

¿BRUTALISMO? UN NOMBRE POLÉMICO Y SU USO PARA DESIGNAR UNA TENDENCIA PASADA EN LA ARQUITECTURA BRASILEÑA

Ruth Verde Zein

Arquitecta, FAU-USP 1977, Máster (2000) y Doctorado (2005), PROPAP-UFRGS, Profesora en la Universidad Mackenzie, São Paulo, Brasil.
Revista EN BLANCO. Nº 9. Arquitectura Brasileña. Valencia. Año 2012. (Páginas 6-13)
ISSN 1888-5616. Recepción: 15_10_2011. Aceptación: 13_01_2012.

Palabras clave: Brutalismo, arquitectura brasileña, Sao Paulo, hormigón visto, experimentación estructural.

Resumen: En la década de 1960, el Brutalismo era una etiqueta compartida por muchos arquitectos en un gran número de países. Hay buenos motivos para continuar empleando esta etiqueta; el más obvio de ellos es la marcada similitud en cuanto al aspecto visual de muchas de las obras llamadas brutalistas, y una cierta proximidad en sus fechas de construcción, con independencia de su emplazamiento.. Si aceptamos esta definición supuestamente superficial y dejamos de buscar una sustancial, podremos entonces otorgar el calificativo de brutalista a un grupo de obras correctamente fechadas que comparten características formales y superficiales, incluso aunque cada una de ellas y/o sus creadores mantuvieran diferentes actitudes conceptuales, éticas y morales.

Keywords: Brutalism, brazilian architecture, Sao Paulo, apparent concrete, structural experimentation.

Abstract: By the 1960s, Brutalism was a label shared by many architects in many countries. There are good reasons for continuing to employ that label; most obvious among them is the marked similarity of the visual aspect of many so-called Brutalist works, and their roughly common dates of construction, regardless of their location. If we accept this putatively superficial definition and cease to look for an essential one, then we can, without logical inconsistency, bestow the title Brutalist on a group of correctly dated works sharing similar formal and surface characteristics, even though each one of them and / or their creators might hold different conceptual, ethical, and moral attitudes.

Cincuenta años después de la inauguración de Brasilia en 1960, la arquitectura brasileña permanece estancada en las mismas imágenes congeladas de un glorioso momento de la Historia. Algunos manuales recientes prestan atención a arquitectos brasileños contemporáneos, pero mantienen la visión distorsionada de uniformidad y milenarismo en la arquitectura moderna brasileña, ignorando los cambios significativos que estaban ocurriendo incluso antes de la construcción de Brasilia¹. Esta laguna sería simplemente otro episodio insignificante, merecedora de una corrección histórica menor, si no fuese por la gran calidad –y cantidad– de edificios brutalistas de São Paulo, la mayoría de los cuales sigue en uso.

Incluso una lista abreviada de las principales obras brutalistas de São Paulo sería demasiado extensa para exponerse aquí, y en cualquier caso, está disponible en otros sitios². Todavía es necesario un estudio correcto del marco conceptual en el que estos edificios fueron concebidos y construidos para evitar malentendidos que frecuentemente surgen bajo la siempre demasiado empleada etiqueta “regionalismo”. La arquitectura brutalista de São Paulo no es una manifestación aislada con raíces en un contexto estrictamente local. Al contrario, comparte la retórica y los resultados con otros varios foros internacionales de entre los años 50 y los 70 del pasado siglo. En cualquier lugar del mundo donde afloraba el Brutalismo, éste era adoptado por la mayoría de los diseñadores como un tipo de lenguaje arquitectónico alternativo, sazonzando a menudo el discurso sobre su práctica con un tono ligeramente moral en el que se remarcaba la necesidad de mantener los auténticos ideales modernos (con diferentes interpretaciones de lo que eso significaba en realidad), con llamamientos a no traicionar dichos ideales y a perseguir el discurso ético como la base correcta para el ejercicio de la arquitectura.

Este discurso se predicaba entonces sobre una valoración optimista de los avances en las técnicas constructivas y con entusiasmo por que éstos fuesen adoptados en la construcción y las industrias manufactureras. Con frecuencia, el Brutalismo se expresó a través de una arquitectura caracterizada por una estética monumental y por dejar expuestos los detalles constructivos y los materiales –de estos últimos, especialmente el hormigón visto, empleado frecuentemente en osadas propuestas estructurales.

En la década de 1960, el Brutalismo era una etiqueta compartida –pero no necesariamente aceptada– por muchos arquitectos en un gran número de países. Hay buenos motivos para continuar empleando esta etiqueta; el más obvio de ellos es la marcada similitud en cuanto al aspecto visual de muchas de las obras llamadas brutalistas, y una cierta proximidad en sus fechas de construcción, con independencia de su emplazamiento³. Existen pocos ejemplos significativos de edificios brutalistas en la década de los 1950, seguido de un incremento progresivo a principio de los 1960, y después un periodo de consolidación al iniciarse la década de los 1970. Desde entonces, se observa una tendencia hacia la repetición sistemática. Esto, junto con la aparición de ciertos problemas técnicos (sobre todo la pobre resistencia a la climatología del hormigón visto), agotó rápidamente el impulso creativo inicial, dando paso a una estilización manierista que por muchas buenas razones no gustó a los autores de las historias críticas que se escribieron en la década de los 1980. Por tanto, los mejores ejemplos de la arquitectura brutalista fueron pasados por alto por culpa de los peores.

El Brutalismo afloró aproximadamente a la vez en todo el mundo, pero las distintas realidades económicas, políticas y sociales de los

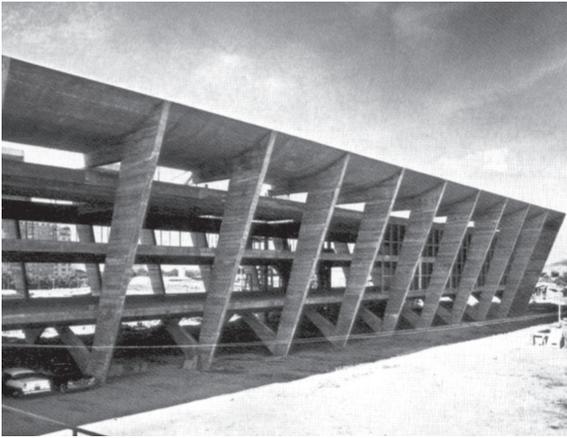


FIG. 1

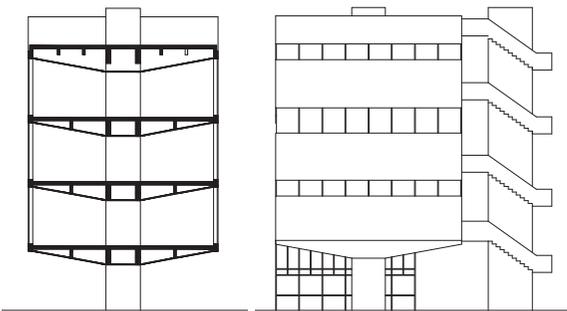


FIG. 2

Fig. 1. Affonso Eduardo Reidy, Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro, 1953

En Brasil, las manifestaciones más tempranas del Brutalismo aparecieron a principio de los años 1950 en Río de Janeiro cuando Affonso Eduardo Reidy, vinculado al Movimiento Moderno, cambió su estilo carioca más ligero y de influencia corbusiana por los rotundos pórticos de hormigón visto del Museo de Arte Moderno.

Fig. 2. Hélio Duarte y Ernst Mange, Escuela de Ingeniería, São Carlos, São Paulo, 1953

También en 1953, los arquitectos e ingenieros Helio Duarte y Ernst Mange propusieron un bloque lineal de tres plantas sobre *pilotis* para la Escuela de Ingeniería de la Universidad de São Paulo, una adaptación del Pabellón Suizo de Le Corbusier a una construcción hecha completamente de hormigón. Las dobles columnas centrales se prolongaron en todos los niveles, soportando forjados en voladizo y definiendo conductos empotrados para instalaciones. Todos los detalles, incluidas las fachadas libres, se diseñaron de acuerdo a una retícula modular; la belleza de la composición proviene de su rigidez que, gracias a la regularidad, es apta para la prefabricación.

diversos países donde se puso en práctica dieron como resultado diferentes aportaciones a nivel nacional o local. Algunas de ellas fueron simplemente un tema de detalles, mientras que otras suponían diferentes posiciones ideológicas y políticas. Esta variedad de manifestaciones impide una conexión directa y sin controversias entre las denominadas creencias éticas/políticas brutalistas y la forma arquitectónica brutalista. Incluso aceptando el nombre de Brutalismo como una etiqueta práctica para agrupar numerosas obras de distintos lugares, estas obras todavía no pueden ser fácilmente interpretadas como parte constituyente de un movimiento en el que comparten distintos estándares éticos.

Sin embargo, pueden percibirse fácilmente como representantes de un estilo bastante homogéneo –quizás el único vínculo entre todas las obras brutalistas es su estética. La variedad de arquitecturas brutalistas comparten rasgos visuales comunes, que derivan de características constructivas, plásticas y tecnológicas similares, tales como la tendencia a la monumentalidad, el uso de materiales inacabados, el énfasis por mostrar las soluciones estructurales y la tendencia a exagerar ciertos detalles arquitectónicos y constructivos.

No debe quedar definido el origen del término Brutalismo a un único país – a excepción, quizás, de los trabajos de Le Corbusier en la posguerra. Y como la mayoría de los edificios brutalistas se diseñaron y construyeron durante el mismo periodo de más de veinte años, con independencia de si también formaron parte de tendencias locales o nacionales, el término en absoluto es propiedad de ninguna de sus manifestaciones más conocidas – por ejemplo, el llamado Nuevo Brutalismo británico, para el que los historiadores reclaman a menudo erróneamente la procedencia. El Brutalismo no tiene un foco geográfico central. Quizás se entiende mejor como un logro generacional, ayudado por el fácil intercambio de imágenes a través de revistas y publicaciones profesionales que circulaban extensamente en aquel periodo, divulgando obras de países distintos que tenían un aspecto similar. Editores y críticos emplearon el término Brutalismo en su esfuerzo por definir un fenómeno internacional, puede que sin comprender claramente sus límites exactos ni su importancia.

Sobre la etiqueta: Brutalismo en sus múltiples formas

Aunque el término Brutalismo fue acuñado hace relativamente poco tiempo, el análisis no es sencillo, dado su uso desigual y la variedad de definiciones. Tal labor no estaría completa, o incluso no sería posible, sin releer *El Nuevo Brutalismo* de Reyner Banham, entre otras fuentes. Esta publicación fue la responsable, por encima de cualquier otra, del origen y cristalización del mito de que el Brutalismo (o, en los términos de Banham, Nuevo Brutalismo) fue un movimiento creado y alentado por arquitectos británicos⁴. El libro de Banham es más frecuentemente mencionado o citado que leído o estudiado de manera crítica. Un análisis cuidadoso revela lo enérgicamente que Banham se esforzó por promover un mito que estableciese el predominio y primacía de los arquitectos británicos en la constitución del Brutalismo.

Lo consiguió mediante una explicación histórica precisa, pero abreviada y parcial, brillantemente aderezada con algunas anécdotas interesantes cuyo objetivo no era alcanzar una definición general del Brutalismo sino promover la arquitectura británica desde 1944 a 1964, poniendo el foco de atención en la contribución creativa de los arquitectos Alison y Peter Smithsons⁵.

Banham obtuvo un éxito rotundo en esta creación del mito, y es frecuente, incluso hoy, encontrar el Brutalismo descrito como puramente británico en origen. Es más, permanece la creencia dominante de que sólo se puede aplicar correctamente el término en el sentido estricto de Banham (mas precisamente, el modo en que lo emplea en la primera mitad de su libro), y que su uso sería injustificado en otras circunstancias –a pesar incluso de que el propio Banham no mantuvo esta postura⁶. En su lugar, vamos a emplear con mayor precisión el término “Nuevo Brutalismo” para identificar una generación de jóvenes arquitectos británicos del periodo de posguerra que estaban descontentos con la tensa situación del momento, entre la continuidad y la transformación de la tradición del Movimiento Moderno. Este es el sentido en el que los Smithsons hicieron uso del término en sus textos publicados desde 1953 en adelante, y que Banham recogió por primera vez en un artículo de 1955 y posteriormente en su libro⁷. Y empleemos el término “Brutalismo” como fue consagrado por el uso corriente: se empezó a utilizar para indicar el *béton brut* de Le Corbusier, como material de construcción, como una técnica constructiva y una actitud artística; su uso se extendería pasados los últimos años de la década de los 1950 para definir otras obras más usuales, diseñadas por innumerables arquitectos de todo el mundo, tuvieran o no la alta calidad de los ejemplos de Le Corbusier.

Desde aproximadamente 1960 en adelante, el Brutalismo emergió como un estilo más o menos reconocible, respaldado y validado por sus ejemplares obras iniciales de los años 1950. En 1959, aparecen las primeras afirmaciones explícitas de una afiliación al Brutalismo asociadas a ciertos edificios, aunque rara vez éstas provenían de los propios arquitectos. Mas bien surgían por parte de comentaristas y críticos, quienes siempre basaban esta afirmación en una detallada descripción de los edificios, no en un cuerpo de doctrina *a priori*, aunque en algunos casos sí es posible detectar algunos tímidos intentos en esa línea⁸.

Al referirse a dichos edificios en su libro de 1966, Banham sugiere la existencia de una “conexión brutalista”⁹. La expresión trata de justificar la aparición simultánea en diversos países y regiones del mundo de edificios en sintonía con el canon brutalista, aunque no necesariamente afiliados unos con otros o con un foco central compartido (la excepción quizás de una conexión original con las aportaciones de Le Corbusier). Para ilustrar las “conexiones brutalistas” Banham incluye obras en Italia, Suiza y Japón, y sólo aporta un ejemplo latinoamericano, en Chile¹⁰. A pesar que no menciona Brasil ni, más concretamente, las obras brutalistas de São Paulo, no habría impedimento lógico para que las hubiese incluido ya que los resultados, circunstancias y fechas son comparables con el resto de sus ejemplos.

Un análisis más cuidadoso del amplio panorama de la arquitectura de esos años revela que el Brutalismo, como tendencia arquitectónica, aparece a escala internacional en obras diseñadas o construidas a partir 1953-55. Los hechos –o sea, los edificios y sus fechas correctas de proyecto- demuestran ante todo que la estética brutalista no surgió en el Reino Unido como un fenómeno aislado; sino que los edificios brutalistas (o siendo más precisos, aquellos que pueden conectarse a esta corriente arquitectónica) afloraron en distintas partes del mundo sobre las mismas fechas – también en São Paulo, Brasil¹¹.

Medio siglo después de sus primeras obras, la naturaleza de la corriente brutalista continua estando mal definida, impidiendo su reconocimiento



FIG. 3

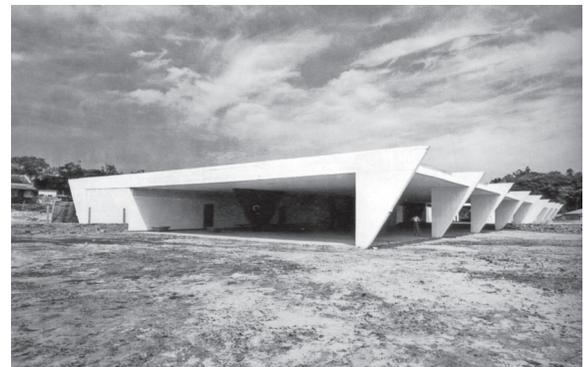


FIG. 4

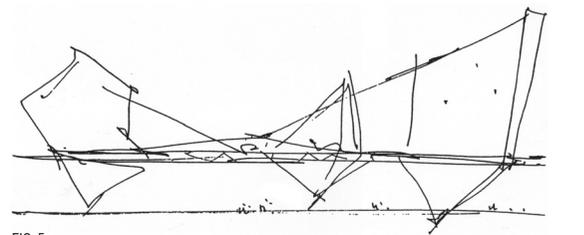


FIG. 5a

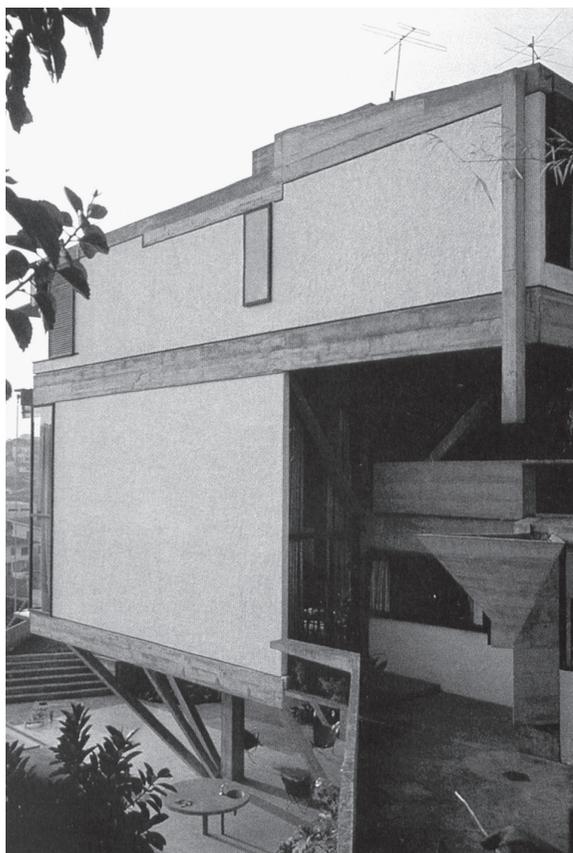


Fig. 3. Roberto Tibau, Escuela Municipal de Astrofísica, São Paulo, 1956

La Escuela Municipal de Astrofísica se sitúa entre la vegetación del Parque Ibirapuera. Un rectángulo alargado, compuesto por enormes vigas extendidas y muros de cierre. Muchos de los huecos interiores y exteriores definen terrazas, porches y espacios habitables, en una solución claramente horizontal. El edificio ha sido recientemente restaurado y pintado de blanco.

Fig. 4. Vilanova Artigas y Carlos Cascardi, Escuela Elemental, Itanhaém, 1959

En los años 1950, otros muchos edificios significativos del Brutalismo de São Paulo exploraron osadas y novedosas ideas en hormigón pretensado. Fueron diseñados tanto por arquitectos con conocimientos en ingeniería, tal es el caso de Duarte y Mange, Tibau o Vilanova Artigas, como por una nueva generación de talentosos arquitectos jóvenes que se habían formado en los programas de arquitectura recientemente separados de las escuelas politécnicas, pero todavía bajo su influencia de orientación pragmática, estructural y constructivista. Por el contrario, en Río de Janeiro los programas de arquitectura permanecieron bajo la influencia de la tradición Beaux-Arts.

como un fenómeno importante en la historia de la arquitectura de mediados del siglo veinte. Este movimiento, como otros que le sucedieron, se consumió rápidamente: a finales de los años 1970, comenzó a ser ridiculizado y denostado, tanto por parte de profanos como en escritos críticos sobre arquitectura moderna. Como fue en gran parte empleado para el diseño de edificios públicos y oficiales, el Brutalismo fue etiquetado –primero por influyentes escritores que abogaban por el eclecticismo estilístico e histórico, y después por críticos neoliberales- como un movimiento equivocado y malogrado, tanto estética como políticamente. Por estas y otras muchas razones, la arquitectura brutalista nunca ha recibido la atención que merece, por no hablar del sistemático enjuiciamiento de sus aportaciones.

El carácter no esencial del Brutalismo

Es paradójica la ausencia de definiciones más sistemáticas del término Brutalismo pese a su frecuente aplicación a ciertas expresiones de la arquitectura moderna de mediados del siglo veinte, aunque fuese de forma imprecisa. Según William Curtis, ni el Postmodernismo ni el Brutalismo se caracterizan fácilmente como estilos, aunque cada término sea capaz de designar una serie de aspiraciones y aversiones, por más vagas que éstas pudieran ser¹². Sin embargo, el hecho es que no resulta difícil enumerar las características formales, constructivas y simbólicas del Brutalismo, que pueden fácilmente extraerse del amplio abanico de obras a las que se les ha aplicado el término. Lo que parece que se nos escapa de las manos es un modo de aprehender, entre tantos y tan diversos ejemplos, alguna cosa más que su apariencia, algo más que una cierta sensibilidad táctil. Como plantea Curtis, lo único que realmente enlaza las arquitecturas brutalistas queda contenido en un “cliché”, es decir que “esta arquitectura consistió en superficies de hormigón visto, obtenidas mediante toscos encofrados de madera”¹³. No obstante, esto tampoco es suficiente para entender el Brutalismo como una tendencia, ni mucho menos como un estilo. En cualquier caso, el término Brutalismo parece ser inapropiado porque carece de cualidad o sustancia esencial alguna con capacidad para relacionar por encima de cualquier duda la mayoría de sus manifestaciones. Dicha cualidad esencial podría ser quizás la ética, o al menos un principio moral aplicado al diseño arquitectónico. De todos modos, esto no sería una definición, sino una evasiva, que escapa de la vaguedad de una esfera –la arquitectura- a la incluso mayor vaguedad de otra –la esfera ético-moral- dejando la arquitectura aliarse con la filosofía, sin resolver nuestro problema de definición.

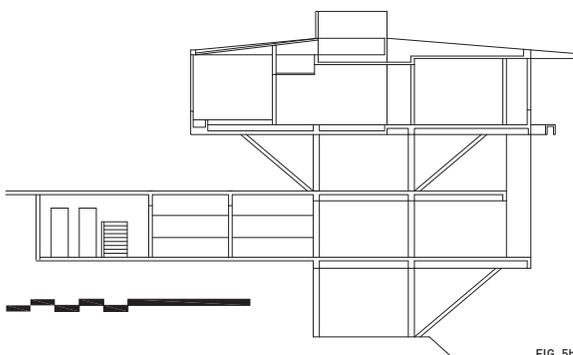


FIG. 5b

Fig. 5a. Paulo Mendes da Rocha y João de Gennaro, Gimnasio del Club Atlético Paulistano, São Paulo, 1958

Lo más destacable de entre los jóvenes arquitectos paulistas de la generación de los años 1950 fue la propuesta ganadora del concurso para el Gimnasio Paulistano, de Paulo Mendes da Rocha (ganador del Premio Pritzker en 2008) y João de Gennaro, en 1958. Mendes da Rocha y de Gennaro propusieron unos enormes soportes estructurales de hormigón que sustentan un forjado de hormigón con forma de donut, y que sobresalen para sujetar los cables que soportan la tela metálica que cubre el campo de deportes rehundido. Esta sorprendente solución de cubierta emerge de una estructura de hormigón habitable, que define una plaza justo por encima del nivel de la calle.

Fig. 5b. Joaquim Guedes, Residência Cunha Lima, São Paulo, 1958

Otro ejemplo sobresaliente de esta generación es la Residência Cunha Lima, diseñada por Joaquim Guedes, en la que una estructura ligera en forma de árbol se eleva sobre cuatro soportes que anclan la casa al terreno escarpado.



FIG. 6



FIG. 7

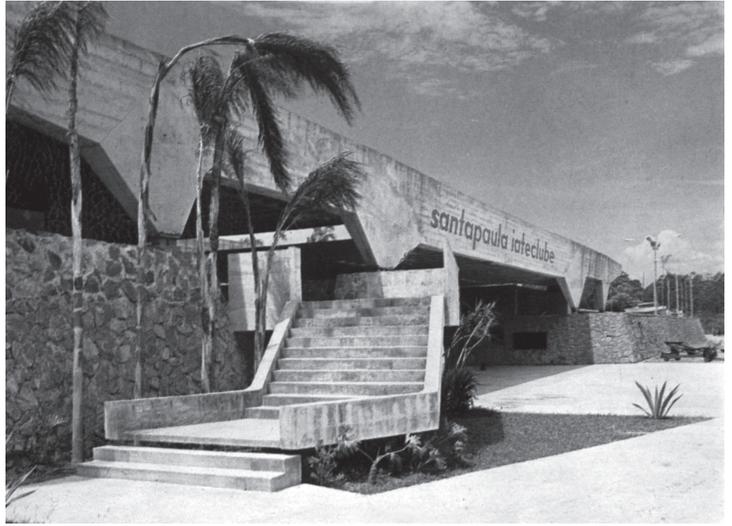


FIG. 8



FIG. 9



FIG. 11a

Fig. 6. Vilanova Artigas y Carlos Cascaldi, Residencia Bittencourt, São Paulo, 1959.

Fig. 7. Vilanova Artigas y Carlos Cascaldi, Escuela Elemental, Guarulhos, 1960.

Fig. 8. Artigas y Cascaldi, Varadero del Club Santapaula, São Paulo, 1961

El Varadero de Santapaula fue una obra singular que fusiona matices del Brutalismo y de la arquitectura de Wright. Este edificio relativamente pequeño, con un programa sencillo y las limitaciones de un emplazamiento reducido, se caracteriza por un alto grado de experimentación estructural y formal. Un forjado rectangular dividido en tres partes es soportado por dos vigas longitudinales de hormigón pretensado con un diseño sutilmente arqueado y con ligeros pliegues que reparten el peso sobre ocho uniones de voluminosos bloques de acero, cada par diferente del resto. Como en otras obras brutalistas de São Paulo, los arquitectos supieron sacar provecho de la plasticidad del hormigón vertido *in situ*.

Fig. 9. Artigas y Cascaldi, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo (FAU-USP), São Paulo, 1961

Artigas siempre estuvo al tanto de los avances arquitectónicos de su tiempo. Su obra madura maneja una amplia variedad de paradigmas formales, estructurales y compositivos, y a menudo suele ofrecer destacadas y originales soluciones. Aunque el edificio de la FAU-USP es un bloque rectangular cerrado y cubierto por una cuadrícula homogénea de lucernarios cuadrados, dentro, ocho plantas intermedias se conectan por rampas, definiendo espacios de uso y vacíos, todo ello reunido alrededor de un patio central cubierto. La transparencia interior se invierte en el exterior: las pesadas fachadas de hormigón se apoyan en unos pocos soportes muy separados entre sí.

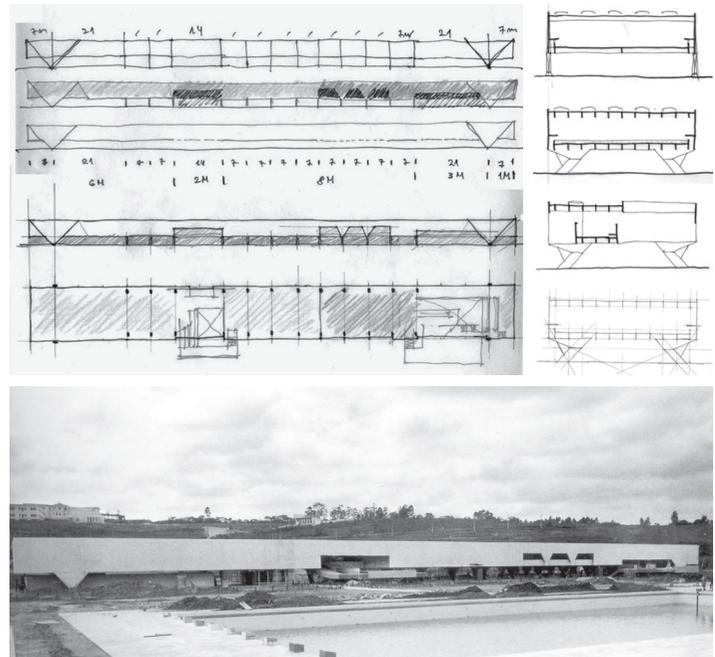


FIG. 10

En vez de descartar Brutalismo como un término inapropiado y conceptualmente impreciso, podría resultar adecuado, paradójicamente, si se adopta una perspectiva pragmática o fenomenológica. Simplemente hay que renunciar a la búsqueda de una armonía interna o esencial entre las obras brutalistas y aceptar, en su lugar, que lo que realmente las cohesionan es su apariencia. Si aceptamos esta definición supuestamente superficial y dejamos de buscar una sustancial, podremos entonces otorgar el calificativo de brutalista, sin ninguna contradicción lógica, a un grupo de obras correctamente fechadas que comparten características formales y superficiales, incluso aunque cada una de ellas y/o sus creadores mantuvieran diferentes actitudes conceptuales, éticas y morales. En otras palabras, algunos edificios pueden denominarse brutalistas simplemente porque parecen serlo, ya que lo que determina su inclusión en el grupo no es su naturaleza interna sino su apariencia –no sus características intrínsecas sino sus manifestaciones extrínsecas. Interpretando el Brutalismo de este modo, es posible etiquetar la arquitectura brasileña de São Paulo de los años 1950 y 1960 como brutalista, y presentarla como una manifestación del Brutalismo entre otras que también permanecen olvidadas a lo largo del mundo.

¹ Por ejemplo, ver Lauro Cavalcanti, *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006); Lauro Cavalcanti, *When Brazil was Modern: Guide to Architecture, 1928-1960* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2003); y Carlos Brillembourg, ed., *Latin American Architecture, 1929-1960* (Nueva York: Monacelli Press, 2004).

² Para mayor información gráfica sobre la arquitectura brutalista de São Paulo se remite al lector a la página web sobre la investigación de la autora, www.arquiteturabrutalista.com.br, que ofrece también mayor información sobre las obras estudiadas, los criterios de investigación y su marco conceptual.



FIG. 11b

- 3 La autora está ampliando su anterior trabajo sobre la material en Brasil, Chile, Argentina y Uruguay mediante una nueva investigación de las corrientes brutalistas de los años 1950-70 en otros países americanos, tales como Canadá, Estados Unidos y Méjico en www.brutalistconnections.com.
- 4 ¿Brutalismo o Nuevo Brutalismo? Incluso el propio Banham no es completamente coherente y claro en el uso de estas expresiones, sino que usa ambas de forma alterna, probablemente para solaparlas mejor. Nuevo Brutalismo es el término empleado por los Smithsons en sus primeros ensayos, en los que indican claramente su referencia a las obras del Brutalismo de Le Corbusier que tratan de corregir, no como estilo sino como actitud. En cambio, Banham no quiso reconocer la precedencia de Le Corbusier, y sin negarla, pospuso la aparición del maestro en su libro hasta el capítulo cuatro, afanándose por distinguir las diferencias y por plantear un "discernimiento entre el Brutalismo como estilo creativo y la mera imitación a Le Corbusier". Ver Reyner Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* [Nueva York: Reinhold Pub. Corp., 1966], 88. Pero este discernimiento es también operativo, no sólo en el Brutalismo británico, sino en cualquier otro de los nodos de la "conexión brutalista" que se extienden por todo el mundo: El mejor Brutalismo de Brasil, Israel, Méjico, Japón, Canadá, Suráfrica, etc. no es copia de Le Corbusier ni tampoco de sus homólogos británicos. Mas bien fueron exactamente contemporáneos, y aquellos de mayor calidad fueron verdaderos logros creativos.
- 5 Banham comienza su libro con un cuento para dormir sobre los orígenes del término Brutalismo en el que sugiere una conexión entre Peter Smithson y el personaje clásico de Brutus, y lo enmarca en una conversación privada entre las deidades mitológicas nórdicas en Uppsala –olvidándose cuidadosamente de citar a Le Corbusier e incluso titulado el primer capítulo de su libro con resonancias bíblicas: "En el principio era la frase..." (sustituyendo la palabra *Verbo* del Evangelio de San Juan). La técnica narrativa tiende al embelesamiento y está dirigida a seducir más allá de la lógica –pero, claramente, no resistiría un análisis racional más implacable que demostraría con facilidad la insustancialidad de tales afirmaciones.
- 6 Sólo por poner un ejemplo entre otros: en su meticuloso estudio sobre la "arquitectura de hormigón" de Toronto de los años 1950 y 1960, McClelland y Stewart prefieren no emplear "el confuso término Brutalismo [...] la palabra viene principalmente de la obra de los arquitectos ingleses Peter y Alison Smithson, quienes, junto con su amigo Reyner Banham, emplean la expresión Nuevo Brutalismo [...]". Sin embargo, McClelland y Stewart realizan algunas observaciones sobre la posible influencia de los Smithsons y Le Corbusier en los arquitectos canadienses; ver Michael McClelland y Graeme Stewart, *Concrete Toronto: A Guidebook to Concrete Architecture from the Fifties to the Seventies* (Toronto: Coach House Books, 2007), 12. Manuales clásicos escritos en los 1970 y 1980 –incluyendo Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, *Modern Architecture* [Nueva York: Electa / Rizzoli, 1986] y Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History* (Londres: Thames and Hudson, 1985) – no utilizan el término, o sólo lo hacen relacionándolo con el Nuevo Brutalismo británico. Otros libros sobre la historia global de la arquitectura escritos después de los años 1980 y 1990 ignoran el tema por completo –por ejemplo, Josep Maria Montaner, *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX* (Barcelona: G. Gili, 1993) – o dan un breve apunte sobre el libro de Banham.



FIG. 12a

- 7 En el texto escrito por Alison Smithson que acompañaba al proyecto no realizado de una casa en el Soho, publicado en *Architectural Design*, Noviembre 1953; Reyner Banham, "The New Brutalism." *Architectural Review* 118 (Diciembre 1955): 354-361.
- 8 Por ejemplo, el crítico italiano Renato Pedio, publicado originalmente en *L'Architettura*, en febrero de 1959, y también citado en Banham, *The New Brutalism*, 127; también italiano, Bruno Alfieri, editor de la revista *Zodiac*, consideraba las obras de João Baptista Vilanova Artigas en São Paulo como una "ricerca brutalista". Ver *Zodiac* 6 (1960): 97.
- 9 Banham, *The New Brutalism*, 131.
- 10 La Unidad Vecinal Portales en Quinta Normal, Santiago de Chile, diseñada por Bresciano, Valdés, Castillo, Huidobro. Él da como fecha de proyecto 1961-63, cuando en realidad fue diseñada una década antes (1953), tal y como puede verse en los dibujos originales recogido en la actualidad en el Centro de Documentación e Información Sergio Larrain García-Moreno de la Universidad Católica de Chile, en Santiago. Banham opina que "es extremadamente improbable que haya una conexión directa" entre los arquitectos chilenos y los arquitectos del LCC (London City Council). De hecho, de existir alguna conexión, la inspiración sería en sentido opuesto al que había pensado Banham, ya que las obras del LCC son posteriores a las de los arquitectos chilenos. Y además, algunos de esos chilenos habían trabajado, no por coincidencia, en el taller de Le Corbusier...
- 11 Aunque no solo o exclusivamente en São Paulo. De hecho, el primer proyecto "brutalista" desarrollado en Brasil parece ser el museo MAM-RJ, diseñado por Afonso Eduardo Reidy en 1953, inmediatamente después del diseño de su primer intento "brutalista", el Colegio Experimental Paraguay-Brasil en Asunción (1952); el Brutalismo afloró también en la parte noreste de Brasil como una corriente independiente sin apenas relación con su homólogo en São Paulo.
- 12 William Curtis, *Modern Architecture since 1900*. (Londres: Phaidon Press, 1996), 550-602.
- 13 *Ibid*, 602.

Fig. 10. Artigas y Cascaldi, Edificio de Vestuarios del Sao Paulo Futbol Club, São Paulo, 1961

Un pabellón alargado y estrecho (14 x 140 m) donde la sección transversal propone una estrategia estructural a base de porticos que se resuelve en diferentes configuraciones, según los usos, cargas y aperturas de dispositivos de circulación, en un juego sutil de repetición y variación que no es inmediatamente percibido en sus fachadas, que se esfuerzan en dar homogeneidad y sensación de unidad, admitiendo variaciones episódicas.

Fig. 11a. Mendes da Rocha y de Gennaro, Torre Residencial Guaimbé, São Paulo, 1962

Fig. 11b. Telesforo Cristofani, Torre Residencial Giselle, São Paulo, 1968

En los años 1960, el Brutalismo paulista se caracterizó por el uso del hormigón en cada detalle y superficie, combinado con la experimentación estructural. Este lenguaje arquitectónico apareció primero en viviendas, escuelas y clubs, y posteriormente se expandió con rapidez a otras tipologías (incluso a unas de carácter más conservador, como las especulativas torres de gran altura). Los ejemplos tempranos de estas últimas son la Torre Residencial Guaimbé de Mendes da Rocha y de Gennaro, y la Torre Residencial Giselle de Telesforo Cristofani.

Fig. 12a. Mange y Kato, Banco América do Sul, São Paulo, 1966

Fig. 12b. Croce & Aftalo & Gasperini, Tribunal de Cuentas, São Paulo, 1971

El tema de una única columna central –una especie de metáfora brutalista que, con ligeras variaciones, aparece en muchos distintos países- fue explorado por Mange y Kato en su edificio para el Banco América do Sul. Estos esquemas de columna central parecen emerger casi simultáneamente, sugiriendo no una influencia jerárquica sino una especie de diálogo creativo entre las conexiones brutalistas que recorrían el mundo.

Fig. 13. Lina Bo Bardi, Museo de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo, 1961

Este es quizás el edificio brutalista más famoso de São Paulo. La aportación de la arquitecta de origen italiano Bo Bardi a la arquitectura local, no sólo como arquitecta sino como agente provocador crítico y cultural, fue tan real como polémica en los años 1960 y 1970. El MASP es indudablemente un hito, pero en la actualidad soporta varias renovaciones desafortunadas que han comprometido su carácter.

Fig. 14. Hans Broos, Centro Parroquial San Bonifacio, São Paulo, 1965

Esta pieza maestra del Brutalismo paulista es un volumen cerrado de hormigón levantado sobre cuatro columnas periféricas y coronado por un campanario. Bajo los *pilotis* se abre una plaza, unos pocos escalones por encima del nivel de calle, sobre la cubierta de las instalaciones para la comunidad, situadas en una planta inferior [siguiendo el ejemplo del doble edificio del MASP, uno elevado y otro semienterrado]. Dentro de la iglesia, los tonos mate de los muros de hormigón generan una atmósfera austera, a veces suavizada por el juego de luz natural, el centelleo del acero inoxidable del retablo y los cables de acero que sujetan la rampa. La única decoración es un bajorrelieve en el hormigón del Viacrucis.



FIG. 12b



FIG. 13



FIG. 14