

Forma, estructura y simbolismo: un proyecto moderno para la Iglesia Nacional Presbiteriana de Brasilia

Form, structure and symbolism: a modern design for Brasilia's National Presbyterian Church

Ruth Verde Zein y Christian Michael Seegerer · Universidad Presbiteriana Mackenzie, São Paulo (Brasil)

<https://doi.org/10.17979/aarc.2017.5.0.5147>

RESUMEN

En 1964 se organizó un concurso nacional de proyectos para la Iglesia Nacional Presbiteriana en la recién inaugurada capital de Brasil, Brasilia. El proyecto ganador, realizado por los arquitectos Ubirajara Motta Lima Ribeiro y Sergio A.B. Machado, presenta excelentes cualidades arquitectónicas, inventiva composición y una inteligente racionalización de la solución constructiva. Si se hubiera construido sería, sin duda, una obra maestra.

La simplicidad de resultados se apoya en una gama limitada de elementos constructivos, que sin embargo llegarían a aportar una relevante complejidad a los espacios arquitectónicos, cuyo diseño atiende adecuadamente a la carga simbólica de un espacio congregacional y sagrado. Este artículo se propone estudiar un poco más ese proyecto moderno, recuperando digitalmente su diseño y sugiriendo posibles interpretaciones arquitectónicas y teóricas considerando las diversas escalas, desde la condición urbana a los detalles y aspectos tectónicos.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura moderna, arquitectura brasileña, arquitectura paulista, teoría y crítica de arquitectura.

ABSTRACT

In 1964 a national design competition for the Presbyterian National Church was organized in the newly inaugurated capital of Brazil, Brasilia. The winning project by architects Ubirajara Motta Lima Ribeiro and Sergio A.B. Machado, shows excellent architectural qualities, inventive composition and an intelligent rationalization of the constructive solution. If it had been built it would be a masterpiece.

The simplicity of results is based on a limited range of constructive elements, which nevertheless would bring significant complexity to the architectural spaces, whose design is adequately attentive to the symbolic burden of a congregational and sacred space. This article will briefly study this modern project, digitally recovering its design, suggesting possible architectural and theoretical interpretations considering its different scales, from the urban site to the details and other tectonic features.

KEYWORDS

Modern Architecture, Brazilian Architecture, Paulista Architecture, Theory and Critic.

MODERNIDAD Y ESPACIOS SAGRADOS

El diseño arquitectónico de iglesias es siempre una oportunidad muy especial de proyecto. Además de que el tema permite un ejercicio formal creativo y constructivo, se trata de un programa de singular carácter público, donde la necesaria presencia de valores simbólicos cobra un rol de la mayor importancia. De hecho, el programa de necesidades de una iglesia va más allá de la disposición de un simple auditorio con servicios de apoyo, ya que debe considerar las necesidades de la liturgia propia de la denominación específica del templo. O sea, debe afrontar el reto de aceptar, rechazar o transformar prácticas y tradiciones, tanto de orden concreto como simbólico, que pueden haberse fijado y entramado a lo largo de siglos, con la configuración de determinadas formas típicas; de manera que, frecuentemente, es bastante difícil distinguir los ritos de los espacios donde tradicionalmente son celebrados.

En el caso de la arquitectura del Movimiento Moderno, por su interés fundamental en la búsqueda de innovación, esa confrontación con el pasado solicita de los autores del proyecto una actitud de equilibrio entre la novedad y la tradición, instigando un alto grado de reflexión crítica, cuando se desean obtener resultados creativos y que además sean comprensibles y aceptables por la comunidad de personas a la cual se destina el templo.

El tema de las iglesias ofrece otra dificultad: la arquitectura de los espacios sagrados parece estar de alguna manera bastante ausente de las preocupaciones seminales de la modernidad, en cierto modo por el carácter eminentemente laico de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Las razones de esta relativa ausencia del tema religioso en la arquitectura de la primera modernidad son complejas, pero seguramente arrancan del propio cambio de mentalidades que define el advenimiento de la modernidad, en sentido amplio. El anhelo de las vanguardias del siglo XX era romper lazos con el pasado, y eso no podía fácilmente conciliarse con la inevitable necesidad de respetar, transformar y renovar tradiciones, como parte inherente al acto del diseño de espacios sagrados. Como afirma Pérez Oyarzun (1997, 12), «el tema de la arquitectura sagrada no constituye una

de las preocupaciones centrales de la arquitectura moderna. En sentido restringido, entendemos aquí por arquitectura moderna al movimiento que surge en Europa, con particular fuerza y nitidez, después de la Primera Guerra Mundial». Según este autor, esa casi ausencia repercutiría de dos maneras: cuantitativamente, el número de casos destacados de iglesias en el primer período moderno (antes de la Segunda Guerra Mundial) sería bajo, si lo comparamos con el de otros períodos históricos. Cualitativamente, la mayoría de las iglesias realizadas en las primeras décadas del siglo XX responden a casos de aplicación de principios de la arquitectura moderna. Esto significa que enfrentar estos encargos «no constituyó para los arquitectos una oportunidad de explorar nuevas fronteras para la arquitectura» (1997, 14).

Sin embargo, la voluntad de renovación no estaba presente sólo en las vanguardias artísticas, sino en toda la sociedad. Son ejemplos de ello los debates sobre la renovación litúrgica que hubo en la Iglesia católica desde fines del siglo XIX, cristalizadas oficialmente en los años sesenta durante el Concilio Vaticano II, cuyas ideas sirvieron de apoyo —por parte de los autores modernos— para la renovación de la concepción de sus espacios sagrados. En el caso de los proyectos de iglesias destinadas a las denominaciones protestantes, las innovaciones litúrgicas también fueron importantes para el establecimiento de un diálogo creativo sobre la concepción arquitectónica de nuevos templos entre las comunidades y los arquitectos. Entre los ejemplos ya clásicos de edificios para iglesias reformadas diseñadas en el siglo XX se podría citar el Templo de la Iglesia Unitaria proyectado por Frank Lloyd Wright en Oak Park, Chicago (1904/06). También en ese caso habría que concordar con Pérez Oyarzun que aunque sea una obra de gran importancia y significación, su concepción arquitectónica posiblemente habla más de los esfuerzos de su creador en pro de la construcción de un nuevo lenguaje, apto a ser empleado en cualquier tipo de programa, que necesariamente a favor de una revisión del tema del edificio religioso propiamente dicho. Frampton (1985) corrobora esa cuestión al demostrar cómo el Templo Unitario y el edificio Larkin —diseñados por Wright más o menos en el mismo

momento— emplean prácticamente unas mismas estrategias proyectuales, lo que sugiere que en cada proyecto el autor está principalmente en busca de un carácter genérico de lo que se podría llamar hoy *edificio moderno*, más que buscando —en el proyecto del Templo Unitario— una caracterización programática específica; como tampoco es de su interés establecer nuevos paradigmas arquitectónicos especialmente adaptados al tema del edificio religioso.

Los proyectos de iglesias diseñados en las décadas de mediados del siglo XX siguen siendo primeramente experimentos arquitectónicos, no solamente en pro del establecimiento de un nuevo lenguaje formal, sino también —y de manera importante— de unas nuevas maneras de construir. Esa actitud doblemente innovadora ya estaba presente en uno de los ejemplos más significativos y de gran repercusión de la arquitectura moderna de iglesias de principios del siglo XX: la iglesia de Notre-Dame en Raincy-París, de Auguste Perret (1922/23). En ella, se da una reanudación de varios elementos de la tradición religiosa reinterpretados a la luz de las nuevas técnicas constructivas del concreto armado, los cuales se anclan, en esa obra, en una relectura de las matrices góticas, pero sin afiliarse a las aspiraciones decorativas del neogótico del siglo XIX; alternativamente, también puede ser comprendida como una reanudación de las tradiciones venidas del clasicismo grecorromano, por su carácter de sala hipóstila, etc. En cualquier caso, se trata de un precedente notable que ha sido refrendado por otros innumerables arquitectos en obras posteriores, dando ejemplo de una actitud moderna que, pese a cambiar todo, parece no haber fracturado nada.

Perret asume una actitud de corte clásico al mezclar continuidad y cambio, como también lo hará Le Corbusier en el convento de La Tourette (1953/60). Es importante recordar esa obra principalmente porque parece haber sido una de las referencias corbusieranas más relevantes para el grupo de arquitectos modernos de São Paulo (Brasil) de la generación de los años 1950/60, y no solamente en el diseño de edificios religiosos.

ARQUITECTURA PAULISTA Y BRUTALISMO

Hasta fines de los años cuarenta, la formación de los arquitectos paulistas (actuales en São Paulo, Brasil) ocurría en el seno de las escuelas politécnicas de ingeniería, en las cuales la enseñanza de influencia *Beaux-Arts* no está ausente, pero se matiza de manera importante con la voluntad de hacer lucir en los proyectos —y con mucha fuerza— el interés por las poéticas de la construcción. En ese sentido, esos arquitectos y sus obras también aprenden mucho de Perret, ya que el dicho de *hacer cantar al punto de apoyo* se va a tornar un *leitmotiv* en los discursos de los arquitectos y profesores de aquel momento en São Paulo.

Los cursos de arquitectura se independizan de las ingenierías en el curso 1947/48, pero hasta bien entrados los años setenta el énfasis en la enseñanza y en la práctica del proyecto arquitectónico sigue estando muy próximo a la voluntad de comprensión y explotación de las posibilidades del desempeño mecánico de las estructuras, que se buscan exponer de manera casi *didáctica* y son frecuentemente dejadas en su expresión cruda, en bruto, sin acabados. Se trata de un actitud proyectual que no es extraña a los debates internacionales de mediados del siglo XX, que buscan establecer conexiones más o menos simbólicas entre valores estéticos y valores éticos.

Esa manera de pensar y diseñar la arquitectura, adoptada por la mayoría de los arquitectos de São Paulo en los años 1950/60, ha también sido apodada como *brutalista* (Zein 2005). La etiqueta del *brutalismo* está sujeta a malas interpretaciones; sin embargo es útil —de manera más operativa que precisa—, pues permite comprender que ese conjunto de características (formales, materiales, simbólicas) del brutalismo no resultan meramente de la situación específica de un lugar, sino parece haber sido recurrente en aquél momento en todas partes. Si así es, es posible comprender las obras brutalistas en sí mismas, pero también en su contexto temporal más amplio, que incluye la referencia a otras obras notables en otras partes del mundo, como las de Le Corbusier o Marcel Breuer. Hay que cuidar, todavía, que se comprenda de que no se trata de simples influencias directas o *transferecias*, no sólo porque todos esos autores (europeos, norte y suramericanos, etc.) están proyectando sus

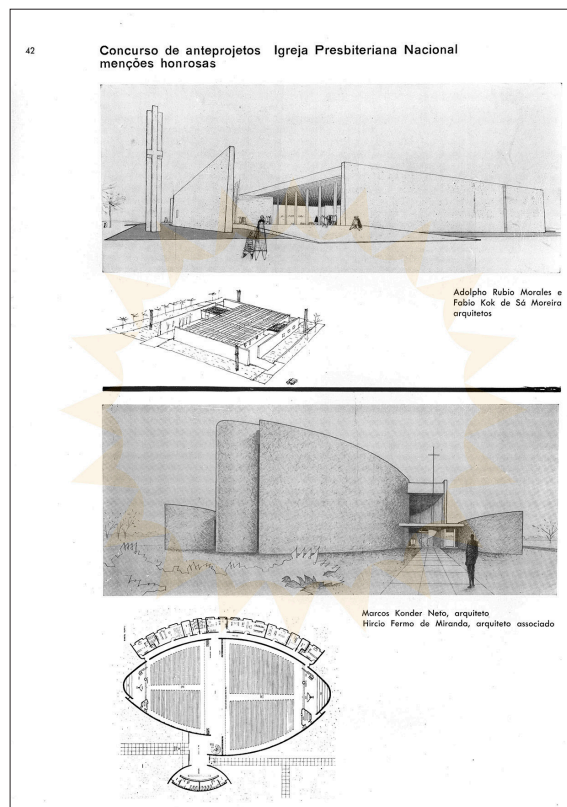
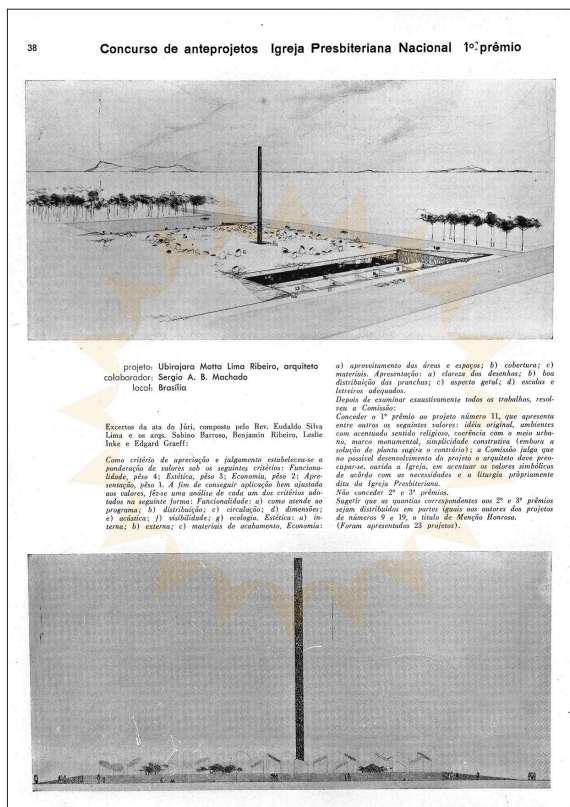


Fig. 01. Publicación del resultado del concurso. Revista *Acrópolis* 302 (1964).

obras al mismo momento —y por lo tanto se trata de diálogos entre referentes de un mismo rango—, sino que además, a mediados del siglo XX la dirección y el sentido del tránsito de las referencias tampoco ocurre siempre de norte a sur, sino que puede darse —como en varios casos— de sur a norte (Zein 2012).

Como complemento inevitable a esta introducción y antes de pasar al proyecto que es el foco de esta comunicación, hay que considerar que pese haber varias diferencias (y tal vez muchas más que las aproximaciones) entre las actitudes proyectuales de los arquitectos de las dos escuelas brasileiras —la carioca de los años 1930/60 y la paulista de los años 1950/70—, tampoco se debe dejar de considerar en el ámbito paulista cierta influencia de los precedentes

notables de la arquitectura carioca. En especial, las relevantes aportaciones para el tema de la cualificación del espacio sagrado moderno propuestas por Oscar Niemeyer, autor de la capilla de Pampulha en Belo Horizonte (1940/43). Pero en el caso que se va a estudiar abajo, tal vez los referentes más importantes sean otras dos obras de Niemeyer en Brasília, contemporáneas del proyecto para la Iglesia Presbiteriana Nacional para la misma ciudad: la iglesia de Fátima (1958) y la Catedral Metropolitana (1959), obras de excepcional calidad y alto grado de innovación que se pueden caracterizar —como lo hace Pérez Oyarzun— por el énfasis puesto en las cuestiones de la «libertad [formal] y gracia del envolvente» (1997, 48). Pero que si son aquí recordadas como

referentes, es porque se proponen más bien en clave de contrapunto que en aras de semejanza.

Pese a que la mayoría de los ejemplos de obras religiosas hechas en el momento moderno-brutalista de los años 1950/70 en São Paulo sean para templos católicos, hay por lo menos un caso especial y muy significativo de un proyecto de gran valor e importancia para una iglesia reformada. En ese proyecto comparecen los temas ya expuestos en el principio de este artículo: se trata de una obra de gran innovación en términos arquitectónicos y constructivos. Pero pese a la originalidad de su composición y disposición, no es necesariamente una reflexión sobre los espacios sagrados o sobre una manera moderna de hacer proyectos de templos e iglesias. Podría igualmente prestarse para un centro de auditorios y convenciones, o como espacio para la realización de espectáculos de artes escénicas. Sin embargo, se podría considerar que su disposición y partido posiblemente sugieren una renovación litúrgica *original* —en el sentido de que puede también ser interpretada como un retorno a los orígenes— de carácter simbólico, al momento primigenio del establecimiento de la cristiandad.

CONCURSO Y PROYECTO

Entre finales de 1963 y principios de 1964 se organizó un concurso nacional de anteproyectos para la realización de la Iglesia Presbiteriana Nacional de la nueva capital, Brasilia, recién inaugurada en 1960 (Fig. 01). El solar destinado al programa tenía 120x145 m. y estaba ubicado en el *Sector de Grandes Áreas Sur*, paralelo al eje residencial sur y al parque de la Ciudad de Brasilia. O sea, en una área de cierta importancia urbana, pero no en el eje monumental de la ciudad, y que tampoco tendría visuales de mayor interés o relevancia¹.

Se presentaron veintitrés proyectos al concurso; el jurado decidió conceder sólo un premio y distribuir el valor monetario de los demás premios —en partes proporcionales— a otras dos propuestas, denominadas *menciones honrosas*². Es de imaginar que fue un certamen de difícil juicio, al menos en la opinión del jurado, pues éste declaró haber privilegiado en el análisis y evaluación de los proyectos, un enfoque racional, a través de la creación de un conjunto de

parámetros de evaluación muy detallados donde la funcionalidad (peso 4) recibía más importancia que la estética (peso 3), la cual predominaría sobre la economía (peso 2). Y los arquitectos de las casi dos docenas de proyectos participantes parecen haber privilegiado otros parámetros, más constructivos y simbólicos que programáticos y funcionales. Pero la poca información disponible sobre el tema desafortunadamente no permite un análisis más amplio de ese aspecto³.

El proyecto ganador de ese concurso para la Iglesia Presbiteriana Nacional (1964) fue el de Ubirajara Mota Lima Ribeiro —arquitecto y artista plástico— y Sergio A.B. Machado. La solución preveía que la losa de la cubierta tuviera las piezas para su ejecución apoyadas directamente en el suelo original del solar, y que solamente después de la ejecución de las vigas, muros de contención y columnas, la tierra de abajo fuese excavada para entonces descubrir —o bien, inventar— el vacío interior de la iglesia. Para que fuera posible esa ejecución de la obra a la inversa —de arriba a abajo— se proponía que los apoyos serían ejecutados a la manera de cimientos, con la profundidad necesaria; los cuales se transformarían en columnas después de la excavación de la tierra, exponiendo sus fustes.

Los autores imaginaban que al menos una parte de esa tierra, a ser excavada, podría enseguida ser de nuevo dispuesta sobre la cubierta, reorganizando un jardín con pequeños taludes laterales. De esa manera, la primera percepción de la iglesia desde las calles de alrededor o a vuelo de pájaro, se daría no por su presencia, sino por su ausencia. O bien, que la Iglesia Presbiteriana Nacional se revelaría desde fuera inicialmente no como un monumento, sino como un techo-jardín. Dispuestos sobre ese jardín aflorarían casi un centenar de tubos —o más bien, los picos de unos tubos—, sin que su disposición aparentemente azarosa revelara de inmediato la lógica geométrica de su diseño. Y aunque ese detalle no fuera inmediatamente evidente, esos tubos proporcionarían las necesarias aberturas cenitales de iluminación y ventilación para los espacios de la iglesia, los cuales estarían casi totalmente dispuestos en el suelo inferior, en un nivel inferior respecto a las calles adyacentes (Fig. 02).

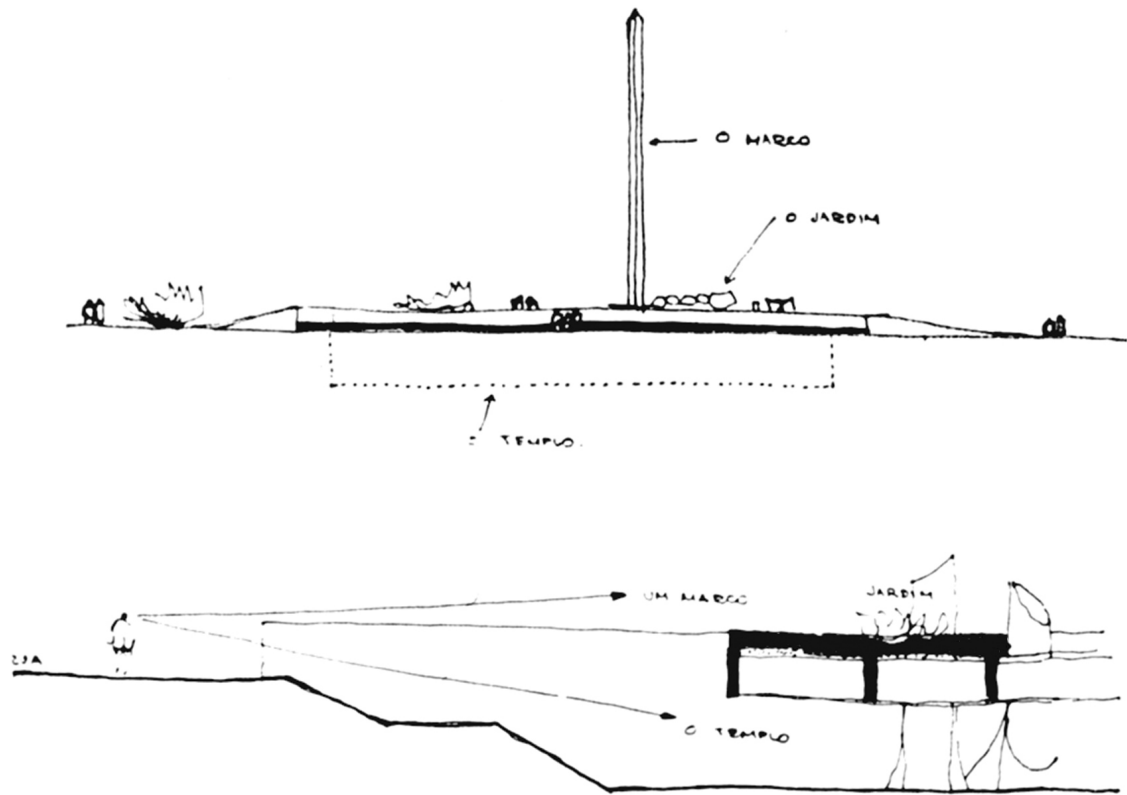


Fig. 02. Ubirajara Motta Lima Ribeiro y Sergio A.B. Machado. Igreja Nacional Presbiteriana, Brasília (Brasil), 1964; croquis.

CONCEPTO Y ESTRATEGIA

La solución propuesta en la memoria del concurso configura un precedente notable, en la medida en que preanuncia un desafío que se va a tornar muy frecuente en otras futuras obras de la arquitectura paulista, tanto en el momento brutalista como en las décadas siguientes: la posibilidad de organizar una arquitectura de intervención mínima en el paisaje, a partir de la manipulación de los niveles del terreno y la creación de pisos para los usos nobles en situación casi totalmente enterrada. En este caso, como es muy

frecuente en las obras de la arquitectura paulista brutalista de los años 1950/70, se propone la ejecución de una única cubierta, de luces muy grandes y sin apoyos intermedios. Sin embargo, la solución difiere de las demás obras de la escuela brutalista paulista de principios de los años sesenta por no hacer una celebración formal demasiado evidente y explícita de su osadía estructural. Pese a ser una obra audaz, de notables vanos, esas cualidades se sustraían de la percepción inmediata del usuario en la medida en que, una vez completada, la estructura dejaba de ser

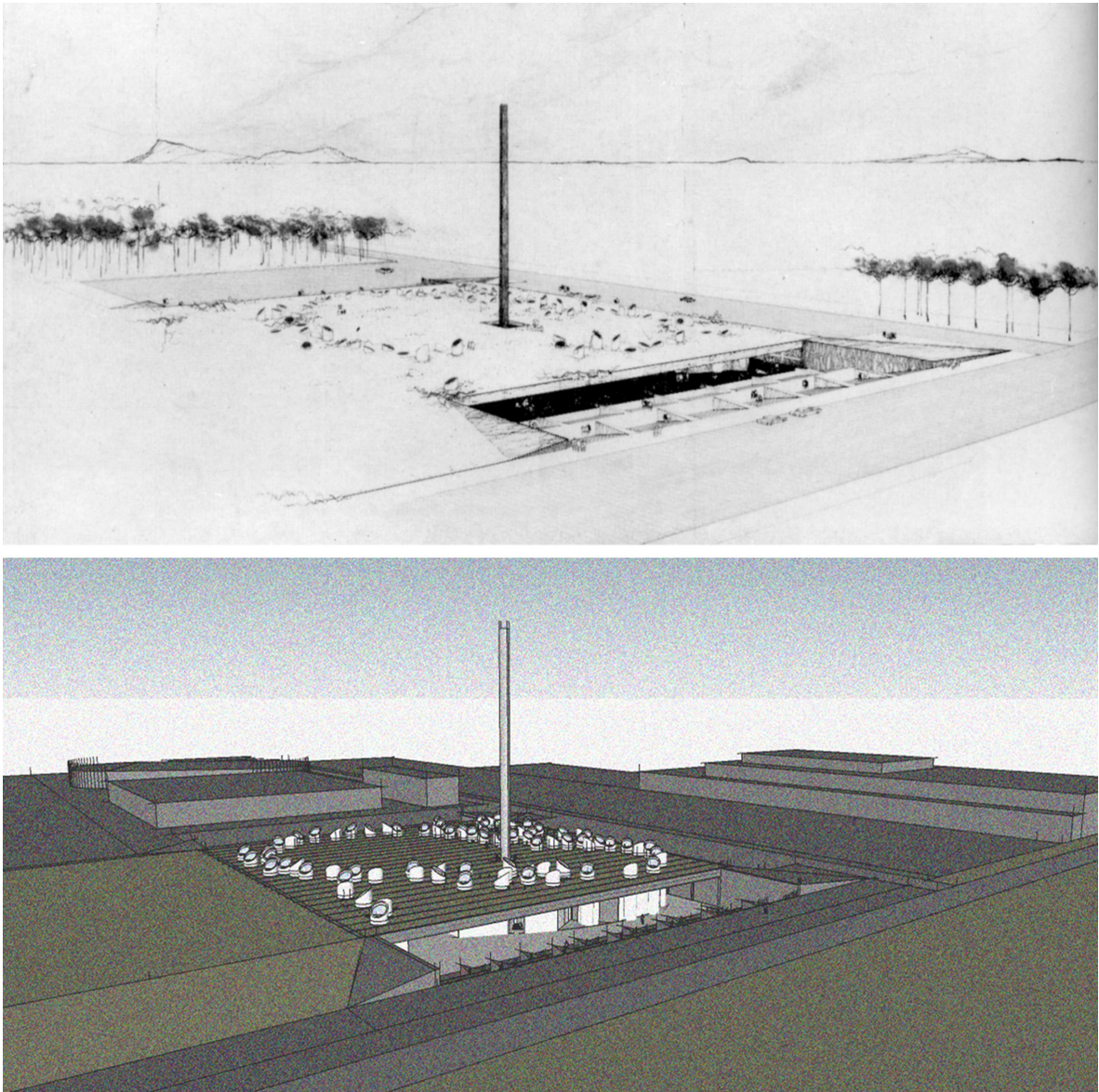


Fig. 03. Perspectiva original y perspectiva redibujada.

evidente. Se propone no como forma de despliegue arquitectónico, sino como recurso oportuno para inventarse de manera creativa y relativamente económica un nuevo suelo, un abrigo, un espacio que

prácticamente es sólo interior y, casi nada, fachada o exterioridad. Así, aun cuando la solución propuesta por Ubirajara Mota Lima Ribeiro y Sergio A.B. Machado sea también extremadamente sugestiva

1. nave principal
2. nave secundaria
3. foyer
4. mástil-aguja
5. sanitarios / sombrerería
6. acceso coro / altares / apoyo publico
7. apoyo interno
8. sala del consejo

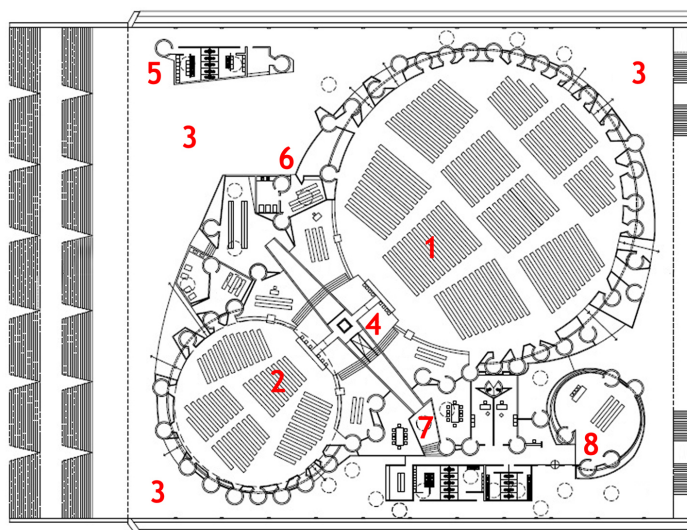


Fig. 04. Planta baja con leyenda insertada; redibujada.

desde el punto de vista constructivo, no es tanto la apariencia del *objeto* arquitectónico que el discurso de la memoria del proyecto desea destacar, sino que es el ingenio de la ejecución de la obra lo que parece importar a los autores por encima de todo.

En aras de la dramática desaparición de la imagen del objeto, los autores proponen una respuesta paradójica a la necesidad programática de marcar la presencia urbana, ya que se trata, al fin de cuentas, de un edificio que abriga una actividad de cuño público y nacional, más específicamente una iglesia, ubicada además en una nueva ciudad capital de marcado sabor monumental. Así que la *desaparición* de la obra no es completa, pero lo que es visible es, de hecho, un hito excedente, innecesario en cuanto a las necesidades del programa interno, y por lo tanto, cuyo valor es de pura exterioridad. Ese marco sería un mástil vertical de hormigón de gran altura (alrededor de 50 m.), que el autor denomina *aguja símbolo*, aún más conspicuo en cuanto contrapunto con la horizontalidad de la propuesta (Fig. 03). Dispuesto en algún lugar del solar que desde fuera parecería aleatorio, cuando se observan los planos —o si la obra hubiese sido construida, se hiciera un recorrido por sus ambientes— se nota que esta, de hecho, posicionado en el centro de la composición de los ambientes internos.

PROGRAMA

El programa completo de la Iglesia Presbiteriana Nacional fue acomodado en el pavimento único parcialmente situado bajo suelo, y ocupando la totalidad del solar en su ancho y largo, excepto por la zona con las escaleras de acceso. En ese amplio espacio rectangular de 78x102 m. se disponen, bajo un eje de simetría diagonal, los dos principales espacios del programa, o sea, las dos grandes naves-auditorio de formato circular, una con diámetro de 43 m., destinada a abrigar hasta 1500 personas, y otra con diámetro de 25 m., destinada a abrigar hasta 500 personas, yuxtaponiéndose los espacios de celebración (altares), los cuales se ubican adyacentes a la base del mástil-aguja (Fig. 04). El espacio restante entre los dos círculos inscritos de las naves-auditorio y sus salas adyacentes, y el rectángulo casi cuadrado de los límites del solar, se dejaba libre, dando como resultado variados ambientes de foyer y acceso. Se trata de un espacio continuo cuya configuración se va modificando constantemente, que no tiene un *diseño*, sino que es, más bien, el revés o la contraparte del diseño de los ambientes principales. Esta disposición permite dejar libres los cuatro ángulos internos del casi-cuadrado del solar. El lado más cercano a los accesos —más público— es un poco más amplio,

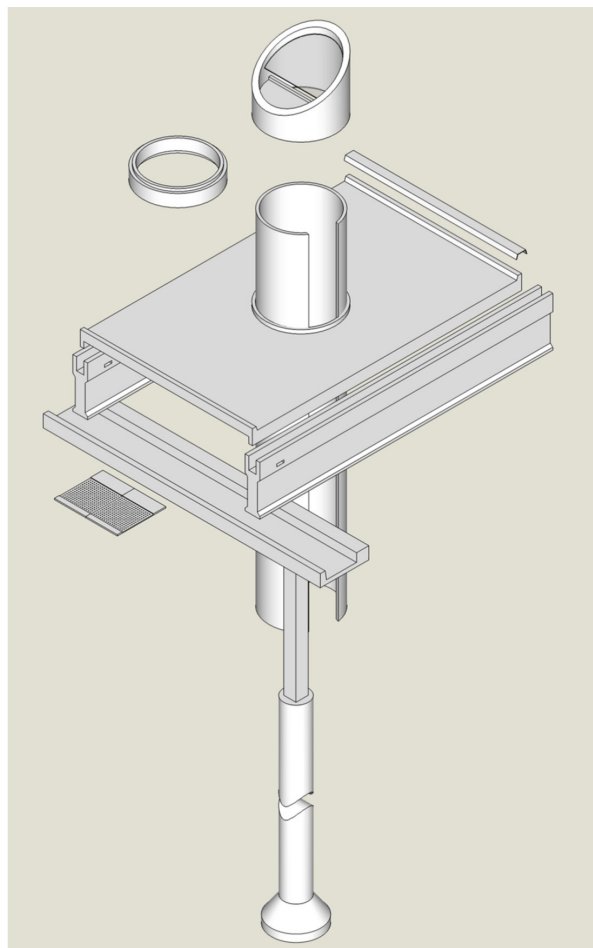
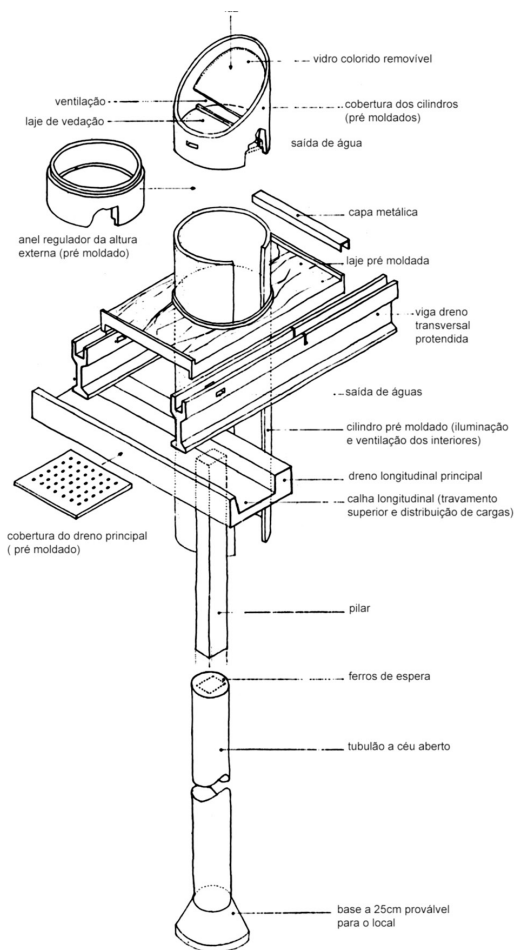


Fig. 05. Esquema del método constructivo; original y redibujado.

interrumpido solamente por un volumen complementario y aislado para ubicar los sanitarios y la sombrería. Desde ese sector se tiene acceso a las áreas de los coros y altares, así como a las salas de apoyo para el público (sala para madres con hijos pequeños, etc.). En la esquina diagonal opuesta se disponen las funciones más privadas de la iglesia, como salas para meditación y lectura bíblica, oficinas y servicios de apoyo internos. Se destaca en ese lado opuesto la sala del consejo, definida por un espacio circular en formato espiral, que resalta y dignifica su significado.

MÉTODOS CONSTRUCTIVOS

El método constructivo —según lo que se proponía en la memoria del concurso— sería muy peculiar, empleando siempre que fuera posible el montaje de elementos premoldeados postensados de hormigón, dejado sin revestimiento. La memoria describe la propuesta de ejecución, que se iniciaría sobre el terreno natural: «Se prevé que la construcción va a seguir la siguiente secuencia: tubulones a cielo abierto hasta 25 m. [de profundidad]; esperas para pilares

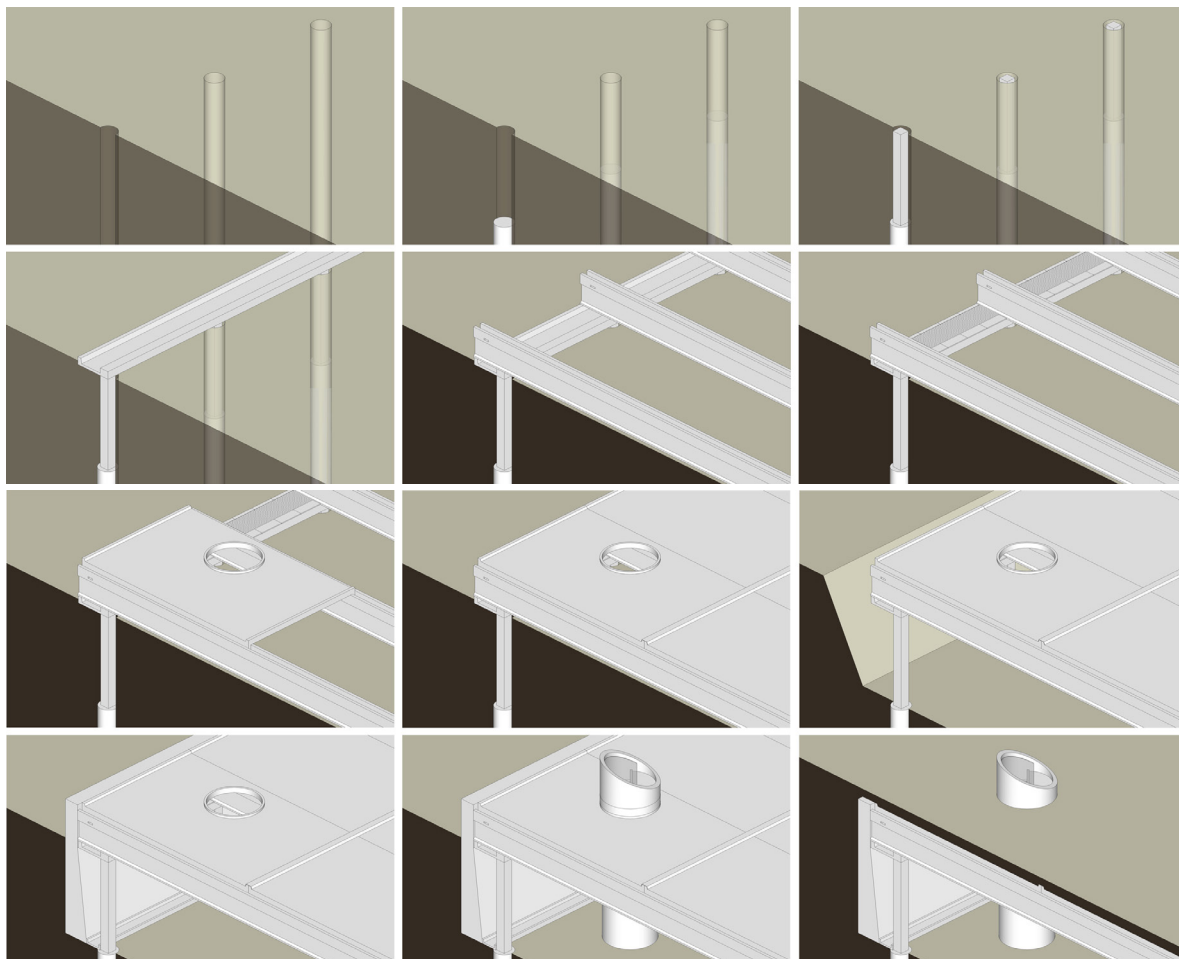


Fig. 06. Secuencia de montaje de la estructura; redibujada.
 Fig. 07. Secuencia de montaje de la cubierta; redibujada.

a 6 m. [de profundidad]; vaciado de los pilares dentro de los tubulones; ejecución de dos vigas de drenaje principales [situadas en los límites laterales del terreno] concretadas en el nivel del terreno sin cimbras o andamios; 24 vigas drenantes secundarias, postensadas, vaciadas sobre las principales [venciendo el vano transversal], a nivel del terreno, sin cimbras o andamios; montaje de la cubierta prefabricada a 2 m. del nivel del suelo [sobre las vigas mencionadas] con economía de recorridos verticales; excavación en los niveles [inferiores en las cotas] estipuladas. Se obtiene

entonces un escenario de obras cubierto, libre de los inconvenientes de las lluvias y del sol, con la entrega de los materiales bajando, por gravedad. Colocación de los cilindros [de iluminación y ventilación, que afloran en la cubierta] premoldeados que se apoyarán sobre el lastre. Contención, terraplén y accesos. Fabricación y revestimiento de la aguja símbolo y colocación de la cubierta de los cilindros [vidrios incoloros o coloreados, pantallas metálicas]. Modelado de los acabados» (Concurso de anteproyectos 1964, 38). Para el acabado interno se preveían cielorrasos y muebles

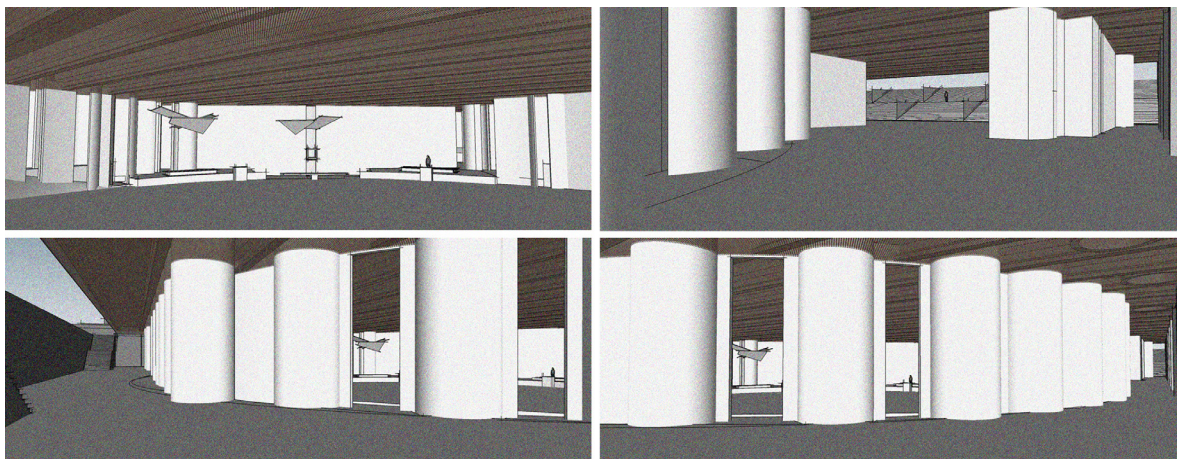


Fig. 08. Vistas del acceso; redibujadas.

de madera, revestimientos en piedra (mármol, granito), empleo de chapas acústicas, etc.

Es interesante notar que la descripción constante en la memoria del proyecto se concentra —como es frecuente y característico en ese momento de la arquitectura paulista brutalista (y no es infrecuente en cualquier memoria de esa época)— en la descripción de la obra civil: la suposición, que entonces se creía evidente, era que eso bastaría para definir cabalmente la arquitectura (Fig. 05). La inventiva del proyecto se buscaba no sólo por medio del diseño del proyecto, sino también y con igual importancia, por el proceso de realización de la construcción (Fig. 06-07). Ambas cosas son objetivos anhelados y presentados como valores supremos, desplazándose hacia un segundo y oculto plano las cuestiones de cuño más propiamente arquitectónico, en el sentido formal y/o compositivo. Cuestiones que — pese a que en aquél momento no comparezcan en los textos, no se discutan ni se evidencien en las memorias y discursos de época— tampoco dejan de existir. E incluso no dejan de ser manejadas de una manera bastante sofisticada, demostrando un conocimiento virtuoso y una base erudita, reuniendo un amplio repertorio de conocimientos.

ANÁLISIS

Sin dejar de valorar su relato histórico, nos ha parecido importante —para comprender mejor ese proyecto desde un punto de vista contemporáneo— realizar el rediseño de todos sus elementos con el uso de herramientas contemporáneas de CAD, 3D y variados tratamientos digitales de imágenes, lo cual permite la aproximación al proyecto por otros ángulos (Fig. 08-10).

El interés del rediseño no es simplemente una cuestión de representación, sino más bien de estudio y análisis. Incluso cuando, como en este caso, los elementos gráficos y dimensionales disponibles son limitados y aproximados, el esfuerzo de reconstitución del proyecto busca la mayor fidelidad posible a sus ideas. Por otro lado, el proceso de rediseño permite un chequeo general de la consistencia interna de la propuesta; especialmente —como ocurre aquí— cuando el proyecto jamás ha progresado más allá de la etapa de los estudios preliminares. En este caso la tarea ha sido facilitada por el hecho de que esta propuesta ya preveía, de manera más o menos detallada, innumerables cuestiones de carácter estructural y de ejecución de la obra que normalmente serían abordadas solamente en las etapas más avanzadas del detalle del proyecto.

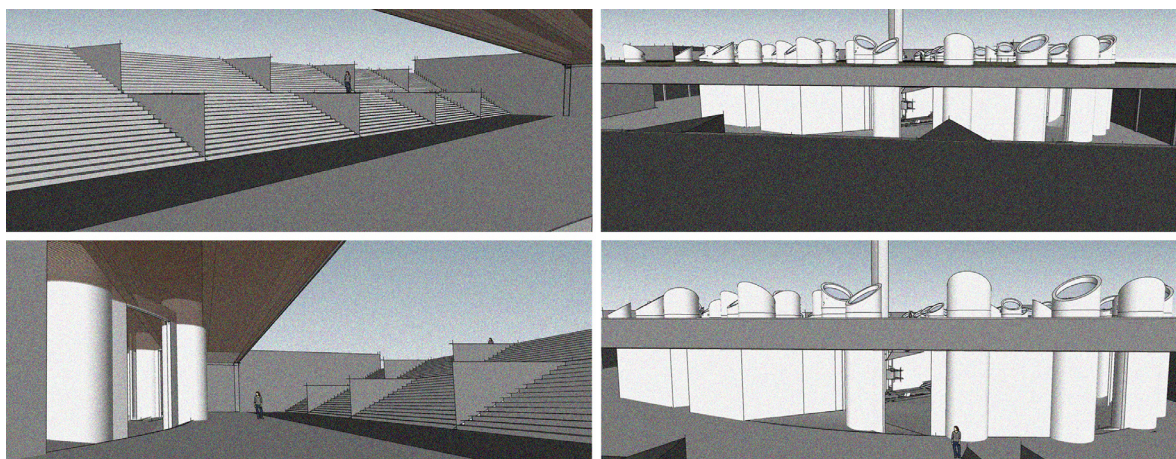


Fig. 09. Vistas de la cubierta; redibujadas.

La necesidad de definir parámetros dimensionales precisos, incluso para dibujos de simulación tridimensional empleando perspectivas en axonometría, también ayuda a percibir algunas cuestiones de proyecto que hubieran podido pasar desapercibidas con la simple lectura de la memoria del concurso. Proyectos presentados en concursos sacan mucho provecho del poder seductor de los *renderings*, que hoy día conforman las llamadas *realidades virtuales*. Pero esta práctica de hecho no es nueva, sino recurrente: perspectivas cuidadosamente dibujadas a mano eran parte fundamental de los concursos de arquitectura desde las prácticas de las escuelas *Beaux-Arts*, y su poder de seducción con frecuencia —así como hoy— también viene del hecho de que pueden inducir percepciones de carácter más pictórico que propiamente realista, más *trompe-l'œil* que fotográfico.

Una cuestión que el rediseño de este proyecto nos ha planteado es que la ejecución de arriba hacia abajo, como propuesta de la memoria del concurso, sería probablemente incompleta o insuficiente. Por otro lado, la estructura de hecho no se apoya en las columnas/tubulones, como sugieren los dibujos del concurso en una mirada apresurada. El redibujo demuestra que las vigas transversales vencerían todo

el vano y se apoyarían en las vigas-canal que recogerían las aguas pluviales, situadas en las medianeras del terreno. Las *columnas* resultantes del desvelamiento de los tubulones de hecho se ubican entre las vigas, y no trabajarían exactamente como apoyos, aunque ciertamente contribuirían al arriostamiento de la estructura y la estabilidad general de la construcción. La función de estas columnas/tubulones sería, básicamente, la de lucernarios, y simultáneamente, de puntos de definición de los perímetros de los ambientes circulares principales, destinados a las naves-auditorio (Fig. 10-11).

CONCLUSIÓN

Pese a que el discurso de la memoria no sea tan realista como pretendía, la solución propuesta por los autores ganadores del concurso para la Iglesia Presbiteriana Nacional en Brasilia sigue siendo notable en todos los sentidos, tanto formal como estructural y constructivo. Como también simbólico. La excavación, la situación bajo tierra, la condición subterránea habla de un sentido de transgresión que remite a la idea de un retorno a los orígenes. Sus referentes, casi míticos, son las catacumbas como espacios de reunión de los primeros cristianos, las grutas como lugar de aislamiento y oración para los conversos que deci-

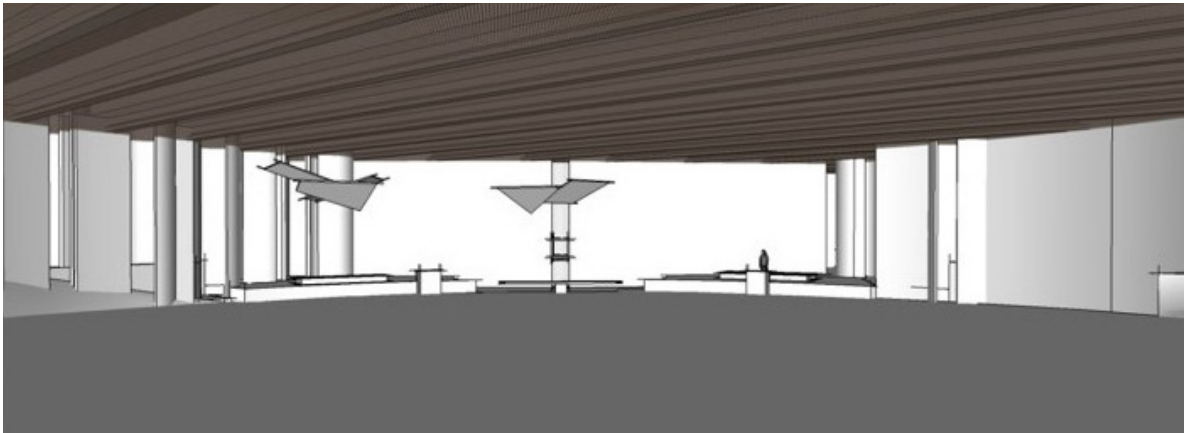
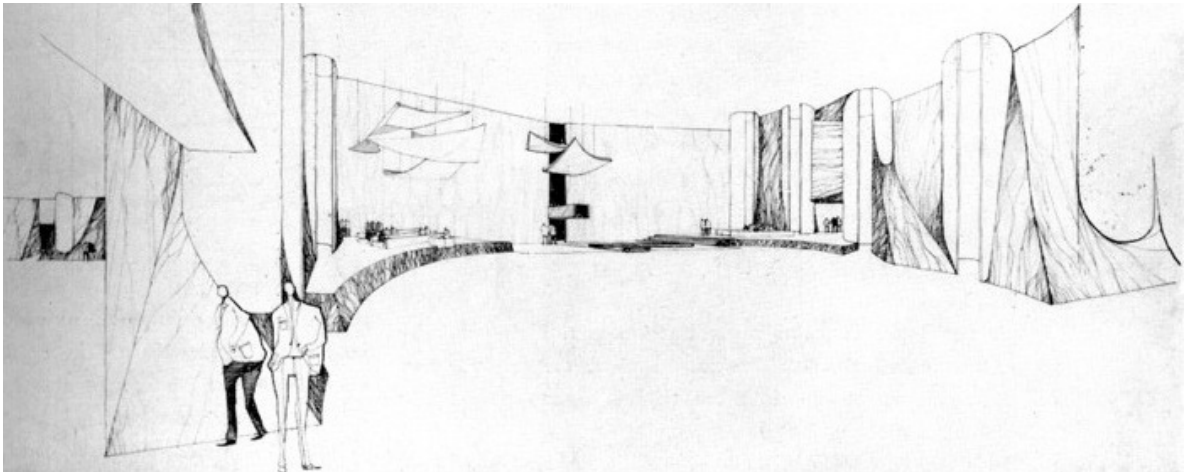


Fig. 10. Espacios interiores; perspectiva original.
Fig. 11. Vista de conjunto del interior; redibujada.

den abandonar el decadente imperio romano en busca de la soledad de los desiertos. Habla, finalmente, de una transgresión al lugar privilegiado del poder mundano: en Brasilia, ciudad nueva y de cierta manera, exhibicionista, el proyecto se propone como un jardín para la ciudad y un abrigo para la comunidad.

NOTAS

(1) Pese a que la publicación del concurso no indica con precisión la ubicación del solar, parece ser probable que sea el mismo donde está hoy día la Iglesia Presbiteriana Nacional, que fue construida con un proyecto distinto, cuya dirección es: avenida W5 Sur, SGAS I St. de Grandes Áreas Sul 906 Módulo 7/8 - Asa Sul, Brasília.

(2) El acta del jurado y el proyecto ganador han sido publicados en la revista *Acrópole* 302 (1964):38-42. La colección de la revista *Acrópole* ha sido digitalizada, y ese número esta disponible para consulta en: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/302>.

(3) Además del proyecto ganador, hasta el momento sólo ha sido posible localizar el de otro de los participantes, el arquitecto Fabio Penteadó, pues ha sido publicado en su libro *Fabio Penteadó: ensaios de arquitetura* (São Paulo: Empresa das Artes, 1998).

BIBLIOGRAFÍA

«Concurso de anteprojetos. Igreja Presbiteriana Nacional. 1º premio». 1964. *Acrópole* 302:38-42.

También disponible en: <http://www.acropole.fau.usp.br/edicao/302> (consultado el 15/07/2017).

Frampton, Kenneth. 1985. *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames & Hudson.

Penteadó, Fábio. 1998. *Fábio Penteadó: Ensaios de Arquitetura*. São Paulo: Empresa das Artes.

Pérez Oyarzun, Fernando, coord. 1997. *Iglesias de la modernidad en Chile. Precedentes europeos y americanos*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.

Zein, Ruth Verde. 2005. *A arquitetura da Escola Paulista Brutalista* (Tesis doctoral). Porto Alegre: PROPAR-UFRGS. Disponible en <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/5452>

Zein, Ruth Verde. 2012. «Cuando documentar no es suficiente: obras, fechas, reflexiones y construcciones teóricas». En: Muñoz, Maria Dolores et al. *Trayectorias de la Ciudad Moderna*, 22-28. Concepción: Universidad de Concepción.

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

Fig. 01-02, 03a, 05a, 10. Revista *Acrópole* 302 (1964).

Fig. 03b, 08-09, 11. Christian Michael Seegerer y Lucas Hidekazu Ogasawara.

Fig. 04. Christian Michael Seegerer y Isabella Gadotti Narciso.

Fig. 05b, 06-07. Christian Michael Seegerer y Tiago Águila Vigil.