

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE CATALUÑA

Programa de Doctorado:

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA. HISTORIA URBANA

Tesis Doctoral

La Plaza Cubierta

de la Ciudad Universitaria de Caracas. (1953)

La Síntesis de las Artes como
paradigma de lo perceptible en
el arte de vanguardia.

Roger Corbacho Moreno

Director: Fernando Alvarez Prozorovich

Departamento de Composición Arquitectónica

Septiembre de 2001

AUTORITZACIÓ DEL DIRECTOR DE TESI PER A LA PRESENTACIÓ DE LA PROPOSTA DE LECTURA

En cas que el director de tesi no sigui del departament, l'autorització l'haurà de ratificar el tutor

Nom del director de tesi: Fernando Alvaraz Prozorovich

Unitat estructural a la qual pertany: Departament de Composició Arquitectònica

El director de la tesi esmentat abans autoritza la presentació de la tesi per a la seva admissió a tràmit de lectura

Nom de l'autor de la tesi: Roger Corbacho Moreno

Títol de la tesi presentada: La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas (1952).

La Síntesis de las Artes como paradigma de lo perceptible en el arte de vanguardia.

El director de tesi

Signatura

.....Barcelona.,4.....d'/deSetembre.....de2001

RATIFICACIÓ DEL TUTOR DE L'AUTORITZACIÓ PER A LA PRESENTACIÓ DE LA PROPOSTA DE LECTURA.

Nom del tutor de tesi:

El tutor de la tesi esmentat abans ratifica l'autorització per la presentació de la tesi per a la seva admissió a tràmit de lectura

El tutor de tesi

Signatura

.....de/d'de

A Isabella

AGRADECIMIENTOS:

A mi tutor, quien tuvo que desgranar
1001 intenciones.

A mi corrector de estilo (mi madre),
quien supo destejer este hilo de
Ariadna.

A mi compañera de fatigas (mi esposa),
quien supo buscarse la complicidad de
nuestra hija para iluminar mi vida.

A todos los chicos del taller de
ilusiones que, juntos, estamos
armando.

INDICE:

Resumen	xiii
Abstract	xv
Introducción	xvii
Preámbulo	xxvii

PRIMERA PARTE: La Modernidad como Metáfora

Capítulo 1 :	El concepto de Síntesis de las Artes	3
	La fragmentación del proyecto ilustrado	6
	El vértigo sublime	12
	Palabras imposibles	16
Capítulo 2 :	La nueva mirada	25
	Límites topológicos de «lo nuevo»	28
	La abstracción como apertura liminar	33
	La construcción de la visión subjetiva	37
Capítulo 3 :	Diseminaciones visuales	49
	El Lissitzky: Medusa y el imposible óptico	50
	Moholy-Nagy: Movimiento =(Tiempo/Superficie)	86
	Max Ernst: La conmoción óptica de la memoria	100

SEGUNDA PARTE: La Modernidad como Alegoría

Capítulo 4 :	La irrupción de las sombras	121
	El doble rostro de Jano	123
	Le Corbusier: El ámbito tangible de la penumbra	131
	La ciudad como espacio alternativo	147
Capítulo 5 :	Instalaciones en el margen	159
	Venezuela: lo moderno en cuatro muros	167
	Villanueva: El oficio como manifiesto	198
Capítulo 6 :	Una poética diferida	255
	La estrategia de umbral	258

El discurso de la diseminación:	267
Movimientos 1 y 2	269
Movimiento 5	275
Movimiento 4	281
Movimiento 3	287
La nueva topología de la «casa barroca»	303
Post scriptum	312

Anexos y Bibliografía

Anexos	
I. Planimetrías	317
II. Texto íntegro y Plano del Proyecto de Síntesis de las Artes (Villanueva, 1952)	329
III. Documentos	333
IV. Biografías de artistas participantes	387
Bibliografía	389
Índice de Nombres	409

“Si alguien encontrara extraño que,
a diferencia de los antiguos,
no saquemos a un Dios de la tramoya
sino a un espíritu de la tumba,
que tenga en cuenta
lo que aquí y allí se ha escrito
acerca de los fantasmas”

Porphirius Gryphius.

La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas. (1953)

La Síntesis de las Artes
como paradigma de lo perceptible
en el arte de vanguardia.

RESUMEN:

La Plaza Cubierta, obra del arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva, es el espacio que articula los edificios de Biblioteca, Rectorado y Aula Magna de la Ciudad Universitaria de Caracas. Alberga una particular propuesta de interacción entre diferentes expresiones artísticas que, junto a la desconcertante ausencia de discurso por parte del proyectista, ha llevado a su adscripción a la poética general de la Síntesis de las Artes, pretendiendo comprender así la obra sin desglosar la riqueza de sus matices.

El conjunto que surgió indirectamente de las torsiones experimentadas por el proyecto durante su concepción, se inscribe en el campo de clausuras e indeterminaciones en el que se estructuraron las construcciones del arte de vanguardia. No obstante, su vivencia trasciende las transmisiones unívocas, herederas del programa romántico y latentes aún en las manifestaciones de comienzos del siglo XX, por una difusa definición como plaza, por la condición de cubierta, por su paradójica designación, así como por la presencia de una arquitectura que propicia inusitadas conexiones mediante la dramatización de las emociones plásticas desde la desnudez de sus componentes.

La riqueza de significados emanada de los juegos de luces y sombras que se suceden y de la dilatada confrontación de sus sistemas espaciales sugieren un espectro infinito de interpretaciones que apelan al substrato de indeterminación propio del arte mas actual. Estas características constituyen una vertiente del arte de la segunda mitad del siglo XX que, eludiendo la luz, elogió el umbral y habitó los resquicios y pliegues de una obra abierta.

Armar la topología que urde el observador al experimentar la construcción espacial generada por Villanueva y descubrir los fundamentos constitutivos de su poética particular a partir de los documentos no textuales que estuvieron presentes en su concepción, es la ambiciosa proposición de esta Tesis.

La metodología asumida parte de cuestionar la operatividad del programa contenido en los planteamientos estéticos de la Síntesis de las Artes, desarrollados en torno a una difusa teoría de la Obra Total (Gesamtkunstwerk), para abordar un ejercicio de acondicionamiento de la mirada. Desde este intento por saber ver, como lo definiera Berger, se rearma el discurso espacial del arte de vanguardia elaborado por aquellos autores que asumieron la diseminación y la percepción dilatada subyacente en las múltiples derivaciones de la interpretación.

El análisis fenomenológico de La Plaza Cubierta surge de cotejar las consideraciones dimanadas de este enfoque con el desglose de los factores y elementos que la estructuran. Este método evidencia que el objeto concebido por Villanueva no busca entregarse en un contexto ya dispuesto para el consumo, sino presentarse como un lugar de conexiones en el que la obra emerge de la participación del intérprete, quien en sus desplazamientos completa su armazón.

Se descubrirá entonces que los esquemas de los flujos establecidos por el arquitecto constituyen la base operativa de esta obra. El carácter plástico que Villanueva imprimió al dibujo de los Movimientos, como el propio autor los llama, reconoce los límites de los sistemas de representación de la Arquitectura, al mismo tiempo que expande los márgenes de expresividad del hecho espacial.

Esos trazos sinuosos que celebran el devenir y desestiman la entidad del contenedor, ensamblan un auténtico Manifiesto gráfico y esbozan la poética suspendida de un proyecto transtextual entre distintos soportes expresivos. Una topología construida a partir de una arquitectura liminar que apeló a lo más esencial de su gramática.

The Plaza Cubierta of the University City of Caracas. (1953)

The Synthesis of the Arts
as perceptible paradigm
in the Avant Garde.

ABSTRACT:

The Plaza Cubierta, a masterpiece of the Venezuelan architect Carlos Raul Villanueva is the space in which the main buildings of the University City of Caracas are articulated: the Library, the Rectorate, and the Aula Magna. It houses a particular proposal of interaction among different artistic expressions and along the disconcerting absence of discourse from the architect. It has been attributed to the general poetics of the Synthesis of the Arts, by trying to understand in this way the work without detaching the richness of its shade.

The space, emerged indirectly from the torsion experimented in the project during its conception, is registered in the field of closures and indeterminations in which are conceived the proposals of the Avant Garde. However, its experience transcends the univocal transmissions, heiress of the romantic program which even were latency in the plastic manifestations of the beginnings of the XXth. Century, due to a diffuse definition as square, the condition of being covered, its paradoxical designation and also for the presence of an architecture which supports unusual connections through the dramatization of the plastic emotions from the bareness of its components.

The richness in meanings that emanates from the games of lights and shadows, which follow one another, and the extended confrontation of its spatial systems suggest an Infinite spectrum of interpretations that appeals to the indetermination substrate that is characteristic of the up to date art. These particularities constitute a trend in the art of the second half of the XX century that, by avoiding light, praises the

threshold and inhabited the corners and folds of an Open piece of work. The ambitious purpose of this thesis is to decipher the topology articulated by the observant when experimenting the spatial construction generated by Villanueva and to discover the constituent foundation of its particular poetics beginning with non-textual documents, which were present in his conception.

The methodology used starts by questioning the capacity to operate of the program restrained in the aesthetics statements of the Synthesis of the Arts (developed around a diffuse theory of the Gesamtkunstwerk) to approach an exercise of conditioning of the vision. From this intention of knowing how to look, as its defined by Berger, it is rebuild the spatial discourse of the Avant Garde given by those authors who assumed the dissemination with the underlying extended perception in the multiple derivations of the interpretation.

The phenomenological analysis of the Plaza Cubierta comes from comparing the consideration arisen from this approach with the separation of the factors and elements, which organize it. This method makes evident that the object conceived by Villanueva does not look to fit in a context already prepared for the consumption, but to present itself as a place of connections in where the work emerges from the participation of the observer who, through his movements, completes the Frame. It will be discovered that the flow diagrams established by the architect constitute the operative base of this work. The plastic character that Villanueva imprinted to the movements drawing, «Movimientos» as he calls it, acknowledges the limits in the system of representation in architecture and, at the same time, expands the margins of expressiveness of the spatial fact.

These sinuous traces, which celebrate the becoming and disesteem the entity of the spatial container, assemble an authentic graphic manifestation and outlines the poetics suspended of a trans-textual project among different expressive supports. A topology built beginning with a borderline architecture which appealed to the most essential of its grammar.

La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas. (1953)

La Síntesis de las Artes
como paradigma de lo perceptible
en el arte de vanguardia.

INTRODUCCIÓN:

Una singular propuesta de Síntesis de las Artes, realizada por el Arquitecto Carlos Raúl Villanueva en el Centro Cívico de la Ciudad Universitaria de Caracas a comienzos de los años Cincuenta, supuso la inmersión de Venezuela en el panorama más radical de las manifestaciones expresivas de la abstracción de significantes y de significados que experimentó el arte occidental del siglo XX. La propuesta se materializó en el marco de una modernización tardía, en un contexto socio-cultural en el que el debate de lo moderno fue impulsado por el desarrollo de una expansiva industria petrolera que imponía sus exigencias de eficacia, productividad e higiene a todo el espectro del pensamiento.

Los artistas venezolanos que intervinieron en este proyecto (Manaure, Navarro, Barrios, Otero, Bogen, Narváez y Vigas) conformaban un incipiente colectivo apenas reconocido en ese momento por el rechazo a las concepciones artísticas miméticas, postura que habían adquirido en los talleres parisinos de la anti-academia. El arquitecto iría desligándose de su formación academicista durante el diseño puntual de las edificaciones que conforman el conjunto, derivando hacia exploraciones sobre la relatividad y simultaneidad de las formas espacio-temporales. Por el contrario, el grupo de creadores internacionales que participó (Léger, Vassarely, Arp, Calder, Laurens, Pevsner, Bloc, Lam y Lob), contaba ya para el momento en que se planteó la idea con una sólida reputación dentro del panorama creativo de la vanguardia.

Las relaciones que planteó Villanueva para una Síntesis entre las Artes ocurren en el espacio que arti-

cula los edificios de Biblioteca, Rectorado, Paraninfo y Aula Magna al que llamó «La Plaza Cubierta»; un ámbito que surgió de las torsiones que experimentó el conjunto durante su concepción y no de una expresa intencionalidad inicial. Como “Plaza” no se halla definida por las edificaciones que la limitan y su particular condición, “Cubierta”, impide al observador captar una ausencia en la que hubiera sido posible experimentar su vacío. Por otra parte, su toponimia sugiere un substrato de evocaciones a la memoria espacial que deviene en paradoja y se inscribe en la apertura a los nuevos sentidos emergentes de la obra de arte experimentada en el período de entreguerras.

En La Plaza Cubierta las formas expresivas se articulan en el mismo campo de clausuras y diseminaciones bajo el cual se fueron estructurando las construcciones de la vanguardia, pero su riqueza de significados apela a un substrato de indeterminación que más bien caracterizaría al arte más actual. Se sustenta en el sistema binario espacio-temporal con el que se fueron conformando las figuras representativas de lo moderno; sin embargo, su concreción busca expresarse en las dialécticas dilatadas de la yuxtaposición y la mutación de sus significantes. Aún más, las secuencias de juegos de luz y sombra en las que se descubren las obras artísticas, inhiben la orientación inmediata del usuario cotidiano y la lectura del espacio arquitectónico se torna confusa por el tratamiento activo dado al contenedor y a las superficies delimitadoras, mientras que sus estructuras visuales parecieran no atender a un programa funcional o compositivo.

La Plaza Cubierta es un lugar dramatizado por peculiares sensaciones plásticas, conformadas a partir de otros tantos sistemas de órdenes enfrentados que configuran un campo de singular tipología, en tanto que su arquitectura plantea inusitadas interacciones que se prolongan sobre el espectro infinito de interpretaciones que formula el observador que la recorre, trascendiendo las transmisiones unívocas, limitadas a expresar la función objetiva de las motivaciones que las impulsan. Un ámbito susceptible de ser habitable en la confluencia de los múltiples flujos comunicativos dimanantes.

Al adscribir la operatividad de su propuesta a las reflexiones respecto a la Idea Total en la obra, sustentadas en la Síntesis de las Artes, sin desarrollar una reflexión propia al respecto, Villanueva dio pautas ineficaces para descifrar el posible significado de este espacio. No asentó por escrito, al menos mientras duró el proceso de maduración y consecución del proyecto, las claves de su legibilidad plástica y únicamente apeló a lo textual en la memoria descriptiva del proyecto. Algo insólito en el panorama plástico de las vanguardias que se estructuraron a partir de las claves dadas por sus autores, tanto para actuar como para desentrañar el hilo de la creación.

La revisión historiográfica de los diversos análisis hechos sobre este espacio, desde Moholy-Nagy, Posani, Bullrich, Suzuki, Granados Valdés, Bayón, Arroyo, Larrañaga, Sato y Habasque, a Paulina Villanueva y Lasala, pone al descubierto que se ha tendido a inscribir a La Plaza Cubierta en una poética genérica de Síntesis de las Artes, a la que se utiliza como sucedáneo de las percepciones estructuradoras (propias del observador constituido en habitante crítico) obviando la ausencia de un discurso teórico y amparándose en la coherencia sensorial experimentada en los espacios de La Plaza. Como se pretende demostrar aquí, desde esta posición se rehuye considerar a elementos indiciarios de la presencia de los estímulos que hacen posible captar a este espacio en toda su complejidad racional y sensible y en los que se sustenta la estrategia del presente estudio.

Esta Tesis busca establecer los fundamentos constitutivos de la poética particular con la que Villanueva exploró el tránsito hacia otro sesgo de la modernidad en La Plaza Cubierta, entrevistados desde la participación activa del sujeto en la representación espacio-temporal. Una poética que se articula en el topos generado por la yuxtaposición de significantes, contenidos en múltiples eventos plásticos pero también en la diseminación intencional de significados. El método consiste en relacionar el análisis fenomenológico del objeto de estudio, en el que se confiere valor discursivo a su habitabilidad, con los documentos no textuales que acompañaron al desa-

rollo de esta obra para, posteriormente, confrontar las consideraciones dimanadas de esta relación con las que se originarían del análisis de realizaciones artísticas inmanentes a Manifiestos, en los que sus mismos autores eludieron argumentos no comprometidos con el hecho plástico o su percepción.

La investigación se divide en dos cuerpos atendiendo a las dos posiciones que asumió la vanguardia frente al ser y a lo real. Una inicial en la que el sentido de la expresión artística es una metáfora que traslada la idea del mundo, al mundo de la idea y otra, posterior, en la que el arte es una construcción alegórica del estar en el mundo. Prescindiendo de la linealidad de los acontecimientos, las dos partes de este trabajo discurren en forma independiente.

En la primera, formulada a partir de una disquisición teórica en la que se cuestiona la operatividad del programa artístico contenido en los planteamientos estéticos de la Síntesis de las Artes, se aborda un ejercicio de acondicionamiento de la mirada. Desde este intento por saber ver, como lo definiera Berger, se detectan las figuras semánticas que hacen posible la reconstrucción causal de las intenciones espaciales en determinadas construcciones del siglo XX.

Para ello ha sido necesario revisar la definición de Síntesis de las Artes por cuanto, desde su formulación, se ha presentado en formas elusivas de su operatividad bajo los términos difusos de totalidad, alianza, integración, interrelación, sintonía o diálogo. El concepto mismo desvela el drama del hombre romántico, escindido por la dialéctica de lo sensible o lo racional enunciada por Kant y sostenida por Hegel. Un hombre que ha de aprehender la complejidad del mundo inmerso en la disolución de lo real.

Bajo el epígrafe de Síntesis de las Artes la modernidad conformó un imaginario de construcciones mentales unificadoras montadas a partir de los conceptos de Goethe sobre el conjunto característico y que buscó plasmarse en el ideal de una obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*: Wagner) concebida y ejecutada bajo el signo del genio omnímodo. Constituyó

una propuesta basada en la acción simultánea y mancomunada de los diferentes participantes, en la que cualquier aspecto, por ínfimo que pareciera, no debía ser abandonado a las fuerzas disgregadoras del azar.

El desasosiego subyacente en la consciencia de la irrupción de las múltiples derivaciones dadas por la interpretación, que en principio atentan contra la unidad de la obra, fijó la búsqueda de una Síntesis entre las Artes que indujo a la posibilidad de una concreción particular, en la que la forma artística habría de equivaler a la totalidad que formulaba. Así se materializaron resoluciones formales, estructuradas en torno a una difusa teoría intensificadora de la Idea, que rechazaría su apertura programática, cercenando el espectro de lecturas posibles de la obra de arte. Aspecto en el que se persistirá en las vanguardias, desde El Lissitzky hasta las exploraciones de Le Corbusier, ya en la mitad del siglo XX.

No obstante, apelando al impulso creador inherente a la proposición de Síntesis de las Arte, la vanguardia asumió la concreción plástica de la fragmentación como alternativa a los postulados funcionalistas que operaron incólumes desde los primeros movimientos hasta su revisión en la década de los Cuarenta. Por ello, muchas de las propuestas que resultaban limitadas en tanto que experiencias aisladas, al ser integradas a la arquitectura, se abrían a la transferencia de flujos discursivos, que las llevaría a ser consideradas amplias de sentido (ROTHENSTEIN, J. [1961, 25 de abril]).

Así, una Síntesis de las Artes de facto irá conformándose a partir de los significados entrecruzados surgidos en ámbitos espaciales habitables. La operatividad de esta derivación emerge de las poéticas de la especificidad disciplinar, en las que se plantean los temas que se desarrollarán a partir de lo estrictamente inherente a la relación sujeto-objeto. Concretamente de aquellas que, al involucrar la cualidad material del referente, la naturaleza de la relación y las particularidades del consumidor en el proceso, enfrentarán el problema de la percepción como actitud consciente ante la obra de arte. Una obra que no buscará entregarse a su consumo ya dada, sino

emerger en el momento de su detención por parte del artista.

Estas reflexiones, que operan para el sujeto y desde él, nutren la estrategia analítica de la presente investigación, que no pretende rehacer en sentido inverso el camino ya recorrido en el ensamblaje del objeto, sino descubrir insólitas intenciones en los significantes. Este enfoque lleva implícita la necesidad del papel participativo que asume el sujeto como consumidor, quien al habitar una consciencia particular del espacio y del tiempo, arma la obra de arte como diseminación del mundo. Para este consumidor el espacio no es el contexto en el que las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas; el ámbito de sus conexiones.

La retícula, la representación de lo infinito o del instante en la obra, elementos que se insinúan más allá de su soporte expresivo, constituyen las figuras pasivas para la habilitación consciente que se pretende estructurar. Las activas, que fueron descubriéndose a partir de la construcción expresiva de los desplazamientos infinitos del objeto y del sujeto y que apelan a la movilidad de las perspectivas que prolongan su capacidad significativa en el marco de lo real, arman la estrategia con la que autores como El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Max Ernst y Le Corbusier plasmaron la materialización de una topología que aquí se busca evidenciar.

Concretamente El Lissitzky planteó en *A y la Pangeometría* el desarrollo de un fondo óptico como tratamiento activo del límite arquitectónico, en el que buscó diseminar la obra pictórica en el contenedor espacial, entendido como metáfora del mundo. Situará al observador en una posición de rebeldía frente a las convenciones estáticas de la perspectiva renacentista, como paso fundacional para alcanzar una concreción moderna habitable, en la que se produjese una yuxtaposición de soportes expresivos diferentes.

Por su lado Moholy-Nagy, en sus reflexiones expuestas en *La nueva Visión*, buscó desarrollar un "Tiempo paralelo" entre la consumación de la obra y su consumo por el intérprete. Con ello la percepción,

entendida como fenómeno, no se agotaría en la comprensión de la propuesta artística, sino en la dilatación y dilación que supone su vivencia. Preocupación similar a la que ocupó a Max Ernst en *Más allá de la Pintura*, donde exploró una transtextualidad desestabilizadora que atentaría contra la unidad de la obra, incluso desde los únicos elementos alusivos a la totalidad que permanecen en la obra moderna (la *inscriptio*). Evidenció la re-creación del mundo que ejecuta el interprete como sujeto activo de la percepción y en la que interviene un tiempo presentado, pero también presente.

Del cruce de estas proposiciones emerge el entramado de referentes que, en sus múltiples derivaciones, inhibirán el lastre de la remisión teleológica que resultaba inefectiva en términos espaciales. Este nuevo estado emergente, más parecido al momento de una colisión en la que se reconocería aún la integridad de cada uno de los fragmentos y donde los significantes permanecen fenomenológicamente abiertos, sería la culminación de la trayectoria iniciada en el siglo XIX cuando se asumió la habitabilidad de los límites. Un artículo de Le Corbusier, que lleva por título *El Espacio Indecible* y que fue publicado nada más terminada la Segunda Guerra Mundial, descubre este campo de posibilidades a partir del cual se estructura la segunda parte de esta investigación.

Le Corbusier, en ese artículo, expresamente señaló respecto a una *Síntesis de las Artes Mayores*:

“No es el efecto del tema elegido, sino una victoria de proporcionalidad en todas las cosas –en la física de la obra– en la eficiencia de las intenciones controladas o no, captadas o inasequibles, pero sin embargo existentes y atribuibles a la intuición, ese milagro catalizador de las sapiencias adquiridas, asimiladas y hasta olvidadas. Pues en una obra, terminada y lograda, hay masas de intención enterradas, un verdadero mundo que se revela a quien tiene derecho a entender, vale decir: a quien se lo merece” -Le

Corbusier (1946, abril).

El mundo verdadero sugerido por Le Corbusier emerge de un espacio en el que se opera una disolución del muro arquitectónico que permite experimentar la “profundidad inasible” de una “evasión ilimitada”. Una topología en la que actuarían en concordancia las “artes mayores”, a la que entendió como acústica plástica. Sin embargo, para Le Corbusier la diseminación que implica la disolución recae sobre los significantes, materia exclusiva sobre la que opera el artista. Con lo que remitirá nuevamente a la tensión superficial que experimenta el conjunto característico señalado por Goethe, efectiva ahora sólo en el *brise-soleil*, espacio liminar intrínsecamente inhabitable.

No obstante, el consumidor participa de tales vivencias escapando de las pretensiones reguladoras del artista. Es un sujeto apto para recrear el mundo contenido en las diseminaciones expresivas desde su propia inmersión en la dinámica decodificadora. Percibe lo moderno como un pensamiento del umbral (*Schwelle*: Benjamin) y no tan sólo del límite, al asumir las diferencias sin recurrir a juicios. Prescindiendo tanto de la exclusión como de la similitud como condiciones para establecer relaciones, ocupa la posición alternativa decimonónica de *entre-mundos* (*Zwischenwelt*: Novalis) que ya el Barroco experimentó. Lo que constituye el trasfondo de una modernidad otra.

Esta situación liminar será el lugar de un texto tramado a base de fragmentos semánticos que concurren y remiten unos a otros desde su alteridad irreductible, operando sobre la disolución de sus confines, como indica Rella (1992). Una negación del discurso absoluto y de la obra total bajo una estrategia de transtextualidad que constituirá la interacción semiótica de sistemas heterogéneos, generados dentro del discurso de la obra, que prolongan el significado de la misma más allá de sus significantes.

En el marco de un renovado debate en torno a la construcción del hecho urbano y la vivencia del monumento, que tuvo su inicio en 1943 en el texto *Nine points of monumentality* (escrito por Giedion, Sert y

Léger), despuntó, a comienzos de los Cincuenta, un sincretismo particular de la relación ciudad–arte. Un procedimiento cuya estrategia discursiva será cierto automatismo semejante al que se había explorado a partir de las capacidades expresivas del collage y no de la divagación retórica. Su discurso figural se basará en la alegoría, construcción que no supone un ansia unificadora, sino un continuo trasladar del sentido, buscando extraer elementos de lo real privándolos de su función, para posteriormente juntarlos, aislados del contexto originario. Antecedentes de los que se infiere no sólo la clave que desvela el pensamiento moderno en su trasfondo liminar, sino, además, los componentes de una poética que permite aproximarse a La Plaza Cubierta.

Ubicar la singular obra de Villanueva en su contexto específico, en el que el debate creador de la vanguardia artística, al desplazarse de los tradicionales centros generadores, irá instalándose en sus propios resquicios marginales, es el siguiente paso de este estudio. Posteriormente se desglosan en él los factores y elementos estructurales que conforman La Plaza Cubierta, para llegar a reconocer, en los flujos que el arquitecto establece, la estrategia discursiva de su propuesta de Síntesis de las Artes. Estos Movimientos, como los llama el propio autor, son la base de la operatividad del proyecto y se definen desde la ambivalencia del tránsito del usuario y las tensiones espaciales, apelando a la reverberación plástica de los distintos componentes.

Las construcciones plásticas presentes en este particular espacio y su arquitectura misma, más allá de apuntar a lo determinado, dado por los factores específicos de lo real o de la intención creadora, están condicionadas por la disposición receptiva del sujeto. Semejan enigmas que requieren estructurar sentidos y no sólo descifrar significados (FREGE, Gottlob. [1971]) y conforman el texto legible de una obra abierta que obvia las remisiones directas (Dorfles) desde una situación liminar, en la que el objeto pierde entidad en función de la participación subjetiva del perceptor. Para el habitante moderno estas construcciones no resultan asimilables en su totalidad, sino en sus pliegues, que se abren y dilatan a cada episodio frag-

mentario, remitiéndose unos a otros. La vivencia de estos discursos múltiples, sucesivos y simultáneos, que siempre se presentan inconclusos, deriva en un reconocimiento del ser en el mundo.

Se originan así infinitas e infinitesimales interpretaciones que sitúan al perceptor en una topología equidistante entre la contemplación, mero deleite al que obliga la observación desinteresada y los automatismos funcionales que el programa impone al usuario. La dinámica de re-construcciones múltiples, sucesivas y simultáneas que se ofrecen en este ámbito de pasos perdidos (Villanueva) sitúan al perceptor en una posición intencional en el espacio que, en definitiva, plantea una comprensión macrocósmica que se aproxima seductoramente al pensamiento leibniziano.

La participación del intérprete en la lectura de los significantes que constituyen La Plaza Cubierta, determina la configuración final de un lugar polisémico, siendo allí donde recae el interés fundamental de esta obra y lo que la distancia de lo que propusieron otros modelos de Síntesis de las Artes. Aspecto que la presente investigación detecta revelarse en el carácter plástico que el arquitecto imprimió a la representación gráfica de su propuesta para una Síntesis de las Artes y por el que los cinco diferentes Movimientos que fluyen por ella, adquieren una categoría discursiva inusitada, constituyéndose en Manifiesto gráfico. Conscientemente asumido es este discurrir por entre la arquitectura, que sugieren en conjunto las posibles promenades arquitecturales previstas dentro de este ámbito, lo que anuncia la noción de un consumidor de arte activo en el campo específico del hecho espacial.

No obstante haber sido eludido el discurso textual por el arquitecto, su poética suspendida fue esbozada en este esquema, que condensa en trazos sinuosos un ambicioso proyecto de transtextualidad semántica entre diferentes soportes expresivos. En La Plaza Cubierta, una arquitectura que apela a lo más esencial de su gramática, transcurre un discurso tácito del arte moderno en el que afluyen singulares relaciones plásticas, cobijadas en un espacio de penumbras.

PREÁMBULO:

Una de las acepciones dentro de las cuales se ha definido al arte es aquella en la que puede considerársele como el refugio de significados en peligro¹. Indagando en concepciones de esta naturaleza, surge, en primera instancia, la siguiente interrogante: ¿qué se pretende, entonces, con su crítica?. Lo que comporta, en primera instancia, el cuestionamiento de la posición que asume el crítico ante el objeto contemplado, tomándose en cuenta tanto su imparcialidad como su entusiasmo.

Ante lo primero, ya Oscar Wilde señalaba que “sólo podemos dar una opinión realmente imparcial cuando se trata de cosas que no nos interesan y esta es, sin duda, la razón de que la opinión imparcial carezca completamente de valor”². Lo segundo implica, también en palabras de Wilde, un movimiento del ánimo mediante el cual el crítico trata de recuperar la energía que engendró la obra, en la que ninguna forma del pensamiento ha de resultarle extraña ni impulso emotivo alguno oscuro.

Respecto a esta energía, ¿se trata de exhibir una simpatía o de prolongar el texto originario en una bruma de maravilla, igualmente cara a dioses y adoradores? Para poder responder a esta pregunta –sin duda una de las principales consideraciones en el momento de acometer cualquier reflexión en el marco específico de la historia y crítica de la arquitectura– antes cabe hacerse otras. ¿Cómo se produce la aproximación a la obra artística?, ¿cómo su vivencia?, ¿con qué sentido se indaga en su comprensión?; incluso ¿cómo llevarla a cabo?, ¿cómo se da su asimilación? y yendo más

1 JAY, Martin. (1990). *Socialismo Fin de Siglo*. Nueva Visión: Buenos Aires. P. 154. Jay señala que “el arte es la reserva de significados en peligro”.

2 WILDE, Oscar. (2000). *Sobre el arte y el artista*. CABRÉ, M^a Ángeles (ed.). DVD: Barcelona.

allá, aún en etapas previas, ¿cómo materializar su montaje y con qué fin?³.

Básicamente, estas consideraciones conducen a los problemas de qué se ha de ver y de cómo ha de verse. Preguntas que, dentro del marco del presente trabajo, quizá no sean fundamentales; pero sin duda, sí resultan fundacionales. Remiten, como toda fundación, a un tiempo presentado, clausurado y consumado, que en este caso es el del objeto y su creación, a la vez que lo hacen al tiempo presente, continuo y en devenir, del objeto como construcción abierta y en el que también ha lugar a sus posibles interpretaciones. Toda fundación, al igual que estas preguntas, conforman una dualidad en el tiempo: fueron y son.

Una vez establecido este primario horizonte de dudas, otras consideraciones, a su vez, se suceden aquí. Plantearlas todas juntas o una por una no cambia la naturaleza del problema y supone una sensación de vértigo que puede inducir parálisis. Es precisamente ese vértigo lo que, sin embargo, resulta seductor. Descubrir que, por otra parte, ese desasosiego que se produce en el instante de irrupción de lo desconocido y por ende terrible, en el confortable espacio de lo asimilado y cotidiano, es el ámbito desde el cual opera el crítico, significa convertirse en un interprete de excepción de la obra de arte.

¿Es la crítica, entonces, una labor historiográfica o una función especulativa? La primera opción ya se presenta como una dualidad en sí aparentemente irresoluble; pues la Historia, ¿habrá de acometerse desde el desmontaje del objeto de estudio o desde la construcción, digamos paralela, de un nuevo "organismo"?⁴. Acometida desde el desmontaje implicaría que, una vez seleccionado un acontecimiento, entendido como "objeto histórico", éste ha de ser sometido a su descomposición, diseminado en sus elementos no lingüísticos, y a cada fragmento resultante historizarle; es decir, aplicársele redundantemente la historia. La crítica sería, por consiguiente, el acto mismo de esta recomposición⁵.

3 Preguntas que son encaradas desde posiciones axiológicas o valorativas, fenomenológicas o gestálticas.

4 GUINZBURG, Carlo. (1981). Señales. Raíces de un paradigma indiciario. Muchnik: Barcelona. A propósito ver particularmente: BENJAMIN, Walter. (1988). El concepto de crítica en el Romanticismo Alemán. Trad. J. F. Ivars y V. Jarque. Península: Barcelona. Benjamin ve en la crítica romántica del arte, no el juicio expositivo de la obra misma, sino el ejercicio de comprensión y complemento imaginativo de ella. Como asienta en la introducción.

5 TAFURI, Manfredo. (1983). L'armonia e i conflitti: La chiesa di San Fco. della Vigna nella Venezia del 500. Einaudi: Torino. El trabajo del historiador que despunta Tafuri, queda reflejado en la explícita introducción de este libro

La segunda opción partirá de crear una comprensión capaz de revelar nuevas conexiones en el interior del objeto mismo⁶ que, sin embargo, suelen develarse más bien en el espectro íntimo del crítico y su objeto de atención.

Otra vía posible, sería plantear que el trabajo del crítico constituya, a su vez, otra dualidad: o bien ha de buscar nuevamente la diseminación, en la que su labor sería un pretexto destinado a multiplicarse en una imprevisible cantidad de afluentes o, caso contrario, ha de enfocarse en el sujeto investigado⁷, enriquecido en sus derivaciones intrínsecas. Las dudas no hacen más que aflorar al mismo tiempo que emerge un deseo de expresión paralelo a un ansia inherente de verdad⁸. Pero esto ¿acaso no equipara su trabajo con el del artista y con el del filósofo?, respectivamente.

Como artista, su labor sería re-crear el mundo y su voz la del expositor de ideas. Como filósofo, su trabajo buscará la dispersión del mundo en el dominio de las ideas. En cualquier caso y recordando a Platón cuando señalaba aquel sentido esencial de la búsqueda de la verdad, su trabajo giraría en torno a garantizar el ser de la belleza⁹. Un des-velar en el que, si fuera el conocimiento lo que se pretende, deberá rastrear inflexible, pero si es la belleza lo que se busca, habrá de sentir una aproximación incitante.

Se plantea así el paradigma indiciario de la tarea implícita en este trabajo: ¿poblar el conocimiento o habitar la verdad? Mas que encontrar respuestas, se ha ido descubriendo preguntas, alrededor de las cuales se han construido los sentidos sobre aquello que constituye el motivo de la investigación: el objeto histórico, entendido como objeto crítico. Las construcciones a que ha dado lugar este proceso no son, ni más ni menos, que desconstrucciones de su propia significación. Lo que más bien recuerda al aforismo de Wittgenstein cuando señala que “Las cuestiones no deben resolverse, sino disolverse”.

Sin embargo y aún asumiendo este panorama de incertidumbre como campo para debatir, ¿dónde echar el anzuelo del ingenio indagatorio?. Quizá, como

6 BENJAMIN, Walter. (1971). Tesis de filosofía de la historia. Edhasa: Barcelona. Según apunta Walter Benjamin en su escrito *Angelus Novus*.

7 GINZBURG, Carlo. (1981). *Pesquisa sobre Piero*. Trad. Pilar Gómez Bedate. Muchnik: Barcelona. P. 9. Ginzburg señala que toda interpretación –histórica, se entiende– presupone un ir y venir del detalle al conjunto sin descuidar ambos lados.

8 BENJAMIN, Walter. (1971). *Op. Cit.* P. 29 y ss. Resulta interesante el repaso historiográfico que realiza Benjamin en su definición del trabajo, mas bien de la actitud, del historiador. Para Benjamin este ansia de verdad esta signada por los intereses de clase, obviamente refiriéndose a la clase dominante quien es, al fin y al cabo, quien redacta la historia misma. Matizada o no, lo destacable aquí es la necesidad misma de esta verdad.

9 BENJAMIN, Walter. (1988). *Ibidem*. Benjamin es quien señala el aforismo de Platón que aparece en el *Banquete*: “la verdad tiene como compromiso el garantizar el ser de la belleza”. Benjamin a su vez señala que si el fin del trabajo del historiador fuera el de la adquisición de conocimientos, el resultado, mas que pedagógico, sería didáctico.

dijera Walter Benjamin, allí donde la constelación en la que la época del historiador entre en la época anterior fundando una época como mónada; donde el objeto de estudio halle conservada y contenida la obra general; la obra general, la época; la época, en el entero curso de la historia...

Esta tesis se acomete desde tales retos.