en un “mar de cerros”, que se integra como continuidad infinita a la gigantesca infraestructura que, de acuerdo con el arquitecto, articularía la ciudad con otras regiones de Brasil.

La estrategia de la extensión perenne, que impide la aprehensión de la totalidad de los límites del proyecto, demuestra la resistencia del arquitecto a concebir sus edificios como objetos cuya composición se condicione a la lógica de la ciudad tradicional.

El binomio superficie artificial-forma abstracta es remplazado por una operación opuesta; es decir, la extensión de una estructura horizontal, dispuesta sobre la accidentada topografía que se divide en lotes y que reconstituye el espacio de la ciudad sin necesidad de apelar a la transformación de su superficie, la cual permanece intacta.

En el paisaje de Río de Janeiro, ciudad que ocupa una franja irregular entre las montañas y el mar, se instala la propuesta de Le Corbusier: una edificación lineal que acarrea una gestualidad sin precedentes en su obra (fig. 4).

La sinuosa continuidad de la lámina horizontal sobre *pilotis* se extiende en más de seis kilómetros como “autopista cubierta”; dos de sus ramificaciones se incrustan en la montaña y una tercera es rematada por tres bloques perpendiculares a su trazado, el cual a su vez continúa como puente en dirección a Niterói.

La definición de este proyecto como un movimiento continuo que abarca las escalas del edificio y de la ciudad moderna en un mismo principio formal unitario, además de abrir una nueva perspectiva dentro de la obra del arquitecto, traza un camino para la autonomía estética de la propia arquitectura moderna brasileña,<sup>4</sup> cuyos gestos vastos y libres no solo son consecuencia de una reacción inusitada a la “estética de la razón”, sino secuelas de la posible relación entre arquitectura moderna y paisaje que Le Corbusier estableció en sus proyectos suramericanos.

Con seguridad, el paso de la forma ortogonal —reproducida en serie sobre la superficie proyectada— hacia la forma unitaria, sinuosa o rectilínea, que sintetiza las escalas del proyecto arquitectónico y urbano en una única edificación lineal, inaugura un nuevo lenguaje en la obra de Le Corbusier, aunque a la vez determina un sentido fundamental para la condición formal de la arquitectura moderna brasileña. Esta no solo se distingue por su libertad formal, identificada por el gesto, sino que también es reconocida como una estrategia proyectual donde la escala del vacío —bien sea proyectado o natural— suprime la condición volumétrica de la forma, al reducir esta última a un contorno lejano, a un perfil sobre una línea que es, al mismo tiempo, suelo y horizonte. La evidente condición de imagen de la arquitectura moderna brasileña, concretamente en las obras de Oscar Niemeyer, aproxima la estructura del espacio proyectado al esbozo que le dio origen: un trazo tangente a la línea horizontal, suelto en la página en blanco, como si en la proporción entre espacio en blanco de la hoja de papel y dibujo se reivindicara la necesidad de la existencia del espacio moderno. 

4 N. de la T. Se entiende por *autonomía estética* de la arquitectura moderna brasileña aquel conjunto de estrategias y lenguaje inusitados y plenamente reconocidos como fruto exclusivo de la creatividad brasileña, derivados de la asimilación de la gramática y postulados modernos (rampas, *pilotis* en “v”, *brise-soleils*) y su diálogo con el paisaje local (formas curvas, paisajismo exuberante) y la tradición constructiva vernácula y portuguesa (celosías, azulejos). Este fenómeno, plenamente consolidado en la obra de autores como Affonso Reidy o Roberto Burle Marx, fue revelado al ámbito global por el Pabellón de Brasil en la Feria Internacional de Nueva York (Oscar Niemeyer y Lucio Costa, 1939), episodio narrado no solo por historiadores latinoamericanos, sino por los principales volúmenes dedicados a la arquitectura del siglo XX (Max Bill, Nikolaus Pevsner; más tarde William Curtis o Kenneth Frampton, entre otros), y por la exposición *Brazil Builds*, presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1943.

## Bibliografía

Le Corbusier. *Précisions sur un état de l'art et l'urbanisme*. París: Crès & Cia., 1930.