

INSTITUTO DE ARQUITECTURA TROPICAL

CONCEPTOS DE COMPOSICIÓN EN PAISAJISMO

ROBERTO BURLE MARX

BRASIL

CONFERENCIA 1954

Esta conferencia fue tomada del libro
Roberto Burle Marx Arte & Paisagem
de José Tabacow, Editorial Nobel, 2004, Brasil.

La larga y muy amplia experiencia de mi trabajo como paisajista, creando, realizando y conservando jardines, parques y grandes áreas urbanas, prácticamente desde la tercera década de este siglo, me permite ahora formular la conceptualización del jardín, como sinónimo de adecuación del medio ecológico para atender las exigencias naturales de la civilización.

Este concepto, - este es mi pensamiento actual -, basado en una experiencia razonable, no pretende ninguna originalidad, ninguna innovación, sobre todo que mi obra responde a una razón de recorrido histórico y por consideración al medio natural.

En relación a mi vida de artista plástico, de rigurosa formación disciplinaria para el diseño y la pintura, el jardín fue, de hecho, una sedimentación de circunstancias. Fue solamente el interés de aplicar sobre la naturaleza los fundamentos de la composición plástica, de acuerdo con el sentido estético de mi época. Fue, en resumen, el modo que encontré para organizar y componer mis diseños y mi pintura, utilizando materiales menos convencionales.

En gran parte puedo explicar, lo que sucedió en relación a mi generación, cuando los pintores recibían el impacto del cubismo y del abstraccionismo. La yuxtaposición de atributos plásticos de estos movimientos estéticos a los elementos naturales, constituían una atracción para una nueva experiencia. Me decidí a usar la topografía natural como una superficie para la composición y los elementos de la naturaleza encontrada - minerales, vegetales- como materiales de organización plástica, así como cualquier otro artista procura hacer sus composiciones con tela, tinta o pinceles. Fig. 1

Los críticos más interesados en mi obra, repetidas veces han señalado el ligamen estilístico entre pintura y paisajismo que realizo. Geraldo Ferraz y Clarival Valladares han indicado toda mi obra como dentro de una unidad plástica y yo soy el primero en reconocer que no hay diferencias estéticas entre el objeto-pintura y el objeto-

paisaje construido. Cambian apenas los medios de expresión. Fig.2

Con el pasar del tiempo, creciendo cada vez más mi experiencia junto a la naturaleza y el trabajo destinado a ella, formé gradualmente, mejor conciencia de la obra que desarrollaba. No me interesaba juzgarla, pero sobretodo verla cada vez más comprendida en sus razones y su función, para el medio y la época. Me niego, insistentemente a reconocer el juicio más frecuente y común que se acostumbra a hacer de mi trabajo, apuntándolo como original. Nunca me ha preocupado la originalidad como cualidad o finalidad.

Mi conceptualización filosófica de paisaje construido, sea jardín, parque o el desarrollo de áreas urbanas, se basa en la dirección histórica de todas las épocas, reconociendo, en cada período, la expresión del pensamiento estético que se refleja en las demás artes. En este sentido, mi obra refleja la modernidad, la fecha en la que se procesa, pero jamás pierde de vista las razones de la propia tradición, que son válidas y solicitadas. Fig. 3

Si me consultasen cuál es la primera actitud filosófica asumida para mi jardín, pronto respondería que es la misma que motivó el comportamiento del hombre neolítico: aquella de alterar la naturaleza topográfica para ajustar la existencia humana, individual y colectiva, utilitaria y placentera. Existen dos paisajes: uno natural, existente y el humanizado, construido. Este último corresponde a todas las interferencias impuestas por la necesidad, pero, además de las implicaciones resultado de las razones económicas (transporte, ayuda, cultivo, vivienda, agrupaciones fabriles, etc.), hay sin duda un paisaje definido por la necesidad estética, que no es un lujo ni desperdicio, más la necesidad absoluta para la vida humana, sin la cual la propia civilización perdería su razón ética.

Hay períodos históricos relativos a ciertas regiones, en las que el equilibrio del orden social se proyecta en el paisajismo creado. No es exagerado afirmar que en la historia del jardín

(esto es el paisaje construido), corresponde a la historia de los ideales éticos y estéticos de la época correspondiente.

Es verdad que los occidentales tenemos una historia del paisaje diferente a la oriental. Diferente y más pobre, además de más reciente. También se sabe cuánto recibió el paisajismo occidental de influencia oriental a partir del siglo XIV, en relación a Italia, y mucho antes, en relación a la Península Ibérica.

Con el propósito de mencionar, el recorrido histórico más remoto, la presencia del jardín conceptual, es posible registrarlo en todas las épocas, a partir de los ejemplos del comportamiento neolítico, o sea, a partir del primer estado de civilización, cuando se caracteriza la actitud sedentaria, la actividad agrícola y la formación artesanal utilitaria orientada (construcción de vivienda, defensa y cerámica).

La forma de los vasos y utensilios neolíticos, así como sus elementos decorativos, revelan la presencia de una preferencia por los motivos biomórficos, esto es, por los elementos vegetales y animales de la naturaleza circundante y ya participantes de una realidad estética. Por esa razón, es que los objetos asumen la forma de ejemplos naturales, ya ligados a percepciones humanas, una situación emocional, ya vistos como situación de belleza, además de útil.

Casi todos los ejemplos de estilización de la figura -vegetal y animal- del comportamiento neolítico, muestran una actitud contemplativa establecida y sobre ésta, una conciencia artística determina la representación del objeto, fuera de su realidad física, muchas veces transformada en un símbolo, pero siempre resuelta en términos de una organización plástica.

En el momento en que la civilización se organiza en estructuras sociales y políticas más definidas (Egipto y Mesopotamia), se torna más incisiva la interferencia de creación artística sobre la superficie topográfica natural. Y cuando la arquitectura asume un gran desempeño en la

presencia de los pensamientos y de los anhelos sobre la naturaleza física ocupada, procurando alterarla de su estado original para una visión de dominio humano. El surgimiento de la civilización se caracteriza pues, no sólo por el primer relato de episodio y de código, mas sobretudo, por la interferencia conciente del paisaje físico, a punto de transformarlo en paisaje construido, capaz de establecer el impacto de visión de los conceptos éticos (religiosos o políticos) y de los conceptos estéticos (preferencia de la forma, definición de materiales nobles, formación de estilos) contenidos en la cultura de cada comunidad. Fig. 4

Según el medio ecológico se definirá tanto la arquitectura como el paisaje construido. Las condiciones físicas de antiguo Oriente Próximo, tendría que corresponder a los materiales escogidos y las soluciones preferidas para la obra artística.

El texto mitológico de cada civilización se relaciona, frecuentemente a una idea paisajística o bien, directamente a una descripción del jardín construido.

Las cuatro hijas de Hesperus eran las jardineras de un vergel de manzanas de oro, en el puerto de Agadir, guardado por un dragón que nunca dormía. Aconteció, en el Valle de los Reyes del antiguo Egipto, una inscripción en una lápida de los jardineros de los faraones.

Toda la mitología helénica se desenvuelve entre jardines oníricos y elementos de naturaleza botánica. El propio ornato del orden de la columna corintia, hojas de acanto y su legendario origen, muestra el interés estético del hombre por su paisaje natural, tomado como motivo para la arquitectura. Todo el sentido de existencia dionisiaca (Baco), o toda la fábula de Artemis (Diana) o de Afrodita (Venus) implican ideas de un mundo paisajístico.

El surgimiento de los imperios remotos de la civilización caldeo-asiria, como Babilonia, hace referencia a fantásticos jardines que explican el lujo o el poder. Vale anotar el legendario ejemplo de los jardines colgantes de Semíramis, definido

como la integración de la construcción del jardín a la arquitectura.

Las diversas civilizaciones que pasaron por Asia Menor (Irán, Irak y la costa mediterránea de Siria) son recordadas en asociación de episodios relativos al paisaje. El pueblo súmer, babilonio y caldeo, los hititas, los hebreos, los asirios, los persas y otros de esa área, firmaron textos históricos de la relación hombre paisaje. Toda Mesopotamia, entre el Tigris y el Éufrates, por una fertilidad natural, ganó la leyenda de ser la cuna de la humanidad, o lugar donde habría sido el Edén o paraíso de Adán y Eva.

Apenas para mencionar unos ancestros de la civilización actual, la de origen hebreo, vale resaltar que la génesis descrita en la Biblia se desarrolla en un cuadro paisajístico completo. Dios, creador del mundo y la vida y en el texto hebreo, constructor y artista de un mundo paisajístico, que entregó al hombre, como paraíso y en forma de jardín y vergel. La expulsión de Adán y Eva de este jardín, nos lleva para siempre, a una realidad de vicisitudes, de sufrimiento permanente, quedando como ideal, el recuerdo, el sueño, la visión del paisaje perdido. La pérdida del paraíso se transforma en el sentimiento de frustración perenne y entonces, le corresponde a las artes plásticas recordarlo.

En la era cristiana, cuando la historia alcanza la Edad Media y el comienzo del Renacimiento, tiene, en la pintura religiosa, una visión del paisaje, de un jardín indicado como paraíso perdido. Y cuando el Renacimiento se afirma, teniendo por base elites bien constituidas y diferenciadas en hábitos y exigencias estéticas, surgen entonces los grandes ejemplos de paisaje artificial, encargados de conferir el ambiente ideal entre objeto arquitectónico y la topografía.

El jardín renacentista se rige por un propósito de composición plástica, de tratamiento arquitectónico y de absoluta contención de formas y dimensiones propuestas.

Siguen los jardines franceses Fig 5, esto es, los jardines y el paisaje construido, que se realizaron para el gusto de la nobleza del Absolutismo y de los grandes reyes de Francia, como soluciones geometrizadas, con artificios (fuentes, cascadas, estatuas, etc.) pero determinados sólo por una preocupación plástica: la del tratamiento espacial, esto es al uso del espacio como elemento de construcción, a fin de conferir el deslumbramiento del impacto monumental. Fig. 6

Así, vimos cómo cada período estilístico que se sucede se reflejará de una forma u otra, en el jardín. Esta correspondencia ocurre siempre a lo largo de la historia, hasta llegar a nuestra época.

En relación a la historia del jardín y del paisaje organizada en Brasil, podría definirla así: desde los primeros relatos del descubrimiento hasta la instalación del Imperio, al comienzo del siglo XIX, se registra el predominio del paisaje natural y pocos ejemplos de paisaje construido. Se destacan el trabajo de la urbanización de Recife y Olinda por los holandeses, en la primera mitad del siglo XVII, por iniciativa del príncipe Maurício de Nassau y los jardines (plazas ajardinadas), del fin del siglo XVIII, en Río de Janeiro, a partir del 1753, cuando la ciudad se volvió la capital de Brasil. Fig 7

Sobre otros aspectos, sociólogos brasileños, entre los cuales Gilberto Freire, indican una tradición de jardín iniciada en los modelos de civilización rural azucarera de los antiguos ingenios de Pernambuco, Alagoas, Paraíba, Sergipe y Bahía. Explican la unidad arquitectónica de casa-capilla-ingenio complementada por el tratamiento paisajístico embellecedor que se realizó en el vergel, a las plantas decorativas, y a los intereses de ennoblecer la propiedad.

En la arquitectura religiosa brasileira de los tres primeros siglos, se conocen los ejemplos de claustros y conventos, donde se cultivaban plantas ornamentales en macetas removibles destinadas a la decoración del templo, en días de fiesta.

Se conocen igualmente, los grabados y diseños de artistas visitantes, áreas urbanas y rurales tratadas con cierta regularidad de ajardinamiento o, por lo menos, tomando la configuración de una composición o de la escuela de sus elementos. Entretanto, son ejemplos insuficientes y sin seguridad documental, pues se observa mucha variación entre los diseños de diversos autores.

No se puede caracterizar un jardín brasileiro tradicional, desde el punto de vista del trabajo urbanístico o del hábito de vida privada. Se puede, por el contrario, indicar la primera fase, a todo lo largo del período colonial (siglos XVI, XVII y XVIII), un paisaje artificial embellecedor de la vida privada, urbana y rural, relacionado al vergel, a los árboles frutíferos importados (mangos, aguacates, zapotes, limones, etc.) y las áreas de crianza de aves y animales domésticos. De este hábito, se formaron en Brasil las soluciones denominadas “de huerto”, “sitio”, “patio”, “campo”, que correspondían a pequeñas y medias parcelas de terreno privado, así como de ubicación urbana.

En relación al paisaje natural, la práctica de las quemas con la finalidad de obtención de área apropiada a la plantación es el trazo más definidor del fenómeno rural brasileiro. Se forman muy pronto, en todo el país, las ideas de la naturaleza virgen, exuberante, y demasiada para la ocupación y utilización de la tierra. Con todo, siempre se conservó en la propiedad rural, trechos de vegetación virgen, a veces como necesidad de suplemento de agua para el aprovechamiento mecánico de los ingenios y en otros casos para actividades de ocio o de caza. La enorme extensión geográfica brasileña (8 millones de km²) y la concentración poblacional predominante de las ciudades, diluida en el interior, explican la diversidad y la dispersión de paisaje construido.

Al comenzar el siglo XIX D. Joao VI, dispuesto a implantar los modelos de la civilización europea en el Imperio brasileiro decidió una serie de iniciativas definitivas, para un cambio total de

características culturales; primero determinó la apertura de los puertos, permitiendo así la universalización del país y después, al mudarse a Brasil, emprendió numerosos eventos culturales: fundó escuelas de ingeniería, enseñó artes y oficios y un enorme interés en el estudio de la naturaleza local, para comenzar el fantástico (en su tiempo) Jardín Botánico.

Data desde D. Joao VI el conocimiento naturalístico de la tierra, antes estudiado durante el período holandés (comenzó en 1600 hasta 1625), con los trabajos de Barléus, Piso e Marcgrave y documentado en la pintura y diseño de Franz Post, Eckhout e Zacharias Wagner. Fig. 8

La corte imperial, una misión de la corte imperial francesa y los naturalistas visitantes del siglo XIX (Martius, Spix, Humboldt, Saint Hilaire, Gardner y otros), fueron factores de completa modificación en relación a la construcción del paisaje. Numerosas plantas silvestres fueron seleccionadas para cultivo y pasaron al uso decorativo privado. Otras, de origen oriental, antillanas, africanas, y de otras procedencias, fueron importadas con gran éxito en su aclimatación. Grandes botánicos brasileiros aparecen en el siglo pasado (Rodríguez, Vellozo, etc.).

La agricultura, con una migración muy fuerte en los plantíos de las haciendas de café (Sao Paulo, Río de Janeiro) es un factor nuevo de interferencia como paisaje construido.

En el transcurso del Imperio (1822-1889) se registra un excelente desarrollo de las construcciones civiles y privadas, destacándose los proyectos y obras de Grandjean de Montigny en Río; de Vauthier en Recife; y del paisajista Glaziou, autor del parque de la mansión imperial (Quinta de Boa Vista) y del campo de Santa Ana, también en Río.

La última mitad del siglo XIX se caracteriza por una obra de carácter académico, europea, preocupada por mostrar sincronismo con los centros civilizados y exhibir la fortuna de una nobleza reciente.

Con la decadencia del imperio, en consecuencia de la abolición de la esclavitud y de la inmediata crisis económica, se forma un período de recomposición de la fortuna, que se establece en los estados del sur, gracias a la mano de obra de inmigrantes agricultores.

Este período de 1890 a 1920, está marcado por la riqueza y por la exploración del caucho en Amazonía, por el desarrollo agrícola y pecuario y una gran importación de materiales y trabajo europeos.

Surge una elite y una burguesía ávidas de nivel y hábitos civilizados, que se manifiestan más como una copia de los modelos europeos, que como una creación artística propia.

Se desarrollan las principales ciudades (Río, Sao Paulo, Salvador, Recife, Porto Alegre, y otras), extraordinario número de construcciones de utilidad pública y privada, con una mano de obra de artesanos europeos (inmigrantes italianos, portugueses, alemanes y otros), dentro de nuevos modelos y recursos caracterizados por la contemporaneidad europea, del período y estilo llamado *art nouveau*. En Brasil fue conocido como “estilo floreal”, para indicar el motivo predominante.

Hay una gran correspondencia de la *belle époque* del romanticismo europeo decadente. Pero es necesario establecer la exageración que se operó en Brasil, al punto de destruir nuestro acervo artístico e histórico, incluyendo obras religiosas y palacios antiguos, todo en nombre de un capricho de nuevos ricos, y de un ansia de civilización. De este período, se refiere en Brasil, el gusto por la jardinería y por el cultivo de flores y plantas exóticas. La rosa imperó en todas las artes desde la poesía hasta en el estuco de las casas. Avencas, bambú chino, palmeras en macetas, claveles, crisantemos, dalias, samambaias, etc. constituían el consumo botánico con finalidad decorativa. Ese poderoso residuo de romanticismo de la *belle époque* perduró en Brasil hasta la cuarta década del 1900.

Ese fue el legado, el acerbo de experiencia artística que yo, personalmente, encontré cuando de regreso de Alemania, me dispuse a ser un simple artista plástico, de mi generación, en mi tierra.

Por ese motivo, cuando me preguntan dónde percibí las cualidades estéticas de los elementos nativos de la flora brasilera, dónde tomé la decisión de construir con flora autóctona, toda una orden de nueva composición plástica, para el diseño, la pintura, y así alcanzar un paisaje y un jardín que fueran parte más conocida de mi creación, sinceramente respondo que fue como estudiante de pintura, delante de una estufa de plantas tropicales brasileras, en el Jardín Botánico de Berlin. Sí, fue ahí que vi la fuerza de la naturaleza genuina tropical, pronta y en mis manos, para la intención que traía, entonces poco definida, como materia adecuada para la obra plástica que procuraba. Fig 9

Desde entonces, he usado el elemento genuino, de naturaleza, en toda su fuerza y calidad como materia, organizada en términos y propósitos de una composición plástica. Por lo menos es así que entiendo el paisajismo, como una forma de manifestación artística.

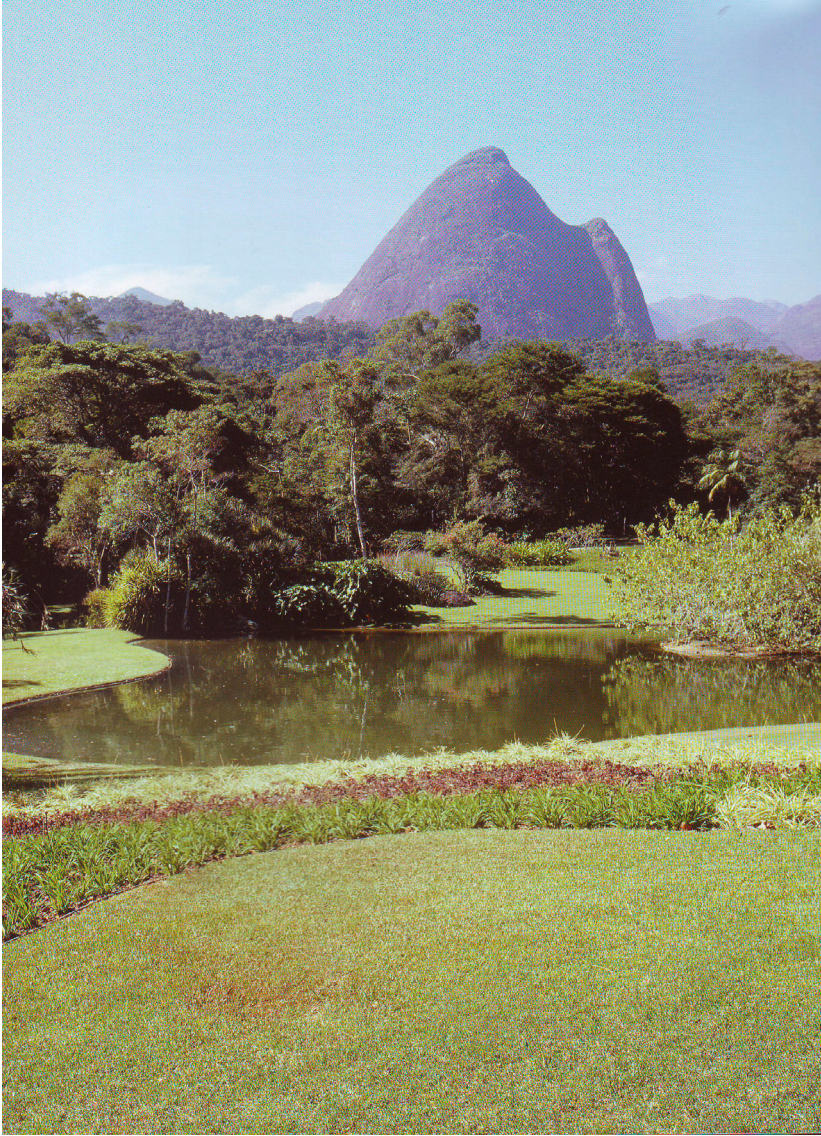


Fig. 1
Residência Odette Montero Correias, RJ, 1948. El tratamiento simultáneo de ritmos, texturas, colores y demás elementos de composición era imperativo en las concepciones de Burle Marx. La posibilidad de incluir y jugar con texturas ejercía una fascinación en él, destacándose sus preocupaciones fácilmente perceptibles pero apenas en proyecto en paisajismo, pero también en pintura, escultura y diseños de joyas. El conjunto de zacates (pastos, gramas) contrastantes aquí utilizado, es uno de los ejemplos más conocidos. Burle Marx mencionaba frecuentemente el hecho de tener entera libertad para desarrollar este jardín, sin que hubiese cualquier interferencia de los propietarios. Por esa libertad se le atribuyó un premio al proyecto, que ganó la Bienal de Sao Paulo en 1949. Foto. Andrés Otero

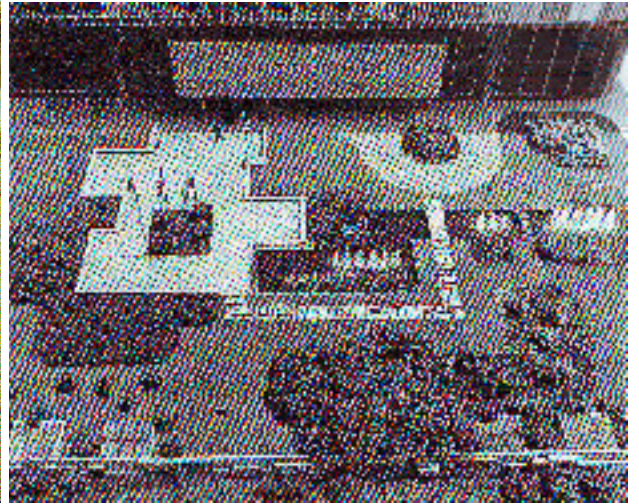


Fig. 3 Petrobrás, Río de Janeiro, RJ. 1969. Clarival Valladares intentaba caracterizar el paisaje como un pintor que utiliza el terreno como tela y las plantas como tinta. El propio Burle Marx aceptó esa idea inicialmente. Posteriormente recusó este concepto por la consideración de factores ausentes en pintura, como el tiempo, traducido por el desarrollo y muerte de las plantas, las estaciones que varían el color y la textura, y los factores funcionales que debe cumplir un jardín y como es lógico, la tridimensionalidad presente en la vegetación, las construcciones y el mismo terreno. Es natural que se pueda identificar con facilidad, paralelos entre escultura, pintura y jardín, en la obra de Burle Marx. Entretanto, el artista tenía siempre presente las peculiaridades de cada una de esas formas de manifestación y jamás ignoraba las características inherentes a cada una de ellas. Es importante mencionar que una composición cuando se observa de arriba engaña al observador porque se aplanan los volúmenes, evidenciando los aspectos bidimensionales o que puede inducir a la idea de una gran tela pintada.



Fig. 2 Terraza del MEC, Río de Janeiro, RJ, 1938. Ministerio de Educación y Salud, obra fundamental de la arquitectura modernista de Brasil. las formas libres de los canchales de los jardines de la terraza son un reflejo de la modernidad. Aquí se revela la intención de romper definitivamente con el modelo europeo de tratar áreas ajardinadas diseminadas y exhaustivamente adoptado en todos los cantones del país, por influencia de los jardines de Río de Janeiro, notablemente la Plaza Paris, proyecto de Alfredo Agache.

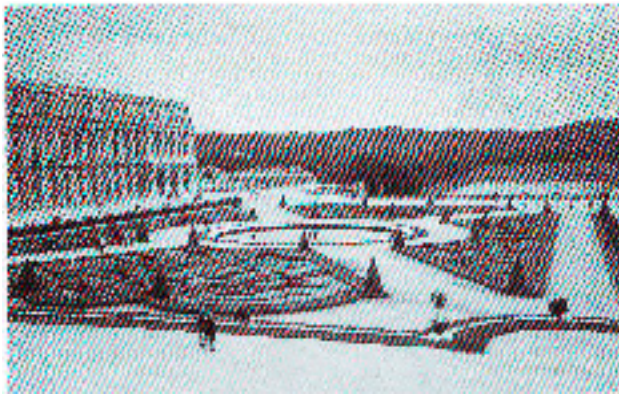


Fig 5 Palacio de Versailles, Francia, siglo XVI. Proyectado por André Le Notre, por encomienda de Luis XIV o rey Sol, la concepción del jardín tenía fuertes connotaciones políticas por lo imponente y sus dimensiones, muestra el poder del rey. El eje principal que parte de los aposentos reales, se pierde en el horizonte, simbolizando la infinitud de ese poder. La idea era reunir y mantener aquí bajo el control de Luis XIV a la nobleza, antes dispersa.

Fig. 4 Residência Olivio Gómes, Sao José dos Campos, SP, 1950. El paisajista rechazaba sistemáticamente el jardín como imitación de la naturaleza. Una de sus frases más frecuentes : “el jardín es la naturaleza organizada por el hombre, para el hombre”, elimina cualquier duda en cuanto a la intención “naturalística” en sus composiciones. Lo que lo mueve es la búsqueda de una solución estético-funcional que haga un jardín habitable. Su actitud es la de optimizador de hábitat humano, entendiendo una inclusión de aspectos de los aspectos plásticos como indispensables para el logro de estos objetivos. Echando mano a los conceptos más usuales en otras formas de arte, muy frecuentemente la música, Burle Marx hacía paralelos mencionando por ejemplo, las transiciones graduales, cuando el objetivo era ligar el jardín con el paisaje circundante, como en este caso. Pero también utilizaba cambios bruscos, en los casos en que la composición, como un acorde seco, se debe destacar del resto del ambiente, o para entender que esto no merece participar o simplemente por no querer incluir elementos juzgados indignos, pre-existentes en la vecindad.



Fig 6 Centro Cívico San Andrés, SP, 1967.

Inspirado en los parterres de los jardines franceses, del siglo XIX, Burle Marx propone más intensamente a partir de los años 60, jardines con una composición geométrica, muchas veces ortogonal, como en el caso del Centro Cívico de San Andrés. Paralelamente, la percepción del proceso caótico de crecimiento de las ciudades, rompiendo el equilibrio entre áreas libres y construidas, lleva a privilegiar al hombre en detrimento de las plantas con economía de canteros y de vegetación, los diseños de piso asumen papel de destacar la composición. La piedra portuguesa, asentada como mosaico, se presta perfectamente a esa finalidad. La preocupación de garantizar espacio al habitante establece la diferencia, el espacio de parterres no es sólo para ser visto como en Versailles o Vaux Le Vicomte, pero para ser recorrido. Tal preocupación se expresa claramente en las calzadas de Copacabana donde apenas unos pocos alcorques para árboles interrumpen la composición.



Fig 7. Copacabana, Río de Janeiro, R.J 1970. El primer jardín público de Brasil fue el Paseo Público de Río de Janeiro de 1783. Resta muy poco del proyecto original y perdió su situación junto al mar, inicialmente por el aterro realizado para la construcción de la avenida Beira Mare, por el aterro de Flamingo. Una sucesión de aterros fue modificando de forma discontinua la orla de Río de Janeiro. Siempre en función de las necesidades varias, esa faja de terreno ganada al mar fue tratada, en diferentes épocas y con diferentes soluciones, por Roberto Burle Marx. Comenzó en la Plaza Salgado Filho, 1938, frente al aeropuerto Santos Dumont, cuyo trazado se opone a la forma europea de componer el jardín, aún en práctica en Brasil.

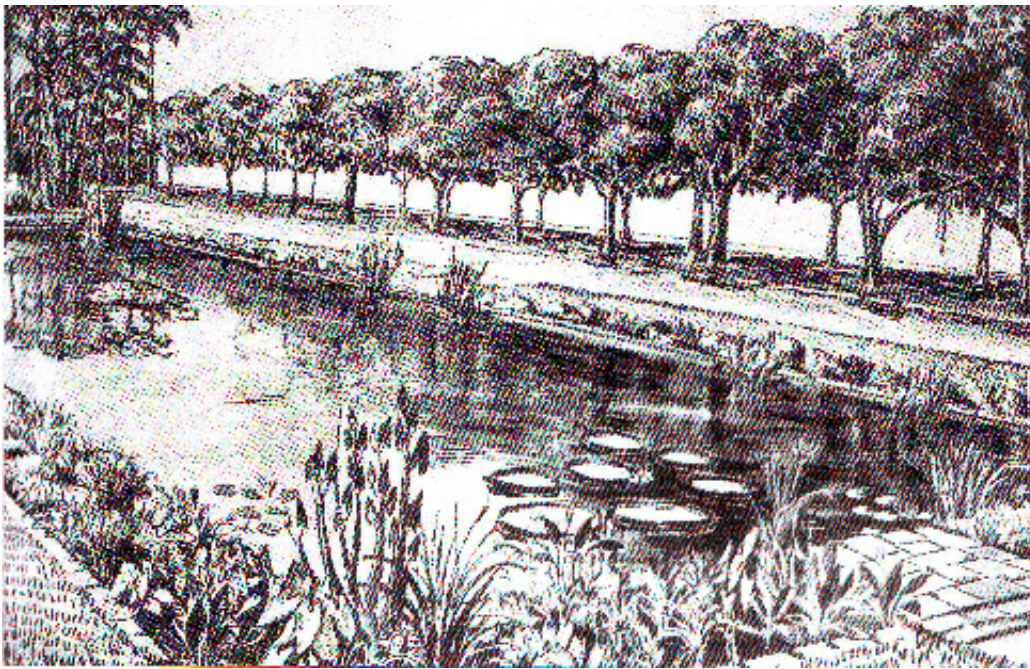


Fig 7 Jardim da Casa Forte, Recife, PE., 1935.

En Pernambuco Roberto Burle Marx comenzó a aplicar su “conocimiento naturalístico de la tierra”, a establecer un criterio fitogeográfico para escoger la vegetación, predominantemente de la Amazonía. Fue una de las primeras iniciativas en usar un elenco de plantas que no obedecía sólo a principios estéticos, sino también a la coherencia geográfica en el arreglo espacial de la vegetación. A lo largo de su vida, el contacto con diversos botánicos, en viajes o conversaciones, posibilitó un refinamiento de estos criterios. Las asociaciones de plantas autóctonas nacionales pasarán a figurar entre sus principales preocupaciones. Muchas veces comentó, que traía para los espacios organizados, algunos elementos del paisaje natural circundante como ejes visuales de unión entre ambos.

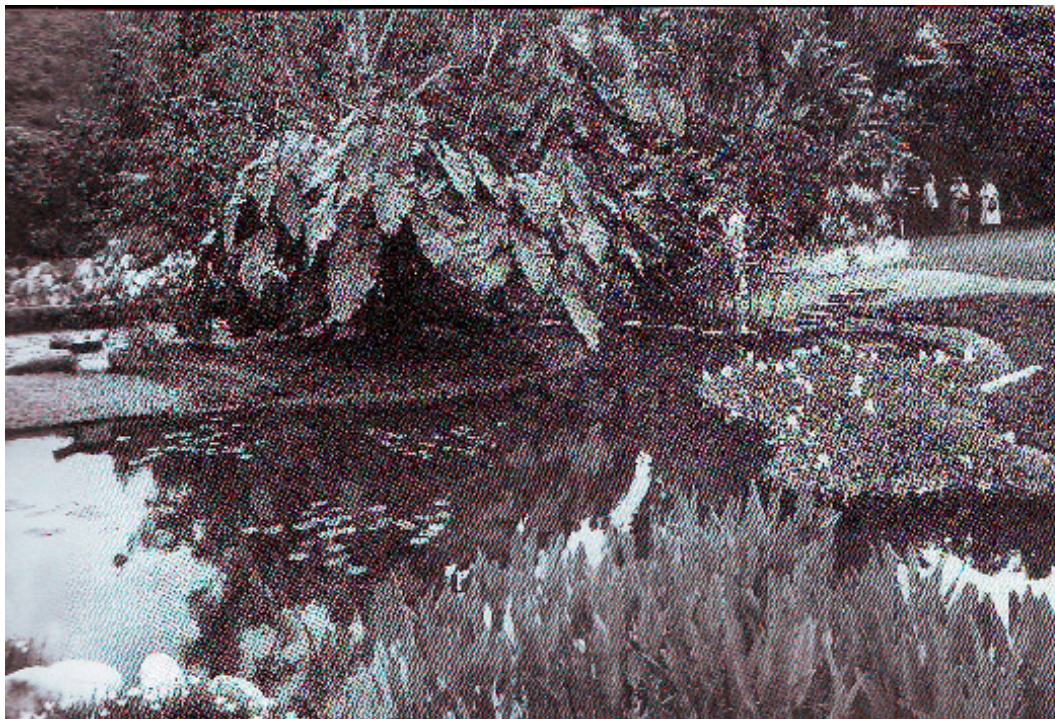


Fig 9 Residência Carlos Sornio, Itaipava, Rj., 1952.

La búsqueda de Burle Marx por plantas novedosas en su transcurso, respondía a su necesidad de “aumentar el vocabulario y la disposición” es decir, encontrar mayores posibilidades de componer con la vegetación, con el uso de nuevas plantas. El género *Philodendron*, en este sentido, ocupa un lugar especial. Una vez conocida esta planta con su enorme follaje, caracteriza la pujanza de la vegetación tropical en los viveros de Dahlem, Berlín. Roberto Burle Marx no podía dejar de avalar la riqueza de este género en el país. Con el pasar de los años reunió una colección de más de 500 especies, la mayor parte autóctona de Brasil. El jardín de Carlos Sornio ostenta un bellissimo volumen de *Philodendron speciosum*, una de las primeras especies utilizadas y de las más presentes en la obra del paisajista.

ROBERTO BURLE MARX

Nace el 4 de agosto de 1909, en Sao Paulo, Brasil. Su padre, alemán, Wilhem Marx, vino de Alemania en 1895 y su madre, Cecilia Burle, de Pernambuco. En 1914, la familia de 5 hijos, se muda a Río de Janeiro, donde Burle Marx realiza sus primeros estudios.

En 1919, se mudan a una chacra en el barrio de Leme, en Río. Era un vasto terreno, con mucha piedra y agua. Doña Cecilia, su madre, se ocupaba del gran jardín. Ahí también moraba Ana Piaseck, su nodriza. Juntas cuidaban de los niños y enseñaron a Roberto a lidiar con las plantas. Ahí se elabora entonces, su primer cantero. En esa época conoce a Lúcio Costa que vivía a pocos metros de su casa. El autor del plan piloto para Brasilia, tenía entonces, 17 años.

Burle Marx vivía en un ambiente rodeado de interés en el arte, en especial por la música, y demostraba habilidades excepcionales para el canto, que estudió con su madre.

Hacia 1928, Burle Marx comenzó a sentir perturbaciones en la vista. El padre decide partir a Alemania con toda la familia para, no sólo para consultar a un oftalmólogo, sino para que Roberto perfeccionara su voz de barítono. Y es, en esta época cuando nace su interés por los viveros del Jardín Botánico de Dahlem, donde descubre plantas de flora brasileira reunidas por Eichler. Paralelamente, una exposición retrospectiva de Van Gogh, en Alemania, lo impresiona tan profundamente, que resuelve abandonar el canto para estudiar pintura, retornando a Brasil en 1929.

Se inscribe en 1930, en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro. Al principio, desea seguir la carrera de arquitecto. Aconsejado por Lúcio Costa decide estudiar pintura. Conoce a los estudiantes y futuros arquitectos Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira, Carlos Léao y los hermanos Marcelo y Milton Roberto.

En 1931, Lúcio Costa entonces director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, convida al profesor alemán Leo Putz para dar clases de pintura. Este ejerce enorme influencia en Burle Marx, no sólo como maestro, sino por su cultura general. Roberto también estudia escultura con Celsio Antonio y con el pintor Pedro Correia de Araújo.

En 1932 Lúcio Costa lo invita a realizar su primer jardín para la familia de Alfredo Schwartz, siendo el proyecto arquitectónico del propio Lúcio Costa y de Gregori Warchavchik. Era un jardín de la primera residencia carioca modernista, hoy demolida. En 1933, nuevamente Lúcio Costa lo invita para un segundo jardín, en la residencia de Roman Borges, también demolida actualmente.

Es convidado en 1934 para fungir como Director de Parques y jardines, de Pernambuco. Ahí permanece en 1937, alternando su trabajo con algunas estadías en Río de Janeiro. Conoce a Gilberto Freire, el pintor Cicero Dias y el ingeniero y poeta Joaquim Cardozo, al crítico Clarival do Prado Valladares y al escritor Graciliano Ramos. Data de esa época los proyectos para la Plaza Euclides de Cunha (Cactário da Madalena), el Jardín de la Casa Fuerte - primeros trabajos de carácter público, con plantas brasileiras. Reforma los jardines de las Plazas de la República, Derby, Ilha dos Amores, y Artur Oscar.

En 1938 realiza los jardines del Ministerio de Educación y Salud, uniéndose al equipo de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, A. Eduardo Reidy, Jorge Machado, Carlos Léao y Ernani Vasconcellos. Realiza un sinnúmero de proyectos residenciales, incluso trabaja con Niemeyer en Pampulha. Sus múltiples proyectos evidencian una marca inconfundible.

En 1949 adquiere con su hermano Guillermo Marx, un terreno de 800.000 m², en Campo Grande, en Río de Janeiro. La colección de plantas que había coleccionado desde niño, se transforma aquí en una respetable colección botánica. Intensifica las incursiones de colección de especies brasileiras a través de Brasil-, establece acuerdos con diversas instituciones y la colección adquiere proporciones que demandan mucho dinero y mantenimiento. Para garantizar su permanencia, indemniza a su hermano y dona al gobierno todo su patrimonio vegetal y artístico, inclusive el terreno.

Muere en 1994 a los 85 años.

