

## Instalaciones en el margen.

Este estilo surroide nos arrastra, desde  
la dura realidad, al mundo blando, amable  
y curvilíneo de la utopía.

Carlo Mollino.

## CAPÍTULO 5.

La relativa prosperidad económica que venía gozando América Latina, a finales de la década del Cuarenta, hacía viable aún el viejo sueño de la utopía ilustrada. América será descubierta en las obras que dejaron las sucesivas llegadas de arquitectos de la modernidad europea o en las de la versión norteamericana, o aún en los rasgos que ambas sembraron en las creaciones autóctonas<sup>1</sup>. Sin embargo, todo esto no abarca la complejidad de la arquitectura moderna en América Latina y es, por ello, que se plantea el análisis de sus rasgos particulares. Las curvas sugerentes, aparentemente caprichosas y la fluidificación de formas y espacios, sustituyeron, aunque con febles argumentos disciplinares, a la simple geometría ortogonal, característica del racionalismo de los centros, en los años de entreguerras. Fue a través de estas expresiones como funcionaron los detonantes de la variante moderna latinoamericana, fuera de los tradicionales escenarios de su desarrollo<sup>2</sup>.

El sueño moderno en Latinoamérica hubo de conjugar una proyección positiva y nostálgica a la vez<sup>3</sup>. Pasó por desarrollarse tautológicamente en el resquicio dejado por un arraigado figurativismo costumbrista -omnipresente en la cultura oficial- que seguía vigente aún en los años 50 y la desnaturalización de la cultura vernácula que supusieron los grupos de técnicos vinculados a las nuevas industrias productivas. En Europa y aún en los Estados Unidos, nadie había sido moderno con anterioridad y las condiciones objetivas que desde la Ilustración venían produciendo transformaciones endógenas, tornaban el proceso autocrítico y autorreferencial, potenciado por aquello

- 1 La referencia aquí es a los particulares «descubrimientos» llevados a cabo por los historiadores Hitchcock y Goodwin. Por otra parte, Eugenio Garín se plantea, a raíz de las fuertes y sucesivas oleadas migratorias esencialmente europeas, que Europa, más que descubrir América, la ha inventado. Se basa en la larga trayectoria de escenarios idealizados que se han situado en América, desde la Utopía de Moro de 1516, quien desarrolla bajo un modelo pseudo-incaico de organización social, política y cultural una sociedad perfecta en una isla del Caribe, hasta las misiones jesuitas de la tierra prometida de Paracuaria, actualmente Paraguay –que en lengua guaraní quiere decir precisamente eso– donde con el fin de aislar de la pervisión que la cultura europea ejerce sobre los hombres, se construye una sociedad adánica con los supuestos habitantes aborígenes que aún se hallaran en su pureza originaria, tal como lo señala Anton Benschon en su Carta al reverendo padre Am-Rhin. Ver: SAVATER, F. (1994) Sin contemplaciones. La avidéz por el hombre nuevo. Ariel: Buenos Aires. Ver también: LIERNUR, Francisco, et al. (1991) Modernidad y Postmodernidad en América Latina. Nacionalismo y Universalidad en la Arquitectura Latinoamericana. AA.VV. Escala: Bogotá.
- 2 Borges mantiene la elección de lo marginal como manera de preservar significados y de una actuación universal. Véase VICENTE, Henry (1999) El vértigo horizontal. Fundación CELARG: Caracas.
- 3 El espacio de la representación en Latinoamérica ha estado teñido de este carácter marginal bajo las formas inmovilistas ejercida por la presión de la cultura central dominante. La figuración localista forma parte del discurso de los sectores reaccionarios, gobernantes mas anacrónicos, movimientos revolucionarios y otros.

que Weber llamó las dimensiones civilizatorias del acontecer histórico<sup>4</sup>.

Desde su independencia, América Latina se ha venido ideando como un modelo estructurado que ha de alcanzarse. A partir de la conjunción de fuerzas dispersantes y cohesivas a la vez, la idea de modernidad, por ejemplo, se ha implantado más como una discusión desprovista de su razón de ser que como dinámica especulativa<sup>5</sup>. Sin embargo, en los años Cuarenta, Lucio Costa en Brasil, Vilamajó en Uruguay, Candela en México y, algo más tarde, Villanueva en Venezuela, entre otros<sup>6</sup>, establecieron un campo propio de la reflexión sobre el espacio de lo moderno, que la visión tópica de estas latitudes no permitió cantar.

Estudiosos y novelistas europeos como Alexander von Humboldt, Tocqueville, Blaise Cendrars, Jules Verne, Arthur Conan Doyle y otros más, así como escritores de esta misma realidad geográfica y cultural, establecieron una aproximación a América Latina basada en tópicos. “América Latina es, de hecho, una unidad geográfica e histórica”, escribe el arquitecto y crítico Enrique Browne, retomando las palabras de Alberto Saldarriaga Roa<sup>7</sup>. Visión que se circunscribe a la imagen de un eterno y extendido Trópico y al lugar común de la América Latina como unidad cultural, donde las diferencias se presentan como acentos locales; como una diversidad en la unidad.

Apreciaciones que resultan poco precisas, pues parten de equiparar las condiciones climático-paisajistas –al sur del Río Grande y entre los océanos Pacífico y Atlántico– con un pasado histórico común. Salvando un espíritu post-colonial, inmanente en este tipo de observaciones (quizá el único rasgo común), las diferencias que se pueden apreciar en los distintos modelos culturales presentes en América pre-hispánica, van mucho más allá del sesgo común que supuso el permanecer aún dentro de cierta pre-historia o de los sutiles aires que soplan en la ribera de algún río. A las diferencias geográficas, se suman los diferentes modos existenciales, los ámbitos culturales dispares, tanto precolombinos como coloniales<sup>8</sup> o republicanos, y las

1. ARMANDO REVERON  
Cocoteros en la Playa. 1926  
Oleo sobre tela, 47x61. Colección R. Díaz Gil

4. WEBER, Alfred. (1960). Sociología de la Historia de la Cultura. Galatea Edic. Nueva Visión: Buenos Aires.
5. FERNANDEZ, Roberto. (1998) El laberinto americano. Col. Metrópoli. Biblioteca Nueva: Madrid.
6. BULLRICH, Francisco. (1969). New directions in Latin American architecture. Braziller: Nueva York.
7. SALDARRIAGA ROA, Alberto. (1988, Dic–Feb). Héroes o Tumbas. Entorno nº 1: Quito. Existe una tendencia a apuntalar una condición climática-paisajista y un pasado histórico común a todo el continente. Las diferencias que se dan entre el clima tropical húmedo de costa del Caribe y el estepario frío y seco de las Pampas constituyen, en esta visión, un accidente. Análisis algo más comprometidos rechazan de pleno tal homogeneidad pero plantean “la existencia de procesos socio-políticos que se registran como constantes en la historia de la mayoría de los países del área” –TINOCO, E. (1991). Asalto a la Modernidad. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, vol. nº 41: Caracas. P. 37.
8. La tenencia o no de metales preciados por la corona y la economía mercantilista del viejo continente significó la división de las colonias en posesiones de primer o segundo orden. A demás la pobreza del suelo para el cultivo, en el caso específico de Venezuela, suponía una marginación extra.

diferentes formas y agrupaciones humanas<sup>9</sup>, étnicas, etc.<sup>10</sup>.

Este tópico prefigura, no obstante, una imagen arquetípica como metáfora de género menor, donde destella, quizá, un pretender ser. Por tanto, la suma de tópicos actúa como un inquietante mitificador –al igual que en las fases de afirmación cultural o ante la amenaza de disolución culturales– constituyendo una entidad imaginaria que coadyuvó al particular proyecto de modernidad en América Latina. El tópico del Trópico se delinea como un espacio figural de relaciones y contradicciones insospechadas.

En las zonas ecuatoriales del Continente Americano la idea de protección que acompaña a la Arquitectura, no está vinculada al frío ni a la lluvia que, aunque violenta en ocasiones, es intermitente. Y mientras que para el discurso moderno eurocéntrico un espacio desnudo de luz no deviene ámbito asimilable<sup>11</sup> y, como señaló Boullé “la sombra conjura imágenes de tristeza y sinrazón”, aquí la luz debe restringirse a un tamizado marco pseudo–exterior.

En el Trópico la luz no resulta habitable<sup>12</sup> y la sombra estructura cierta topología a la que podría reconocerse como una «poética del umbral». La emoción plástica que desde el Renacimiento producen los objetos bañados por la luz y que Le Corbusier reafirma en 1920, es aquí sustituida por la inquietud que produce la luz misma, enceguecedora, dura y deslumbrante (il. 1). Se pasa de la dramatización de lo sentido a la sensación de lo dramático y de lo

9 Ver: Sato, A. y Posani, J. P. (1992–1993 sept–feb.) *Riflessioni dai Tropici*. Zodiac, nº 8: Milán. Las diversas migraciones de europeos que concurren en América Latina a partir de finales del siglo pasado son muestra de ello.

10 En un artículo de J. R. Guillent Pérez –El Nacional, Caracas. (1947, 8 de julio)– titulado *Teoría del Conocimiento Latinoamericano* se dice: “Lo latinoamericano es un modo de ser único y exclusivo en el planeta. Es por tanto inevitable, que el «conocimiento» de lo latinoamericano tenga su mundo categorial peculiar”.

11 “La arquitectura es el juego sabio de los volúmenes bajo la luz”, sentenciaba, en 1923, Le Corbusier en *Vers une Architecture*. Ed. Crès: París. Versión en castellano: *Hacia una Arquitectura*. Trad. Martínez Alinari, J. 2ª ed. Poseidón: Madrid. (1978). El volumen se instituye en la cultura occidental como el cerco, el límite del espacio habitable.

12 El mismo Octavio Paz (1987) señala que tanto ciega una luz total que una oscuridad total –Tiempo nublado. Ed. Seix Barral: Barcelona.



1.

inexpresable. Esencia que resulta fácilmente detectable en la pintura y, específicamente, en la obra tardo-impressionista del venezolano Armando Reverón<sup>13</sup>. Quizá no sea más que una condición periférica, pero lo moderno en el Trópico pasa por poblar las orillas, entre la luz contingente occidental y la sombra necesaria<sup>14</sup>. La vida en el trópico habita en la penumbra.

Esta conjunción de factores marcan la necesidad de definir las características de lo moderno en el contexto específico de América latina, así como la de considerar el alcance que pudo lograr el debate desde los centros de irradiación y como fue entendido por los receptores, inmersos como estaban en sus propias consideraciones.

El escritor cubano-venezolano Alejo Carpentier, contemporáneo del arquitecto Villanueva y quien fuera uno de los primeros críticos del proceso de modernización en América, señalará a estas condicionantes, como fuerzas fruto de una “invariante barroca”<sup>15</sup>, característica de las expresiones periféricas y patente en las formas más significativas latinoamericanas. Una particularidad de este contexto específico que él mismo define como “real maravilloso”<sup>16</sup> y que puede ser vista como la “disolución” de los límites que tradicionalmente separan discurso de figura; significación de sensación; realidad de trascendencia.

Para Carpentier, “Barroco” no es un estilo, ni siquiera una mezcla de ellos<sup>17</sup>, sino más bien una pulsión de vértigo debida a la tentación de dejarse atrapar en sus formas, constituidas no sólo como una estrategia narrativa sino además, crítica. Se acerca a las ideas de Helmut Hatzbel cuando señala que:

“el Barroco supone una riqueza, plenitud, plétora. Por lo tanto, donde hay Barroco hay evocadoras enumeraciones selectivas, llenas de emociones, exageradas e imaginativas calificaciones que producen un sentido de subordinación respecto a una unidad

- 13 Armando Julio Reverón (Caracas, 10 de mayo de 1889 – 18 de septiembre de 1954) estudió pintura desde 1912 en España, en la Academia Nacional de Bellas Artes, la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona y en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Regresó a Venezuela en 1915 y entabló amistad con Zuloaga. El particular tratamiento de la luz que aquí se señala se refiere al denominado período blanco (1924–34), donde retoma las exploraciones impresionistas de finales del siglo anterior. No hará énfasis ya en cómo ésta rebota sobre los objetos ni en cómo es condicionada por el color, sino en la luz misma, en la confluencia de todos los colores en el blanco, estableciendo una particular relación fondo-figura poco figurativa. Ver: BOULTON, Alfredo. (1990). *Mirar a Reverón*. Macanao Ed: Caracas.
- 14 El polígrafo Athanasius Kircher incorporó el color al reino de las sombras a partir de las observaciones del veneciano Antonio de Dominis (1611), quien planteó el color como una mezcla de luz y oscuridad (Leonardo Da Vinci había señalado en su Tratado de la pintura: la sombra es “luz más ligera”). Las ideas de Kircher, desarrolladas en el libro décimo de su *Ars magna lucis et umbrae* de 1646 -Ed. facs: Verde, Martínez y Couceiro trads. Universidad de Santiago de Compostela (2000)- traslucen un sentido positivo de la sombra en el mundo occidental .
- 15 Como Alejo Carpentier lo estableciera en el prólogo de su libro “Los pasos perdidos”. A propósito de ello el crítico e historiador venezolano Azier Calvo nos dice: “Los planteamientos de Carpentier sobre lo Barroco hay que verlos a la luz de las reflexiones que en torno a ello, en su ensayo así titulado, ha realizado Eugenio D’Ors: ...que en realidad lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora...”. CALVO; Azier. (1991). *Alejo Carpentier en Venezuela y la obra de Carlos Raúl Villanueva*. Annals, nº 5: Barcelona. P. 73
- 16 Término que se relaciona tanto con el surrealismo, del cual se nutre en algún momento, como con la idea romántica de lo sublime.
- 17 AZIER, Calvo. (1991). *Op Cit*. PP. 65.

superior”<sup>18</sup>.

El análisis de Carpentier, centrado en la “enumeración rápida y agolpada”, “condensa la percepción como una maravilla”<sup>19</sup>; una suerte de invitación contraria a la adjetivación, donde comienza a descomponerse la estructura por una convergencia de miradas que se distancian de la cosa aferrando el fragmento. Carpentier identificó a la creación artística latinoamericana –aunque haciendo énfasis en el espectro literario<sup>20</sup>– bajo el signo de un Barroco omnipresente. Derivando su análisis directamente del pensamiento del filósofo catalán Eugeni D’Ors<sup>21</sup>, quien, opuesto al concepto de estilo de Wölfflin y al de época de Croce, estableció lo barroco como una tendencia permanente en la naturaleza y en el espíritu humano marcada por el signo cíclico de eternos retornos y condicionada por un fatalismo atávico en América.

Desde la aparición en 1967 del capítulo “Problemática de la actual novela latinoamericana” en el libro *Tientos y Diferencias*, han sido numerosos los círculos de la crítica que se han ido adscribiendo a las tesis de Alejo Carpentier. Desde identificaciones discursivas formales, hasta, incluso, como aspiración a la formulación de una identidad estilística. Así, en el campo de la crítica literaria, además de “lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier”, se reconoce lo Barroco en “las modernas técnicas novelísticas en Ernesto Sábato”; “el barroquismo de Lezama Lima”; “los signos barrocos en la narrativa de Carlos Fuentes”; “el neo–barroco cubano de Reinaldo Arenas”; la “estética neo–barroca de Severo Sarduy, Fernando del Paso y Cabrera Infante”<sup>22</sup>.

La existencia de signos que denotarían un incipiente postulado neo–barroco se había dado, como señala Emilio Carrilla, entre los mismos miembros de la Generación del Veintisiete, quienes se vincularon a un movimiento artístico que pretendía una reivindicación efectiva de las formas estilísticas del poeta Góngora<sup>23</sup>. Una reivindicación que, por otra parte y aunque sin aparentes repercusiones inmediatas, habría supuesto la impronta de una seducción por las

- 18 HATZFELD, Helmut. (1964). *Estudios sobre el Barroco*. Gredos: Madrid. PP. 291–292
- 19 BURGOS, Fernando. (1995). *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Monte Avila: Caracas. P. 194.
- 20 CARPENTIER, Alejo. [1967]. *El reino de este mundo y Tientos y diferencia*. Arca: Montevideo/Calicanto: Buenos Aires. (1976).
- 21 D’ORS, Eugeni. (1972). *Lo barroco*. Aguilar: Madrid. P. 187 y siguientes. Para un estudio más detallado sobre el problema de la definición orsiana ver: GUERRERO, Gustavo. (1987). *La estrategia neobarroca*. Edicions del Mall: Barcelona. (1987).
- 22 Como aspectos señalados por Alexis Márquez Rodríguez, Julio Cortázar, Mario Benedetti, Oscar Rodríguez Ortiz y otros. Una recopilación exhaustiva se puede encontrar en: GUERRERO, G. (1987). *Op. Cit.*
- 23 CARRILLA, Emilio. (1961). *La literatura barroca en Hispanoamérica*. *Revista de filología española*, XLIV: Madrid. PP. 237–282.

formas mismas que darían lugar a una inmanente, desde entonces, presencia de recursos estilísticos, extraídos directamente de ese momento creativo<sup>24</sup>.

En la configuración de lo barroco en Latinoamérica<sup>25</sup> habría que relegar a la omnipresencia de la naturaleza y la inexorabilidad del medio cultural, elementos del sesgo “exótico” que se aplica, para entenderlo como un proceso de construcción, más allá de lo preceptivo. Ello implica poder hablar de una estrategia neo-barroca en el establecimiento de las formas expresivas modernas latinoamericanas, lo que permitiría captar significaciones que de otra manera permanecerían veladas<sup>26</sup>. Bajo esta premisa podrá detectarse en estas propuestas una cualidad consistente en la disolución de los límites, apelando a las formas alegóricas de la sombra y la elusión. Esta exploración liminar fue un mecanismo desarrollado plenamente durante el barroco (entendido aquí como estilo de una época) y constituirá el carácter diferencial de estos procesos del proyecto de modernidad signado por la Ilustración, que recurrió a la desarticulación de los delimitadores.

En una obra específica de Alejo Carpentier, *Concierto Barroco*, se encuentran las pautas para el análisis de esta modernidad otra<sup>27</sup>. En ella el fragmento, la detención y el tempus de habitar las partes, lo fugaz y lo inconcluso, a la vez que abierto, se expresa con particulares recursos estilísticos, propios del Barroco<sup>28</sup>, creando un “espacio de similitudes”<sup>29</sup> constituyente de una imagen de conjunto que no apela a la totalidad. La ruptura del continuo lineal, en esta historia, establece un repliegue del tiempo que se comprime y se ofrece no ya presentado, sino presente. Con alusiones a la obra del poeta colonial Silvestre de Balboa, *Espejo de paciencia*<sup>30</sup>, se arma una topología de lo disímil; una expresión de la síntesis de lo inunificable como ilusión poética que se construye mediante dos figuras esenciales:

- 1) La eclosión del elemento sorpresa. Consiste en la definición de objetos no evidentes ni apreciables por alusiones directas, sino por recursos referenciales

24 Interrumpido por el proceso libertador (copia del modelo anglosajón y francés) y ante un pretendido agotamiento del proyecto moderno, se retoma el influjo de las formas cristiano-barrocas, presentes en los elementos socioculturales del continente. En ese sentido Alberto Methol Ferré señala, a propósito, haciendo referencia al filósofo italiano Augusto del Noce: “Recuperar el Barroco es recuperar la modernidad Católica; lo que permite el diálogo a fondo con el protestantismo y la ilustración, no de fuera sino desde dentro. Y es lo que posibilita... el auténtico trascender del Barroco como modernidad incompleta: tan incompleta que dejó paso a la hegemonía protestante ilustrada, que hoy ha llegado al agotamiento de sus posibilidades...” DEL NOCE, Augusto. (1981). *Religión y Cultura*, CELAM 47: Bogotá.

25 CARPENTIER, Alejo. (1976). *Razón de ser. Lo barroco y lo real maravilloso*. Ed. del Rectorado. U. C. V. Caracas. La pertinencia de lo barroco sobre las formas culturales latinoamericanas ha estado presente desde el reconocimiento positivo que hiciera al respecto Carpentier. La idea gana en profundidad analítica a raíz de la crisis generalizada de la modernidad operada no tras la segunda guerra mundial, sino al desvelarse los fracasos económicos presentes en América Latina a partir de los 70-80. El fracaso de lo moderno en América tendría su base en la carencia de un proyecto ilustrado que justificase una posterior modernización: “se importaron soluciones, sin tener todavía los problemas” COX, Fernández, (1991). En: SERNA, D. Et. alt. (1991). *Modernidad y Postmodernidad en América Latina*. Escala: Bogotá. Para diversos analistas y críticos latinoamericanos, apoyados en las ideas de del Noce, recuperar el Barroco para trascenderlo es la única vía para acceder “desde dentro” a la modernidad; a una modernidad apropiada.

26 Ver a propósito: BURGOS, Fernando. (1995). Op. Cit. PP. 195 y sig.

27 O también *Modernidad Apropiada, Modernidad Revisada, Regionalismo Crítico. El término «otredad»*

que denota diferencia, quizá como antónimo de «identidad», fue acuñado por Octavio Paz (1987) y se recoge en *Tiempo nublado*, Ed. Seix Barral: Barcelona.

- 28 Tales como cierto sincronismo de superposiciones, el trasvase de diacronías, las operaciones de intensificación, proliferación y expansión. Son elementos presentes en las formas literarias de Carpentier y Sarduy, según son recogidas por Fernando Burgos.
- 29 BURGOS, Fernando. (1995). Op. Cit. P. 199
- 30 El mozo Filomeno, personaje de la obra de Carpentier, es quien se encarga de presentar esta “bien rimada oda” en la página 20, y quien, desde ese momento, lucha por hacer asimilar al viajero “el encuentro sincrético de lo musical como embuste y la posibilidad de superposición como imposible armonía como señala Burgos -BURGOS, F. (1995). Op. Cit. P. 201-.
- 31 BURGOS, F. (1995). Op. Cit. P. 202
- 32 LEZAMA LIMA, José. (1970). *Tratados en La Habana: ensayos estéticos*. Orbe: Santiago de Chile. P. 23. También en la edición de la Universidad Central de Las Villas, 1960. P. 33. El título al que alude es el de la obra del poeta Silvestre de Balboa, escrita en 1608 y reseñada por uno de los personajes de Carpentier, Filomeno; en: *Concierto barroco* (Ed. Siglo XXI, México, 1974.)
- 33 BURGOS, F. (1995). *Ibidem*.
- 34 Y en consecuencia, es cuando cabría hablar entonces de “lo maravilloso americano”.

en tensión. Como por ejemplo en los títulos, principal y aludido, de los que Cintio Vitier apunta que a través de ellos el texto tiene “la fortuna de entrar en la historia de nuestra imaginación”<sup>31</sup> y donde Lezama Lima señala que: “Comenzar una literatura con un título de tan milenarior refinamiento como *Espejo de Paciencia*, ... nos sobresalta y acampa, nos maravilla y guarda”<sup>32</sup>. La sorpresa surge, además, de la prolongación textual que suponen los títulos y que opera sobre el espacio vacío de otro texto que armará el lector, por ser un cuento en sí mismo, quizá el más corto, inserto en otros posibles.

- 2) La transtextualidad. La sorpresa opera sobre las yuxtaposiciones de modelos, imágenes, ideas o sensaciones que se constituyen en “decisiva apertura a un espacio ínter-textual libre al flujo entre la escritura y el cero, entre el texto y su ausencia, entre la huella de lo cultural y su expresión primaria y agreste, entre el mito como imagen participada y la imagen como mito que comienza su aventura”<sup>33</sup>. Es, además, vínculo de sucesivos soportes expresivos en continuo referente unos de otros, bajo la imagen de ilimitados pliegues y repliegues de una forma abierta que se yergue como modelo de síntesis artística.

Carpentier, dando inicio a un análisis cultural de América Latina a través de la literatura, publicó en Caracas la novela *El Reino de Este Mundo* (1949) donde presentó al Realismo Mágico en tres tiempos. El primero sería el de una literatura maravillosa, de origen europeo, con referencias a eventos sobrenaturales; el segundo, el de la realidad maravillosa misma de las manifestaciones culturales, étnicas y naturales del continente americano, “más maravillosa” que esa literatura europea<sup>34</sup>; y finalmente el tiempo de

que lo “real maravilloso” de América pudiera ser trasladado a la literatura, solamente a condición de que los escritores tuvieran fe en que esa América sea real maravillosa o maravillosamente real. Así la superposición barroca se transformaría ahora en una incontrolable disponibilidad creativa. Carpentier asigna a la literatura la narración del evento que provoca asombro y al artista la creatividad que asombra. Al lector le reconoce la capacidad de asombrarse, maravillado ante esta nueva representación del mundo.

El concepto implicaría un sentido de sorpresa en lo inusual, lo inesperado o lo improbable que podría ocurrir de varias maneras: de forma natural, como resultado deliberado de la manipulación de la realidad por la percepción del artista o, finalmente, por acciones sobrenaturales que provocasen la presencia de algo diferente de lo normal. Aunque su definición tenga bastante afinidad con los planteamientos de Max Ernst, Carpentier buscó desvincularse de éstos en cuanto a la naturaleza y el origen de lo maravilloso y el mecanismo para producirlo.

Al proponer lo “real maravilloso” como alternativa a los conceptos surrealistas, lo que planteaba era una posición a favor de “la forma natural”, exacerbada a su regreso a Cuba en 1939 y tras visitar Haití en 1943<sup>35</sup>. Critica a los surrealistas por sobreponer objetos no relacionados en absoluto y condena la deformación de la realidad tipificada<sup>36</sup>, considerando que éstas técnicas eran responsables por el absoluto sentido artificial de lo maravilloso. En su deseo de distanciarse de ellos, identificó un supuesto único Latinoamericano que, sin embargo, se nutría, en esencia, de los postulados para un arte surrealista, basado en una propuesta operativa próxima a los mecanismos del collage.

En la obra de Carpentier, según señala Burgos, la estrategia narrativa actúa como instancia integradora que acepta la diversidad y asimila el fragmento, lo que no es otra cosa que una definición enteramente aplicable al collage. Ello constituiría el equivalente moderno del recurso barroco de yuxtaposiciones, fundamentado en la sucesión simultánea y la

- 35 YOUNG, Richard A. (1983) Carpentier: El Reino de Este Mundo. Gran & Cutler LTD.: Londres. PP. 35–36. Carpentier llega a concluir que el realismo mágico era un patrimonio de Latinoamérica.
- 36 Sobre todo en Salvador Dalí; en la obra La Persistencia de la Memoria de 1931
- 37 A propósito de ello, ver YURKIEVICH, Saúl. (1979). Los disparadores poéticos. Texto Crítico nº 13: México. PP. 48 y siguientes.



- 38 BURGOS, F. (1995). Op. Cit. P. 207.
- 39 Véase lo señalado en el apartado Max Ernst: la conomoción óptica de la memoria del Capítulo 3 de esta tesis.
- 40 Como señala Burgos: “ello explica que el arte de lo transformacional esté completamente ligado a la eclosión de la expresión moderna”, refiriéndose al sentido que a partir de ello se desencadena por lo raro y por el irreprimible discurso de lo nuevo.
- 41 Que el crítico chileno Christian Fernández Cox califica como una modernización a presión –Regionalismo o modernidad Apropriada, aparecido en Summa 25 años: Buenos Aires. (1988, abril)–. Para entender lo que supuso esta carrera desesperada hacia lo moderno, el crecimiento interanual del presupuesto del estado venezolano entre los años 1936 y 1948, sobre todo en lo concerniente a las cantidades asignadas a los Ministerios de Infraestructura y Servicios, con un promedio de 23,1%; llegando a ser en el período 1938–1939 de un 49% y un 51% en 1942–1943. A propósito de lo que supuso el proceso modernizador en Venezuela ver TINOCO, Elizabeth. (1991). Asalto a la Modernidad. López, Medina y Betancourt: del mito al hecho. Colección Estudios, Monografías y Ensayos, nº 41. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia: Caracas. El crítico literario Fernando Burgos (1995) por el contrario, denota una tendencia moderna deslindada, por sus orígenes mismos, de ésta. Esta otra modernidad estaría vinculada a la corriente literaria modernista de finales del siglo XIX, en cuyos substratos, relativos a esa visión lanzada a las figuraciones de lo porvenir en su lucha contra el atrapamiento (sic) del presente y el mantenimiento de un espíritu iconoclasta, encontraría las fuentes de la que se nutre.
- 42 Para Cox la diferencia estriba en que la primera cuestión es válida para aquellas culturas que han venido experimentando el progreso dentro de una endogamia evolutiva que se remonta a la Ilustración, la segunda se ofrece como un campo abierto de desafíos. Estas consideraciones equiparan los conceptos de lo moderno y de modernización.
- 43 De lo que da cuenta el crítico y arquitecto chileno Christian Fernández Cox cuando se plantea, en un ensayo, como ha de ser entendido lo moderno desde América: “Miradas las cosas desde acá, me parece que hay dos modos distintos de ver los asuntos de la modernidad. Uno, es verlos como un conjunto de respuestas históricas ya dadas; otro, es considerarlos como un conjunto de desafíos históricos pendientes. En: Modernidad apropiada. Del libro: SERNA, David (ed.). (1991) Modernidad y Postmodernidad en América Latina. Escala: Bogotá.

cinemática de fragmentos de la más heterogénea procedencia sin perder alteridad<sup>37</sup>. Al converger, inscribirían las combinaciones incidentales que “destemplan la lógica secuencial y la ordenación, descubren la lectura y la ordenación múltiples e invitan a la invención del lector”<sup>38</sup>. Una incipiente apertura hacia la participación a través del resquicio de la lectura. Tanto en la novela neo–barroca de Carpentier como en los collage surrealistas de Ernst o Heartfield, la experiencia del Tiempo se ciñe a un acto de la memoria<sup>39</sup>. La interacción activa con el consumidor remitirá a un juego de referentes en el que sus habilidades han de estar alertas para actuar.

#### Venezuela: Lo moderno en cuatro muros .

Las marcas de discontinuidad que comportaron las expresiones de lo moderno en el ámbito latinoamericano –que denotan cambio pero ausencia de control– son identificables en todos los procesos modernizadores latinoamericanos de la década de los Treinta<sup>40</sup>. En Venezuela, además, la noción de modernidad estuvo signada por los criterios de eficiencia, productividad e higiene que el desarrollo de la industria primaria extractiva conllevaba<sup>41</sup>. En un principio, constituyó un proceso al margen de planteamientos éticos o estéticos, desvinculado, incluso, de las propias estructuras sociales que lo impulsarían<sup>42</sup>. Su fundación destaca por la forma ecléctica con la que se desenvuelve la discusión, desde la aparición consciente del término en el país, como espíritu de una época<sup>43</sup>.

Por otra parte, ahondar en lo moderno propiamente dicho, precisa considerar previamente la etapa predecesora, no sólo porque en ella “germina la modernidad .../... sino, además, porque el modernismo se concibió como todo lo que ha significado la trayectoria de la modernidad: una visión lanzada a las figuraciones de lo porvenir; un hacerse en la lucha contra el atrapamiento del presente; un empecinamiento por mantener el espíritu iconoclasta;

una afición por la creación de discursos radicales; una confrontación encarnada con el propio medio artístico; una apología del pluralismo estético; una pasión por el descontrol de programas artísticos como puntal anti-estacionario”<sup>44</sup>. En el panorama de América Latina, se detectan los anteriores elementos en los particulares procesos de instauración de lo moderno; pero en Venezuela no llegaron a materializarse estos rasgos ni sus formas expresivas<sup>45</sup>.

En otro aspecto, el impulso moderno experimentado en Europa en la década de los Veinte había comportado cierta paradoja, derivada del conflicto entre técnica y forma. El discurso de las superficies moldeadas de la Torre de Mendelshon, en Postdam, tuvo que ser concretado en un material contra el cual se revelaba y la abstracción plástica, propugnada por las nuevas técnicas constructivas de las tecnologías de lo óptimo e industrializado, hubo de ser llevada a cabo en la Casa Schröder, de Rietveld, con paredes de mampostería en ladrillo y refuerzos de madera trabados tradicionalmente.

En Venezuela esta situación se agudizará. Todos y cada uno de los elementos implicados en el proceso habrían de ser importados, desde los materiales, hasta la técnica y la mano de obra, e incluso los clientes que lo solicitaban. Pero sobre todo, gran parte de los proyectistas que habrían de concebir estas estructuras y edificaciones eran directamente extranjeros; como el Arquitecto Mujica Millán<sup>46</sup>, formado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, durante los años en los que estaban en boga los “regionalismos” en España.

Mujica, quien llegó al país con el encargo de dirigir los trabajos de refuerzo de las fundaciones del Hotel Majestic, en 1927, tuvo oportunidad de desarrollar, particularmente, el tema de la quinta<sup>47</sup>, impulsando algunas de las primeras expresiones racionalistas en el país (il. 2, 3 y 4). Trabajaría por encargo con la aquiescencia y en procura de satisfacción de sus clientes, lo que le llevó a desarrollar la arquitectura de la vivienda unifamiliar aislada bajo diferentes expresiones y respondiendo a diversos “estilos”.

2, 3, y 4.

MUJICA MILLAN  
Proyectos de Quintas en Caracas.  
1928–1939

44 BURGOS, F. (1995). Op. Cit. P. 20.

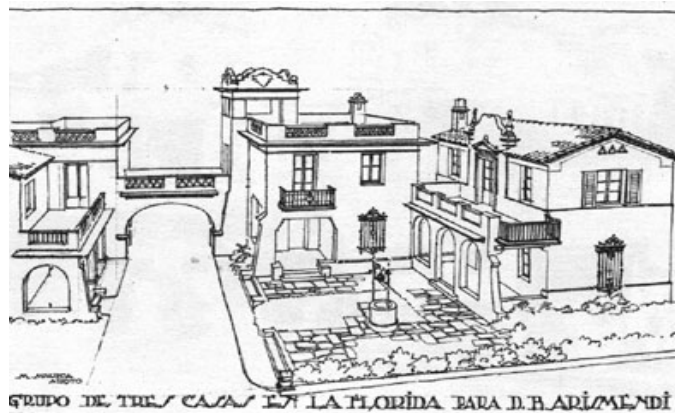
45 Posani señalará al respecto: “el Art Nouveau llega a Venezuela, como un simple cambio de moda, y así viene aplicado... como símbolo de crisis, de ruptura con el pasado y de creación dramática de lo nuevo, nunca llegará a Venezuela. (El Art Nouveau) en Caracas podría calificarse, en conjunto, como inexistente”. POSANI, J. P. y GASPARIINI, G. (1968). Caracas a través de su arquitectura. 2ª parte. Fundación Fina Gómez: Caracas. P. 292.

46 Nacido en 1897 en Vitoria y fallecido en Caracas en 1965. Fue alumno de Josep M<sup>o</sup>. Jujol y se graduó en 1925. Antes de venir definitivamente a Venezuela, Mujica Millán realizó ciertas obras de envergadura en España, como la capilla del Palau Reial de Pedralbes (1922) y el proyecto de reurbanización del barrio de Drassanes (Atarazanas) en 1927. Una vez en Venezuela, se encargaría de numerosos proyectos tanto en la capital como en la ciudad de Mérida. Particularmente destacado en la ejecución de quintas (viviendas unifamiliares aisladas de carácter suburbano).

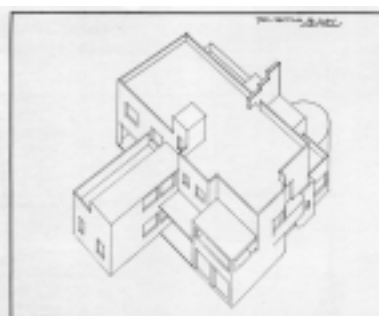
47 Etimológicamente, deviene de las casas de recreo del campo que se arrendaban por la quinta parte de sus frutos. En Venezuela la quinta es el modelo menguado de la mansión elitesca, ideal de vivienda para las clases pequeño-burguesas, sin poder adquisitivo suficiente. En ella, los jardines que rodean la construcción se limitan a corredores verdes con mero carácter higienista, mientras que la construcción es un pequeño aglomerado de pequeñas habitaciones. Sin embargo, como señala Posani, el esquema sigue siendo el mismo: liberarse de la condición urbana. Constituye el campo de experimentación básica del discurso arquitectónico en Venezuela.



2.



3.



4.

48 Aunque más específico resultaría decir que, de acuerdo al tema que se quiera estudiar, existen diversas rutas por las que recorrer el devenir de lo moderno en Venezuela. Si de literatura se trata, el inicio de tal evento es normalmente situado en la transición entre los siglos XIX y XX, con las búsquedas modernistas. Fernando Burgos señala: “nuestra modernidad comienza en la invención de una escritura que se llama modernismo” –(1995). Op. Cit.)–. En arquitectura, suele remitirse a los años treinta, cuando ciertos profesionales de la construcción tanteen lo moderno, aunque sin contraponer el elemento de ruptura que lo caracteriza. Son los arquitectos: Carlos Guinand Sandoz, Manuel Mujica Millán, Luis Malaussena y Carlos Raúl Villanueva y los ingenieros: Luis Eduardo Chataing, Gustavo Wallis y Cipriano Domínguez. Si se habla de la construcción de infraestructuras civiles, el proceso se sitúa a partir de la segunda postguerra europea. En las artes plásticas, como en la pintura y la escultura, será algo más tarde incluso, como se verá en el presente capítulo. Salvando eventos ocasionales, lo que aquí se pretende es encontrar ese substrato básico operativo y consciente que definiría la instauración de lo moderno en Venezuela, acorde a lo tratado en el marco teórico de esta investigación y al margen de la cronología o de ineficientes impulsos pioneros.

49 En todo caso, la adopción de lo moderno como estilo no es exclusivo tampoco de Mujica Millán, así se puede encontrar en la misma corriente a los arquitectos: Seijas Cook, Bergamín, Cipriano Domínguez, Blasser, Gustavo Wallis, Carlos Guinand, entre otros.

La rara habilidad que demostró en la ejecución de casas neo-barrocas, neo-coloniales, de estilo vasco o racionalistas, condicionaría la configuración del discurso moderno en Venezuela<sup>48</sup>. Sin que se hubiese manifestado en otras expresiones, lo moderno apareció, por primera vez, como un estilo más de la arquitectura, al margen de lo crítico, por lo que iría adquiriendo aire de esnobismo<sup>49</sup>. Ello comportaría, como en otros lugares de América, pero también de Europa, una transposición cultural, más que una consciencia del devenir en el tiempo.

El resultado formal serían unos volúmenes cúbicos cuya expresión se confrontaba con la tectónica real, por lo que el juego formal se veía seriamente limitado. Su recurso de representación respondía a las necesidades prácticas de la obra, por una parte, y al enaltecimiento del resultado ante el cliente, por otra. Lo segundo se resolvía con perspectivas al uso y raramente se observan isometrías, técnica idónea para la representación de estos volúmenes cúbicos en todo su desarrollo, tal como se utilizaba ya en Europa. Hasta mediados de la década de los 40, el panorama cultural de Venezuela seguirá sin presentar un sesgo que lo caracterizara.

La situación política mostraba las convulsiones propias de lo que, recientemente, ha venido en llamarse el período “post-colonial”, dadas las deficiencias estructurales que presentaba aún la organización del estado y la economía. Desde su independencia en la primera mitad del siglo XIX, la economía venezolana había estado en casi perpetua bancarrota, polarizada entre una agricultura de subsistencia y otra intensiva basada en monocultivos como el café, el azúcar y el cacao, destinados a los variables mercados de lujo extranjeros. Se dio, entonces, la particularidad de que los conflictos europeos generaron una demanda de hidrocarburos en creciente y sostenido aumento, que situó a Venezuela frente a un ingente aumento de sus ingresos y su producto interno bruto<sup>50</sup>. La nación tuvo la posibilidad de construir todas las infraestructuras de que carecía y, además, de acometer el proyecto de país que deseara.

La visión positivista y pragmática que promovida por los entes vinculados a las compañías transnacionales del petróleo, caracterizó la dinámica del país, hallará difusión por medio de los propios órganos de comunicación de esas empresas, constituidos por revistas de carácter cultural y sofisticada factura. El discurso de estos órganos ofrecerá al mismo tiempo la doble vertiente de qué hacer y cómo hacerlo, en un intento de incidir en los diversos sectores de la sociedad venezolana, con la clara premisa de anteponer los valores pródigos de la técnica.

5. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Reurbanización de El Silencio. 1941  
Esquema conceptual espacial con la descripción de la distribución de las funciones representativas.

- 50 Las exportaciones petroleras comienzan a fluir de forma significativa en Venezuela a partir de la década de los 20. El período de crisis mundial de los 30 reportó a la nación la posibilidad de modificar las estructuras económicas basadas en la agricultura, paralelo al desarrollo de un sector terciario significativo. Este último, es el que, en la década de los 40 buscará su espacio y fomentará una idea particular de país. Para un panorama más amplio de estos aspectos véase CORDOVA, A y SILVA, H. (1967). Aspectos teóricos del subdesarrollo. Col. Materiales para el Estudio del Desarrollo y la Planificación Económica. FCEyS / Instituto de Investigaciones / UCV.: Caracas.
- 51 En 1936 el país padece de serios males estructurales. La población, 3.364.347 habitantes, es 65,3% rural y 34,7% urbana y el analfabetismo alcanza al 70% según señala Páez Celis en Ensayo sobre Demografía Económica de Venezuela. La clase obrera prácticamente no existe ni está organizada. La extensa e intensa política de migraciones comenzaría en la década de los cincuenta.
- 52 Al menos el espacio de lo que le es cotidiano. Mariano Briceño Iragorry (1952) escribe en un artículo en el periódico El Nacional, titulado Defensa de nuestra historia, “Buena cura para la crisis de valores que amenaza la integridad nacional es este volver sobre nosotros mismos por medio de la reconsideración y revaluación

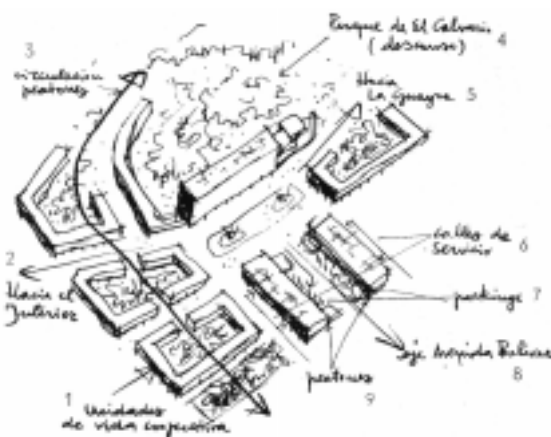
del pasado... Seguro estoy de que un examen juicioso, sereno y esperanzado de nuestra vida histórica librerá a las futuras generaciones del espantoso pecado presente que está empujando a nuestro pueblo a desertar de sí mismo”.

- 53 Constituido en principio por las columnas especializadas de opinión y crítica de los diarios y que evolucionaría por revistas culturales especializadas, catálogos de exposiciones, etc.
- 54 Existe un consenso generalizado en el panorama del análisis histórico venezolano, para ver en la muerte del dictador Juan Vicente Gómez, un momento de inflexión que adentra al país en el siglo veinte, dado el afán contenido de cambio subyacente. A propósito de este proceso ver MARTIN FRECHILLA, Juan José. (1994). Planes, Planos y Proyectos para Venezuela. Apuntes para una historia de la construcción del país. Universidad Central de Venezuela: Caracas. Para un análisis más exhaustivo del período gomecista véase CORDOVA, Armando y SILVA M. H. (1967) Op. Cit., concretamente el capítulo La estructura económica tradicional y el impacto petrolero en Venezuela.
- 55 En 1922 Venezuela es un insignificante productor de petróleo que en 1928 pasa a ser el principal exportador del mundo y el segundo productor, después de los Estados Unidos.
- 56 Aunque no en el contenido, la retórica del discurso de Medina difiere poco del de su predecesor, el dictador Gómez. MARTIN FRECHILLA, J. J. (1994) Op. Cit. P. 91
- 57 El Banco Obrero, creado en 1928 como institución encargada de llevar a cabo la política habitacional del estado, asume nuevas directrices con la subida al poder de Medina Angarita y el nombramiento como nuevo Director a Diego Nucete Sardi. La dirección del organismo era compartida con Carlos Luis Ferrero. La reurbanización de El Silencio, amplia zona degradada a las puertas de la ciudad y colindante con el centro, fue un proyecto del arquitecto Carlos Raúl Villanueva con aportes significativos de Carlos Guinand Sandoz. Fue acometido con el patrocinio de esta institución entre los años 1942 y 1945. Las intervenciones arquitectónicas y urbanísticas que se practicaban para la fecha en Venezuela se circunscribían prácticamente en su totalidad a la capital, Caracas. Sirva de base a ello la investigación realizada por los arquitectos Juan Pedro Posani y Graziano Gasparini (1968) que puede ser vista como un manual de historia de la arquitectura en Venezuela. Este proyecto constituiría una nueva pauta en el desarrollo del espacio físico del país, que a partir de ese momento recaería básicamente sobre el estado. A propósito ver GARCIA, Noris/LOPEZ, Manuel. (1988, diciembre-1989, enero) La arquitectura de la vivienda obrera. Revista CAV, n° 52: Caracas.

En la formulación de un nuevo proyecto de nación participaron tres sectores sociales minoritarios<sup>51</sup>. Una nostálgica oligarquía, deseosa de participar en la repartición de papeles que se vislumbraba, sin que se menoscaben sus privilegios<sup>52</sup> y cuyo medio de expresión eran los diarios y revistas de circulación nacional; los grupos de profesionales cualificados, directamente ligados al petróleo y, por último, un pequeño grupo de la sociedad que estaba culturalmente más preparado, vinculado a sectores académicos e intelectuales, cuyo discurso evolucionó buscando un campo propio de expresión<sup>53</sup>.

Se tiende a situar la implantación efectiva de la modernidad en el país bajo diversas premisas, en diferentes momentos e incluso desde variadas tentativas. El inicio del proceso suele fijarse en 1936, a la muerte del dictador Juan Vicente Gómez<sup>54</sup>, cuando fue emprendido el desarrollo de la sociedad civil mediante la modernización del aparato del estado, de acuerdo con la renta que la explotación petrolera permitía<sup>55</sup>. La crítica tiende a situar la implantación efectiva de la modernidad en el país en 1941, debido a diversos factores objetivos a los que se da el carácter de hitos históricos.

En primer lugar, figuraría la asunción a la Presidencia de la República del General Isaias Medina Angarita<sup>56</sup>. A su vez, destacaría la aparición de las nuevas políticas urbanísticas del Banco Obrero, que impulsaron la más significativa obra de reordenamiento urbano de la capital hasta ese momento, El Silencio<sup>57</sup> (II. 5), dando cabida a “los temas vinculados a la ciudad,





la reproductibilidad tecnológica y la vivienda mínima”<sup>58</sup> (il. 6). Contaría también, tras la promulgación en 1940 de la nueva Ley de Educación, la creación, en Octubre de 1941, de la Escuela de Arquitectura. Adscrita a la Facultad de Ingeniería de la Universidad Central de Venezuela<sup>59</sup>, a la que se atribuye gran importancia, un tanto improcedentemente, tanto en la formación de arquitectos como en la conformación de un foro de discusión de la modernidad.

En el panorama de inestabilidades políticas de sucesivos cambios de gobierno, en el que se alternaron diferentes dictaduras militares<sup>60</sup>, con breves etapas democráticas, tales hechos no representan una base consistente<sup>61</sup>. El panorama cultural general, más allá de cierta retórica, no reflejaba una consciencia de los valores de la metrópoli vanguardista que se avecinaba y que haría desvanecer en el aire, por la reducción de su ser a lo nuevo, a una “ciudad” que todavía no se había construido. La inexistencia de debates sostenidos sobre cómo hacer lo que debería hacerse –al menos hasta bien entrada la década de los Cincuenta–, relega a situaciones circunstanciales cualquier dato que se esgrima como punto de partida. Es por ello que el interés de comenzar a estudiar el tema de lo moderno en Venezuela en la década de los Treinta o de los Cuarenta, responde a la estructuración de la Historia en periodos de carácter deterministas.

A los fines de la presente investigación, se establece este comienzo el día 2 de Octubre de 1943. Ese día se promulgó el Decreto 196, relativo a la creación del Instituto de la Ciudad Universitaria<sup>62</sup>, orga-

6. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Reurbanización de El Silencio. 1941  
Perspectiva del conjunto
7. Nota de Prensa del diario Tiempo del día 5 de enero de 1944.

6.

- 58 CALVO, Azier. (1999) Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica. Universidad Politécnica de Cataluña: Barcelona. P. 223.

- 59 No impartió docencia, limitándose a calificar las reválidas de aquellos cuya formación había sido fuera del país. El primer año de docencia fue en 1944 y de 95 alumnos, sólo 4 aprobaron. La creación de una Sociedad Venezolana de Arquitectos (1945) ocultaba la incapacidad de constituir un Colegio de Arquitectos con un código deontológico propio, imprescindible, dada la formación dispar de sus miembros. No constituyó el foro sobre la instauración de la modernidad que, con posterioridad, se le ha atribuido, debido al antagonismo de sus miembros, divididos entre el academicismo de los europeos y el pragmatismo de los que provenían de Estados Unidos. Ver: 20 años en Caracas: 1938–1958, de José Rafael Bergamín (1959). Gráficas Reunidas: Caracas. P. 81 y ss.

- 60 En 1941 asumió la presidencia de la República el general Isaías Medina Angarita, afianzando un proceso de transición democrática basado en la apertura, la participación y la modernización estructural que había comenzado tras la muerte de Juan Vicente Gómez (1936) y la asunción del poder del General López Contreras, a la sazón su Ministro de Guerra y Marina. Aun presidido, alternativamente, por elementos cívicos y militares, constituyó un breve período democrático, clausurado en 1948 con el derrocamiento del Presidente Rómulo Gallegos, primero en ser elegido democráticamente.

- 61 Al año siguiente del inicio oficial de las obras de la Ciudad Universitaria, Medina Angarita es derrocado por una Junta Cívico–Militar. Pese a que durante el desarrollo del plan rector se produjeron sucesivos cambios políticos, el proyecto se llevó con continuidad.

- 62 La cobertura informativa que se generó de las polémicas suscitadas en torno a diferentes aspectos que acaecieron durante las sucesivas etapas constructivas del conjunto, constituyen un indicativo de la significación del

proyecto en la sociedad venezolana. Benévolo recoge las impresiones que causaron fuera del contexto nacional, aún en la década de los Setenta, estos planteamientos, característicos de la etapa desarrollista en América Latina: "Lo sviluppo dell'università non è una semplice conseguenza dello sviluppo delle forze economiche attuali, ma può modificare l'attuale distribuzione di queste forze. Infatti le imprese più importanti, in Venezuela, sono ancora dipendenti dal capitale straniero e potrebbero funzionare senza difficoltà con personale tecnico addestrato all'estero. La formazione di un personale tecnico sul posto stimola la formación de nuove imprese nazionali (e per questo appunto il governo non può fare a meno di sviluppare l'università), cioè l'università influenza la vita económica più di quanto ne sia influenzata; perciò è un elemento importante della vita civile, commentato, criticato, combattuto in proporzione alla vastità dei suoi effetti." –BENEVOLO, L. (1973). *Le avventure della città*. Col. Universale, 237. Laterza: Bari. P. 146.

63 La Universidad Central de Venezuela es la quinta más antigua de América, tras Lima, México, Guatemala y Harvard –El Farol, nº 101: Caracas. (1947, octubre). P. 14–. Fue fundada en 1721 por Felipe V e instalada oficialmente en 1724. En 1944 se empiezan a edificar ciertas infraestructuras de la Ciudad Universitaria (vialidad y drenajes). Toma como modelo la propuesta de Le Corbusier para Río de Janeiro (1936), bajo cuyo criterio se edificaron las de México, Panamá y Tucumán. Los proyectos de modernos campus universitarios se convirtieron en imagen paradigmática de los procesos modernizadores de toda América Latina. La mayoría de la edificaciones de la Ciudad Universitaria fueron concluidas durante la dirección de Luis R. Damiani; la Piscina Olímpica se concluyó con José Elías Zapata.

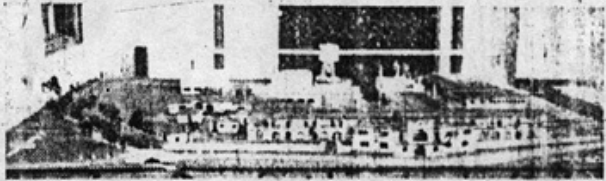

*tiempo 5/4/49.*

# DE 60 A 70 MILLONES DE BOLIVARES COSTARA LA CIUDAD UNIVERSITARIA

El Dr. Antonio José Castillo informa que la obra será realizada en 15 o 20 años

*El 20 de enero se inician los trabajos de construcción*

(Información en la página 3ª)

ARRIBA: Proyecto de la Escuela Técnica Industrial en la Ciudad Universitaria.

ABAJO: El doctor Antonio José Castillo explicando a los periodistas las peculiaridades de la magna obra.

nismo encargado de proyectar y dirigir la construcción de una de las obras sociales más importantes y de mayor repercusión acometidas en el país: la nueva sede de la Universidad Central de Venezuela<sup>63</sup> (il. 7). El momento histórico de este estudio comprenderá los diez años que van hasta 1953, fecha de inauguración de uno de sus espacios más significativos: La Plaza Cubierta. No concluida aún, sin instalarse todas las obras que la constituían y sin concebirse todos los objetos artísticos que la conformarían, esta fecha no po-

drá erigirse como límite taxativo, pero articulará, no obstante, un campo de diseminaciones.

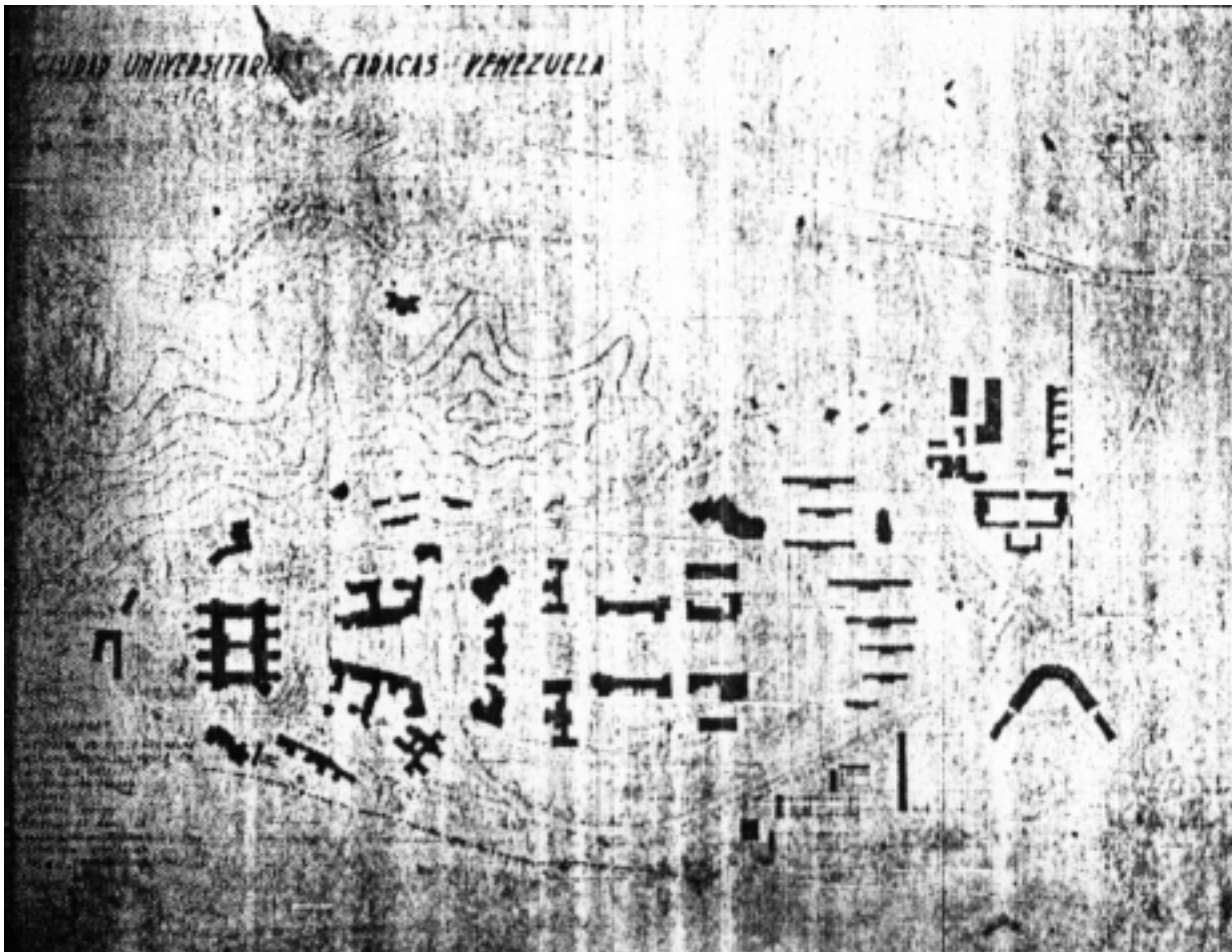
En enero de 1944 se presentaron públicamente la maqueta y los planos de la futura Ciudad Universitaria de Caracas, a la que no se dudó en calificar de "moderna"<sup>64</sup> (il. 8). No obstante, su estructura espacial urbana esbozaba planteamientos academicistas, en concordancia con los modelos norteamericanos de Campus Universitarios que sistemáticamente eran copiados en los proyectos para Ciudades Universitarias latinoamericanas, y, por otra parte, la imagen de sus edificaciones se atiene a los cánones de una arquitectura colonial, derivada del imaginario historicista del sudeste de los Estados Unidos<sup>65</sup>.

De la misma manera, en un artículo publicado, por entonces, en la revista El Farol, órgano de divulgación de la Standard Oil<sup>66</sup>, sobre la construcción

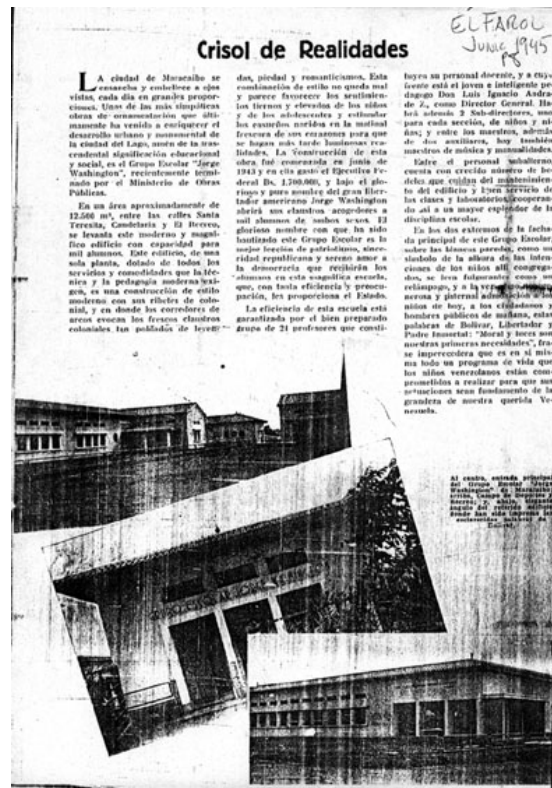
8. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Plano de Conjunto de la Ciudad Universitaria de Caracas,  
presentado a la prensa el día 5 de enero de 1944.
9. Reproducción del artículo Crisol de Realidades,  
publicado en junio de 1944 en la revista El Farol

64 Según recogen y califican todos los diarios de la capital el 6 de enero de 1944.

65 El llamado estilo "neocolonial", no en vano, también es reconocido como californiano. Marina Waisman se refiere a éste en los siguientes términos: "La nostalgia no es nuestro fuerte. Cuando intentamos revivir el pasado logramos, a lo sumo, inventar una imagen cinematográfica de un pasado inexistente". En SERNA, D. (Ed.) (1991). Op. Cit. P. 93.







9.

66 La Standard Oil de Venezuela (Esso) fue una de las más importantes compañías petroleras, de las que operaban entonces en el país.

67 Se trata del "Grupo Escolar «Jorge Washington», construido por el Ministerio de Obras Públicas en 1943, en Maracaibo. Venezuela es, por entonces, una república federativa, llamada «Estados Unidos de la República de Venezuela». Una vez promulgada la nueva Ley de Educación del año 1940, bajo el gobierno de Isaías Medina Angarita (siendo Uslar Pietri Ministro de Educación), se da inicio a un proceso de construcción de edificaciones escolares, sin precedentes en la historia del país. La mayoría de estas edificaciones fueron diseñadas por los arquitectos Cipriano Domínguez y Luis Malaussena

68 Crisol de realidades. (1945, junio) El Farol, nº 73: Caracas. P. 8. El artículo es una nota de la Redacción.

69 Crisol de realidades. (1945, junio). Op. Cit.

70 La inclusión de fotografías de una cada vez mejor calidad gráfica iría resultando ineludible para mostrar todo aquello que irá siendo inaugurado bajo las pompas de una nación emergente en pugna con los logros que la industria concesionaria del petróleo lograba.

71 Efectivamente, es así por otras consideraciones. La enseñanza básica y media en Venezuela, aunque mixta, separaba a niñas y niños en edificaciones diferenciadas dentro de la misma institución.

de otra nueva edificación educativa en la capital del principal estado petrolero del país<sup>67</sup> (il. 9), se destacan los patios que "evocan los frescos claustros, tan poblados de leyendas, piedad y romanticismo" y sus "ribetes coloniales", al mismo tiempo que no se duda en catalogarla como "una construcción de estilo moderno..."<sup>68</sup>. No considera a la edificación bajo tipologías edificatorias específicas, sino como "una de las más simpáticas obras de ornamentación"<sup>69</sup>.

Al margen del estilo periodístico, cargado de metáforas recurrentes, el interés de dicho artículo se centra en el tono de los comentarios sobre arquitectura tanto como en las fotografías y su diágramación<sup>70</sup>. Las fotos muestran una edificación organizada en pabellones<sup>71</sup>, simétricamente enfrentados, con techo de tejas a dos aguas. Los vanos de las fenestraciones tienden visualmente a marcar cierta horizontalidad, pero no se explora en esta obra las posibilidades de la construcción en concreto armado. La inclusión de textos y eslóganes en las paredes de esta escuela hacen referencia a una arquitectura parlante, similar a la de la Biblioteca de Saint Gienivef de París, pero más concretamente, a la de la arquitectura educacional

europea característica de finales del siglo XIX.

La diagramación del artículo constituye un meta–texto que fluye de un aparente azar en la disposición de las fotografías, como si de un material en proceso de análisis y dispuesto sobre la mesa de trabajo se tratase. Hay algo en ello que permite, aunque tímidamente, prefigurar una modernidad en términos de disposición en el espacio de los objetos<sup>72</sup>, adelantándose a publicaciones aparentemente mas pertinentes<sup>73</sup>. Expresa la necesidad de evidenciar el dinamismo característico de la construcción del país con una difusión ágil, reflejada en la búsqueda de nuevas formas expresivas, donde la aceptación del contenido vendría muy ligada a ellas.

A partir de 1945, el desarrollo de nuevas edificaciones e infraestructuras fue tan intenso que la idea de progreso y modernidad vendría asociada a recurrentes imágenes de obras en construcción, que ineludiblemente remitían a una estética mecanicista de eficiencia y productividad<sup>74</sup>. Lo significativo fue que por carecerse de planteamientos estéticos y éticos – propio de estos procesos modernizadores– se caía en la necesidad de dotar a estas formas expresivas de fórmulas convencionales, probadas y aceptadas con anterioridad, a manera de apliques o adornos.

Fuera del específico mundo de la construcción, ya que no sería apropiado hablar aún de Arquitectura en Venezuela, la crítica de arte que en 1945 emitían las revistas vinculadas a las petroleras, no trascendía de la crónica del acontecimiento, exenta, como se encontraba, de conceptos y planteamientos<sup>75</sup>. Cuando lo hacía, era a través de transcripciones anacrónicas de Oscar Wilde o comentarios no actualizados de Thomas Craven o Frederick Newlin Price.

Las opiniones vertidas en estos medios impresos, prácticamente los únicos que trataban el tema con asiduidad, ensalzaban un “verdadero arte” que alcanzaría sólo hasta ciertos pre–rafaelistas y el “nuevo espíritu”, al que con frecuencia se hacía referencia, comprendía a los primeros impresionistas, extendido a Modigliani y Gauguin. De la vanguardia se

72 Más adelante será precisamente “El Farol” la revista que, con mayor énfasis, reconsideró sus criterios de diagramación, para adaptarlos al espíritu del influjo moderno, cuando éste aparezca objetivamente en 1951

73 La referencia es a la revista A, dirigida por el mismo Carlos Raúl Villanueva

74 CALVO, Azier. (1999) Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica. Tesis Doctoral de la Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Composició Arquitectònica: Barcelona. (PP. 101 y ss.). Particularmente se destaca esta idea en el apartado La importancia del período 1941–1958 del capítulo Identidad y arquitectura en Venezuela.

75 Ver el artículo publicado en el diario caraqueño El Universal, en la columna “Horizontes”, titulado Poesía y Realidad de Leopoldo García Maldonado, el día 6 de Noviembre de 1945.

sentenciaba:

“Y se presentaron Picasso, Braque, Matisse y una larga serie de obras de la más desconcertante fealdad” .../... “El bello nuevo arte es importante, por que con él viene el espíritu del color y el del sonido. No importa que Braque pintase un cuadro cubista que rivalizara con la belleza de un cuero de culebra cascabel gris, marrón y blanco –o que Demuth produjera un poema en color que rivaliza con una rama de frutas maduras y brillantes. Las chifladuras llegan y pasan; pero el verdadero arte vive eternamente.”<sup>76</sup>

Era ostentosa la descalificación de una “revolución lírica que pareció, en sus últimos años, despeñarse por la arbitrariedad y la payasada”<sup>77</sup>. Otro artículo tildaba a los cubistas de “moderna secta”, aunque se les señale positivamente, en alguna medida, por saber entender la consigna platónica de vincular la geometría con el arte y, pese a despojar al objeto de sus atributos representativos, reducirlo a su más cercano equivalente geométrico. Consideraba que las primeras vanguardias habrían evitado ser un simple juego de colores y planos, sin embargo se afirma que esas...

“pinturas eran y son ejercicios de laboratorio, pura y simplemente, y nunca hubieran provocado protestas si ellos no las hubieran exhibido como manifestaciones del espíritu humano”<sup>78</sup>.

Si no es fácil determinar el grado de influencia de estas opiniones en el ambiente cultural de la época, sí se puede inferir de ellas aspectos de la sociedad que reflejan. Por ejemplo, el reiterado uso del símil de eficiencia de la máquina en la transmisión de significados que “el verdadero arte” proyecta, se acomoda perfectamente a los intereses de quien lo publica, una compañía petrolera foránea empeñada en un proceso de “modernización” sujeto a sus intereses

76 NEWLIN PRICE, F. (1945, julio). Avaluando lo intangible. El Farol, nº 47: Caracas. P. 25.

77 ROJAS GUARDIA, P. (1946, mayo). De poesía culta y de poesía popular. El Farol, nº 84: Caracas. PP. 6–7. Se refiere a los poemas de Alberti y García Lorca.

78 CRAVEN, Tomas. (1945, noviembre). Geometría en el Arte. El Farol, nº 78: Caracas. P. 7

particulares<sup>79</sup>.

El segundo panorama del estado del debate reflejado en los medios de difusión del momento se recoge de la prensa diaria. En el ya citado artículo de Maldonado se define a la obra maestra de arte como el “resultado del trabajo de una imaginación creadora sobre material de fantasía”<sup>80</sup>. Contraponía la noción de “imaginación creadora” (combinación de imágenes y conceptos enfocados hacia la realidad, en forma metódica, utilitaria y en serio) a la de “fantasía” (ejercicio de la poesía; una manera de combinar imágenes y conceptos en forma caprichosa y para diversión del espíritu, por juego). El arte, como se relaja en otro artículo, no podía ser una aventura que se adentrara en lo desconocido, sino un ejercicio “serio” de eternas recomposiciones de intenciones “pedagógicas” aceptadas<sup>81</sup>. Los periódicos constituían el medio que más enfáticamente defendía un “arte verdadero” y “nacional”, incólume a la influencia de búsquedas extrañas. Pero serán también los más permisivos de la intromisión de nuevas opiniones, a través de la publicación de artículos de Alejo Carpentier, Eugeni D’Ors y otros.

Una tercera matriz de opinión queda reflejada en una entrevista al arquitecto Carlos Raúl Villanueva, aparecida el 29 de Septiembre de 1945, en el nº 1043 de la revista *Elite*, que representa un claro exponente de la opinión de la conservadora oligarquía culta criolla, reacia a toda idea de cambio. Se presenta ya al arquitecto como “uno de los hombres que en este momento disfrutan de mayor notoriedad”, por haber sido el proyectista de *El Silencio* (il. 10.a y b), ambicioso plan de reurbanización del centro-oeste de la capital<sup>82</sup> y se maneja allí una noción de progreso que no exalta la eficiencia productiva de la máquina.

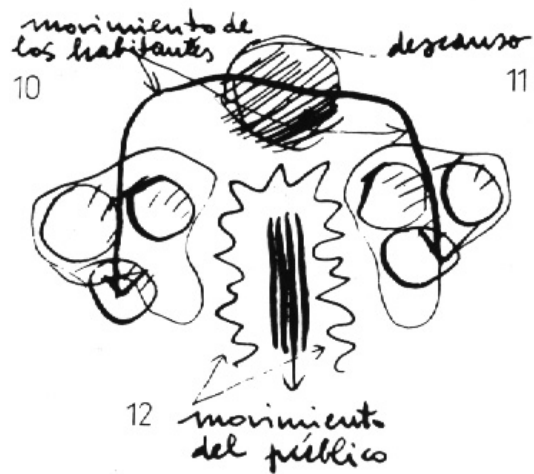
Se ofrecía, como alternativa, las virtudes de la planificación en la resolución de las tensiones que la ciudad “moderna” genera<sup>83</sup>. La planificación, respondiendo a los criterios de eficiencia del zoning (sic.)<sup>84</sup>, se consideraba el avanzado producto de una técnica que se opondría a los criterios del urbanismo (il. 11). Unos rasgos de modernidad sui géneris,

10. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Reurbanización de “El Silencio”, 1941  
a: Fotografía aérea de la intervención  
b: Fotografía aérea de la zona degradada antes de la intervención.
11. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Proyecto de reurbanización de El Silencio. 1941  
Esquema de zonificación de las funciones.

- 79 No se pretende en este trabajo realizar un pormenorizado análisis sociológico local. Baste decir aquí que en una sociedad que no se considera a sí misma entrada en el siglo XX hasta acabada la 2ª Guerra Mundial –por su marcado carácter rural y por su economía basada en las grandes explotaciones agrícolas– las elites culturales están extraídas, básicamente, de los profesionales independientes adscritos directa o indirectamente a la industria petrolera.
- 80 GARCIA MALDONADO, Leopoldo. (1945, 6 de noviembre). Op. Cit.
- 81 En la columna regular del diario caraqueño *El Nacional* titulada *Teatro Universitario*, aparecida el 19 de Mayo de 1946, bajo el seudónimo R.A.F.
- 82 Como dato significativo, para la fecha, Venezuela es un país de muy escasa trayectoria de reconocimiento de la profesión del arquitecto y donde éstos, prácticamente, no significan nada en el desarrollo y ejecución del proyecto. No existe un Colegio de Arquitectos que regule, siquiera, un código deontológico de la profesión. El mismo arquitecto Villanueva no es presentado como proyectista de la Ciudad Universitaria de Caracas, sino hasta casi un año después de haber sido mostrada a la prensa y al público.
- 83 La influencia de los proyectistas norteamericanos comenzaba a hacerse sentir.
- 84 Villanueva lo define como la división de la ciudad en “Secciones” bien delimitadas y que albergan funciones específicas.



10.a y b



11.

entremezclados con evocaciones nostálgicas, al apelar a una ciudad ajena a la "influencia perniciosa de la máquina" (sic.), capaz de crear caos y desequilibrio, tanto al transeúnte como al obrero. La visión nostálgica que entrevistador y entrevistado comparten, es una concepción semi-rural del hecho urbano.

" Quizá llegará el día en que cambie este torturante (sic.) panorama de cemento armado y pueda aparecer ante nuestros ojos irritados la generosa perspectiva del bosque y del riachuelo"

En el año 1946 se produciría un panorama cultural relativamente inusitado. Si bien el VIII° Salón Oficial de Arte Venezolano, llevado a cabo en el Museo de Bellas Artes de Caracas, se caracterizó por la aceptación exclusiva de obras convencionales, al mismo tiempo se dictaron conferencias en foros universitarios por invitados internacionales, tales como los españoles José Rafael Bergamín<sup>85</sup> y Luis Arocena, los profesores Gerhard Massur y Carl Ackerman o el economista argentino Risieri Frondizi.

En este Salón, el pintor Armando Reverón resultó ser aún un incomprendido por los círculos culturales (il. 12) y se seguían valorando positivamente las obras que se apegaban a los hallazgos impresionistas de final del siglo anterior, a lo figurativo<sup>86</sup> o a la pertinencia del "tema" esgrimido<sup>87</sup>. A la vez comenzaron a sucederse exposiciones temáticas públicas y privadas que irían requiriendo de curadores y organizadores de criterios que fueran más allá de ciertos atavismos del gusto; y de los críticos, a trascender la crónica del acontecimiento.

El X° Salón de Arte Nacional de 1949, oficialmente poco diferirá de los anteriores al contar con obras poco innovadoras, sin embargo, indirectamente llevará a reunirse a un significativo grupo de pintores, conformado por algunos de los rechazados al certamen<sup>88</sup>. Al adquirir conciencia de



12.

12. ARMANDO REVERON  
Cocotero. S/F  
Temple sobre tela, 50x58. Firmado: ++A Reverón.  
Galería de Arte Nacional.

- 85 Con un ciclo de charlas sobre el Romanticismo. Lo interesante de la charla de Bergamín es que destaca, como así es recogido en varios medios -Últimas Noticias, Caracas (9 de Mayo de 1946)-, cierta imprescindible vinculación con el pasado, como medio de proyección futura que retoma de Novalis, al que cita. Esta idea, muy en consonancia con la ideología de la Junta Revolucionaria de Gobierno del Trienio, constituye la esencia de las acciones de gobierno a partir de ese momento, en oposición manifiesta a las ideas positivistas de progreso representadas por otros sectores, como ya se verá más adelante. Bergamín hablará, también, del teatro romántico, señalando al respecto el hallazgo que supuso en el tiempo/espacio escénico la irrupción de una "cuarta dimensión", provocando una curvatura temporal (sic), lo que haría que cada época irrumpiese sobre el continuo del tiempo presentado -El Nacional, Caracas. (21 de Mayo de 1946)-. Bergamín hará de lo urbano un campo de reflexión.
- 86 La crónica del hecho, recogida en la revista El Farol -nº 83: Caracas. (1946, abril. P. 17)- señala, a propósito de ello: "En cambio el extraño y discutido Armando Reverón ofreció cuatro óleos impregnados como de ese misterio que oprime y reduce a desolación a los hombres, animales y vegetación, antes de desatarse las tempestades del trópico. Nuestro pintor, habituado a gozar la vehemencia humana y la gracia vegetal plenas de luz, afianzado en el resplandor como en sus propias raíces, hoy sólo traza el espíritu de la naturaleza, sin contornos, sin valores, en cuyos dominios nos conmueve febrilmente el origen de América".
- 87 Esto no ocurría solamente en pintura. El estreno de una obra del teatro universitario suscita en el autor de la crónica, quien firma "R.A.F.", su malestar. La crítica no se orienta a la ejecución o la técnica actoral, en la que ciertos fallos serían aceptables por ser un "Teatro Universitario", sino a la falta de un semblante educativo para con el espectador. Un entremés ambientado en la España del siglo XVI trasladado al siglo XX se consideró una "reprobable deficiencia pedagógica" para con quien va a "solazarse con la recreación de la época" ya que se trata de una cátedra científica destinada a crear

alteridad se suscitará una situación semejante a los momentos combativos de instauración de las tendencias de vanguardia en el panorama europeo.

A comienzos de la década de los Cincuenta se dio inicio a una convulsionada dinámica. En diciembre de 1950, el Centro Venezolano Francés llevó a cabo una exposición sobre Matisse<sup>89</sup> que, pese a ser una muestra de las obras más convencionales del pintor, inducirá a las crónicas a superar la simple descripción. La crítica abordará otros “temas” al margen de la anécdota. Se centrará en lo plasmado en la obra, entendido ya como la problemática de la acción sobre las relaciones fondo–figura, o de cierta “narrativa” casi abstracta del trazo y se hablará, incluso, de soportes plásticos no convencionales<sup>90</sup>.

El mismo año apareció en Venezuela el primer texto de Teoría de Arquitectura: La Caracas de ayer y de hoy, su arquitectura colonial y la Reurbanización de «El Silencio», escrito por Villanueva. Siendo, además, el primer texto del arquitecto, se le atribuirá un peso significativo sobre el panorama de la teoría y la práctica arquitectónica en el país. Este texto contiene no sólo sus reflexiones sobre los elementos significativos, formales y ambientales de la arquitectura venezolana tradicional – y en donde entremezcla componentes populares y coloniales– sino que expone sus particulares ideas sobre el urbanismo moderno.

La consideración tipológica de los mismos la hará en función de una nueva semántica, afirmando que la intervención en esa zona de la capital, profundamente deprimida y degradada, se había hecho a partir de la estructura de la ciudad emanada de las Leyes de Indias. Configura un panegírico de supuestos caracteres de una identidad cultural nacional, ensalzada en los discursos políticos que se venían sucediendo desde 1945<sup>91</sup>. La obra constituye un claro reflejo de la opinión de los sectores sociales elitistas, abocados a la tarea de armar un sistema populista en el que se le reconocen al pueblo llano atributos y características que habrían de constituir el paradigma de esa identidad<sup>92</sup>.

“consciencia artística colectiva”. A la irrupción de los actores en el territorio de los espectadores, violando flagrantemente las convenciones del espacio de la representación escénica, se la califica como una forma “cómoda” de resolver los problemas de escenificación. Todo un “efectismo circense” a lo “Fu Manchú” que desmontaría la significación de Teatro como “síntesis de artes”. R.A.F. (1946, 19 de mayo). Teatro Universitario. El Nacional, Caracas. Aunque hablando contemporáneamente de teatro, Bergamín señale como positivo el hallazgo que supuso en el tiempo/espacio escénico la irrupción de una “cuarta dimensión, provocando una curvatura temporal, lo que haría que cada época entrase en el continuo del tiempo presentado - (1946, 21 de mayo). El Nacional, Caracas–.

- 88 De los rechazados de 1950 saldrán muchos de los miembros del Taller Libre de Arte.
- 89 En cuya inauguración participa Villanueva, según refieren las crónicas sociales.
- 90 LOZANO, Javier. (1950, diciembre). El Nacional.
- 91 GONZALEZ ORDOGOITTI, E. A. (1991). Diez ensayos de cultura venezolana. Fondo Ed. Tropykos: Caracas. P. 72. Concretamente cuando se habla de Educación, Cultura e Identidad Nacional. Ello llegó incluso a constituir una política de estado, en primera instancia por la Junta Revolucionaria del gobierno asumido en 1945, pero en segunda, por su más acérrimo enemigo: Marcos Pérez Jiménez, quien, apoyado en una Junta Militar de Gobierno, derroca al Presidente Gallegos en 1948, al año de haber sido electo presidente y de llevar a cabo la primera reforma de la Constitución desde 1864.
- 92 La novela de Rómulo Gallegos, Doña Bárbara, de 1929, se desarrolla dentro del enfrentamiento entre dos personajes, Santos Luzardo y Doña Bárbara. Constituye una condena al pasado oscurantista desde una tesis opuesta al positivismo.

Tras una nueva asunción de los militares al poder, se dio un proceso modernizador de las estructuras político-administrativas. El país se vio envuelto en una ola desarrollista<sup>93</sup>, impulsora de la construcción de infraestructuras tanto urbanas (el Plano Regulador de Caracas de 1951 y el desarrollo del 2º Plan Rotival también para la capital<sup>94</sup>), como de ámbito nacional (construcción de 6.000 kilómetros de carreteras, así como puertos y aeropuertos). Eran empresas acometidas por el estado y, de tal magnitud, que lograrían mermar el papel protagónico que las compañías petroleras venían detentando sin contrapartida alguna<sup>95</sup>.

Al mismo tiempo aparecían en la prensa columnas de crítica literaria, realizadas por quienes luego estarían estrechamente vinculados al desarrollo de una estética vanguardista propia, como Alejo Carpentier<sup>96</sup>. Se detecta en ellas la presencia de temas prácticamente desconocidos en el debate cotidiano, como la abstracción en las formas expresivas del arte. No se considera imprescindible aquí detenerse a verificar si fue en este preciso momento cuando apareció el término “abstracto” en los medios de difusión cultural del momento<sup>97</sup>. Lo significativo es que se generalize en una de las revistas vinculadas a la industria petrolera, con lo que se evidencia que estos medios comenzaron a reflejar el giro del panorama global del pensamiento artístico.

En 1951, la revista *El Farol* reseñó una entrevista al galardonado en el Salón de Arte de ese año, uno de los más significativos rechazados del Salón del 49, el pintor Alirio Oramas, por entonces Director del Taller Libre de Arte<sup>98</sup>. El artículo comenzaba con una declaración intimista por parte del artista:

“Yo estoy buscando una forma plástica, tanto en la composición geométrica como en la técnica general, para expresar un sentimiento interior mío. Es como un lenguaje”<sup>99</sup>.

La pintura de Oramas estaba ya marcada por una exploración abstracta sobre la forma. Pero el título de una de sus obras, *Cometas y Papagayos*,

13. ALIRIO ORAMAS  
Papagayos. 1948  
Oleo sobre lienzo. Galería de Arte Nacional.

- 93 Lo que desde los años Cuarenta comportó la concurrencia de gran número de arquitectos extranjeros, sobre todo de los EE.UU., como Wallace K. Harrison, representante de los intereses de la familia Rockefeller y de España, como Rafael Bergamín, exiliado de la República Española. Estaban dispuestos a participar en un proyecto que se presentaba sin restricciones, pero que, en definitiva, resultaría mucho más limitado de lo esperado. En 1951, Le Corbusier presentó un boceto para el Mausoleo de Carlos Delgado Chalbaud y Josep Lluís Sert el Centro Cívico de Puerto Ordaz; en 1953, Bruce Goff presentó la primera versión del proyecto para la Casa Pérez; Holabied y Rood Bugee terminaron el Hotel “Del Lago” en Maracaibo; en 1954, Dale Badgely, concluyó el edificio sede de la “Shell” y Gio Ponti una de sus dos casas en Caracas, mientras Carlo Scarpa construyó el Pabellón de Venezuela en la XXVIII Bienal de Arquitectura de Venecia (ya en 1939, en la Exposición Internacional de Nueva York, Skidmore & Owings junto a John Moss, como arquitecto asociado, habían diseñado la sede de la representación venezolana, acorde a los lineamientos estrictos del evento que ostentaba como tema “La Ciudad de la Democracia”; en 1955, Oscar Niemeyer presentó el proyecto para el Museo de Arte Moderno de Caracas; en 1956 Rino Levi presentó el proyecto del Centro Profesional “La Parábola”, Arthur Frohlich comenzó la construcción del Hipódromo “La Rinconada”; en 1958, Marcel Breuer presentó el Conjunto “El Recreo” y un proyecto de vivienda multifamiliar en Tanaguarena; Angelo Di Sapio concluyó el Edificio “Atlantic”.
- 94 En 1947 aparece un artículo de Maurice Rotival, por entonces Consejero Técnico de la Comisión Nacional de Urbanismo, sobre cómo se planifica una ciudad moderna. El artículo es representativo del hecho de que el peso de la construcción del país recaerá significativamente sobre el Estado. El Ministerio de Obras Públicas, por su parte, dicta cursos de urbanismo y modernización de infraestructuras.
- 95 Que sigue en manos de compañías de capital netamente extranjero pero que se ven sometidas a un régimen tributario diferente.





13.

- 96 Tras su llegada a Caracas, Alejo Carpentier comenzará a escribir regularmente la columna periodística: Letra y Solfa en el diario caraqueño El Nacional.
- 97 El fondo hemerográfico empleado como base indagatoria en esta tesis ha sido el de la Biblioteca Central de la Universidad Central de Venezuela, en cuyos anuarios fueron recogidas todas aquellas noticias que se encontraron relevantes dentro del quehacer universitario. Esta selección apriori de documentos constituye una criba riquísima.
- 98 El Taller Libre de Arte fue creado en 1949 y estaba dirigido por Alirio Oramas. El Taller congrega a un inquieto grupo de estudiantes cuyas búsquedas evolucionaron hacia el espacio de la abstracción. Entre sus alumnos estuvieron: Mateo Manaure, Oswaldo Vigas, Mario Abreu, Omar Carreño, Carlos Cruz Díez, Jesús Soto, Jacobo Borges, Pascual Navarro y Feliciano Carvallo.
- 99 PINEDA, R. (1951). Oramas y Abreu se llevan a América en las maletas. El Farol n° CXXXIII, año XI: Caracas. P. 14.
- 100 Que consistía en una remuneración en metálico de 5.000 Bolívares y un viaje por Europa. Cuando la Universidad Central de Venezuela comienza su proceso de renovación de planta física a través del proyecto de creación de la Ciudad Universitaria de Caracas el salario de cada nuevo profesor es de 500 Bs. y debía ser discutido y aprobado por el Congreso Nacional.

precisamente con la que se haría acreedor del Primer Premio del XII° Salón Oficial de Arte Venezolano de ese año<sup>100</sup> (il. 13), no deja lugar a dudas de que no pretendía ahondar, por el momento, en una temática más comprometida con los principios que exploraba.

Cometas y Papagayos es, de hecho, un cuadro que explora una construcción del espacio pre-vanguardista, sobre todo debido al manejo del objeto (las formas referenciales de los cometas y papagayos son evidentes) y de la relación de estos con el fondo. Las pinceladas puntillistas que recubren gran parte del cuadro resultan convencionales y los tonos azules de este fondo aluden claramente a un cielo; a ello se suma la notoria alusión perspectiva del espacio sobre el que se hallan suspendidas las figuras, con la línea del horizonte nítidamente marcada. El tratamiento general de la idea aproxima la obra a los trabajos de Klee, básicamente en lo referente al manejo de la composición y del espacio.

Lo más significativo y llamativo de esta obra es que los hilos de estas cometas se convierten en un pretexto para urdir una sutil trama –esta si abstracta– de delgadísimos trazos que arman una interesante noción de profundidad. Pese a los convencionalismos del cuadro de Oramas, para Rafael Pineda el cuadro era una total «novedad», pero su solvencia venía dada

porque se presentaba bajo referentes previamente aceptados:

“Son muy hondas las raíces de la búsqueda de Alirio Oramas, por que están aferradas en el pasado”<sup>101</sup>.

Este artículo de Pineda recoge, por otra parte, una de las primeras impresiones del intenso debate abstracción/figuración que se iba a generar más tarde. A la pregunta del periodista: “¿Encuentras la entrada en la pintura abstraccionista?”. Oramas simplemente responderá:

“No estoy de vacaciones dentro del abstraccionismo. Tengo conciencia de lo que hago.”

Resulta insólito, dentro de la trayectoria del Salón Oficial, que se venía tradicionalmente organizando en el Museo de Bellas Artes, que se le concediera el Premio Nacional de Artes Plásticas, por el conjunto de su obra, a una expresión artística tan osada. Siendo más de esperar situaciones como la sucedida con la Mención, en el renglón “Pintura”, concedida al paisajista Manuel Cabré<sup>102</sup>, cuando en este mismo salón el pintor Reverón seguía resultando controversial e incomprendido<sup>103</sup>.

Parte del premio que recibió Oramas era un viaje que el galardonado emprendería por Europa; concretamente por París, Madrid y Roma y que aprovecharía para una “conveniente revisión general de valores”, tomando como paradigma a pintores de



14.

14. Mateo Manaure y Carlos González Bogen posan en la muestra de sus obras, el día de la inauguración de la Galería Cuatro Muros. El Herald, 22 de febrero de 1952.
15. La Esfera, 26 de junio de 1948

101 PINEDA, R. (1951). *Ibídem*

102 Lo cual puede ser interpretado como compensación del premio otorgado a Oramas, reconociendo a un solvente y convencional paisajista, se minimizaba el impacto de la aceptación oficial de una corriente proscrita hasta entonces.

103 Para conmemorar el vigésimo aniversario de su fundación el Ateneo de Caracas organiza una exposición de pintura en la que resulta ganadora una obra titulada “Los últimos techos rojos” en alusión melancólica a la imagen casi rural que ofrecía la ciudad algún tiempo atrás.

104 La alusión a la decadencia europea que Oramas señala, denota una situación paradójica. El pintor desea ir a conocer a Picasso y otros artistas de la Vanguardia de preguerra, por lo tanto, la decadencia podría querer aludir a la superación del cubismo. Sin embargo no es así. La influencia de la crítica norteamericana es cada vez más notoria en los círculos elitescos, para ellos, como se vio en el capítulo anterior, toda Europa es decadencia.

105 El 21 de febrero de 1952 se inauguraron tanto la exposición como la galería que llevó por nombre «Cuatro Muros». La galería sería la sede de diferentes eventos relacionados con la promulgación de un arte abstracto en Venezuela. Ese mismo día los expositores hicieron público un manifiesto del grupo que lleva por título “No”.

106 (1952, 11 de febrero) El Universal: Caracas. Cuatro Muros podría aludir por igual a una noción de cerramiento clásico o de cubismo virtual, sin suelo ni techo.



15.

107 Barrios será uno de los muralistas que más activamente colaborará con Villanueva en el proyecto de Síntesis de las Artes desde el comienzo.

108 El grupo “Los Disidentes” estuvo liderado por Alejandro Otero y conformado por: Pascual Navarro, Mateo Manaure, Luis Guevara Moreno, Carlos González Bogen, Narciso Debourg, Perán Erminy, Rubén Nuñez, Dora Hersen, Aimeé Battistini, Belén Nuñez, J. R. Guillent Pérez, Armando Barrios, y Miguel Arroyo. Editó una revista propia, llamada también “Los Disidentes”, de la editaron cinco números. Tuvo su origen en el grupo MADI (siglas que responden a Materialismo Dialéctico o Movimiento Artístico de Innovación, según unos u otros integrantes). Formado en Argentina, participaban Guevara, Nuñez y el pintor uruguayo Arden Quin, entre otros. En sus primeros manifiestos acusaban la influencia de futuristas, neoplasticistas y de los escritos de Moholy-Nagy, que evidenciaban cuando destruían el dominio rectangular del soporte plástico y pintaban sobre superficies de contornos irregulares. Al trasladarse a París Arden Quin, arrastra consigo a los venezolanos tras una división del grupo inicial.

109 12 pinturas de Manaure y 11 de Bogen más dos esculturas de este último. La exposición contaba con algo del mobiliario diseñado también por Bogen.

110 El Taller Libre de Arte se formó en 1948 con los egresados de la Escuela de Artes Plásticas, a los que se sumaron aquellos que se habían retirado decepcionados por su forma de enseñanza. Los principales integrantes fueron Mateo Manaure, Narciso Debourg, Luis Guevara Moreno, Pedro León Castro, los críticos y poetas José Gómez Sicre, Sergio Antillano, Juan Liscano, Gastón Diehl y Oswaldo Trejo. Asistían también: Alirio Oramas, Mario Abréu, César Henríquez, Virgilio Trompiz, Perán Erminy, José Fernández Díaz, Rubén Nuñez, Luis Felipe Martínez Gómez, Marius Snajderman, J. M. Castaños Copello. Manaure y Navarro aún formaban parte del Taller en el momento de la apertura de Cuatro Muros.

los que él mismo sentenciaba que estaban “en decadencia”<sup>104</sup>.

El panorama más interesante ocurre al año siguiente, cuando se inauguró una exposición (en la que se mostraron obras de Mateo Manaure y Carlos González Bogen<sup>105</sup>) en una nueva sala privada denominada Galería Cuatro Muros (il. 14). Sería esta exposición la que marcaría la instauración de lo moderno como debate consistente, con programa, acciones y propuestas, en el contexto venezolano. Esta exposición marcó la superación de la etapa previa, conceptualmente inconsistente y carente de capacidad aglutinadora y de conexiones, de las primeras muestras de arquitectura racionalista en Venezuela de las décadas de los 30–40. Significó, además, un acontecimiento relevante en el panorama creador venezolano.

Fue, entonces, cuando se reconoció abiertamente la existencia de una vanguardia artística en Venezuela y la de un grupo compacto de creadores vinculados a un proyecto coherente, capaz de presentar su respectivo manifiesto. La Galería estaba situada en el sótano del Bloque de Viviendas n° 7 de la reurbanización de El Silencio. Se bautizó con el paradójico nombre de Cuatro Muros y pretendía ser “una nueva dimensión de la plástica”<sup>106</sup>. El local había sido obtenido a instancias de Villanueva, quien sería mentor de la iniciativa.

Contaba con el apoyo del pintor Armando Barrios<sup>107</sup> y estaba dirigida por los también pintores Manaure y Bogen, dos de los miembros del grupo Los Disidentes, configurado en 1950 y afincado en París<sup>108</sup>. La apertura de la exposición al público se llevó a cabo el jueves 21 a las seis de la tarde del mes de Febrero de 1952. La muestra estaba compuesta por cerca de treinta obras<sup>109</sup>, todas de los propios directores y todas ellas realizadas en París. Constituyó el momento álgido de un proceso que venía configurándose desde 1948 con la formación del Taller Libre de Arte (il. 15)<sup>110</sup> donde se buscó desarrollar nuevas formas expresivas a partir, fundamentalmente, del Fauvismo, el Expresionismo y el Cubismo. Seguido, en el año 1949, por la inauguración del pintor Alejandro Otero, en el Museo



16.

de Bellas Artes, de una exposición titulada Las Cafeteras<sup>111</sup> (il. 16).

Se continuaría con la conformación en París del mencionado grupo Los Disidentes<sup>112</sup>, integrado por Alejandro Otero y Narciso Debourg, entre otros, además de los ya señalados Pascual Navarro, Mateo Manaure y Carlos González Bogen. Este grupo conformó el primer movimiento abstracto en Venezuela (il. 17).

Pese a la relevancia de su discurso conceptual para la formación del pensamiento moderno en Venezuela, ni la exposición del 49<sup>113</sup>, ni el Taller, ni el grupo de París habrían de trascender tan significativamente en el estado de opinión de la sociedad venezolana como lo haría la apertura de la Galería. Revelador de que, gracias a la difusión de los preparativos para la inauguración de Cuatro Muros comenzaría a darse un reconocimiento normalizado de

16. Alejandro Otero  
Cafetera blanca, 1947  
Oleo sobre tela, 65 x 54.2 cm. Colección particular
17. Portada del primer número de la revista del grupo Los Disidentes.
18. La Esfera, 21 de febrero de 1952

111 Historiográficamente es señalada como origen de la corriente abstracta en el país. En estos cuadros, que recurrirían profusamente al collage, el pintor comenzaba a eludir la influencia de Picasso, abriéndole el camino hacia una exploración de los elementos no-figurativos de la pintura. En 1946 Otero viajó a París, en donde permaneció por dos años. Allí creó su serie de "Cafeteras", que fue exhibida en la Unión Panamericana de Washington, en 1948, y en el Museo de Bellas Artes de Caracas en 1949. Con su serie de "Cafeteras" Otero logró, en opinión de muchos críticos, su primera expresión de gran importancia plástica, por el ritmo líneal que impuso a las formas, por la fuerza estructural del modelo adoptado y por las gamas cromáticas empleadas.

112 Los Disidentes era, además, el título de un cuaderno que agrupaba los trabajos dispersos de los pintores venezolanos radicados por entonces en París. Llegaron a publicarse cinco carpetas. El marcado carácter intransigente hacia todo lo que resultara convencional o provinciano marcó el sesgo de esta publicación. Sin embargo, existía ya una paradoja en la conformación de los planteamientos de base de este grupo. Pascual Navarro, por ejemplo, ingresaba en una Academia de Pintura Abstracta (la de Dewasne y Pillet) para "encontrar un camino" dentro de una expresión artística que otrora se había caracterizado por ser anti-académica. Ver: Papel Literario -(1952, 10 de enero) El Nacional: Caracas-.

113 A diferencia del acontecimiento social que supuso la apertura de la Galería Cuatro Muros, a la que asistió un numeroso público que estaba sobre aviso desde semanas antes gracias a los numerosos artículos de prensa que hacían referencia a ella, la exposición de Las Cafeteras fue visitada por un muy reducido grupo de personalidades del medio.

114 El panorama venezolano experimentó un cambio drástico en 1952. Empiezan a editarse revistas de arte y cultura que constituirán un verdadero foro de discusión de temas del momento, tanto nacional como internacional;



17.

la existencia de un nuevo modo de ver el arte<sup>114</sup>, es observar en la prensa cotidiana comentarios como el siguiente, reseñado, nada menos que en el diario oficialista El Herald<sup>115</sup>:

“La estética central de las pinturas – continúa el pintor<sup>116</sup> –, como usted sabe, reposa sobre normas esencialmente relacionadas con el color y con la forma. La pintura abstracta no necesita de ser explicada, ni comprendida: es una fuente de sentimientos; tiene que ser sentida”<sup>117</sup>,



18.

El evento conllevó a la creación de un movimiento Abstraccionista en Caracas. Este colectivo se definiría por un manifiesto al que titularon No (il. 18). Impreso en papel amarillo, contenía las intenciones conceptuales y creativas de sus autores:

“Ser historia y no sólo padecerla. He aquí el más alto destino del artista. Nadie como él ha intuido que el tiempo no es reversible: no es dado vivir hacia atrás, sólo podemos pensar hacia atrás. Por eso en todo verdadero artista, como en todo creador, hay un destructor. Haber descargado el Arte de su contenido figurativo manteniéndolo en el plano de las realizaciones puras de las líneas y los colores puros, ha sido la obra del Arte Abstracto. Todo verdadero arte es más que óptica. Hasta ahora, lo temático ha dominado en el entendimiento del no iniciado, de manera que lo verdaderamente plástico ha sido abstraído a su comprensión. Hoy se restituyen los valores plásticos puros. He aquí su alcance educador hecho realidad: cuatro muros. Cuatro muros es una continuación de la lucha iniciada en la Revista Los Disidentes. El origen de esta lucha se encuentra en cierta medida en la visión de un arte de una fuerza renovadora tal, que es

como la revista Cruz del Sur, que empezará a publicarse a partir de marzo de ese año (el nº 6 incluirá un encarte especialmente dedicado a la arquitectura y la ingeniería denominado: S.V.A., publicación de la Sociedad Venezolana de Arquitectos. Los pintores y artistas plásticos miembros del grupo Los Disidentes se popularizan a través de la diagramación de avisos publicitarios.

115 El Herald es el órgano de difusión de la Junta Militar de Gobierno que derrocó al presidente democráticamente electo, Rómulo Gallegos. El principal ideólogo del régimen fue Laureano Vallenilla-Lanz Planchart, accionista a su vez de este medio y su principal editorialista, firmando bajo el seudónimo de R.H.

116 Refiriéndose al chileno-canadiense Franz Laforest, quien en febrero de 1952 inaugurará una exposición de pintura abstracta en la librería “Barrio Latino”. Laforest presenta la particularidad de haber sido uno de los miembros de la expedición que descubrió las fuentes del Orinoco.

117 La cita está extraída de la crónica con motivo de la inauguración de una exposición de Laforest en la librería sita en el barrio “El Conde” de clase media. (1952, 17 de febrero). El Herald: Caracas.

concepción auténtica de nuestra época. Nosotros abogamos porque esta nueva dimensión de la plástica llegue a ser comprendida e incorporada a toda realización viva en la que entre en juego elementos plásticos en equilibrio de formas y colores”<sup>118</sup>

En el manifiesto no se encuentra nada más allá de lo que las vanguardias de pre-guerra habían experimentado en Europa. En las gráficas que presentan los periódicos respecto a lo que se exhibe en la Galería, pueden verse cuadros que son, efectivamente, abstractos, claramente deudores de las construcciones neoplásticas. Pero aún se ciñen al lienzo en su ejecución y al muro en su disposición, bastante por detrás de las experiencias del Salón Proun de El Lissitzky y bastante lejos de lograr “actuar” en el ambiente, como pretendían.

La estrategia conceptual que habría impulsado el trabajo de París, reasumía los principios fundamentales que motivaban al Grupo De Stijl: una rigurosa aplicación de colores primarios, estructurada por los no-colores, blanco, negro y gris, capaces de “construir” y moldear el espacio, a lo que se aportaba la posibilidad de una construcción espacio-temporal mediante mecanismos móviles o escultóricos, tomada de las ideas de Moholy-Nagy. Las construcciones plásticas consistían en la destrucción sistemática del plano de representación pictórica, tanto del espacio que definiera Hildebrand, como de la rectangularidad del lienzo. Pintaban dentro de polígonos de contornos irregulares y trabajaban formas bidimensionales que se proyectaban del cuadro a través de superficies en relieve de madera o metal coloreadas, en un juego gramatical de “relieve-color”<sup>119</sup>.

Los pintores venezolanos radicados en París habían empezado a ser reconocidos por diversos motivos allí donde desarrollaban su trabajo. Destacaron por ser un grupo numeroso de pintores provenientes de Latinoamérica que estudiaban y producían en la capital francesa. Después, por presentar una posición unitaria de rechazo al Figurativismo. El

19. El Universal, 11 de febrero de 1952.

118 Del catálogo-manifiesto de la exposición de Arte Abstracto de la Galería Cuatro Muros.

119 Desde una postura irreverente y quizá inmersos en la dinámica del pensamiento positivista americano, el grupo despreciaba ya a Picasso por cuanto sólo era, para entonces, portador de ideas caducas.



19.

reconocimiento más significativo llegó de la exposición Espace–Lumiere (il. 19), ofrecida por la Galería Suzanne Michel, en Diciembre de 1951<sup>120</sup>. Espace–Lumiere constituía una aventurada experiencia por cuanto la galería, ubicada en Montmartre, era casi la única en exponer arte abstracto, casi beligerantemente, en el corazón de una zona dedicada a un rancio impresionismo de souvenir. La exposición arriesgaba un tanto aún en el confortable escenario de una de las capitales de la producción vanguardista. Estuvo, en realidad, organizada por el pintor uruguayo Arden–Quin y reunía a un importante grupo de pintores de Los Disidentes<sup>121</sup>, así como al norteamericano Yongerman. Lo más destacable de esta exhibición fue la voluntad de todos los allí expuestos de...

“ salir del muro, fundirse en el ambiente, ser como una parte de él –ocupando un lugar en el espacio– y responder a la luz que le rodea”<sup>122</sup>

Pero las propuestas contenidas en la exposición añadían poco a las experiencias que sobre el espacio habían supuesto los trabajos de Lissitzky y Moholy–Nagy. El organizador manifestaba aún, a propósito de la misma, que la pintura y la escultura podían estar dotados de movimientos mecánicos, lo que retrotraía a las experiencias mecanicistas de luz y volumen virtual, generados por mecanismos en movimiento, que se habían dado antes de la guerra.

“ Los colores deben fluir como los volúmenes, dentro de un tiempo mecánico”<sup>123</sup>,

El trabajo de Otero, uno de los disidentes, era un cuadrado en movimiento, girando sobre sí mismo bajo el eufemismo de Collage móvil. La obra de Guevara, otro disidente presente en la exposición de París, era un móvil múltiple con el que buscaba “la estructura espacial fuera del muro”. El rasgo distintivo, por el que fueron percibidas las exploraciones del grupo, fue un unánime reconocimiento por omisión:

“ Ninguna de las obras presentes pueden mirarse como una realización concreta,

120 El grupo de París suscitaba una casi interminable lista de artículos que, laudatoria o peyorativamente, llevarían por título “Pintores venezolanos en París”. Mantuvo su actividad ininterrumpida por varios años hasta irse disolviendo, poco a poco, pero nunca del todo. En Octubre de 1952 se presentaron al VIIº Salón de “Réalités Nouvelles”, que desde el año de su instauración en 1946, se consagraba al arte abstracto. Se presentaron un total de 700 obras, de las cuales, las del grupo, fueron catalogadas entre las 200 mejores por la crítica parisina. Un artículo de Luis Esteban Rey, aparecido en El Universal: Caracas, señala respecto al grupo: “la característica más resaltante del grupo venezolano es la variedad de tendencias. Dicho de otro modo, solo hay grupo en cuanto a nacionalidad y solo hay uniformidad en cuanto al punto de partida, es decir el repudio a lo figurativo. Del resto, cada uno anda por su lado.

121 Ellos son: Alejandro Otero, Luis Guevara, Jesús Soto, Mercedes Pardo y Rubén Nuñez.

122 Sobre esta exposición, ver el artículo de Luis Esteban Rey titulado Los pintores Venezolanos en París: Una exposición y una tendencia –(1952, 11 de febrero) El Universal: Caracas–.

123 REY, L. E. (1952, 11 de febrero). *Ibidem*

definitiva, ni es esa la pretensión de sus autores. Lo único definitivo en ellas es la negación de lo figurativo”<sup>124</sup>;

Lo cierto es que estos trabajos contenían una búsqueda positiva, más allá de la negación simple, que también era registrada en París:

“Estas obras tienen la virtud, al menos de despertar curiosidad...Tienen el mérito de abrir los ojos y el interés del público a posibilidades”<sup>125</sup>.

La crítica venezolana no hallaba cómoda la clasificación de estas construcciones, pues a aquellos que no les negarían cualidades plásticas, su definición como pintura les resultó, cuando menos, inapropiada:

“La observación que se podría hacer a quienes aspiran a sacar del muro a la pintura y darle un sitio, contemplarla en el ambiente, es que quizá, habría que buscar para distinguir a esta nueva modalidad artística un nombre que no sea el de pintura. Porque si es cierto que hay color en la estructura espacial, también hay mucho de escultura y otro tanto de arquitectura.”<sup>126</sup>

Al admitírseles la posibilidad de “adecuarse al ambiente para integrarse en él”, en realidad señalaban que se movían desde la destrucción del soporte constructivista de entre-guerras, como experiencia previa hacia cierta transtextualidad. La inclusión gradual del arte abstracto en los círculos culturales en Venezuela conllevaba un proceso paralelo de “normalización” del debate artístico hacia temas no explorados antes. Es más, generaba el debate artístico<sup>127</sup>.

El descubrimiento de las fuentes del Orinoco, ese año de 1952, significó, acaso, una metáfora pertinente de este adentrarse en terrenos desconocidos, proyectando a las elites culturales fuera del ambiente provinciano que le había venido siendo característico<sup>128</sup> (ii. 20). La modernidad, como expresión

20. Inauguración de la exposición en la librería “Barrio Latino. El Herald, el 17 de febrero de 1952.

124 REY, L. E. (1952, 11 de febrero). *Ibidem*

125 Como comenta el crítico de arte del diario parisino *Combat* -en: REY, L. E. (1952, 11 de febrero). *Ibidem*-. Desde las construcciones en collage que los cubistas operaban en el plano del lienzo, poco se había avanzado acerca de la naturaleza del relieve; trabajando sobre la superficie plana y no en ella, Los Disidentes fueron reconocidos por sus “serias tentativas”. Según manifiesta Robert Vrinat, (1952, 7 de agosto) comentarista de *Actualité Artistique Internationale*; reseñado en nota de prensa del diario *El Universal*: Caracas.

126 La crítica francesa consideraba las manifestaciones del grupo como “expresiones puras, cónsonas con la arquitectura moderna”. VRINAT, R. (1952, 7 de agosto). *Op. Cit.*

127 Hasta ese momento, el comentario de arte no pasaba de la crónica del acontecimiento. En arquitectura, por ejemplo, se tiene a Rafael Seijas Cook, quien se calificaba a sí mismo como “arquitecto-poeta”, en cuyos artículos, aparecidos en la década de los veinte en revista *Elite*, reflexiona en torno a la arquitectura y la ciudad. Constituyen un primer acercamiento a la teoría de la arquitectura en Venezuela, aunque su contenido revistiera más un carácter divulgativo que reflexivo. Sus escritos aparecieron recopilados en *Horas Grises -Litografía y tipografía Vargas*: Caracas. (1928); *Del Pirineo al Avila, -Editorial Elite*: Caracas. (1931)-; *Media hora sobre arte moderno -Litografía y tipografía Vargas*: Caracas, (1935).

128 En el año de 1952 una expedición venezolano-francesa descubre la cabecera del río Orinoco, el más importante del país. Dado que, en virtud del tratado fronterizo con Brasil, la cabecera fijaba la frontera entre ambas naciones, el descubrimiento significó un aumento considerable del territorio nacional y además de un importante descubrimiento científico, quizá, una de las últimas aventuras románticas ilustradas





20.

cultural e intelectual, irrumpió definitivamente de manos de estos artistas y con la voz de una parte exigua de sus manifestaciones: la abstracción.

La crítica adversa que se inició frente al revuelo cultural suscitado en torno a la inauguración de Cuatro Muros, se fundamentaba en conceptos nada consistentes. Se desacreditaban las búsquedas de los artistas por cuanto serían “cosas que cualquiera podría pintar”<sup>129</sup>. Se les censuró la inconsciencia que supone “abstraerse”, en el sentido literal, de la realidad y pintar algo que sólo constituye “decoración”<sup>130</sup>. Finalmente, se desvirtuaron sus logros y formulaciones al tildar de anacrónica una propuesta, únicamente por haber sido realizada entre 1921 y 1928 en Europa.

El mismo día de la inauguración de la Galería Cuatro Muros surge en Venezuela una interrogante crucial: ¿desprenderse de la naturaleza no significará encerrarse “en el círculo más estrecho del ambiente”? En su crónica del diario *El Universal*, el articulista Luis Esteban Rey, quien con posterioridad seguiría con destacado interés la trayectoria de los expositores<sup>131</sup>, deja abierta la cuestión. Con sus observaciones poco comprometidas sobre la evolución del arte y el apoyo en citas al muralista mexicano Siqueiros, no deja lugar a dudas: la pintura, de aquel modo entendida, se convertía “en un simple elemento decorativo”.

Paralela a la conformación, en París, del grupo que evolucionaría hacia la no figuración absoluta, se había formado en México otro grupo de pintores venezolanos con distintos intereses. Reconocidos desde el taller de la Barraca de Maripérez, se sentían atraídos por el muralismo de los pintores más representativos de aquel país<sup>132</sup>. En 1951 ambos grupos se hallaban preparados para las futuras confrontaciones<sup>133</sup>. Los estudiantes que habían ido a México y entrado en contacto con Rivera y Orozco, estaban cargados de altas dosis de sensibilidad social, que buscaba ser plasmada en sus trabajos. Se adscribían a una actitud enfrentada al estado de cosas presente y a una toma de partido claramente adversa al régimen político imperante.

La crítica articulada desde la figuración,

129 Joaquín Gabaldón Márquez hace referencia a una suelta anecdota contada por el pianista de Isadora Duncan, a propósito, de la obra de uno de los participantes en el Salón de Independientes del año 13 o 14, llamado Dumasnil -en: *Divagaciones sobre la Pintura Abstraccionista*. *El Nacional*: Caracas. (1952, 4 de marzo). Es particular la forma en que se desarrollaba el debate crítico de lo moderno, por cuanto, como señala Burgos: “Enorme desafío el de esa actuación moderna; el más palmario ha sido el enfrentamiento a obstinadas convicciones coevales cuya incompreensión terminó a veces por silenciar la significación de esas obras. La presión en contra del avance de la modernidad ha sido, no obstante, su mejor estímulo porque a pesar de que su desarrollo fuera de algún modo socavado, lo moderno ha invadido la sensibilidad artística del siglo veinte, penetrándola en cada uno de sus aspectos”, BURGOS, F. (1995) Op. Cit. P. 19.

130 Héctor Mujica señala en su artículo *Cuatro Muros* -*El Nacional*: Caracas (1952, 14 de marzo)-: “...jamás artista alguno pudo escapar del mundo real. Y que la pintura es un arte dramático y no sólo contemplativo. Que no puede reducirse a simple decoración. Y pura obra decorativa es la obra concreta de nuestros pintores abstractos”. Mujica estuvo vinculado políticamente al Partido Comunista de Venezuela y a los sectores progresistas de izquierda.

131 Como se aprecia en comentarios anteriormente reseñados.

132 Se trata de Sergio González, Raúl Infante, Celso Pérez y Pedro León Zapata.

133 SUCRE, J. G. (1951). *Pintores Venezolanos en París*. *El Farol*, nº CXXXIV, Año XI: Caracas. PP. 10-13

básicamente vinculada a sectores conservadores, se enfrentó al hecho de que fueran los más connotados pintores figurativistas los que asumieran esa posición política opositora<sup>134</sup>. Entonces esa crítica, reacia al abstraccionismo, tuvo que decantarse en dos corrientes: una, apegada a un proyecto nacionalista poblado de campesinos e indígenas bucólicos y de “bucares encendidos”<sup>135</sup> y otra, a las versiones del muralismo mexicano del Realismo Socialista.

La discusión más interesante fue la que se suscitó entre los representantes de esta última posición y los abstraccionistas. Tuvo su origen, como recoge Miguel Arroyo en su artículo *La Ciudad Universitaria de Caracas y el Proyecto de Integración de las Artes*, en los debates suscitados en 1948, en la casa del Centro Cultural Venezolano-Soviético y continuaron, esporádicamente, hasta ser reseñados en la prensa en 1949, cuando en el diario *El Nacional* se recoge la opinión del pintor Pedro León Castro:

“En la actualidad se debaten dos corrientes plásticas en el mundo: el Abstraccionismo, propugnado por las fuerzas del imperialismo en bancarota, y por otra parte, el realismo, en el cual actúan cifras valiosas del movimiento democrático, hombres nuevos que aspiran a destinos mejores para la humanidad. Debo reafirmar que esta lucha no se realiza solamente en Venezuela, donde algunos existencialistas criollos pretenden justificar sus ideas. Esta es una lucha universal entre dos filosofías distintas, entre dos clases diferentes y dos formas de arte completamente opuestas”

Crítica basada en una consciencia social que alcanzó cierto nivel de discusión. Pero, por lo general, las opiniones vertidas desde posturas figurativistas no solían emitir juicios estéticos o específicamente plásticos ni perceptivos. Eran juicios de intenciones, que consideraban por igual a muralistas mexicanos y a aficionados pintores de bodegones. El poder

134 En 1953 se estructuró la oposición a la Abstracción. Con el lema “Querer y comprender un poco más a Venezuela, es un modo también de iniciar el camino de un trabajar por ella” apareció el primer manifiesto del grupo “Realista”. Apoyados en una versión del positivismo progresista sui generis (“la ciencia... no se fuga ni evade hacia la incoherencia o la subconsciencia..., atenta al pulso de una realidad la expresa en todas sus concatenaciones... proyectando junto a esas verdades nuevos horizontes de armonía y perfeccionamiento”), se manifiesta en contra de una “supercivilización” que “va en desmedro de nuestra fisonomía nacional” a la que pretenden combatir con armas como “tarjetas postales con cuadros de pintores venezolanos”. El manifiesto está firmado por Dimas Parra, Eduardo Francis, César Rengifo, Pedro León Castro, Rafael Rosales, Julio César Rovaina, Elbano Méndez Osuna, Eulalio Tovar, Miguel Bouquet, Francisco D’Antonio, M. Funes, Manuel Vicente Gómez, Castor Vázquez -*El Nacional*: Caracas. (1953, 25 de Mayo)-.

135 Arbol característico del paisaje venezolano que permite proteger las plantas del café de la exposición intensa del Sol, en los cultivos cuyo piso vegetal es más bajo de lo idóneo. Su intensa floración de color rojo, en época de sequía, resulta una imagen recurrente en la pintura y la literatura del país.

136 Se rechazaron más de la mitad de las obras enviadas -Héctor Mujica (1953, 20 de marzo) *El Nacional*. El jurado final de este evento estuvo compuesto por Manuel Cabré -pintor paisajista-, Juan Rohl (otrora pintor pero ya por entonces sólo crítico), Pedro Angel González, Francisco Narváez y Ernesto Maragall (por entonces escultores figurativistas y neoclásicos) y Ramón Martín; miembros casi todos de la Junta Conservadora del Museo de Bellas Artes. Los premios no fueron para las pinturas abstractas. Tan sólo en la columna Salón y Museo, escrita por Mariano Picón Salas -*El Nacional*: Caracas- se da cuenta de una obra abstracta en la muestra, la de Armando Barrios. El grupo de pinturas merecedoras del primer premio concedido a Oswaldo Vigas, no puede considerarse exactamente figurativista, dado el carácter totémico de sus construcciones alegóricas. El premio “Aristides Rojas”, concedido al mejor paisaje, recayó

en Carlos Cruz Díez, quien años más tarde será el más destacado exponente de la corriente "cinética" del movimiento abstracto de Caracas.

- 137 En plena instalación final de gran parte de las obras de arte que conforman la Plaza Cubierta la opinión adversa al abstraccionismo es aún particularmente notoria. Manuel Vicente Gómez señala en *El Arte Abstracto no Responde*. La pintura mural en la arquitectura moderna -Últimas Noticias: Caracas. (1953, 12 de noviembre)- lo siguiente: "El arte abstracto no responde a las necesidades espirituales de los grupos humanos (está) hecho para despistar". "Indudablemente tendrían que ocurrir numerosos factores reafirmativos de lo nacional para que nuestras artes plásticas cobraran una orientación definitivamente venezolana".
- 138 Esta polarización motivaría la deserción en masa de muchos pintores venezolanos del proyecto de Síntesis de las Artes de Villanueva. Incluso Soto, integrante de "Los Disidentes" de París, en una correspondencia remitida al arquitecto, declina su participación en el proyecto, por cuanto ya no "profesaba esta manifestación reaccionaria del arte" (de su archivo personal).
- 139 Aunque la polémica vendrá a darse, en paradójica instancia, entre los abstraccionistas mismos, como señalan las discrepancias entre antiguos miembros de Los Disidentes, que aquí se señalan.
- 140 Para lo cual cita a Michel Seuphor y Charles Estienne. El artículo también se titula *Los pintores venezolanos en París*, pero lleva por subtítulo: *Réplica a Pascual Navarro*, y fue escrito por Alejandro Otero Rodríguez, uno de los integrantes del grupo de "Los Disidentes" -Papel Literario. *El Nacional*: Caracas. (1952, 10 de enero)
- 141 A los cuales no podían oponerse en calidad de "incomprendidos" pues fueron numerosas las ocasiones, a partir de 1951 con el Primer Premio por el conjunto de su obra plástica a Oramas, en que recibirían premios, distinciones, becas y reconocimientos. El grupo fijaría su posición en el n° 5 del folleto "Los Disidentes", en Septiembre de 1950. Por esa época figuraba como miembro del grupo Pascual Navarro. El comunicado decía lo siguiente: "Si hasta ayer muchos de «Los Disidentes» concurrimos a concursos de arte y recibimos sus recompensas, fue porque creímos salvar la inmoralidad circundante con lo esencial de nuestras inquietudes y con lo que aportábamos como resultado de nuestras búsquedas. La perniciosa influencia que esos concursos y Salones han ejercido en el ambiente nos prueba que nos equivocamos". Pese a la declaración, "Los Disidentes" siguieron mandando sus cuadros a los Salones oficiales, entre ellos, el primero, Navarro. De ahí las divergencias que se operarían en dentro del grupo.

establecido, sin comprender nada de lo que contenía y desarrollaba la Abstracción, dio cobijo a los trabajos vanguardistas por cuanto los temas expuestos resultaban inocuos, comparados con el peligro que representaba el cuestionamiento fácilmente legible de cierto sector figurativista<sup>136</sup>. Esto traería una consecuencia curiosa. El sector oficial comenzó a decantarse por el arte de vanguardia autóctona, sobre todo en arquitectura<sup>137</sup> y los sectores sociales más progresistas, a identificarse con el arte figurativo, al igual que lo venían haciendo los sectores más oligárquicos y reaccionarios del país. La polémica se iría acentuando hasta la plena identificación de la corriente realista del Figurativismo, con la izquierda y la abstracción, con la derecha política<sup>138</sup>.

Los abstraccionistas serán cuestionados por la mayor parte de la intelectualidad en todas y cada una de sus actuaciones, incluso por el mismo hecho de haberse conformado fuera del país. Algunas de las críticas más duras provendrán, no obstante, de ellos mismos. En 1952 el Papel Literario del diario *El Nacional* se hizo eco de la polémica, cuando el autor del artículo, Alejandro Otero<sup>139</sup>, se manifestó en contra de aquellos abstraccionistas que, como Navarro y Barrios, recibieron su formación anti-académica, precisamente, en una academia: la de Dewasne y Pillet<sup>140</sup>. Se había entrado de lleno en un panorama "moderno".

Los abstraccionistas se presentaron regularmente a los Salones Oficiales en busca de reconocimientos y premios<sup>141</sup> y fueron criticados negativamente, de igual modo si resultaban galardonados, como si eran rechazados; si se presentaban, como si se abstenían de hacerlo. Los cambios que se iban produciendo resultaron tan vertiginosos y variados dentro del panorama venezolano que llevaron a José Mimó Mena a señalarlo en los siguientes términos, a comienzos del año 52:

"En Caracas todas las transformaciones se hacen hoy en día radicales. Llegó la poesía surrealista y todos los poetas hacían surrealismo; no había pintores abstraccionistas, pero hoy todos los

pintores jóvenes son abstractos; han surgido arquitectos modernos y urbanistas que no existían y ya parece que estorban las pocas casas coloniales que quedan”<sup>142</sup>

Estos cambios estremecerían a toda la sociedad venezolana. El mismo Otero, tras su regreso a Caracas, después de tres años de estudios y trabajo en París, narró sus impresiones sobre las transformaciones que estaba experimentando la ciudad. Sobre las edificaciones que vendrían a componer el nuevo eje vial de la Avenida Bolívar, opinaba específicamente:

“Para el pintor, el azul de arriba con sus cuadrados blancos y sobre el rojo del cuerpo central es una revolución: es pintura en función arquitectónica. Son esos dos edificios, los dos primeros edificios abstractos de Caracas”<sup>143</sup>.

Con la misma emoción, casi ingenua, que caracterizó a los escenarios donde previamente se habían producido situaciones similares, aunque con gran retraso, el arte “nuevo” estaba siendo construido. Paralelamente se llevaba a cabo una instrucción que ya resultaba anacrónica:

“...pintura para los países en evolución, en germen casi; para los países de fiebre de construcción...”<sup>144</sup>

El XIIIº Saló Oficial de Arte Venezolano, de marzo de 1952, cuyo comité seleccionador estaba compuesto por M. Otero Silva, E. Planchart -uno de los mecenas, en París, de Los Disidentes-, J. Röhl, R. Mª. Durban y M. Cabré, fue una muestra del cambio en el panorama cultural general. En este Saló fueron rechazadas, por igual, obras figurativas y abstractas (casi doscientas), basándose en la calidad plástica. El jurado para el Premio Nacional de Artes Plásticas, integrado por A. Boulton, J. Röhl, P. A. González, P. Vallenilla, E. Crema, G. Diehl y C. R. Villanueva, otorgó su premio al cuadro Gran Bruja de Oswaldo Viga, que formaba parte de una serie, a la que también se galardonó como conjunto<sup>145</sup> y en la que el pintor

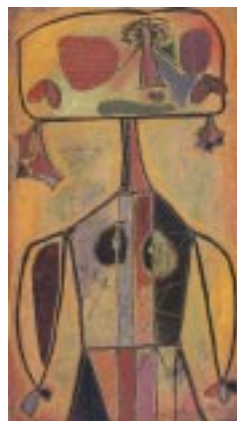
21. OSWALDO VIGAS  
Serie Brujas  
a: Bruja del tapiz amarillo, 1951  
Oleo sobre tela, 85x100 cm. Col. Alberto Henríquez.  
b: Bruja infante. 1951  
Oleo sobre tela, 100x57 cm. Col. del artista.  
c: Bruja nocturna. 1951  
Oleo sobre tela, 65x53,5 cm. Col. Beatriz Muir.  
Cuadro participante en el XIII Saló Oficial Anual de Arte Venezolano. Reconocimiento especial del Ministerio de Educación por el conjunto de su obra.
22. OSWALDO VIGAS  
Gran Bruja. 1951  
Oleo sobre tela, 100x70 cm.  
Col. Lagoven. Caracas  
Premio Nacional de Artes Plásticas de 1952

142 Aunque el comentario resulte inexacto y tendencioso. Las casas “coloniales” a las que se refiere entre otras el artículo es al Colegio Chavez que será demolida por la apertura de la Avenida Urdaneta a través del centro de la capital. Villanueva, quien para la fecha ya estaba proyectando las valientes estructuras del complejo deportivo de la Ciudad Universitaria, de clara vocación moderna y vanguardista, se erigió en uno de los principales defensores de esta edificación, proponiendo una alternativa inaudita y descabellada al paso expedito de la avenida, bordeándola por ambas caras. En la columna Temas de urbanismo de: MIMO MENA, José. (1952, 7 de febrero) Museos y Transformación Urbana. El Nacional: Caracas.

143 OTERO, A. (1952, 23 de febrero). Caracas podría ser capital de la Pintura Abstracta Americana. El Nacional: Caracas.

144 OTERO, A. (1952, 23 de febrero). Op. Cit.

145 Viga recibió distintos reconocimientos y premios oficiales y privados en este Saló. Junto al Premio Nacional de Artes Plásticas (5.000 Bolívares mas un viaje a Europa) por el cuadro Gran Bruja, recibió un reconocimiento oficial al conjunto de la obra presentada: la serie Brujas (Gran Bruja, Bruja nocturna y Bruja de la culebra). Por la cuarta pintura aceptada en el Saló, Mujer, de 1952, recibió el Premio «John Boulton» (3.000 Bolívares y diploma)



21.

146 MUJICA, H. (1952, 20de marzo). El Salón XIII, de la columna Los Hombres y las cosas. El Nacional: Caracas. Los rechazados al Salón -unos 40- que se habían agrupado tras la decisión inicial que los excluyó y sobre la que se manifestaron, declaran de nuevo, el 26 de marzo, sobre el veredicto final. En un artículo de El Nacional –La Plaza de Bellas Artes ni Quitita ni da Cuartel– se da cuenta de la obra de Vigas como “salido de un tratado de gérmenes, como buen médico que es su autor”, aludiendo a un comentario de uno de los rechazados, Santiago Poletto. Otra de las rechazadas, Mireya Blanco de Moreau, más polémica y radical, acomete contra la falta de calidad artística y estética de la obra de Vigas diciendo que “ningún jurado tiene derecho a burlarse del arte premiando las brujas protozoáricas del médico aficionado...” -Un momento artístico, La Esfera: Caracas. (1952, 13 de abril)-. El “contenido”, al que alude Mujica, es a la temática social, que debe estar presente en el arte. Los cánones los establece el “realismo socialista”: “Nosotros (¿?) creemos que mientras los escritores y los artistas no hagan una obra de contenido nacional y popular, que contemple el fluyente río que es la vida de nuestro pueblo, mientras no se realice una obra literaria y plástica que tenga algo que decir a los venezolanos, estarán ausentes en la lectura y la visión de las cosas literarias y plásticas”. Uslar Pietri se ha referido a la necesidad del “diálogo con la nación”, a través de la obra literaria. Creemos que ese diálogo debe hacerse extensivo a la plástica”. La sintonía entre un miembro de la izquierda y uno de los sectores más conservadores es, cuando menos, sospechosa. Respecto a la obra de Cruz Díez, Mujica lo señala como un “dibujante fino”, que quiere acercarse al realismo pero “viendo la realidad con ojos no reales”. Lo que habla más del crítico que de la obra analizada.



22.

venía trabajando desde 1951 (il. 21 y 22). El periodista Héctor Mujica se refirió a estos cuadros como “óleos... de audaz concepción y equilibrado colorido”. Los valoró, no obstante, como “obra plástica sin contenido”, pese a situarla “un poco por encima de la abierta y dura discusión realismo–abstraccionismo”. El tema, lo más importante a ser “leído” en una obra plástica, hasta que la discusión logró relegarlo al baúl de los recuerdos de los sectores culturales elitistas, quedó sustituido por algo que pretendió definirse como contenido<sup>146</sup>.



23.

El cuadro de Vigas que ganó el Premio Nacional (il. 23), resulta especialmente interesante. Al igual que los demás de la serie, presenta a un único personaje en el centro, pero aquí el fondo de la composición está claramente en perspectiva aunque vagamente relatada y distorsionada por un horizonte inclinado. Pareciera como si el universo en que se sostiene hubiera perdido el equilibrio. Las formas se definen sólo por sus contornos, como si sus trazos hubieran sido desgarrados de la superficie. Su transparencia, algo que cabría esperarse de una forma construida simplemente por la línea del dibujo, no es absoluta, pero los colores de este personaje son los mismos que los del fondo. Al igual que en la última imagen del artículo de Le Corbusier aparecido tras la guerra, *L'espace indicible* (il. 24), el fondo clama por un nuevo protagonismo, aún a costa de los personajes que le dan su razón de ser.

Todos estos aspectos despuntan hacia una estructura espacial que se distancia de la mimesis con el fin de controlar la representación de un espacio que,

23. OSWALDO VIGAS  
Bruja de la culebra. 1951  
Oleo sobre tela, 70,5x58 cm.  
Ateneo de Barcelona. Donación de Miguel Otero Silva  
Cuadro participante en el XIII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano. Reconocimiento especial del Ministerio de Educación por el conjunto de su obra
24. LE CORBUSIER  
Ilustración de del artículo *L'espace indicible*
25. FRANCISCO NARVAEZ  
El atleta. 1951  
escultura frente al Estadio Olímpico



24.



25.

aunque figural, está construido por la tensión entre esta figura casi totémica y el fondo al que pertenece y en el que se desvanece. Pese a ello, la narración que el cuadro ofrece es estática y la sempiterna referencia a la gravedad en la escena, de una falsa ingenuidad, detiene el tiempo. La composición finalmente resulta en aquella visión que cualquier observador podría contemplar a través de su propia ventana antes del impresionismo.

En este estado de cosas, decantadas las posiciones polarizadas de los bandos en pugna por alcanzar la aceptación social, los pintores abstractos, representantes de una vanguardia que buscaba un espacio expresivo propio en el país, habían comenzado a manifestarse. Sólo que lo hacían en el reducido ámbito de los salones montados ex profeso<sup>147</sup> o en el poco tangible de la disputa periodística, en el que actuaban a la defensiva.

La apertura estaba dándose por medio de la arquitectura funcionalista que ofrecía sus paredes como soporte. Villanueva estaba ya en plena tarea de reestructuración de las concepciones espaciales que inspiraron la Ciudad Universitaria, contando con el concurso cada vez más intenso de los pintores de la escuela de París. El espacio natural de expresión que habían supuesto las revistas del sector petrolero se amplió por el auge constructivo que experimentó la ciudad y el país, lo que supuso, además, la aceptación de otras vías expresivas impulsada por los técnicos de las compañías, que venían de los Estados Unidos<sup>148</sup>.

Sin embargo, faltaba aún el marco que confiriese operatividad a los planteamientos, no sólo como definición negativa esbozada por oposición y seducción del momento. Este ámbito se armó a partir del diseño y construcción del grupo deportivo de la Ciudad Universitaria de Caracas (il. 25), cuando, en plena fase de concepción, el arquitecto Villanueva convocase, subrepticamente, a una parte de los jóvenes radicados en París para la realización de seis murales que completarían "la unidad estética del Estadio Olímpico"<sup>149</sup>. Los pintores que participaron en esta experiencia fueron Mateo Manaure (il. 26), Carlos

147 Como la exposición que tras su primer regreso de París realizó Mateo Manure, en la tienda de decoración "La casa moderna", realizada en Caracas en 1952 y donde Villanueva conoció su obra. Gracias a esta exposición Manaure recibió el encargo para el mural del Estadio Olímpico.

148 El 13 de Mayo de 1952, la compañía constructora y promotora "Apartment Development and Construction of Venezuela C.A." convoca a un concurso cerrado a los principales pintores abstractos del país para la elaboración de un mural a la entrada del Laguna Beach Club. Los convocados son: Mateo Manure, Alejandro Otero y Armando Barrios entre otros. El jurado resulta de lo más paradójico, pues junto a Uslar Pietri, están Elvira Zuloaga, ganadora de uno de los premios del Salón de ese año, gracias a un paisaje, y un arquitecto, Juan Andrés Vega.

149 Como el mismo Villanueva declarará a la prensa el 6 de febrero de 1952. El inusitado número de reseñas de prensa con respecto a la colocación de los seis murales abstractos en el Estadio Olímpico, evidencian el interés general de un debate que, de haberse producido un año antes, hubiera pasado prácticamente inadvertido.

González Bogen (il. 27) y Armando Barrios (il. 28), cada uno de los cuales pintó dos bocetos para unos murales de 5 x 3 metros. Son los primeros murales de mosaico hechos con teselas vidriadas venecianas de los que más tarde poblarán el conjunto de la Ciudad Universitaria.

La primera señal cierta de que un proyecto de Síntesis de las Artes habría de llevarse a cabo se detecta el 18 de Junio de 1952. En una correspondencia dirigida al Ingeniero Daniel Ellenberg, Director del Departamento de Proyectos del Instituto Autónomo de la Ciudad Universitaria, Villanueva se refiere a los "elementos artísticos que deben acompañar unas obras de la magnitud e importancia del conjunto de Edificios constituidos por Aula Magna, Rectorado y Biblioteca".

En esa carta son presentados varios de los artistas que habrán de participar en la idea, aunque con el aval de ser los más famosos en un "ramo de la decoración" (sic). Sin embargo, no se trata de comprar obras. La carta enfatiza la necesidad de que se contraten, con tiempo, los "servicios especiales" de estos artistas, teniendo en cuenta el largo estudio que tendrán que hacer, tanto en la planificación como en la ejecución de las piezas que habrán de concebir.

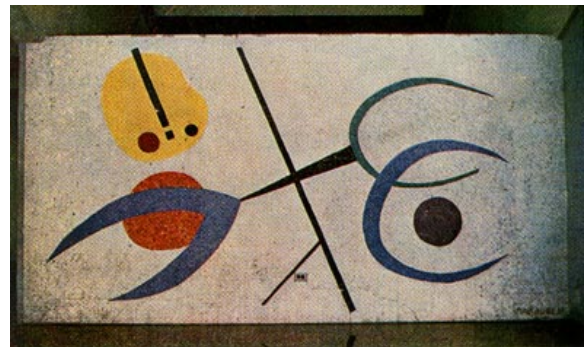
#### Villanueva: El oficio como manifiesto

La fuente primaria a la que se recurre en esta etapa de la investigación son los documentos que constituyen el archivo de la Fundación Carlos Raúl Villanueva. Los datos obtenidos allí fueron confrontados con otros documentos provenientes de la Sección Hemerográfica de la Biblioteca Central de la Universidad Central de Venezuela. La práctica inexistencia de información rigurosa y de planos definitivos o que ilustren, exhaustivamente, las sucesivas etapas de evolución del proyecto para la Ciudad Universitaria de Caracas, condujo a considerar documentos marginales del proceso<sup>150</sup>. Del acopio de la informa-

26. MATEO MANAURE  
Mural. 1951  
Mosaico vítreo, 266x495
27. CARLOS GONZALEZ BOGEN  
Mural. 1951  
Mosaico vítreo, 265x499
28. ARMANDO BARRIOS  
Mural. 1951  
Mosaico vítreo, 264,2x500



26.



27.



28.



ción de ellos extraída y de su análisis, se deduce la necesidad de obviar, en gran medida, las cronologías y catalogaciones hasta ahora manejadas por diferentes críticos e historiadores, tanto como la de reconstruir el proceso como si de armar un rompecabezas se tratase.

Se han podido reconocer así varias versiones para cada una de las dos propuestas sucesivas del proyecto que elaboró Villanueva, propuestas que usualmente son consideradas invariables. Por otra parte, tanto la Primera Propuesta como la Segunda no están taxativamente configuradas, por lo que han de ser inferidas a partir de croquis, planos, maquetas y notas de prensa<sup>151</sup>. La clasificación que se propone responde a las consideraciones operativas de este trabajo y está dada según la fecha de presentación pública de los diferentes soportes que la iban definiendo y abarca planos y maquetas:

### Primera Propuesta de Conjunto.

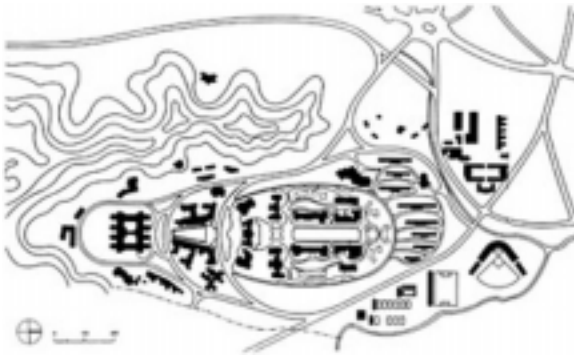
1944–Enero:	1ª Versión	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conjunto: Plano (fechado en 1943)</li> <li>• Escuela Técnica Industrial: Maqueta</li> </ul>
1944–Diciembre:	2ª Versión	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conjunto: Maqueta</li> </ul>
1946:	3ª Versión	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conjunto: Plano</li> </ul>
1947:	4ª Versión	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escuela Técnica Industrial: Plano (fechado en 1946)</li> </ul>

### Segunda Propuesta de Conjunto.

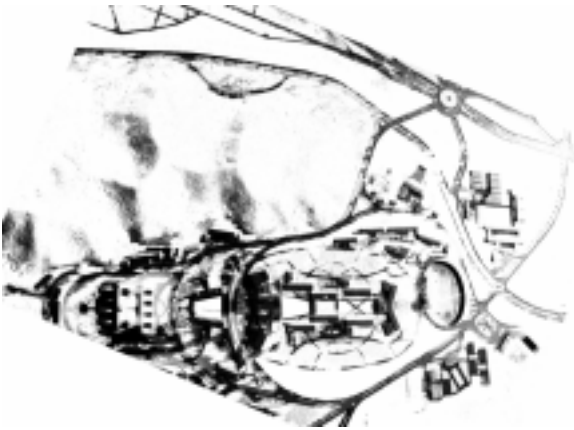
1948–1950:	1ª Versión	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Centro Cívico: Croquis de evolución.</li> </ul>
1950–1952:	2ª Versión	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Centro Cívico: Maqueta</li> </ul>
1953:	3ª Versión	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Centro Cívico: Maqueta</li> </ul>

150 Los planos de obra que aún quedan en el acervo de la Universidad Central de Venezuela se han deteriorado paulatinamente, olvidados en una habitación. Y mayor aún ha sido el daño perpetrado por investigadores poco escrupulosos que substrajeron información valiosa.

151 La Segunda propuesta debe ser asumida como la última; no siendo correcto afirmar que constituya una versión definitiva, por cuanto el proyecto fue reformulado sistemáticamente por el arquitecto hasta su muerte. Las revisiones que operó en el proceso de diseño de cada una de las edificaciones del conjunto, pueden ser entendidas como resultantes de los constantes cambios en la noción espacial global del conjunto actuando sobre las piezas singulares.



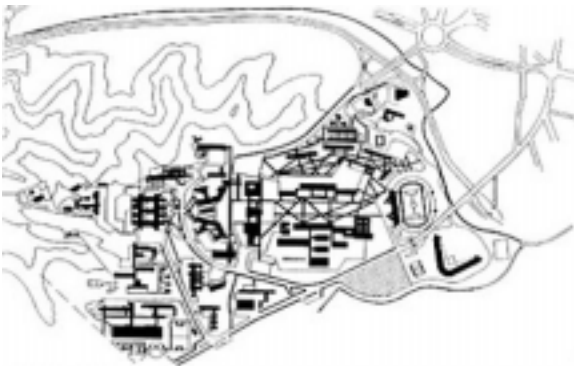
29.a



29.b



29.c



29.d

29. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria de Caracas.

Primera Versión:

- a: Esquema de 1943.
- b: Esquema de 1944.
- c: Esquema de 1946.
- d: Esquema de 1949.

Segunda Versión:

- e: Esquema de 1975.

30. CARLOS RAUL VILLANUEVA

a: Establecimiento Termal.

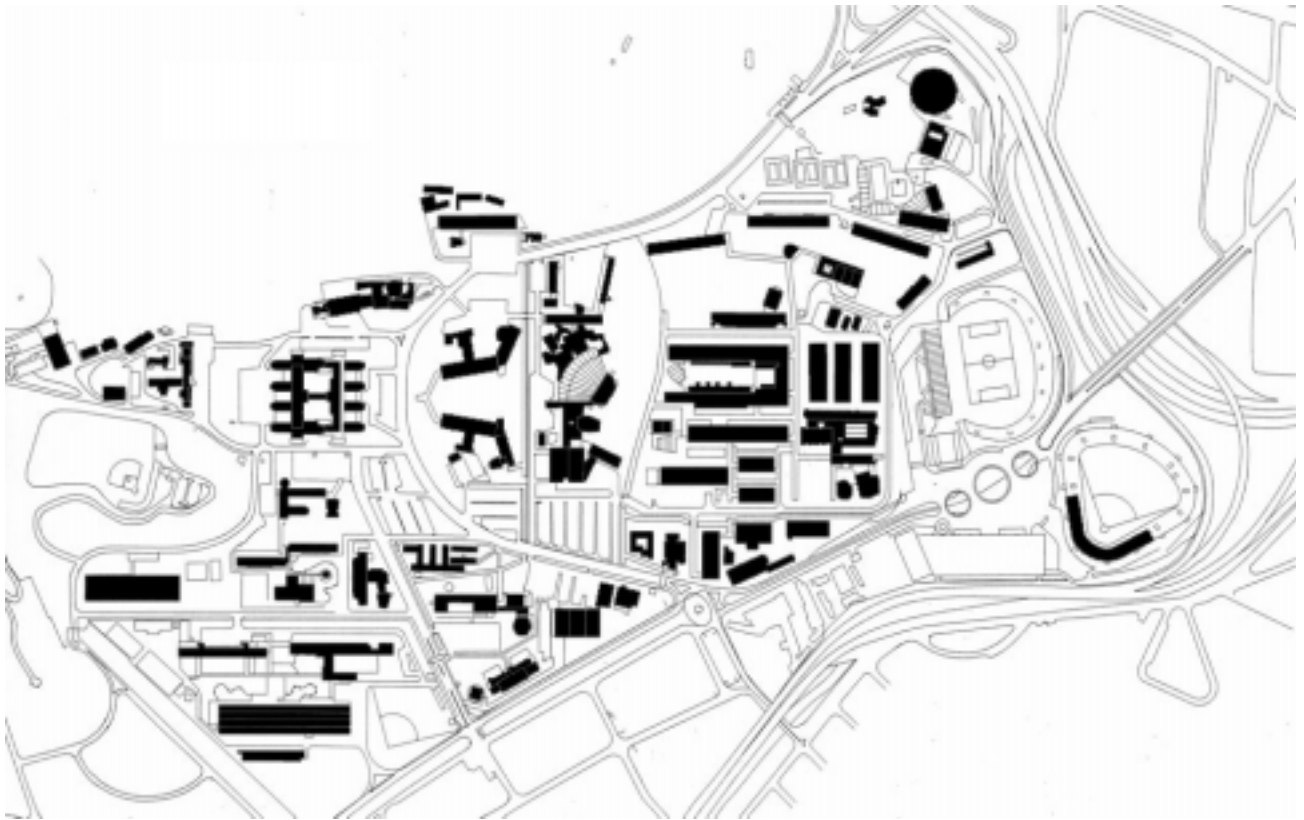
Proyecto de la etapa de formación del arquitecto  
en la Ecole de Beaux Arts. 1920-1928

b: Zoológico de Manila.

Concurso. 1927.

152 Carlos Raúl Villanueva realizó los estudios de educación media en el Lycée Condorcet en de París y los superiores, a partir de 1920, en l'Ecole des Beaux-Arts, bajo la dirección de Gabriel Hraud. Se graduó en 1928, año en que se trasladó a Venezuela.

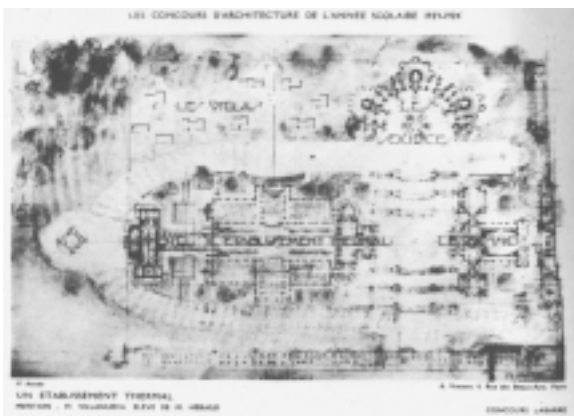
153 Equivocadamente una gran parte de las investigaciones, textos y artículos que tratan de esta obra de Villanueva señalan el año 1945 como la fecha de presentación del primer proyecto de la Ciudad Universitaria. El error quizá estribé en el hecho de que todos ellos tomen como base referencial el Libro de Posani y Gasparini, Caracas a través de su arquitectura -(1968). Op. Cit.- texto fundamental y casi único, de referencia histórica. Concretamente en la página 368 Posani indica: "El primer proyecto de conjunto, que data de 1945, refleja todavía la concepción academicista y recuerda composiciones urbanas e inglesas de la época". Contrariamente, los diarios capitalinos Tiempo y El Heraldo, del día 6 de enero de 1944, recogen la noticia del comienzo de la ejecución de las obras. Los artículos están acompañados por gráficas de un plano de conjunto y una maqueta de esta primera propuesta presentada a la prensa. Como la fecha de presentación fue enero, es lógico suponer que el proyecto fue desarrollado en el transcurso del año 1943. A lo largo del proceso de ejecución de las obras, Villanueva fue dando cambios significativos al conjunto, a las ideas urbanas, al carácter espacial y al concepto de las edificaciones, en una evolución que, metafóricamente, irá paralela al proceso de instauración de la modernidad. No en vano, el proceso de sinergia que permitió la discusión en torno a la modernización y configuración de un estado y una sociedad, refuerza los vínculos entre los diversos ámbitos que se manifestaron en esta época.



29.e

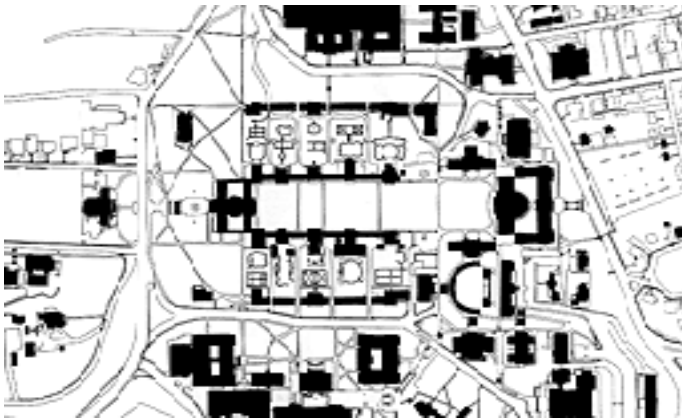
El desarrollo mismo del proyecto de la Ciudad Universitaria de Caracas (il. 29. a, b, c, d y e), que fue elaborado el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, expone los cambios que venían ocurriendo a nivel del panorama cultural del país. Es, a su vez, sintomático de la evolución que fue experimentando el arquitecto, quien había llegado al país en 1928, tras haber estudiado arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de París<sup>152</sup> (il. 30.a y b). La primera versión de la propuesta inicial, presentada a la prensa en Enero de 1944<sup>153</sup>,

Abajo: 30.a  
Abajo derecha: 30.b



refleja el dominio que sobre los grandes espacios, articulaciones y dimensiones caracterizaba a la Academia, de la que se nutría su formación<sup>154</sup>.

El conjunto exhibe un marcado eje de simetría, definido por edificaciones de borde que moldean una secuencia de espacios abiertos. Conforman una monumentalidad clásica que, sin embargo, se desenvuelve en un recorrido que asoma ya el rasgo pintoresquista que caracterizará la versión más desarrollada de esta propuesta y en la que calles elípticas se entrelazan recordando una filigrana modernista. El conjunto presenta una marcada semejanza con los diseños de ciudades ideales inglesas<sup>155</sup> pero, particularmente, con los lineamientos para campus universitarios que se desarrollaron en Estados Unidos, a partir de la propuesta de Thomas Jefferson para la Universidad de Virginia, de 1817 (il. 31.a). Las diferentes versiones de esta primera propuesta responderán claramente a este planteamiento.



31.a



31.b

31. Campus norteamericanos.  
Tomados del libro *American Vitruvius*, de Hegeman y Peets (1922)  
a: THOMAS JEFFERSON  
Universidad de Virginia, 1817  
Plano de Conjunto.  
b: CRAN, GOODHUE Y FERGUSON  
Universidad de Houston, 1910  
Plano de Conjunto
32. LEOPOLDO ROTHER y FRITZ KARSEN  
Ciudad Universitaria de Bogotá, 1945  
Plano de Conjunto.

154 La planta de este primer proyecto, así como los proyectos que realiza desde su llegada a Venezuela y hasta la década de los treinta, desmienten contundentemente lo apreciado por H. R. Hitchcock en su libro *Latin American Architecture since 1945 - The Museum of Modern Art: Nueva York*. (1955)-. Hitchcock no aprecia rasgos de la formación académica de Villanueva, lo que a simple vista pudiera ser cierto dado que el ámbito de estudio del historiador comienza cuando Villanueva está en pleno proceso de reformulación de la propuesta general para la Ciudad Universitaria. Hitchcock se asienta sobre ideas y concepciones respecto a la arquitectura y a la visión que sobre América se tenía desde ciertas universidades Norteamericanas muy particulares.

155 Antiguos colaboradores de Villanueva, como el arquitecto Arthur Kann, señalan la asesoría que en el área de urbanismo brindara Frank LeRond Mcvey (1869-1953), de la Universidad de Kentucky. De la que quedaría una marcada influencia en la concepción como campus autónomo del proyecto inicial. La aproximación de Villanueva a los postulados modernos que experimentara a partir del año 50, desarticularía esta concepción en favor de las tesis urbanas de los C.I.A.M.

El modelo jeffersoniano se basa en un gran vacío central, tomado de las academias militares, alrededor del cual se ubican las edificaciones más emblemáticas de la institución universitaria, que normalmente rematan el eje principal de la composición. El ingreso al campus propiamente dicho, ocurre bordeando este gran conjunto central y no axialmente. Este sistema base se desarrolla a lo largo del siglo XIX, pervive en los proyectos de comienzo del siglo siguiente (il. 31.b) –como se puede constatar en el libro *A American Vitruvius* de W. Hegeman y E. Peets de 1922– y fue exportado, como modelo, para los campus que se proyectaron en América Latina.

Sin embargo, la referencia más significativa para Villanueva estuvo en la Ciudad Universitaria de Bogotá (il. 32), diseñada por Leopoldo Rother a partir de 1936, año en que llegó a Colombia, dentro de los lineamientos establecidos por el Psicopedagogo Fritz Karsen. Villanueva, quien era miembro de la Sociedad Colombiana de Arquitectos desde 1941, participó en la comisión designada en 1944 por el Instituto de la Ciudad Universitaria para trasladarse al campus de Bogotá y estudiar las virtudes e inconvenientes del esquema. Las conclusiones de esta comisión motivaron la designación de un Arquitecto Jefe que dirigiese el proyecto de la de Caracas, que hasta entonces carecía de esta figura. Esta designación recayó en Villanueva.



32.

La Ciudad Universitaria de Bogotá presenta una variación particular respecto al modelo norteamericano de base, al rodear el campus con un sistema de calles y avenidas elípticas. Este planteamiento se debió a la mayor proximidad que habría de existir del campus respecto a las estructuras urbanas de la capital colombiana. La imagen aparece dotada de un mayor dramatismo en las visuales de la aproximación, más en concordancia con lo que cabría esperarse de una ciudad-jardín, concebida por Howard. La gran avenida elíptica puede entenderse como un subsistema, prácticamente autónomo, que permite bordear vehicularmente al campus, sin afectar al gran espacio central reservado a los peatones.

Las distintas versiones de la primera propues-

ta de Villanueva se apegan a estos lineamientos. Atienden a otros tantos esquemas de perfeccionamiento y adaptaciones del conjunto, así como a modificaciones operadas sobre edificaciones puntuales que, a la larga, irán a resultar capaces de cuestionar intrínsecamente al modelo. Ello conllevó a una revisión general de toda la propuesta, sus lineamientos e, incluso, el concepto de espacio público. De hecho, las diferencias que se operan entre las dos propuestas que realiza Villanueva responden, más bien, a esta última circunstancia.

El proyecto revestía gran significación en el devenir de los acontecimientos políticos de la nación y entre el decreto de creación de la Ciudad Universitaria y la presentación de la primera propuesta a la prensa, no medió mucho tiempo, por lo que las condiciones de desarrollo para el primer esquema estuvieron signadas por la urgencia<sup>156</sup>. A lo perentorio de mudar la institución del viejo edificio –sito en el centro de la capital e incapaz de acoger el aumento de la demanda estudiantil– se sumó la necesidad de que el proceso modernizador que se venía operando en el país por parte del estado fuese emblemático. Lo que condujo al arquitecto a presentar una propuesta bastante inmadura e inconsistente, en cuanto al desarrollo de una significativa parte de sus edificaciones y núcleos. Sin embargo, resultaba clara en sus lineamientos generales.

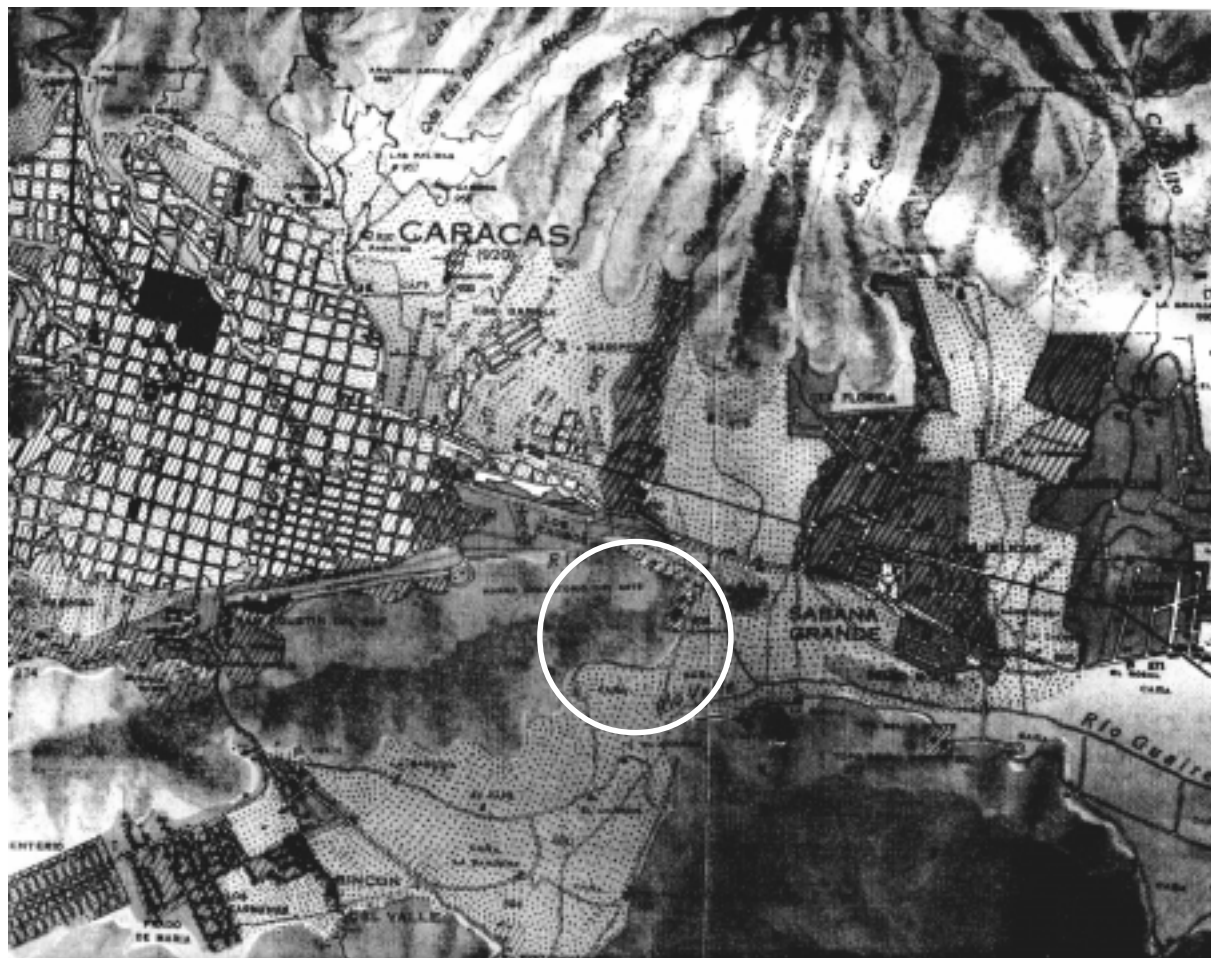


33.

33. Hacienda "Ibarra"  
Fotografía de 1944
34. MAURICE ROTIVAL  
Plan Regulador de Caracas. 1939  
En el círculo se señalan los terrenos de la Hacienda Ibarra.

156 El Decreto de creación de una nueva sede para la Universidad Central de Venezuela, en terrenos expropiados de la Hacienda Ibarra, data del 2 de Octubre de 1943 y fue firmado por el Presidente de la República, General Isaías Medina Angarita. A través de una Comisión Encargada, se asigna el proyecto al Arquitecto Carlos Raúl Villanueva, aún sin terreno definido y sin un programa claro. El criterio más contundente por el cual finalmente se optó por la Hacienda "Ibarra" y no por la Hacienda "Sosa", ubicada en "El Valle", a las afueras de la capital, es que, precisamente, la primera estaría ubicada más próxima al nuevo centro de la capital.

El esquema atendía a las fuertes condicionantes topográficas del emplazamiento, un valle menor por el que transcurre uno de los afluentes del río que recorre el valle de Caracas, en el que se situaban las haciendas "Ibarra" de 603,53 Hectáreas y "El Carmen" (il. 33). Por entonces, el terreno lindaba con los confines de la ciudad de Caracas (il. 34); concretamente con el Parque "Los Caobos", creado una década atrás y que se extiende al sur del camino Real de Sabana Grande, única posibilidad por entonces de recorrer todo el valle de Caracas en su sentido natural. Entre la ciudad real y la Ciudad universitaria se interponían sendos obstáculos que, en principio, ayudaban a mantener una autonomía funcional y conceptual del proyecto sin perder sus posibilidades de conexión: el río Guaire, y el trazado de la futura autopista "Francisco Fajardo". Este valle, por entonces apenas poblado, albergaría uno de los ensanches que la ciudad experimentó hacia el sur (anteriores a que se acometiera la conquista del



valle mismo de Caracas).

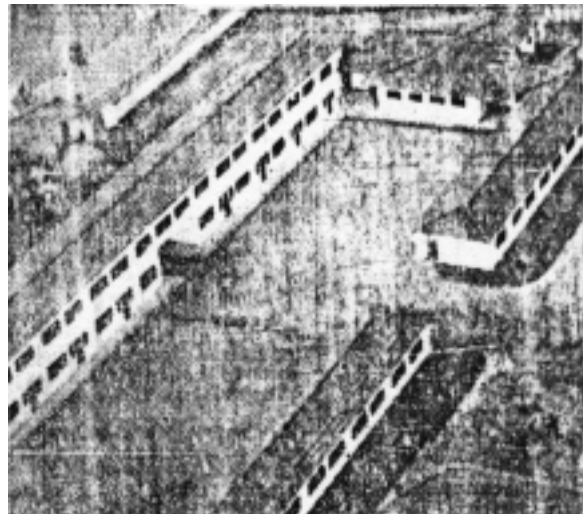
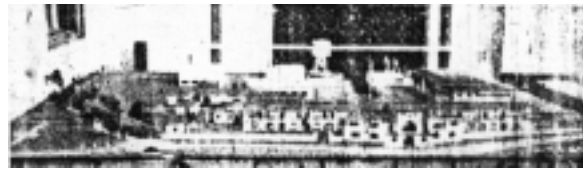
Al mismo tiempo que el Plano de Conjunto se presentó a la prensa también se mostró la maqueta de una edificación específica que correspondía a la Escuela Técnica Industrial, inicialmente considerada como un proyecto autónomo a la Ciudad Universitaria, pero que fue inmediatamente incorporado como parte intrínseca de ésta. Llama particularmente la atención que aún formando parte del esquema maestro y habiendo sido desarrollada simultáneamente, no recuerda ni estilística ni formalmente, a los arquetipos clasicistas que inspiran el esquema urbano de conjunto.

La imagen del edificio principal de la Escuela Técnica Industrial (il. 35) hace gala de cierto estilo populista, imperante, por entonces, en la arquitectura particular de las clases altas venezolanas (y latinoamericanas en general pero, sobre todo, de las norteamericanas, que es donde se origina esta particular concepción que conjuga iconografía historicista con funcionalidad). Un estilo de raíces Californianas marcado por el Mission Style pero organizado según patrones racionalistas. A simple vista, pareciera que Villanueva pretendiese volver a utilizar el lenguaje neovernacular, desarrollado sobre elementos tipológicos funcionalistas, que planteara ya para las edificaciones que conforman la reurbanización del centro de la capital (il. 36), El Silencio<sup>157</sup>.



36.

35. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Escuela Técnica Industrial. 1944  
1ª versión. Reproducción de las fotografías publicadas en prensa.
36. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Urbanización El Silencio. 1941-1945  
Fotografía del Bloque 1
37. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Unidad Educativa Fco. Pimentel 1936  
a: Fachada.



35.

157 La experiencia lingüística de Villanueva estaba condicionada por el espíritu nacionalista que se desarrollaba como contrapartida al proceso modernizador, inicialmente impulsado por las petroleras. Hasta 1928, Villanueva había pasado toda su vida fuera de Venezuela, por lo que el “despertar” historicista que plantea aquí es más bien debido al establecimiento de un ideal y estética de marcado signo conservador, políticamente impulsado por los sucesivos gobiernos y las clases sociales más altas quienes entre 1933 y 1935 contrataron al arquitecto Clifford Charles Wendehack para el diseño de la Casa Club y el urbanismo de la más elitista urbanización de la ciudad, “Caracas Country Club” -Ver: WENDEHACK, C.C. (1929) Golf & Country Clubs.



Pese a la habilidad exhibida en la manipulación estilística demostrada en 1941, de claras referencias iconográficas al imaginario popular, en la Escuela Técnica Industrial el lenguaje arquitectónico se vuelve banal; quizá debido a la precipitación con que fue acometido. El edificio se organiza en torno a patios que recuerdan construcciones militares, arquitectónicamente poco ambiciosas, con extemporáneas cubiertas de techos a dos aguas y manejo poco afortunado de los llenos y vacíos de la fachada. Los vanos practicados en los muros en los que no es posible apreciar el sistema constructivo elegido, marcan preponderantemente la horizontalidad, en una composición ya de por sí marcadamente horizontal.

El diseño de edificaciones educacionales, por otra parte, no era desconocido para Villanueva. En el ambiente general de intensa actividad de construcciones escolares que se había ido desarrollando desde 1920 en Francia, U.S.A., Brasil y Argentina, también Venezuela se vio involucrada en un proceso de creación de infraestructuras para la educación, en el cual Villanueva intervino como arquitecto del Ministerio de Obras Públicas.

Dentro de este proceso, Villanueva había concebido en 1936 el Grupo Escolar Francisco Pimentel (il. 37.a), notable en cuanto a su propuesta tipológica y al uso valiente del concreto en un contexto en el que no habían mediado significativas expe-

A survey of the requirement of planning construction and equipment of the modern club house. W. Helburn Inc.: Nueva York-. En arquitectura, las ideas sobre lo auténtico y lo propio que habrían de ser desarrolladas por los arquitectos, se hallaban planteadas, por ejemplo, por Carlos Manuel Möller: "...no considero a nuestras casonas coloniales... como cosas pasadas de época, muertas,... sino que todavía alientan vida generosa, son fuentes seguras de inspiración para el arte nacional, si se le quiere librar de esa pesadilla cubista que nos invade sin decirle nada al espíritu" -Caracas Ciudad Colonial. (1947)-. Villanueva incluyó algunos escritos de Möller en su libro La Caracas de ayer y de hoy, su arquitectura colonial y la reurbanización de El Silencio. Dralger Frères: París. (1950).





37.b



37.c

riencias previas. Esta obra destacaba también por el manejo de sus pabellones abiertos, que recuerdan a los sistemas organizativos de R. Neutra y por los maduros rasgos estilísticos apegados a una modernidad preconizada por Mallet-Stevens (il. 37.b y c). Debido a estos precedentes, sorprende la pobre estructura espacial de la Escuela Técnica Industrial.

El plano de conjunto de la Ciudad Universitaria, por su parte, presenta una destacable inconsistencia. Ante el minucioso grano que ofrecen algunas edificaciones, como el Hospital Clínico y la Escuela

37. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Unidad Educativa Fco. Pimentel 1936  
b: Patio interno  
c: Auditorio
38. Comunicado de prensa que da cuenta de la licitación de los estudios necesarios para la concepción de la Ciudad Universitaria de Caracas. Ahora. 1 de agosto

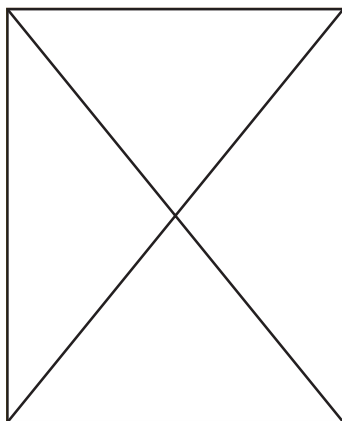
158 Tras el derrocamiento del General Medina Angarita el 18 de octubre de 1945, Arturo Uslar Pietri, quien fuera su Ministro de Educación, escribirá una serie de artículos desde su exilio en Nueva York. En ellos tratará de los problemas más acuciantes del país, entre los que destaca la condición sanitaria de Venezuela -De una a otra Venezuela. Monte Avila Ed.: Caracas. (1989)-.

159 Existen pocos datos que avalen el alcance efectivo de los trabajos que se desarrollaron de este proyecto en sus inicios. En 1942 los diarios señalan la licitación de los estudios pertinentes para la Ciudad Universitaria, sobre todo, para un Hospital Clínico -Ahora: Caracas. (1942, 1 de agosto). El arquitecto Arthur Kan, colaborador de Villanueva, prácticamente desde su llegada al país en 1942, refiere acerca de los estudios que se llevaban a cabo durante estos años, para el proyecto de la Ciudad Universitaria. El día 31 de agosto de 1943, el diario caraqueño El Universal anuncia la visita del Doctor Thomas Ritchie Ponton asesor médico del proyecto para el Hospital Universitario, y quien ya había estado en el país en febrero para los estudios preliminares. En esta segunda visita, Ponton vino acompañado del Arquitecto Edgar Martin, quien traía el anteproyecto del Hospital.

160 "Tendrá nada menos que el mismo volumen de los siete bloques de El Silencio" -(1947, 31 de enero) Últimas Noticias-.

161 (1947, 31 de marzo) La Esfera. Los datos los señala el Presidente del Instituto Autónomo de la Ciudad Universitaria, Dr. Gustavo Corrales.

162 Algunos historiadores (Posani, P. Villanueva, S. de Lasala, Larrañaga) defienden la autoría principal de Villanueva en la concepción del Hospital, para la que habría contado, únicamente, con la asesoría de estos profesionales. Sin embargo, el dato es impreciso. Los técnicos del M.O.P. y del Banco Obrero, entre los que se encontraba Villanueva, reciben el anteproyecto del Arqui-



38.

tecto Martin para ser estudiado y revisado, el día 1 de septiembre de 1943. Edgar Martin (1871-1951), quien había sido contratado por las compañías petroleras para inspeccionar los hospitales de Maracaibo y Caripita, era socio de Pond & Pond and Martin desde 1931, con quienes había proyectado, entre otros, el Clinical Hospital de la Universidad de Illinois y, anteriormente, lo había sido, por veinte años, de Schmidt, Garden & Martin, responsables de más de 300 hospitales en Estados Unidos. Richard Ernest Schmidt, hijo de un celebrado médico, había escrito, junto a J. A. Hornsby, el tratado *Modern Hospital* -Saunders: Philadelphia (1917)-.

163 La construcción del Grupo Médico estaba pautada para marzo. Las únicas obras acometidas fueron movimientos de tierra y drenajes del terreno. En diciembre de 1944 se fija el reinicio de las obras para enero de 1945. El Presidente del Instituto Autónomo de la Ciudad Universitaria, Dr. Gustavo Corrales, da cuenta de los gastos, sin incluir urbanismo, realizados hasta el 31 de enero de 1947: De 12/1944 a 10/1945 = 6.117.000 Bs. De 10/1945 a 03/46 = 7.300.000 Bs. (El corte en marzo corresponde a la rescisión del contrato con las compañías constructoras norteamericanas "Merrit Chapman & Scott Corp." y "George Fuller Company"). De 03/1946 a 12/1946 = 19.250.000 Bs. El motivo de la rescisión fue que hasta la fecha sólo habían ejecutado el 20% de lo estipulado - (1947, 30 de enero) *El Universal*: Caracas-.

164 Todos los diarios de la capital recogieron esta noticia.

165 La situación que se presentó con el asunto de la Finca "El Carmen" es sintomática de la premura con que el proyecto comenzaba. Se consideran imprescindibles los terrenos de ésta cuando aún no existe un esquema definitivo y, sin embargo, desde el Instituto Directivo de la Ciudad Universitaria se promueve una campaña, con la connivencia de la prensa, de la perentoria necesidad de contar con estos terrenos para "tan magnífica obra... para la nación" -(1944, 21 de diciembre) *La Esfera*: Caracas-. Tal campaña creó una matriz de opinión favorable a la expropiación de los terrenos para un proyecto cuyos lineamientos desconocía.

de Medicina del Grupo Médico (a la derecha del plano), contrasta el esquematismo del conjunto de Biblioteca, Rectorado y Aula Magna (en el centro) así como el de algunas edificaciones laminares que aparecen a la derecha de la propuesta. La explicación se encuentra en la urgencia señalada y por que los estudios de medicina, por entonces, presentaban una gran demanda académica y social<sup>158</sup>.

Para una nación que empezaba a verse enfrentada a la idea de su modernización y que veía con preocupación sus deficiencias sanitarias, dotarse de edificaciones medico-asistenciales adecuadas constituía una prioridad. Por consiguiente, el grupo médico será la primera tarea a acometer, y en ello se venía trabajando desde 1942<sup>159</sup>, antes, incluso, de promulgarse el Decreto de creación de la Ciudad Universitaria o de tenerse una noción clara del terreno sobre el que se emplazaría (il. 38).

La complejidad del proyecto del Hospital Clínico<sup>160</sup>, con más de 100.000 metros cuadrados de construcción para albergar 1.200 camas<sup>161</sup>, habría motivado la asesoría del Doctor Thomas Ponton y del Arquitecto Edgar Martin, quien había pertenecido a una firma norteamericana especializada en edificaciones hospitalarias<sup>162</sup>. Para la fecha de la presentación a la prensa del proyecto de la Ciudad Universitaria, Martin había adelantado ya los planos del anteproyecto del Hospital, que fue incorporado al plano general, con las modificaciones y adaptaciones al clima pertinentes.

Las obras, cuyo comienzo se anuncia el 20 de Enero de 1944<sup>163</sup>, fueron acogidas por la prensa y, aparentemente por el público general, con enorme beneplácito<sup>164</sup>. Sin embargo, se topaban con obstáculos tales como el hecho de que, para diciembre, aún no se había expropiado cierto terreno, en el cual habría de edificarse parte del proyecto ya concebido. Más aún, se trabajaba en el desarrollo de los lineamientos generales del conjunto sin tener una idea exacta de los límites finales que el terreno podría alcanzar<sup>165</sup>.

Así mismo, la sociedad que amparaba el desarrollo de la Ciudad Universitaria no era capaz de asimilar la envergadura de esta obra, ni el lapso previsto

de 20 años para la ejecución total o un presupuesto inicial de 70 millones de Bolívares. Eran cifras a las que no se estaba por entonces acostumbrado<sup>166</sup>. En primer lugar, el proyecto mismo no es comentado en la prensa en términos arquitectónicos o urbanos. El concepto de ciudad con el que era asimilada la nueva sede universitaria, se explicaba tan sólo en función de que el usuario no “necesitaría salir de aquí”<sup>167</sup> y en cuanto a sus relaciones con la trama urbana existente, se complacía con que “estaría aislada convenientemente”<sup>168</sup>. En segundo término, el arquitecto ni siquiera es mencionado en ninguna de las notas.

Ello se explica por el hecho de que la figura del arquitecto como proyectista, no fue incluida sino hasta 1943, casi dos años después de que hubiesen comenzado los estudios técnicos para la construcción de la Ciudad Universitaria y, sobre todo, del Conjunto Médico y su obra emblemática: el Hospital Clínico Universitario. La decisión de incluir a un arquitecto en el proyecto se originó en las conclusiones que arrojó la visita al campus de la Universidad de Bogotá, en donde se detectó la falta de coherencia y unidad estilística de las distintas edificaciones, por la ausencia de una única mano que las diseñase. Villanueva, quien había formado parte de la comisión que viajó a Bogotá y redactó las conclusiones, entró, tras ello, en la dirección del proyecto.

La magnitud de la tarea acometida estaba fuera de toda proyección posible imaginable. En ese sentido, son significativas las cifras del censo de la población universitaria; de 654 alumnos que están matriculados en 1934 se pasó a 2.380, una década después. Más allá aún, el Primer Plan Especial de Regulación de la Capital, llevado a cabo bajo la dirección del arquitecto Maurice Rotival, en 1939, preveía una población para el año 2.000 en el valle de Caracas, de 1.000.000 de habitantes máximo. Una cifra que se superó con creces en menos de la mitad del lapso previsto<sup>169</sup>.

Por otra parte y como se puede apreciar en los Planos de la propuesta de regulación de la capital planteada por Rotival de 1939 (ii. 39), publicados en la Revista Municipal del Distrito Federal (Año 1º,

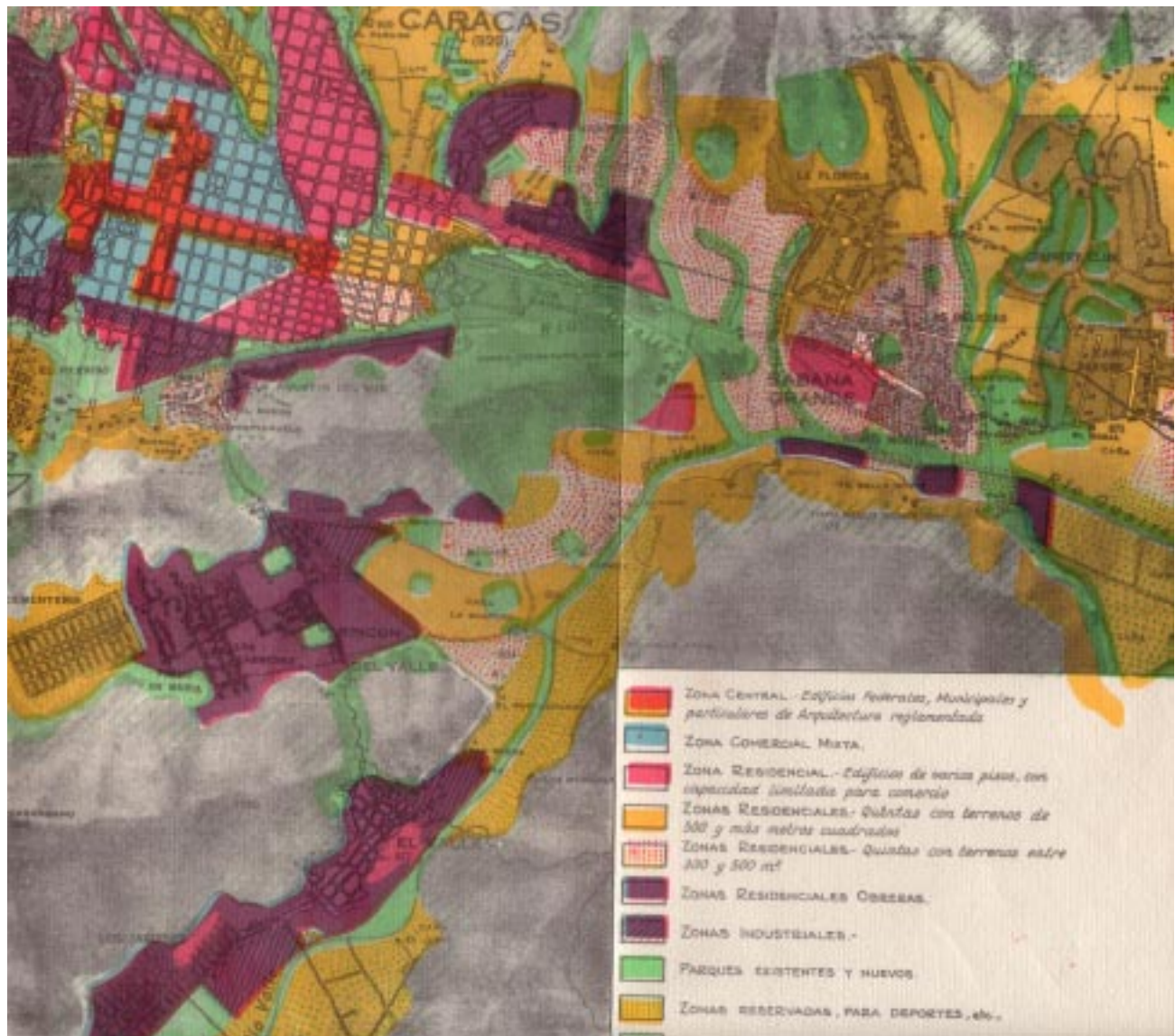
39. MAURICE ROTIVAL  
Plan Regulador de Caracas. 1939  
Zonificación propuesta.  
b: Zonificación

166 En Diciembre los diarios recogen cifras menores. 60 millones y 7 años, debido, en cierta medida, a la presión que se ejerce desde la prensa. Pero el dato cierto es que las pautas de construcción iniciales estaban ya totalmente desfasadas, encareciendo costos y alargando lapsos. Tan sólo el costo del terreno de la Hacienda Ibarra, de 203, 53 hectáreas, ascendió a 6.540571 Bolívares. La revolución de octubre de 1945 supuso un notable incremento en los costos de ejecución, al ser reconocidos determinados derechos laborales, entre los cuales estaba un incremento salarial, pago de horas extras y jornada dominical, comedor popular y vacaciones de 15 días.

167 (1944, 5 de enero). El Tiempo: Caracas.

168 La estrategia de conquista del territorio que suponía la ubicación de zonas residenciales cada vez más alejadas del casco urbano venía dándose desde la década de los 30 con el desarrollo de urbanizaciones de carácter suburbano siguiendo el modelo norteamericano basado en la ciudades-jardín anglosajona.

169 Según el censo de 1936, Caracas cuenta, por entonces, con 203.342 habitantes. Este y todos los datos del momento sobre la ciudad de Caracas, que aparecen aquí, están tomados de: Revista Municipal del Distrito Federal, Año 1, N° 1: Caracas. (1939, noviembre) Pp. 33 y sig.

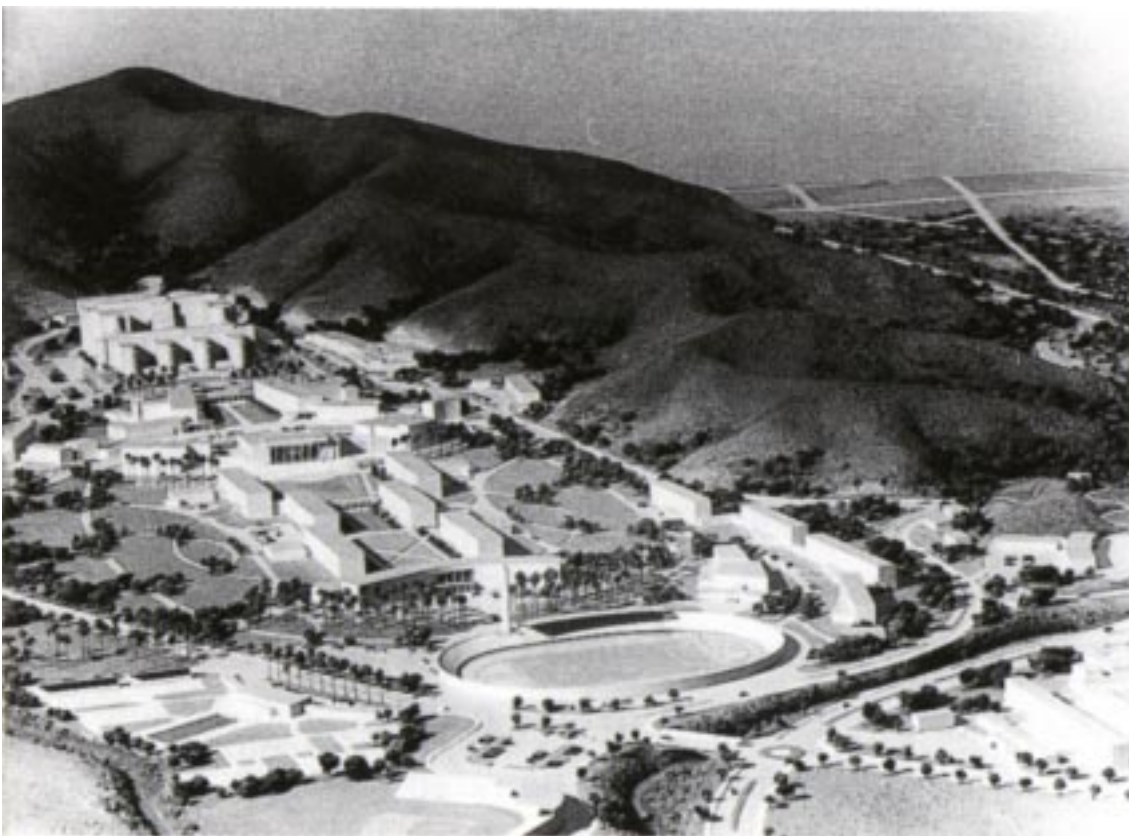


39. Número 1, Noviembre de 1939.) el futuro emplazamiento de la Ciudad Universitaria (la Hacienda Ibarra) decidido en 1943, se encontraba apartado de la ciudad. De hecho, una de las directivas que preveía el Plan era su conexión a través de una carretera de 6 metros de ancho y 3,8 kilómetros de longitud. El Plan insinuaba la necesidad de que la capital tuviese una Ciudad Universitaria, pero no fijaba ni siquiera posibles emplazamientos.

En diciembre del año 1944, once meses después de la primera propuesta, ya con la mayor parte de las infraestructuras y vialidad replanteadas, Villanueva, a través del Presidente del Instituto de la Ciudad Universitaria, presentó una segunda versión general

del proyecto. La prensa no recoge plano alguno, pero sí diversas vistas de una maqueta, disímil de los planos presentados en Enero (ii. 40). No se hace referencia a los cambios y los diarios se recrean en cierta retórica triunfalista en torno a la conveniencia de la obra, a cuestiones operativas del modelo universitario y a consideraciones relativas al concepto mismo de ciudad universitaria, tales como residencias estudiantiles y de profesores, comedores, aulas, servicios, etc. Sin saber aún como serán ninguna de estas edificaciones, se habla, sin reservas, de lo “modernas”<sup>170</sup> y cómodas

40. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Fotografía de la maqueta de la Ciudad Universitaria presentada a la prensa en diciembre de 1944
41. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria. 1944  
a: En primer término: Hospital Clínico y Conjunto Médico  
b: En primer término: Conjunto de Biblioteca, Rectorado y Aula Magna  
c: En primer término: Conjunto Deportivo



40.

que habrán de resultar. Es evidente que el concepto de “moderno” estaba ya fijado en torno a los criterios de eficiencia que la industria petrolera comportaba. Moderno aquí, simplemente, significaba “nuevo”. El calificativo sería, por tanto, el resultado de las aspiraciones colectivas y no de la consciencia de una instalación temporal basada en la ruptura.

La zona médica no ha experimentado modificación alguna apreciable en esta versión, pues parte importante de ella, el Hospital Clínico, estaba ya

170 Todos los diarios se hacen eco de tales calificativos, que parecieran atender a las declaraciones dadas por el Presidente del Instituto de la Ciudad Universitaria.

diseñada (il. 41.a). Sin embargo, el núcleo de Rectorado, Biblioteca y Aula Magna y la zona del comienzo del eje compositivo, más próxima a la ciudad –al este– resultan formalmente reforzados (il. 41.b). Aquellos edificios laminares que aparecían a la derecha del primer esquema, son sustituidos por una estructura elíptica –el Estadio Olímpico (il. 41.c)– ligeramente descentrada, más por una aparente falta de espacio que



En esta página y de arriba a abajo: 41.a  
41.b  
41.c

por una intención dinámica de la composición general, que ocupará parte de la zona deportiva.

El cuerpo central se densifica bajo el mismo esquema anterior. El núcleo de Rectorado, Biblioteca y Aula Magna seguirá siendo el único elemento que intercepte el eje vacío que arma el proyecto. Si el Hospital cerraba con su masa la composición, ahora el Estadio Olímpico marcará el inicio. Los edificios de la zona médica y los de Ingeniería seguirán articulándose simétricamente frente al gran vacío del eje estructurador. La monumentalidad, de una espacialidad clásica claramente reconocible, se decanta. Se pulen aquellas imperfecciones que en el esquema de enero de 1944 habrían quedado sin resolver, por falta de tiempo.

El año 45 destacó por el debate público sobre la conformación de la universidad desde la óptica institucional, estructural y espacial. La prensa recoge, por ejemplo, las conferencias y artículos del profesor argentino Gabriel del Mazo<sup>171</sup>, quien hablaría en Febrero sobre la conformación de los nuevos núcleos universitarios argentinos. En un artículo en particular, de la que venía siendo una serie dedicada al tema, titulada Del Claustro medieval a la Ciudad Universitaria<sup>172</sup>, el Ingeniero del Mazo señala al concepto de "Ciudad Universitaria" como la conclusión del proceso evolutivo de la idea de universidad, definiéndola como "una unidad topográfica de sus talleres y viviendas".

A través de esta mezcla de funciones se acentuaría una idea de permanencia, más allá de la simple concurrencia, en una serie de aulas dispuestas al mejor uso de profesores y estudiantes y se creaba lo que él definía como "foco urbano". Se asumía radicalmente el rechazo a la idea de campus según el modelo anglosajón, en el que el espacio donde se desarrollará la actividad académica está totalmente desvinculado de la sociedad que lo promueve. A una conclusión similar se llegaría respecto a la noción de claustro, por cuanto el recinto universitario "ya no es contenedor de dogma alguno".

171 Quien visitaba el país como asesor en calidad de Vicerrector de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de la Plata -(1945, 28 de febrero). El Nacional: Caracas-.

172 Subtitulado: Crisis de la idea de Universidad -(1945, 5 de marzo). El País: Caracas-.



En el debate público de ese año se comenzará a hablar del arquitecto Carlos Raúl Villanueva como artífice del proyecto<sup>173</sup>. Se destaparán, también, una serie de irregularidades administrativas que se venían cometiendo en la construcción del proyecto, lo que desencadenará la destitución del Director de la Ciudad Universitaria. Es la primera crisis de las muchas y de toda índole, que habrán de sucederse a lo largo de toda la obra<sup>174</sup>. Pero pese a la malversación de fondos no se cuestiona el concepto general del proyecto, sino tan sólo el método de su ejecución. Se irá aceptando, de manera gradualmente generalizada, la necesidad de tener una Ciudad Universitaria, basada en apreciaciones tales como:

“ Ciudad Universitaria tienen varios países latinoamericanos. La República Dominicana con ser un país más pequeño que el nuestro, tiene o construye su Ciudad Universitaria ”<sup>175</sup>.

En efecto, Ciudades Universitarias ya hechas, en proyecto o en proceso de construcción, para 1945, había varias en América Latina. La Plata, México D.F., Santo Domingo, Montevideo, Bogotá, Santiago de Chile, son algunas. La modernización había entrado en una especie de vorágine que impelía comentarios de esta tónica, acordes al proceso de modernización a la fuerza, en el que se vieron sumergidas las naciones del continente. Ningún medio deja de reseñar esta necesidad y cómo habría de estructurarse su respuesta. En el diario *La Esfera*, Isaac Vaz dirá:

“ Una Ciudad Universitaria puede considerarse como un extenso internado que encierra todas las Facultades universitarias y algunas otras dependencias con el fin de obtener el mayor rendimiento o provecho en los estudios ”<sup>176</sup>.

Pero acota: “ No con otro fin merece la pena fundarse en nuestro país tal institución ”. Vaz dejaba de lado con este comentario que la construcción de “ Ciudades Universitaria ” intentaba colmar otros an-

173 (1945, 29 de septiembre). *Elite*, n° 1043, año 21: Caracas. PP. 32–34. Aunque el artículo señala al arquitecto como uno de los hombres de mayor notoriedad es, precisamente, por una de sus obras anteriores: la reurbanización de El Silencio.

174 Más que la continuidad o la adhesión incondicional a las decisiones que tomaba el arquitecto Villanueva, la polémica fue la tónica más característica del proceso. La causa fundamental estriba en que el proceso modernizador del estado, siempre tutelado por regímenes de facto, necesitó de una gran contundencia en la pugna que se sostuvo con la oligarquía criolla, por una parte y los sectores sociales vinculados a la compañías petroleras, por la otra.

175 VAZ, Isaac. (1946, 9 de febrero). *La Esfera*: Caracas.

176 VAZ, Isaac. (1946, 9 de febrero) *Ibidem*

helos en América Latina y que expresaba, mejor que ninguna otra concreción, las ansias de alardear de modernización. La revista *El Farol*, por su parte, se referiría a las características generales que se involucrarían en tal idea, a la que clasifica como “obra de cultura patria”, al decir:

“Y sólo puede llegar a estos resultados, haciendo coincidir, topográfica y espiritualmente, el taller y la cátedra y la propia vida de maestros y alumnos. Nace así la Ciudad Universitaria”<sup>177</sup>.

Nuevamente aparece un rasgo inquietante en todas estas declaraciones: Se habla de los “comedores limpios donde se sirven comidas higiénicas y balanceadas” (sic); de los “luminosos salones donde se aprovechan al máximo las lecciones” (sic); de las “residencias estudiantiles decentes y económicas” (sic); de la “solidez de sus edificaciones” (sic) o de la “modernidad exultante” (sic), cuando nada de esto se había construido aún y ni siquiera se había divulgado aún plano alguno que lo avalase. Todos estos comentarios respondían más al sueño colectivo del imaginario de una modernidad traspuesta, que a una realidad en proceso.

El año de 1946 suele ser señalado como el de presentación de la versión definitiva de la primera propuesta para la Ciudad Universitaria<sup>178</sup>. El dato, sin embargo, resulta impreciso. La versión de 1946 respecto a la de 1944, depura concepciones formales clasicistas y pintoresquistas, sin todavía clausurar el proceso. Las propuestas de edificaciones particularizadas que se difundirán a partir de 1947 mantendrán el esquema general del conjunto del 46, pero empiezan a cuestionarlo<sup>179</sup>. Los cambios consistentes, que serán capaces a la larga, incluso, de moldear no sólo formas y disposiciones, sino el concepto mismo, empezarán a producirse a partir de la decantación de la versión de 1947.

En la versión de 1946 (il. 42), un pequeño pero significativo giro opera en cada uno de los edificios de borde que conforman la zona del Grupo de Inge-

42. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria. 1946  
Plano de Conjunto

177 ARIAS ROJAS, Fabio. (1946, febrero) Ciudad Universitaria. Venezuela en América. *El Farol*, n° 81: Caracas. PP. 3–5.

178 GASPARINI, Marina. (1991). Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas. Monte Avila Editores: Caracas. P. 98.

179 La perspectiva que recoge la prensa es sintomática del hecho. Los cambios que implica son tratados aquí como elementos indiciarios de profundas transformaciones aún soterradas -(1947, 31 de enero). *Ultimas Noticias: Caracas-*.

**CIUDAD UNIVERSITARIA**

CARACAS, VENEZUELA

PLANO DE CONJUNTO  
ESCALA 1/5000

42.

nería, que ahora actuarán en forma divergente. Siguiendo los lineamientos de las edificaciones principales de la zona del Grupo Médico, enfatizan al Hospital como foco de la composición. En la nueva imagen que proyectan las edificaciones que conforman este grupo, el arquitecto y ensayista venezolano Larrañaga señalará una marcada similitud entre la Plaza del Campidoglio de Miguel Angel<sup>180</sup> y la Plaza Universitaria que surge del encuentro de este grupo con el Central.

La tesis de Larrañaga se apoyaría en las relaciones formales que aludirían al concepto del modelo asumido. Pero sólo se puede defender esta idea desde las circunstancias accidentales que se originan del hecho de que el Hospital y las edificaciones del Grupo Médico resultaban prioritarias. Ciertamente esto había incidido en la estrategia proyectual de toda la Ciudad Universitaria, haciendo que la lectura del conjunto partiera de ese edificio, punto de partida y origen de la composición, relegando la verdadera secuencia de aproximación.

180 LARRAÑAGA, E. (1991) et alt. Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas: La Ciudad Universitaria y el Pensamiento Arquitectónico en Venezuela. (Op. Cit.) P. 46-47

De atenderse a las diversas posibilidades de llegada y de entrada al conjunto, a través de la vialidad planteada y tomando en cuenta que no necesariamente el Hospital es el objetivo final de quien va a una universidad, el efecto resulta ambiguo. Si bien en la 2ª versión se acentúa el foco de la composición sobre la monumentalidad del Hospital Clínico, dramatizando en efecto la perspectiva de aproximación, la alusión funcionaría, en dado caso, por inversión del esquema de Miguel Angel<sup>181</sup>

De haber persistido en el alineamiento ortogonal a borde de eje de los edificios del Grupo de Ingeniería, presente aún en la maqueta de diciembre de 1944, se minimizaría la axialidad del conjunto (siempre y cuando la "entrada" se realizase a partir del Hospital) y entonces la lectura comparativa sugerida por Larrañaga hubiese sido más sólida. Al actuar en tensión el Grupo Médico con el Grupo Central como foco principal, siempre desde el Hospital, se conseguiría el impacto dramático de la Plaza del Campidoglio. Por otra parte, el sentido dramático de aproximación explotado por Villanueva hasta este momento del proyecto, en referencia al modelo, podría evidenciar una metodología de trabajo apegada a formulismos compositivos que obviarían el sentido de habitar.

La posibilidad de una versión diferenciada en el año 47, se apoya en un único documento, difundido por la prensa (il. 43), sobre una edificación en

43. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria. 1947  
Perspectiva de la Escuela Técnica Industrial,  
presentada en prensa en enero de 1947



43.

181 De hecho la inclusión del pórtico entre el Hospital y los edificios del Grupo Médico constituye un pequeño obstáculo a manera de barreras arquitectónicas o Propíleos, compensaría la topografía descendente que presentan los terrenos de la Hacienda Ibarra y no la ascendente de la colina capitalina donde trabaja Miguel Angel.

particular<sup>182</sup>. El hecho más destacable en esta nueva fase del proyecto que aquí se considera, es la contradicción que surgiría entre la gramática del lenguaje empleado en la concepción de las edificaciones, como fragmentos individualizados y el ordenamiento espacial del conjunto, como esquema totalizador, basado en el desplazamiento axial de sucesivas elipses yuxtapuestas. A pesar de estar cambiando el enfoque del proyecto, seguiría siendo el resultado de una estrategia proyectual basada en fórmulas estilísticas y compositivas que evidencian aún un escaso trabajo conceptual sobre los límites en la obra arquitectónica. Dentro de este marco, la arquitectura estaría entendida como ente autónomo operando sobre sistemas convencionales, planteando conexiones con la arquitectura racionalista italiana de entreguerras.

“La colisión estilística crea una indudablemente sugerente ambigüedad entre el fundamento clásico del orden compositivo del Hospital y los edificios académicos y el tímido modernismo de algunas referencias lingüísticas”<sup>183</sup>.

Lo que en esta etapa suponía falta de rigor discursivo, será después el campo de especulación prioritario en etapas sucesivas, constituyendo la base del trabajo de Villanueva. Es allí donde se construirá el elemento de una poética propia. La línea divisoria que marcaría el comienzo del cambio puede establecerse en el momento en que la prensa recogió la publicación de una perspectiva aérea de la Escuela Técnica Industrial, algo más tarde, en el mismo año de 1947.

El proyecto ha experimentado una modificación total respecto a las primeras ideas contenidas en la propuesta de 1944. La misma técnica de representación del proyecto es significativa. La imagen contenida en el plano que muestra la prensa resultaría más asimilable para el público general al tratarse de una perspectiva. La particularidad consiste en que el punto de vista es un contrapicado. Olvidada aquella composición estática de patios sucesivos sin continuidad ni fluidez, el proyecto se articula ahora en

182 Se trata de una perspectiva de la Escuela Técnica Industrial, aparecida en el diario Últimas Noticias, en el artículo antes citado del 31 de enero de 1947.

183 LARRAÑAGA, Enrique. (1991). *Ibídem*.

núcleos, siguiendo el modelo del edificio de la Bauhaus de Dessau, construida por Gropius en 1926.

A Gropius le gustaba presentar su edificio desde una vista aérea, similar a la que, en esta ocasión, escoge Villanueva para presentar la Escuela Técnica Industrial; sin embargo, la analogía va más allá. La rigurosa claridad en la articulación de volúmenes y el orden espacial subsecuente que se deriva de la especificidad funcional de cada cuerpo, es idéntica en ambas edificaciones. Pero por otra parte, la imagen general que presenta Villanueva es, así mismo, deudora de la propuesta para la Sociedad de Naciones de Le Corbusier de 1927, en cuanto a la organización del conjunto y al tratamiento de los espacios circundantes de sus volúmenes, aunque la jerarquización en vertical de los diferentes cuerpos no sea tal clara.

Son solamente síntomas. La operación de reconcepción total en base a lo ya construido –vialidad y plan maestro– debió comenzar a finales de 1946<sup>184</sup>. Quizá contribuyó al cambio la presencia de la mole semi–escultórica del Hospital Clínico, de claras referencias a la arquitectura de Mendehlson<sup>185</sup>. Su estructura espacial de pabellones encajados en un cuerpo principal, que se organiza en torno a dos patios perfectamente definidos, constituyen una referencia ambigua para las operaciones transformadoras que Villanueva está concibiendo. El Hospital conjuga, al mismo, tiempo una voluntad focal y un dinamismo que fluidifica su propia masa en una composición marcadamente moderna. Para este momento el proyecto costará 135 millones de Bolívares y ya forma parte de lo cotidiano de la ciudad.

Los cambios que se suscitarán a partir de aquí serán tan notorios, que recorrer la Ciudad Universitaria ayuda a reconocer la evolución artística y conceptual de Villanueva. La interrogante surge al tratar de establecer si estos cambios responden a una instalación en el devenir de las expresiones artísticas de su tiempo, o si por el contrario, a un plegarse a la conveniencia del momento, reflejo de una moda<sup>186</sup>. Aún el segundo supuesto no ha de valorarse negativamente. Benjamin había vislumbrado en la moda una

184 El asesor más significativo, como ya se señaló, para los aspectos relacionados con el urbanismo de la Ciudad Universitaria fue el norteamericano Frank LeRond Macvey. Los documentos e investigaciones posteriores tienden a omitir o a ignorar esta información, con lo cual el alcance de su verdadera colaboración no está clara. Las opiniones entre los historiadores no coinciden. Tan sólo los testimonios de algunos de los colaboradores más allegados a Villanueva señalan la presencia del que fuera Rector de la Universidad de Kentucky y uno de los grandes organizadores del sistema educativo superior norteamericano de las décadas de los cuarenta y cincuenta.

185 La referencia concreta es al proyecto de los Almacenes Schocken de Stuttgart (1926–29). Este planteamiento también está presente en la estructura del Complejo Pravda de El Lissitzky de 1930. En el Hospital las bandas horizontales acristaladas son substituidas por corredores externos que proyectan un umbral de sombra sobre todos los pisos del edificio.

186 Al respecto, han de tenerse presente los debates que sobre lo moderno, como pulsión del tiempo, se suscitaron en el panorama cultural venezolano, tratados en el capítulo anterior.

187 LARRAÑAGA, Enrique. (1991). Op. Cit. P. 46.

188 La condición espacial asumida en El Silencio resulta en principio paradójica para el ambiente contemporáneo a la obra. La fuerte alineación a borde de calle que presentan las edificaciones, cuyos usos se articulan a la manera de la ciudad tradicional –comercios en planta baja y viviendas en las superiores en un cuerpo volumétrico que crea un recinto envolvente sobre patios internos comunes– contrasta con la estética racionalista donde prevalece el discurso higienista. Sin embargo esa estrategia proyectual es la misma que presentan los proyectos de vivienda obrera urbana de los años veinte en Viena y otros países del marco centroeuropeo. Las referencias formales de El Silencio se cruzan con proyectos como la Gross-Siedlung en Berlín, proyectada en 1929 por Alexander Klein, como ya lo señalara Posani (1968). Op. Cit. P. 369.

189 Actitud, en principio, contraria a la que más tarde asumirá Le Corbusier en Chandigarh y donde las distancias entre las partes y las partes mismas, se hacen cada vez mayores para acentuar el carácter monumental de cada una de ellas. Aunque el edificio, como tal, pareciera ocultarse tras el “brise-soleil” su relación con la dinámica urbana de aproximación es diáfana y el edificio se yergue como monumento.

190 Villanueva nace en Londres y es educado en París. Hasta 1928 no viene a Venezuela. Su padre fue embajador en Gran Bretaña y su abuelo en la Sociedad de Naciones. Esto le permitió tener contacto con los ambientes culturales europeos, pero no es fácil colegir que se tratase de ambientes de vanguardia, por lo que es poco probable que se pueda inferir una “fuerte atención y admiración por todos los movimientos de vanguardia artística”, como enfáticamente señala Posani. (1968). Op. Cit. P. 366.

191 La historia de las ciudades venezolanas es la historia de un 10% de la población del país, compuesta de campesinos y hacendados. Estos últimos habitaban la ciudad de forma esporádica y privilegiada, como punto de encuentros de sociedad.

192 La referencia a Buñuel, aquí, se basaría en que, desvinculada de la aristocracia reaccionaria, los intelectuales y profesionales cualificados conformarán la estructura de una burguesía incipiente, sin precedentes en Venezuela, pero caracterizada también por una adoración fetichista hacia la mercancía.

actitud consciente, capaz de acceder al pasado y obtener de él aquello que permitiese una construcción mesiánica sobre el presente, lo que al fin y al cabo constituye la intención edificatoria misma.

En esta otra estrategia, la idea de transformación no es anulada por un concepto de tiempo legitimado por su propia detención. Si los devaneos estilísticos de tintes mendelsohnianos, con los que jugó en el Grupo Escolar “Francisco Pimentel”, de finales de los Treinta y principios de los Cuarenta, son considerados por la crítica como un asumir la modernidad, no como actitud, sino como algo que “la roza como simple estilo”<sup>187</sup>, ello resultó a la larga más dinámico y transformador que el atávico discurso de una nueva semántica de las formas del pasado (“formas significativas”, las define Posani). Lo que había sido un “legado” de convenciones asumidas casi como lastre en El Silencio<sup>188</sup>.

Lo cierto es que Villanueva realiza significativos cambios en la concepción básica del proyecto. El más notorio resulta de la pérdida de la imagen unitaria y uniforme del conjunto por una exploración del fragmento. Del todo como monumento, pasa a trabajar la ciudad como parte. No lo ejecuta desde el cómodo sostén de los signos consagrados. Las edificaciones empiezan a velarse y a distanciarse en Tiempo y Espacio del observador<sup>189</sup>. Con lo cual, al menos la historia, la memoria y el signo, a través de sus rasgos reconocibles, dejan de exhibirse como escaparate.

Señalar que los cambios obedecerían totalmente a una concienciación del espíritu de los tiempos, gestada desde su período de formación en París, donde, supuestamente, se habría rodeado de un ambiente generalizado de vanguardia, pero larvada voluntariamente largos años dado el atraso cultural del país<sup>190</sup>, sería excesivo. Sin desdeñar estas circunstancias, resulta conveniente considerar otros elementos de los cuales colegir la ruptura, por parte del Arquitecto, con las convenciones de la cultura preindustrial y preurbana<sup>191</sup> de la cual provenía, para asumir la metrópolis; quizá como un oscuro objeto del deseo<sup>192</sup>.

Ciertas ideas de Le Corbusier no eran del todo

desconocidas en Venezuela. En 1936, Cipriano Domínguez daba una conferencia sobre diversos aspectos contenidos en *Vers une Architecture*, en la sede del Colegio de Ingenieros de Venezuela<sup>193</sup>. Además, será Domínguez quien proyecte, a partir de 1947, el Centro Simón Bolívar (il. 44), sobre la gran avenida homónima, cuya estrategia urbana no difería en mucho de la cirugía extirpadora respecto a la escala, la manzana, la parcela y el trazado urbano mismo que representaba el Plan Voisin para París (1925) (il. 45). Sistemáticas demoliciones en una larga franja de la ciudad, de una manzana entera de ancho, hablarán en 1949 del gran cambio de escala que el proyecto supondría en el panorama espacial de la capital<sup>194</sup>. Por lo tanto, pese al efectivo atraso cultural de Venezuela, este otro arquitecto encontraba espacios de actuación que antecederían a un supuesto programa de tratamiento de lo moderno que habría estado siendo larvado por Villanueva.

Es bien cierto que en sus años de estudiante en L'École de Beaux Arts, Villanueva asistía a un café en cuyas tertulias discutían los partidarios del "Esprit Nouveau", siendo Le Corbusier uno de los más asiduos contertulios. Se sabe, por su propia declaración, que Villanueva se permitía frecuentar estos ambien-

- 44. CIPRIANO DOMINGUEZ  
Centro "Simón Bolívar" . 1947  
Corte esquemático.
- 45. LE CORBUSIER  
Plan Voisin. 1925  
Fotografía de la maqueta
- 46. JOSEP LLUIS SERT  
Pabellón de la República Española. 1937  
Exposición Universal de París. Fotografía

193 La conferencia se tituló Hacia una arquitectura. Le Corbusier. Aparece publicada en la revista CIV, en el nº 115: Caracas (1936, julio-agosto). Por otra parte, Calvo destaca en su investigación, la trascendencia de este evento en el panorama cultural de la sociedad caraqueña del momento. CALVO, A. (1999). Op. Cit. P. 136

194 La fase de proyecto se inicia en 1947. En principio respeta con mayor fidelidad los lineamientos generales del Plan Rotival que la obra de Villanueva para El Silencio. El Plan Rotival establecía una gran avenida en sentido este-oeste que será inaugurada en 1957. El Centro Simón Bolívar fue inaugurado en 1954.







45.

tes. Así mismo en 1937, en la Exposición Universal de París, se había sentido atraído por las formas limpias y exactas de un pabellón situado frente al que le ha sido encargado a él por el gobierno venezolano.

Ese pabellón es el de la República Española y su arquitecto es el catalán Josep Lluís Sert (il. 46). La fascinación que Villanueva sintió por sus formas racionalistas le llevaron a recorrerlo a fondo y a descubrir, entre otras cosas y tal como emotivamente lo recuerda su viuda<sup>195</sup>, una fuente en uno de sus patios, conformada a base de piezas suspendidas en un inestable equilibrio acentuado por una corriente continua de mercurio procedente de las minas de Almadén<sup>196</sup>. Se trata de una obra que había proyectado Alexander Calder, a quien no lograría conocer personalmente en aquella ocasión.

No obstante, no fue el trabajo de Calder lo que le sedujo más intensamente. El Pabellón de Sert mostraba en el exterior unas piezas que conformaban el carácter del edificio, contrastando con el contenedor de líneas limpias del propio pabellón y que conferían un mayor dinamismo al recorrido (il. 47.a y b). Estas estructuras serían retomadas dos años más tarde por Lucio Costa y Oscar Niemeyer, en el Pabellón de Brasil, de la Expo de Nueva York, del año 39, marcando

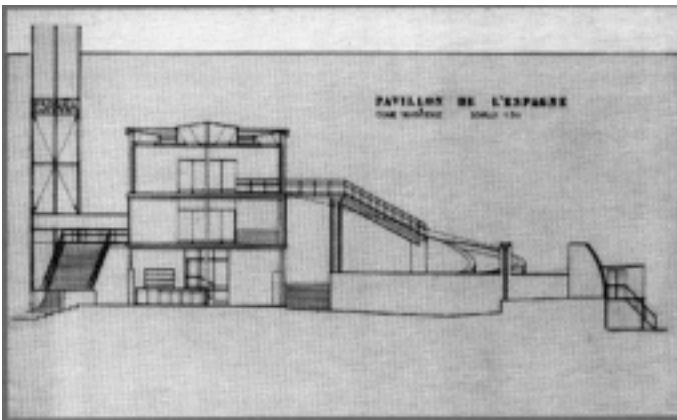
195 La viuda, Margot Arismendi de Villanueva, recuerda esta compulsión del arquitecto por atravesar diariamente la Avenida del Trocadero que separa al pabellón de Venezuela del de la República Española. Véase a propósito: VILLANUEVA, Paulina / GASPARINI, Paolo. (2000). Villanueva en tres casas. FAU-UCV: Caracas. P. 25. El nombre completo de la exposición de París era: «Exposición Universal de las Artes y Técnicas de la Vida Moderna» y el pabellón de Venezuela lo ejecuta, conjuntamente, con el arquitecto Luis Malaussena.

196 No se recogen datos de las sensaciones que producían al observador los destellos plateados de los rayos del Sol reflejados en el interior del espacio, pero debe ser comparable a las anécdotas de los embajadores que acudían a visitar la corte de Abderramán III en su palacio de Medina-Azahara durante el Califato de Córdoba; estos creían ver en estos reflejos el brillo de miles de espadas, de otros tantos soldados, quedando impresionados del poderío. La fuente se encuentra en estos momentos en la sede de la Fundación Miró en Barcelona.

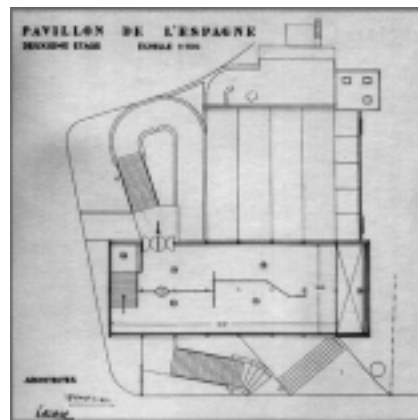


uno de los semblantes característicos de la arquitectura tropical. Son las rampas, elementos que, en una posterior asimilación, estarán siempre presente en la obra de Villanueva.

Sin embargo, estos factores no determinarían una línea de investigación consistente y sostenida en la conformación consciente de una exploración espacial que no llevó a cabo sino a partir de finales de los años Cuarenta, tras la significativa influencia que supusieron las ideas y referentes contenidos en el libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*, publicado en 1945. Será a partir de 1947, en un ambiente cultural en el que ya estaba de moda ser “moderno”, cuando Villanueva manifieste una clara intención de instalación en las formas relativas espacio/tem-



47. JOSEP LLUIS SERT  
Pabellón de la República Española. 1937  
Exposición Universal de París. Planos.
48. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria.  
Pasillos Cubiertos.
49. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria. 1952.  
Plano de Conjunto en 1970, realizado poco antes de la muerte del arquitecto en el que se aprecia el sistema de pasillos cubiertos.



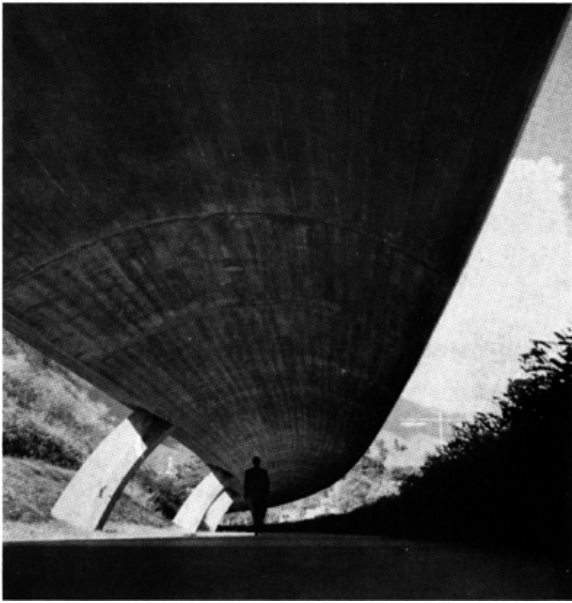
47.

porales de la vanguardia. La permanencia en la posición asumida se evidenciará en un continuo trabajo de ruptura conceptual y formal, como las torsiones que experimenta el Conjunto Central bajo los embates de las transformaciones.

Mientras que los devaneos “modernos” del Grupo Escolar de 1939 habían coincidido con un momento político propicio a la experimentación, la falta de continuidad que se puede observar tanto en *El Silencio* (1941–43) como en la primera propuesta para la Ciudad Universitaria (1944), denotarían más un buen manejo del oficio que una actitud sistemática<sup>197</sup>. Cuando Hitchcock señala que en la arquitectura de Villanueva no se detectan rasgos academicistas<sup>198</sup>, se refiere, en exclusiva, a la arquitectura posterior a 1950,

197 El mismo Posani reconoce la pervivencia de rasgos atávicos dentro de las búsquedas incipientes de los arquitectos pioneros de la modernidad, Le Corbusier, Ausplund, Gropius o Mies. Pero estas búsquedas se presentarían mejor o peor resueltas, dentro de un sentido progresivo, nunca acomodaticio.

198 HITCHCOCK, H.R. (1955). Op. Cit. P. 48.



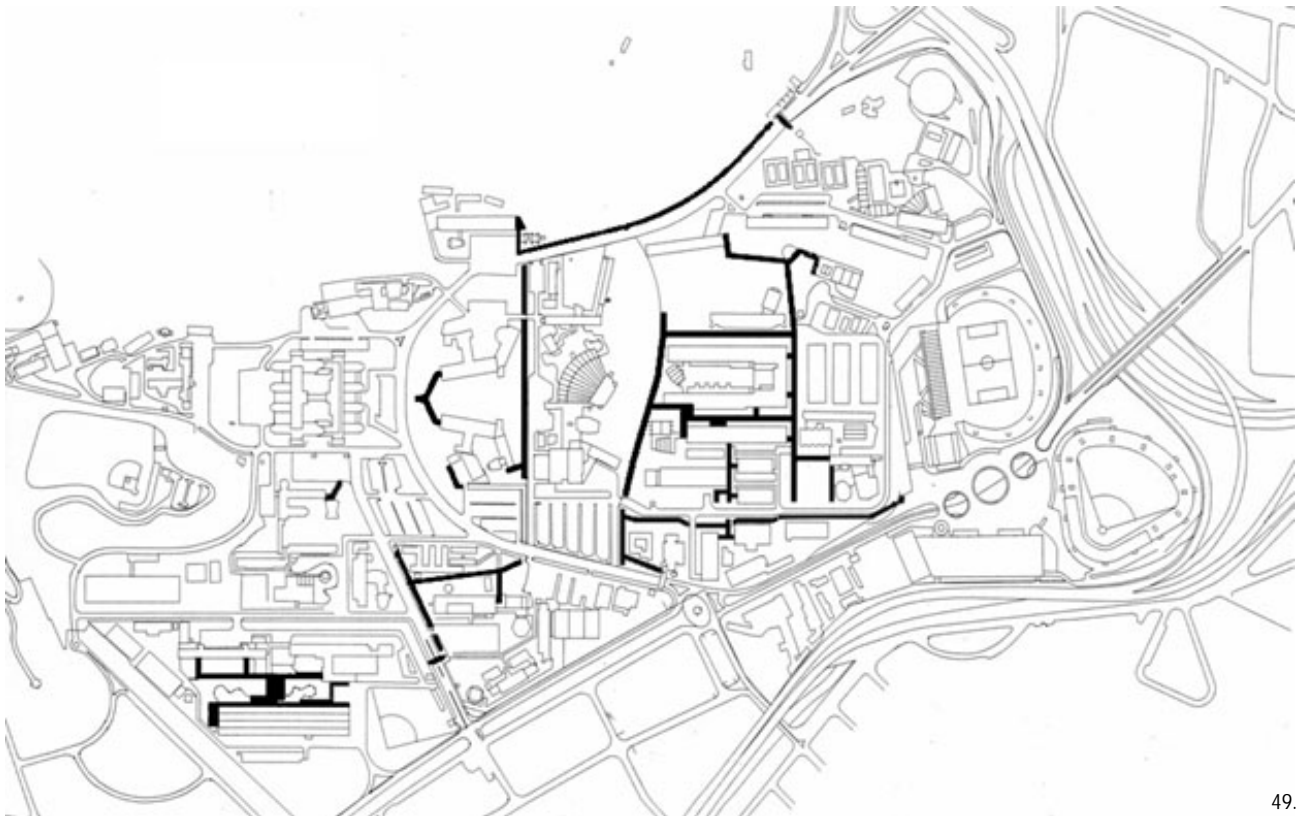
48.

199 Benévolo también alude en exclusiva a esta etapa del proyecto y sus consideraciones arquitectónicas se limitan a señalar una escala humana aceptable, en la parte más civilizada de la ciudad de Caracas, "un giusto rapporto fra edifici e zona verdi" (BENEVOLO, L. (1973). Op. Cit. P. 146)

la única que había despertado su interés<sup>199</sup>.

Fruto de los cambios operados desde 1947, el arquitecto ya no atenderá a fórmulas y en sus momentos más logrados de la Ciudad Universitaria no pervivirán elementos clasicistas. El rechazo final a lo académico se hará patente físicamente cuando introduzca los elementos conectores cubiertos (il. 48); uno de los cuales cercenará el desarrollo de la concepción axial original (il. 49).

Es interesante destacar que del momento en el que el proyecto de la Ciudad Universitaria estaba siendo modificado y sometido a dramáticos cambios, existe en el archivo de la Fundación Carlos Raúl Villanueva mas bocetos sobre las transformaciones que experimentan edificaciones puntuales que de la propuesta urbana de conjunto, lo que resulta indiciario. Esto puede revelar que la necesidad de transformación del todo operó desde la concepción de las partes. De hecho en la prensa del año 1947 sólo se dió cuenta del nuevo proyecto de la Escuela Técnica Industrial. No se señaló ninguna novedad respecto al plan general,



49.

del que no volverá a aparecer ningún plano en la prensa durante todo el periodo de transformaciones.

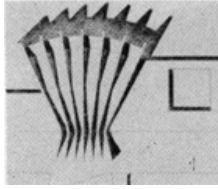
El interés noticioso recayó sobre los edificios en construcción, elementos más tangibles y asimilables para el público general (aunque el mayor énfasis se dió en el Hospital Clínico). La revista *El Farol*, contrastando con otro artículo propio aparecido en 1946, en el que mostraba la maqueta de la segunda versión de la primera propuesta del conjunto, irá al compás de la dinámica transformadora del proyecto, de la sociedad y del estado. La información más detallada se hayará en las fotografías que sólo muestran edificios que se construyen.

Apoyándose aún en los lineamientos generales de la propuesta urbana, Villanueva desarrollará edificios específicos, cuyas condicionantes particulares, tanto programáticas como de ubicación, irán produciendo modificaciones al concepto general hasta el extremo de volverlo inoperante. Serán los elementos cubiertos de conexión entre edificios, como ya se ha señalado, los que, diseñados a partir de 1950, evidenciarán un distanciamiento total respecto a las ideas espaciales concebidas en 1944.

El año 1951 marcará el momento de la ruptura definitiva, que vendrá dada por las transformaciones que experimenta el proceso de diseño del Conjunto Central. Las modificaciones que se habían producido en las primeras versiones de la primera propuesta respecto al grupo de Rectorado, Biblioteca y Aula Magna, eran formalmente poco significativas y parecieran responder a una evolución natural del proceso proyectual. En todas ellas aparecen tres cuerpos que responden a cada uno de los programas que ha de contener. Puede deducirse que el cuerpo central estaría constituido por el edificio de Rectorado en el centro; el cuerpo norte sería el Aula Magna y el sur la Biblioteca. La alineación cóncava de la disposición del grupo respecto a la calle se mantiene en las versiones iniciales.

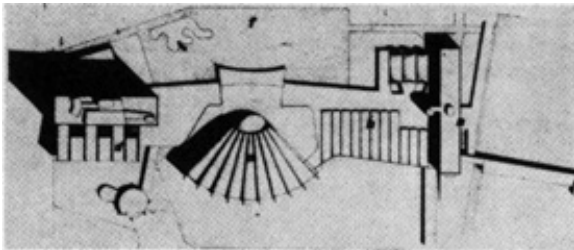
La forzada inversión de la secuencia de aproximación ya comentada, se constituiría en una zona de

50. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria.  
a, b, c y d: Esquemas de las transformaciones operadas en el  
Conjunto Central entre 1948 y 1952.



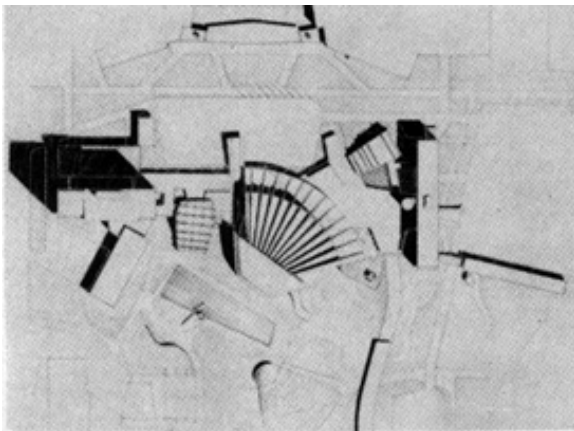
50.a

encuentro de dos elipses principales que dividían en dos partes al conjunto. En ambas se mantiene, además, la disposición a contra-eje del grupo, acentuando la zona de corte que es compensada por el amplio pórtico en columnata, en semejanza a las imágenes de universidades jefersonianas, como se puede apreciar en la maqueta. El proceso de desarrollo de la segunda propuesta acumula tres versiones (il. 50.a, b, c y d).



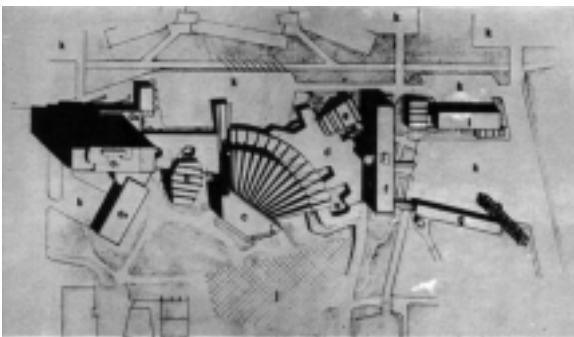
50.b

La primera (il. 50.a y b) refleja aún las consideraciones compositivas de la propuesta precedente. Ahora el Aula Magna corta el eje al situarse en el centro del conjunto. Los extremos del grupo ya no se arman por simetría, sino por equilibrio de masas. Se refuerza la frontalidad del conjunto frente a esa contra-aproximación inherente a la primera propuesta. Una gran marquesina recoge las tensiones de aproximación que se siguen armando desde el Hospital, aún epicentro general. Esta dinámica vuelca sobre un corredor longitudinal que actúa a la vez de antesala del Aula Magna. La proposición implícita en esta versión resultaba inverosímil: haría que la entrada al auditorio se efectuase por el foro.



50.c

El Rectorado se sitúa al norte y la Biblioteca al sur (il. 50.c). Ambas edificaciones, sin embargo han comenzado a experimentar grandes cambios. Su disposición ya no cierra el contra-eje sino que deja abierto el sistema, induciendo a un sub-sistema autónomo. Consideraciones formales aparte, quizá sea lo más sintomático del cambio. La Biblioteca está ahora paralela al nuevo eje, posición que básicamente será mantenida como definitiva, así como la del Rectorado, que se ubica perpendicular al mismo.



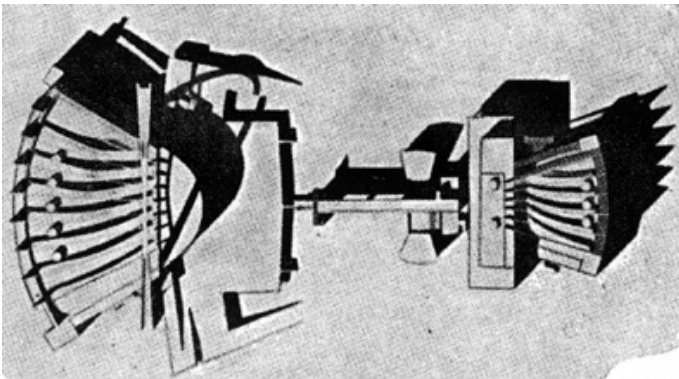
50.d

El Conjunto así dispuesto adquiere una nueva frontalidad y marca el acceso al corredor cubierto que deja tras de sí. Disposición que permitirá a Villanueva comenzar a enfrentar la verdadera secuencia de aproximación a la Ciudad Universitaria, cuyo acceso principal siempre había sido entendido desde el noreste, buscándose ahora desde la particular disposición que adopta el Rectorado. La aproximación queda acentuada por una segunda marquesina que comienza en un corredor paralelo al sentido vial. Una edificación

más baja, situada con cierta ortogonalidad respecto al edificio del Rectorado, desmonta esta estrategia de giro del conjunto. Sin embargo, servirá de base al reordenamiento de la secuencia de espacios de aproximación, en un sentido que definitivamente lo dramatizará (il. 50.d).

Las sucesivas versiones del Grupo Central<sup>200</sup> de Villanueva, recuerdan la evolución del proyecto para el Palacio de los Soviets, propuesto por Le Corbusier en 1931 (il. 51). Más allá de los esporádicos contactos que pudieran haberse efectuado entre ambos arquitectos, les une cierto substrato academicista, característico y latente aún en los grands travaux<sup>201</sup>. Cuando Le Corbusier concibió el proyecto para un centro cultural mundial en Ginebra, el Mundaneum de 1928<sup>202</sup>, había acudido a la jerarquía axial como elemento ordenador de un conjunto de templos del saber, ideados a escala monumental. En esta propuesta, Le Corbusier se enfrentó a una feroz crítica por parte de algunos arquitectos constructivistas y racionalistas, que lo signaron por su formalismo a priori, dada la expresión formal y poco funcional del gran zigurat que constituía el Museo<sup>203</sup>.

Más tarde, en su propuesta para la Sociedad de Naciones, Le Corbusier buscó conjugar la esencia de los postulados académicos (simetría, una aproximación dramática a grandes bandas horizontales que se interrumpen por elementos o grupos escultóricos a escala monumental y una composición a base de ejes primarios y secundarios) con los cinco puntos para una ar-



51.

51. LE CORBUSIER  
Palacio de los Soviets. 1931

200 En los planes esquemáticos que el arquitecto desarrolla para el proyecto de "Síntesis de las Artes", del que más adelante se dará debida referencia y análisis, el grupo se denomina "Centro Comunal", acentuando la vocación de ciudad autónomamente concebida.

201 Evidente en Villanueva por su formación misma, latente en Le Corbusier cuando en la década de los veinte acomete sus proyectos de "palacios en la era de la máquina" como los definiera William Curtis (1987). Op. Cit.

202 Precisamente en lo más álgido de su batalla por su propuesta para la Sociedad de Naciones.

203 En esos términos versaban las críticas del arquitecto checoslovaco Karel Teige en su artículo Mundaneum, publicado en el número 7 de la revista Stavba, publicada en abril de 1929: "La arquitectura moderna no nació de la especulación abstracta, sino de una necesidad real dictada por la propia vida y no por las academias de los círculos oficiales... El cometido y el territorio de la arquitectura moderna están en el diseño científico de las construcciones, racional y exactamente proyectadas. Tratar de resolver artísticamente cometidos metafísicos, abstractos y especulativos, en una composición monumental, es un enfoque erróneo, cuyos peligros quedan ejemplificados en el Mundaneum" (Pp. 145-155). Con esta opinión Teige no hacía más que recoger un siglo de pensamiento filosófico positivo-racionalista, que desterraba al arte, por atreverse a confrontar aquello que no debía ser desvelado.

arquitectura nueva. No se enfrentaba en este proyecto a las particulares condicionantes limítrofes, dadas por la geometría de la parcela, como en el Centrosoyus o, más tarde, en la Cité de Refuge. Aquí podía poner en práctica y en un mismo emplazamiento, sus concepciones respecto a la relación entre sistemas de masas y formas, con un observador que ha de ocupar posiciones particulares en el espacio.

Básicamente, la propuesta para la Sociedad de Naciones consistía en dos grandes bloques incipientemente conectados, organizados individualmente de forma simétrica, sobre ejes ortogonales y dispuestos en equilibrio sobre un eje principal, también ortogonal, y cuya articulación se resuelve en un cour d'honneur clásico. Esta disposición del conjunto confiere una marcada frontalidad a cada parte debida, probablemente, a cierta claudicación de sus postulados sobre el espacio urbano continuo e indeferenciado, frente al simbolismo del programa.

A Villanueva también se le exigían “modernas” edificaciones sin que se supiese muy bien lo que en realidad se quería, salvo la necesidad de satisfacer requerimientos programáticos con la máxima eficacia y economía de recursos; eso sí, dentro de un ceremonial de la vivencia arquitectónica convencional. Sin embargo, los paralelismos más sólidos entre las estrategias proyectuales de ambos arquitectos se establecerán cuando, sobre los esquemas de ordenamiento de los conjuntos, ensayen una gramática experimental similar.

El proceso de diseño del Palacio de los Soviets comenzaba por definir las formas funcionalmente idóneas para cada una de las piezas programáticas, a las que después articularía, según diversos planteamientos, respondiendo a criterios tales como la aproximación, el acceso y la relación del conjunto con el entorno urbano. A diferencia de los anteriores grands travaux, Le Corbusier no concibe este proyecto como un creador de límites espaciales dentro de los cuales se requeriría de una aproximación adecuada a la escala del conjunto.

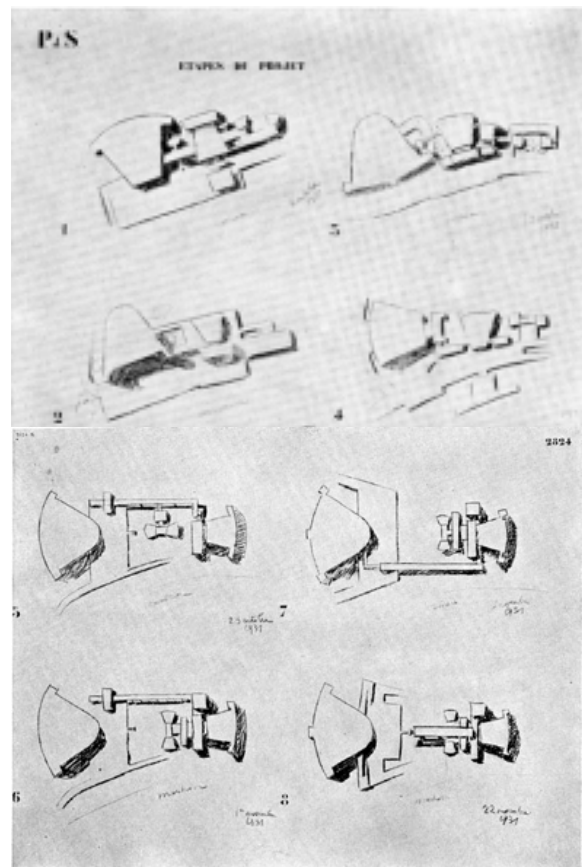
El primer croquis de Le Corbusier (il. 52), fechado el 6 de Octubre de 1931, esencialmente denota una agrupación casi accidental de sus componentes, a no ser por su férrea alineación frente al río, quedando el conjunto prácticamente de espaldas a la trama urbana. La fuerte presencia de los auditorios marcaría el carácter del espacio abierto que, como señala Colquhoun<sup>204</sup>, semejaría virtualmente a un gran foro que vuelca sobre el río y en el que las zonas de articulación albergaban al resto del programa.

En el siguiente esquema, del día 9 del mismo mes, el pedestal del espacio abierto cobra fuerza como elemento estructurador del conjunto, al quedar más legible, pero mantiene sus rasgos significativos. Alberga esta plataforma, en su interior, las actividades complementarias que antes servían de articulación. Con la desaparición de elementos menores del programa, no se logra la fuerza plástica necesaria para la confrontación de los dos volúmenes significativos. Estas dos primeras propuestas habrían requerido de un gesto heroico para unificar la disparidad de cada pieza del conjunto y dar entidad al espacio urbano que las antecede.

La situación cambiará cuando los dos auditorios se enfrenten uno al otro, apareciendo un espacio de interrelación y transición entre la ciudad y el río (29 de Octubre). La decisión ahora recaerá sobre el elemento, río o ciudad, al que habría de abrirse espacialmente el complejo. Se originaban en ambas posibilidades una serie de espacios fluidos y dinámicos que se irán traicionando cuando la simetría comience a imperar sobre la idea de conjunto. Toda la tensión se traspasará a la fuerza expresiva y al alarde constructivo de cada una de las piezas. El sutil equilibrio de una composición tramada se sustituye por el convencionalismo de una simetría apoyada en un eje principal central, reforzado por contra-ejes menores. El resultado es una especie de construcción mecaniforme, un robot con cabeza, tronco y extremidades que no ayudan a la sutil diferenciación de las desiguales relaciones contextuales.

El esquema del Grupo Central de la Ciudad

52. LE CORBUSIER  
Palacio de los Soviets. 1931  
Esquemas de las transformaciones operadas:  
1: 6/10/1931  
2: 9/10/1931  
3: 12/10/1931  
4: 15/10/1931  
5: 29/10/1931  
6: 1/11/1931  
7: 2/11/1931  
8: 22/10/1931



52.

204 COLQUHOUN, Alan [1989] *Modernity and the classical tradition*. Massachusetts Institute of Technology: Boston. Versión en castellano: *Modernidad y Tradición Clásica*. Col. Arte & Arquitectura. Júcar Universidad. (1991). Pp.



Universitaria de Villanueva en su primera propuesta, partía de un rígido sistema de confrontación de ejes primarios y secundarios, dispuestos de tal manera que lo cerraban. La segunda propuesta en su primera versión asumirá una frontalidad de las piezas funcionalmente expresadas. Atadas a una condición de negación del entorno, equiparable al esquema del 6 de Octubre de 1931 de Le Corbusier, pasarían por similares vicisitudes respecto a la frontalidad y a las condiciones del entorno. La curvatura del auditorio del Aula Magna, dispuesta de tal manera que queda enfrentada al eje que se origina aún con el Hospital como foco, persiste en la negación de la secuencia espacial. Aquí estará la clave para operar la torsión de la segunda versión.

Lo que se habría evidenciado en la primera versión, es que al confrontar los dos edificios laminares de Biblioteca y Rectorado, dispuestos en los extremos del contra-eje, la aproximación desde la Plaza Venezuela, punto de vinculación con la trama urbana, habría de requerir mayor atención. El volumen monumental del auditorio se torsiona ahora afectando a los otros componentes y haciendo que adquieran un nuevo equilibrio. Todo el conjunto se pone en movimiento. El parecido de esta segunda versión con el esquema de Le Corbusier del día 12 de octubre (y aún con la del día 15) es, en este sentido, particularmente notable. El espacio público de las dos primeras versiones ha acortado la distancia entre las piezas y el río y se ha alargado a lo largo de éste. Se ha vuelto más lineal, convirtiéndose en un paseo a escala monumental.

La versión del día 15 enfatiza, con una sombra muy marcada, la existencia del pedestal. Es ahora un ente propio, capaz de mantener la unidad del conjunto; pero que se ha de plegar a las exigencias de la articulación de cada una de las piezas, por lo que experimenta ciertas torsiones que, aún reconociéndolos, pone en segundo término los accidentes del contexto (tanto el urbano como el del frente lacustre).

Pero Le Corbusier abandonará esta derivación: el "racionalismo" de entreguerras que profesaba era

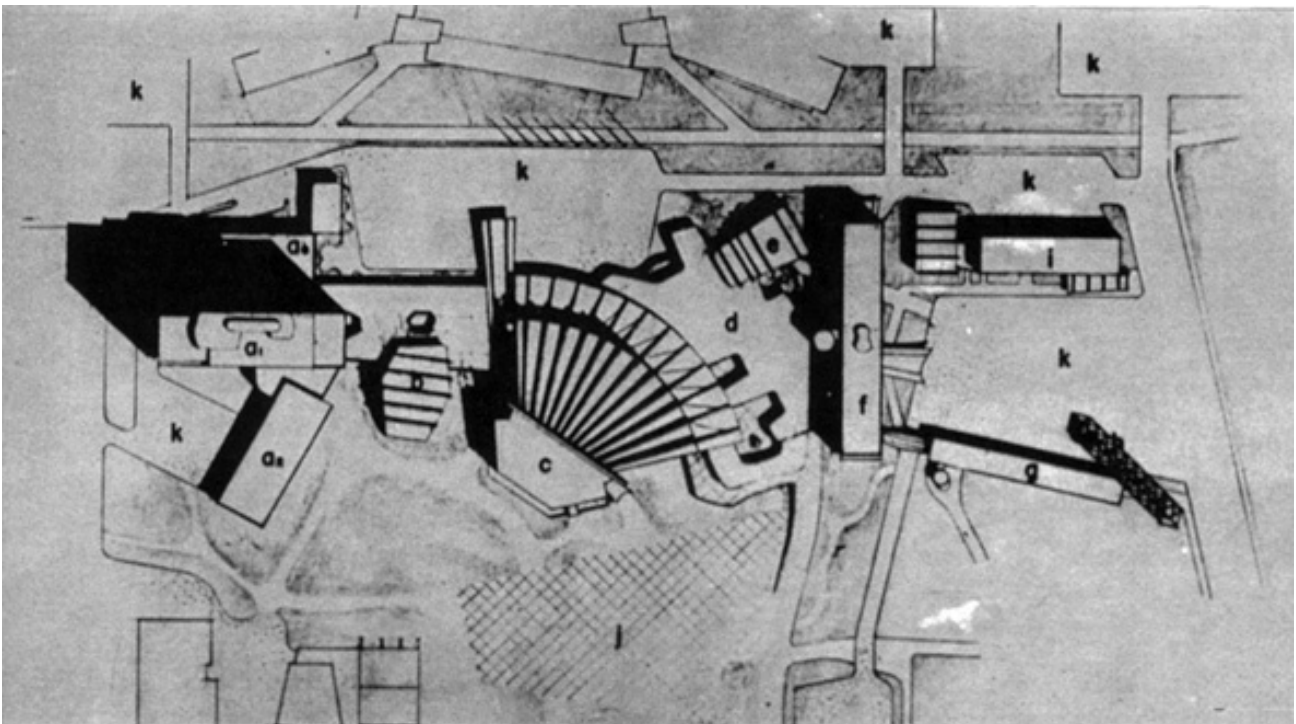
reacio a soportar los embates de la sinuosidad de algo tan accidental como el río que atraviesa Moscú. De hecho toda curvatura, resultado de aquel juego concavo/convexo de enfrentamiento con el río o la parcela, desaparece y ello motiva la confrontación de los dos auditorios que quedarán en una condición de borde (29 de octubre). Este enfoque, en sus diferentes versiones de los días 29 de octubre y 1, 2 y 22 de noviembre, excluye toda posibilidad de generar un espacio urbano. El vacío es el remanente de la lógica propia e interna de la estructura general de volúmenes.

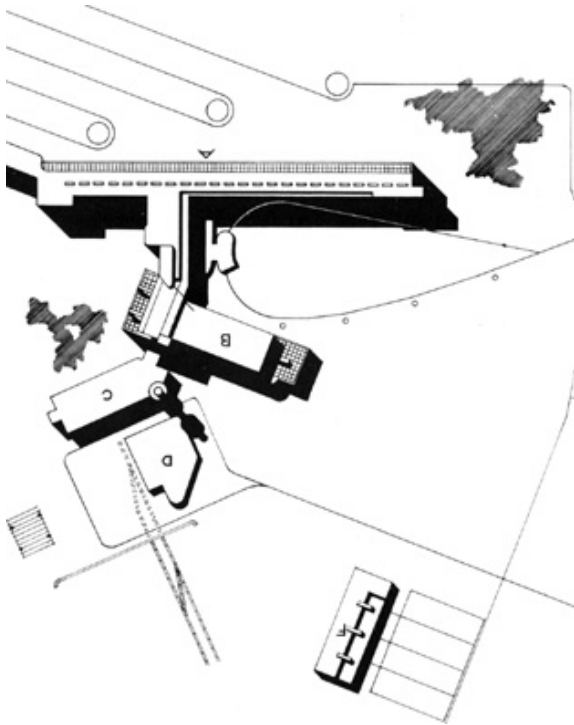
El dinamismo del esquema definitivo de Villanueva (il. 53) generará una mayor riqueza de sentidos y la referencia sería, entonces, el organicismo de Alvar Aalto<sup>205</sup> al que hacía mención el libro de Bruno Zevi<sup>206</sup>. El concepto de lo "orgánico" que utiliza Villanueva, según él mismo indicará años después, operativamente estaba tomado de ciertas ideas de Frank Lloyd Wright, en el sentido de aquello "que crece en etapas lógicas, como todo en la naturaleza"<sup>207</sup>. Pero a efectos prácticos tampoco en Villanueva quedaban claras las implicaciones que ello comportaba en la concepción o articulación de edificaciones o secuen-

53. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria: Conjunto central. 1952  
Plano de Conjunto.
54. ALVAR AALTO  
Sanatorio de Paimio. 1930  
Plano de conjunto.

205 Según Posani, asistente por entonces y futuro colaborador del arquitecto, el libro de Bruno Zevi, *Historia de la Arquitectura Moderna*, publicado en 1950 y donde se desarrollan las nociones de una arquitectura orgánica, constituirá un referente constante en el quehacer reflexivo de la oficina.

206 Zevi no es el único crítico que señale el carácter "orgánico" de la arquitectura de Aalto, tal como lo señala en *Historia de la Arquitectura Moderna*, libro al que considera como la "ampliación filológica y crítica de *Verso un'architettura organica*" aparecido en 1945. Ambos textos tratan con ambigüedad el término, lo que constituye uno de los rasgos distintivos de un pensamiento arquitectónico simplista pero muy efectivo. Todo ensa-





54.

cias espaciales.

Villanueva prestaría particular atención al libro de Zevi que, desde el momento en que llegó a sus manos, estuvo siempre sobre su mesa de trabajo. La alusión formal a Aalto puede resultar un tanto obvia: las articulaciones entre volúmenes que Villanueva plantea recuerdan a las que se producen en el sanatorio de Paimio, que el arquitecto finés construyó en 1930 (ii. 54). En este proyecto, una serie de edificaciones laminares que albergan funciones específicas y diferenciadas, se enfrentan unas a otras a través de vínculos aparentemente casuales. Sin embargo, el trabajo de Villanueva discurrirá sobre un filo particularmente difícil, en el que, sin renunciar a los preceptos "racionalistas", a los que según Zevi se enfrentaba Aalto, mantenía la tensión "casual" entre volúmenes.

Los elementos laminares que se ven más desahogados desde la segunda versión, evidencian una concepción cúbica. Mantendrán la expresividad desnuda de pilastras y soportes, encajando perfectamente como epílogo de los tratados que entronizan el racionalismo y la abstracción: los de Platz, Pevsner, Behrendt, Giedion, según señala el propio Zevi. La influencia de la versión de Aalto que trasmite Zevi, habría inducido a Villanueva a responder a condiciones más dinámicas de la percepción arquitectónica; particularmente en la aproximación a los edificios y los circuitos que los espacios interiores del conjunto requerirán, como articuladores del proyecto general. Algo que explotaba con singular maestría Aalto.

Contemporáneo al momento en que las torsiones de Villanueva se están operando sobre el Conjunto Central, resulta el Parque Ibirapuéra en Sao Paulo (1951-55) de Oscar Niemeyer. Una estructura en particular, el Mercado Central, llama la atención a los efectos de entender, a cabalidad, lo que el proceso transformador de Villanueva supuso. En este otro conjunto, Niemeyer plantea una serie de edificaciones laminares cuya vocación es claramente racionalista (ii. 55). Estas se distribuyen por el terreno bajo los criterios característicos de una composición a base de ejes

yo o investigación que reseñe el trabajo de Villanueva en la Ciudad Universitaria a partir de 1950 lo hace reconociendo características "orgánicas", sin que se aclare muy bien en qué consisten o cómo operan.

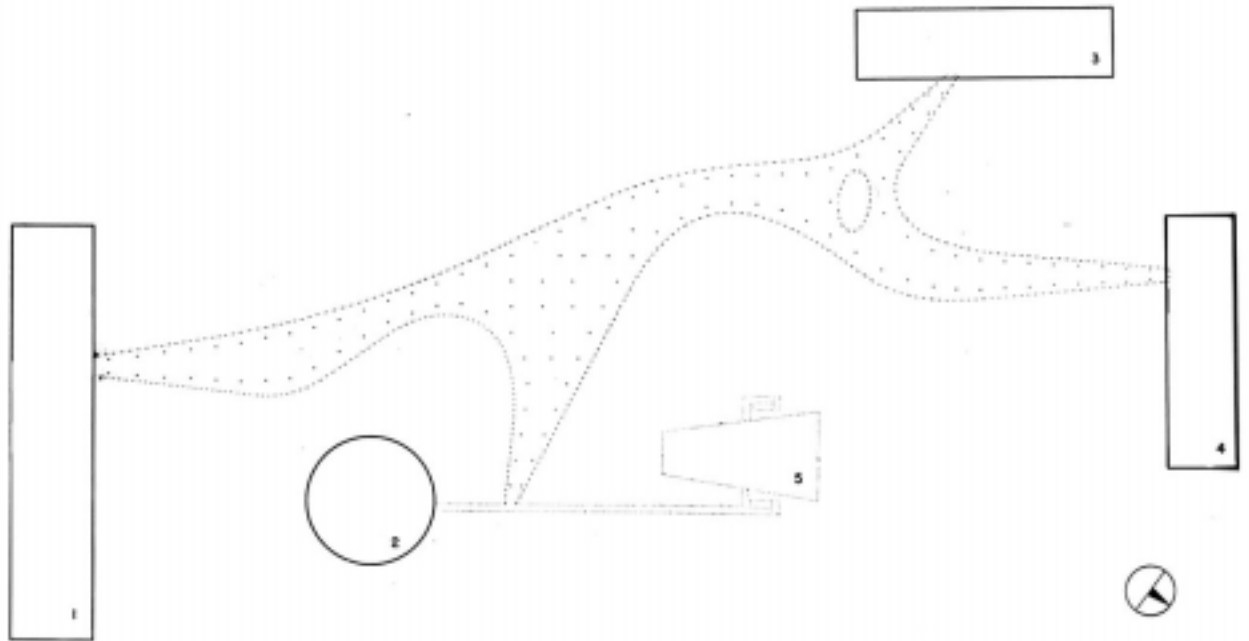
207 Citado en el libro de Sibyl Moholy-Nagy. (1964). Op. Cit. P. 95.

principales y secundarios, articulados de forma virtual.

La tensión se ha llevado a un extremo tal que la relación entre edificios se pierde y ha de ser retomada por una estructura curvilínea que recorre todo el conjunto restaurando la unidad (il. 56). La geometría de esta pieza no tiene nada de particular respecto a los trazos de las caminerías que los grandes conjuntos o las casas particulares de Niemeyer suelen plantear. Incluso el hecho de que estos trazos se conviertan en estructura es algo que ya se ha presentado en la Casa do Baile de Pampulha (1942).

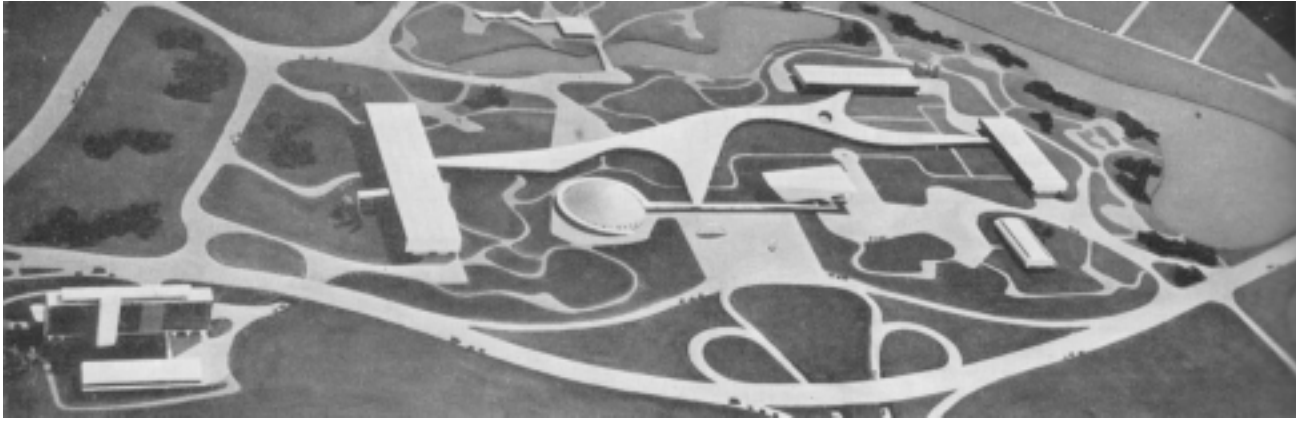
Lo relevante estriba en que, a diferencia de lo que ocurría en Pampulha, la estructura ya no ocupará

55. OSCAR NIEMEYER  
Parque Ibirapuéra. 1951-1955  
Plano del área del Mercado. Tomado del libro de Mindlin: *Modern Architecture in Brazil*, 1956.
56. OSCAR NIEMEYER  
Parque Ibirapuéra. 1951-1955  
Maqueta del área del Mercado.
57. OSCAR NIEMEYER  
Parque Ibirapuéra. 1951-1955  
Fotografía del área del Mercado.
58. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria: la Plaza Cubierta.  
Fotografía de Roger Corbacho



55.

el eje central del plano horizontal suspendido en el aire – con lo que se negaba toda la espacialidad de esta pieza y su posibilidad de ser habitada–. Ahora la estructura se distribuye casi accidentalmente sobre un campo de amplias dimensiones, con el contrapunto de las líneas sinuosas delimitantes de ese plano horizontal que flota (il. 57). De la dialéctica enfrentada entre las dos geometrías casuales (la de la retícula de los pilares y la del contorno de la losa del forjado) se conforma un ámbito en el que se establecen ilimitadas perspec-



56. tivas y la pieza adquiere identidad tipológica propia.

Pero existe una gran diferencia entre lo que está buscando Villanueva y lo que propone Niemeyer. La experiencia fenoménica de la extensa marquesina del arquitecto brasileño se parece más a la que se puede experimentar en los Pasillos Cubiertos de la Ciudad Universitaria de Caracas, puesto que en ambas la geometría del espacio coincide con la de los flujos (posibles o inducidos). Este paralelismo construye una topología de la promenade, allí donde las condiciones climáticas lo requieren. El sesgo distintivo más importante entre ambos planteamientos estriba en que, mientras Niemeyer arma un objeto claramente identificable, el espacio que dimana de la Plaza Cubierta (il. 58) es el reflejo de la suspensión en el tiempo del momento en que se produce la tensión entre flujo y campo.



57. Siguiendo una estrategia bastante similar a la secuencia de recorrido que presenta el Sanatorio de Aalto, Villanueva enfatizará la aproximación al con-



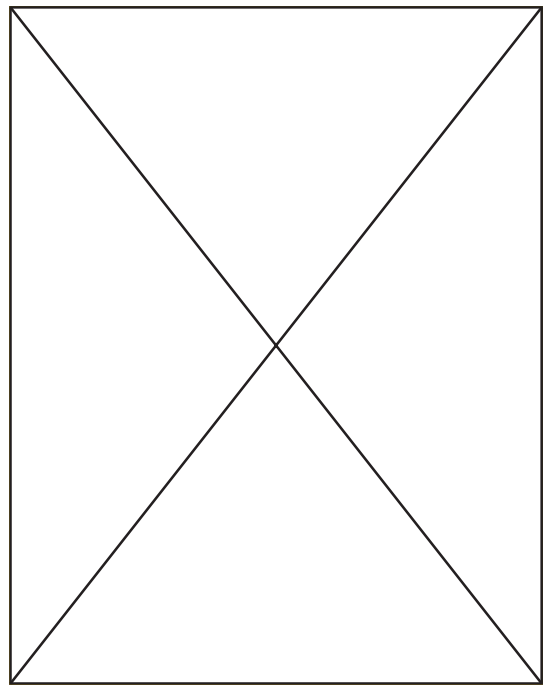
58.

junto en la secuencia que se arma desde la Plaza Venezuela, relegando el foco visual que se había generado desde el Hospital y que estructuraba el campus. La solución la encontró al crear un cour d'honneur a contraeje de lo que hasta entonces había sido el esquema estructural<sup>208</sup>. Es la nueva Plaza del Rectorado que se extiende desde la calle de acceso hasta el edificio del Rectorado. Espacio que aparecerá en la tercera y definitiva versión de la segunda propuesta, .

La plaza se conformará finalmente por tres cuerpos, uno el del Rectorado y dos de menor altura, dispuestos en forma divergente desde el nuevo foco. Pero aquí la frontalidad contra la masa principal es mayor que en el Sanatorio, con lo que se crea un nuevo elemento central focal, que podría evocar, ahora con mayor vehemencia, al proyecto de Miguel Angel para la Plaza del Campidoglio<sup>209</sup> (il. 59). Correspondencia que quedó definitivamente establecida en la versión final, cuando desdobló uno de los brazos con sentido especular, armando completamente esta similitud.

Este gesto constituye una manifiesta intención de situarse acorde a una línea racional, positiva e ilustrada<sup>210</sup> y conforma un guiño a la vanguardia visualmente proselitista de Zevi, que calará hondamente en Villanueva. Las articulaciones que está experimentando el conjunto comienzan a ser una temática arquitectónica autónoma. La transición entre un espacio y otro, entre una edificación y otra, comienzan a prolongarse en el tiempo y en el espacio, dando inicio a una cierta estética del umbral. Una articulación que, a partir de estas torsiones sincréticas, como espacio diferenciado y específico, será un elemento característico de la arquitectura de Villanueva, que experimentará no sólo en el Grupo Central, sino en la concepción urbana misma de toda la Ciudad Universitaria. Estos movimientos migratorios que experimentan las masas del conjunto, más próximos a aquellas manipulaciones del objeto que se habían operado sobre la percepción de la forma en la pintura cubista. Responden a inquietudes que irán más allá del proceso de acomodo de las piezas que lo conforman, en una secuencia que enfatizaría las intenciones proyectuales del diseñador, como en el

59. MIGUEL ANGEL  
Plaza del Campidoglio.  
Dibujo de Etienne Dupérac.



59.

208 Poco tiene que ver este espacio con la imagen de patio entendido como ese hueco borgiano por donde se derrama en la casa la luz del Sol; es más bien, un patio de hotel afrancesado que responde aún muy bien a la herencia de la formación del arquitecto.

209 El mismo Villanueva menciona "el efecto renacentista" que este Patio de Honor debía producir dentro de la nueva estrategia de aproximación. La alusión es indirectamente a esta plaza de Miguel Angel, que Larrañaga (1991) señala en su análisis de la obra de Villanueva.

210 Algo similar a lo que Le Corbusier hacía cuando incluía en sus textos y en sus proyectos citas y referencias a construcciones de sólida reputación racional.

### Palacio de los Soviets.

La evolución del pensamiento y el oficio de Villanueva denota algo más que el trabajo de acomodar conceptos y entidades en una secuencia inductiva, en cuyo caso, las formas serían concepciones cerradas y su resolución concluiría por aproximación al objeto deseado. No constituiría un acto proyectual en sentido meta-ontológico del término, sino un juego de similitudes y diferencias en el que la crítica operaría sobre clausuras. Recorrer los espacios de la Ciudad Universitaria es recorrer la construcción topológica de lo moderno en Venezuela.

Primero, porque operando desde una confrontación con las convenciones del signo y del símbolo en la arquitectura, Villanueva se adentra en el estudio de lo específico de la disciplina; algo que muy lejos de significar una renuncia, constituye una exploración liminar que supondrá, paralelamente, su apertura a otras manifestaciones expresivas. Similar a lo ocurrido en la concepción expresiva vanguardista operada desde A. y la Pangeometría, con el desmontaje de la perspectiva renacentista, partiendo de la desacralización de la tradicional jerarquía de la estructura de los elementos geométricos -primarios- y los caracteres táctiles o cromáticos -secundarios<sup>211</sup> -.

Segundo, porque el trabajo de Villanueva, próximo a la obra de Aalto más allá de lo formal, manifiesta una similar carencia de elementos representativos con los cuales su arquitectura pudiera singularizarse. “La modesta capacidad comunicativa”<sup>212</sup>, con la que se llegó a calificar las experiencias de Aalto, constituirían, como después en Villanueva, un manifiesto “antirretórico”. “La libertad de la sintaxis cubista” enfrentada al purismo estereométrico que se logra en trabajos como el Sanatorio, planteaba una articulación de volúmenes similar a la que se dará en el Aula Magna. Contrarios al principio neoplástico de la descomposición que desarticula la caja originaria en láminas, ambos arquitectos desarrollarán una voluntad de “reintegración que a veces se complace en recuerdos barrocos”<sup>213</sup>. La simetría o la disonancia vendrán justificadas por motivos funcionales o táctiles y no por

211 Como de hecho se señala en la teoría cartesiana –construcción ilustrada básica– de la red extensa.

212 Alusión hecha al pabellón de Aalto de la Expo de París de 1937. En esta obra lo que más recalcó la crítica fueron las consideraciones bio-climáticas de confort que el pabellón ofrecía al paseante aquel caluroso verano. En ZEVÍ, B. [1950]. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Traducción de la quinta edición italiana a cargo de Roser Berdagué. Poseidon: Barcelona. (1980).

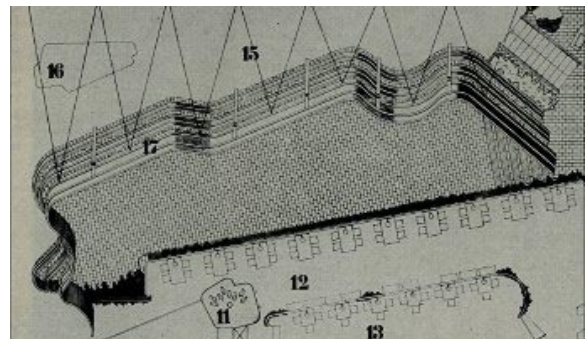
prejuicios formales.

Hasta aquí llegan los paralelismos. Pese a su antiapostolado, Aalto llegó a plantear, en 1939, para el Pabellón de Finlandia de la Expo de Nueva York, un revestimiento de madera capaz de ocultar, sin reparos, el armazón de cemento y el contenedor espacial mismo (il. 60.a y b). Su conciencia de los espacios interiores, más allá de la reivindicación de la caja arquitectónica en sus factores básicos –superficies, planos, volúmenes y maclas–, supusieron un fuerte impacto para los racionalistas. Aalto, inspirado en el eclecticismo ochocentista, que ocultaba tras la decoración la elementalidad del espacio, experimentará la transgresión de las concepciones supuestas en el movimiento moderno. La reivindicación táctil aaltiana denunciaría los desarrollos esquemáticos de El Lissitzky o Van Doesburg, donde la construcción añadía muy poco al boceto, constituyendo una constatación mecánica en yeso o cartón:

“En suma, una vez desafiada la masa estúpida y compacta del bloque tradicional, los racionalistas se habían detenido en la indagación estereométrica, llevada de fuera a adentro: primero el armazón, después la envoltura que sólo Mies llega a suprimir en algún caso, finalmente la articulación de los ambientes. Aalto trastoca este método dando primacía al espacio.../... El nuevo lenguaje elimina el cisma entre trama estructural, volúmenes y planchas divisorias, puesto que vuelven a manipularse todos los elementos en nombre de una visión espacial global”<sup>214</sup>

La intención de Aalto estaría paradigmáticamente reflejada en este Pabellón, por cuanto aquí se enfrentó al paralelepípedo “sordo y desgarrado de dieciséis metros de altura”, no a través de pilotes o retículas filiformes de un diseñador racionalista, ni destruyendo la solidez del continente, como uno neoplasticista, sino haciendo “cantar y hablar al

60. ALVAR AALTO  
Pabellón de Finlandia. 1939  
Exposición Universal de Nueva York.  
a: Interior. Fotografía de Ezra Stoller  
b: Planta
61. ALVAR AALTO  
Pabellón de Finlandia. 1939  
Exposición Universal de Nueva York.  
Esquema preliminar
62. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria. 1952  
Diagrama de los flujos



Arriba: 60.a  
Abajo: 60.b

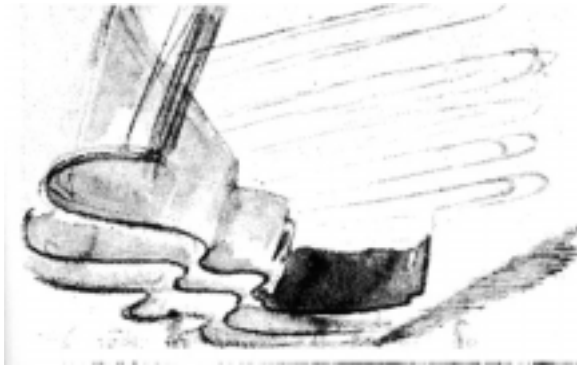
213 ZEVI, Bruno. [1950] Op. Cit. P. 222.

214 ZEVI, Bruno, [1950] Op. Cit. PP. 222–223

215 ZEVI, Bruno, [1950] *Ibidem*



espacio". Esto es, comprimiendo y dramatizando sus límites a través de una estructura superpuesta e inscrita sobre el contenedor mismo, "suspendiendo en él una grandiosa pared de madera arrogantemente ondulada y amenazante, (que) multiplica y enriquece los recorridos..."<sup>215</sup>.



61.

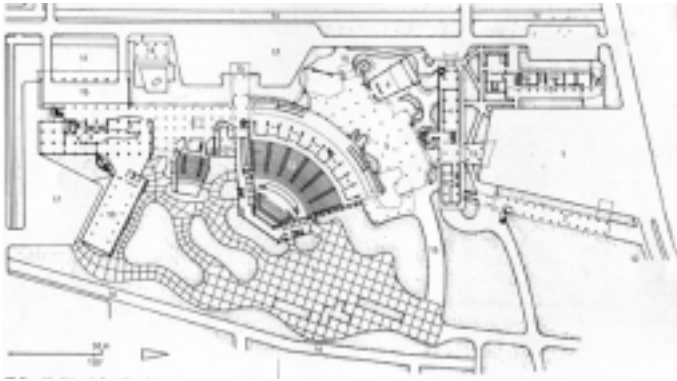
En Villanueva, en cambio, la intención es evidenciar la desnudez, más propia de una carencia o de lo inconcluso, para que sirva de soporte a otros elementos expresivos<sup>216</sup>. Y sin embargo se mantiene aún una dramática semejanza: la imposibilidad de que sus búsquedas se expresen a través de técnicas o medios gráficos. Es un "gesto espacial" que "no puede descomponerse en plantas, secciones o alzados"<sup>217</sup>. El trabajo que sobre el espacio practicó Aalto a través de potentes y expresivos esquemas preliminares (il. 61), Villanueva lo dejará a pintores, muralistas y escultores y a la temporalidad que confiere al recorrido una nueva significación de la promenade architecturale (il. 62). El esquema de los tránsitos posibles que operarán sobre el ámbito de relaciones de los volúmenes en migración de La Plaza Cubierta, es indicativo de todo ello. Sobre todo si se considera cómo surgió este espacio a partir de una dilatación temporal del umbral, hasta acabar llamándose el lugar de los pasos perdidos.

Es posible adentrarse en estas cuestiones desde consideraciones diversas que resultan convergentes. La primera de ellas surge de su misma concepción espacial. En principio La Plaza Cubierta es un espacio remanente que irá moldeándose según se distorsionen las diferentes articulaciones que van adquiriendo los edificios que componen el conjunto (il. 63). En los



216 Operando una transtextualidad entre significantes, noción que se desarrollará más adelante.

217 ZEVI, Bruno, [1950] *Ibídem*



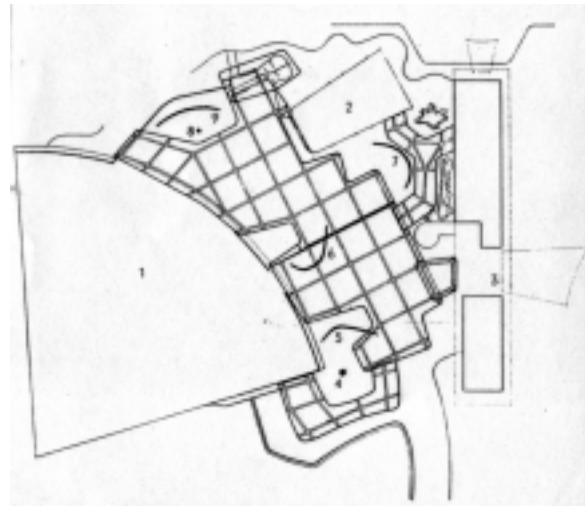
63.

primeros esquemas la articulación misma entre los diferentes componentes está generada por la presencia central de uno de sus cuerpos funcionales y la Plaza ni siquiera aparece. Será en 1952, al empezar efectivamente a estudiarse la estructuración funcional específica de cada elemento, cuando surja<sup>218</sup> (il. 64). En la primera versión del segundo esquema general, el conjunto aún mantenía un atavismo de frontalidad, dado que seguía respondiendo al ficticio eje organizador que comenzaba en el Hospital, como ya se señaló. Más que una plaza, el espacio cubierto parece un gran vestíbulo o una gran marquesina de aproximación y acceso.

La Plaza, concebida como espacio de articulación y transición, se originará cuando cada uno de los elementos funcionales de este conjunto se adecue a las condiciones de borde, atentando a la rígida situación a la que se veían sometidos (il. 65). La ruptura con la primera propuesta es evidente. Uno de los primeros Pasillos Cubiertos<sup>219</sup> –emblemas en la obra de Villanueva– que aparece en el conjunto general, desvincula el Grupo de Medicina y el de Rectorado, Biblioteca y Aula Magna. Toda fluidez espacial o compositiva entre ambos grupos queda cercenada por esta acción, marcando los dos tiempos que caracterizan el proyecto de la Ciudad Universitaria.

Aunque no exista constancia documental alguna de cuándo Villanueva empezó a conferirle identidad y autonomía al espacio de La Plaza Cubierta, los croquis en los que se representan diferentes flujos de circulación que en él se producen inducen a pensar que su concepción originaria

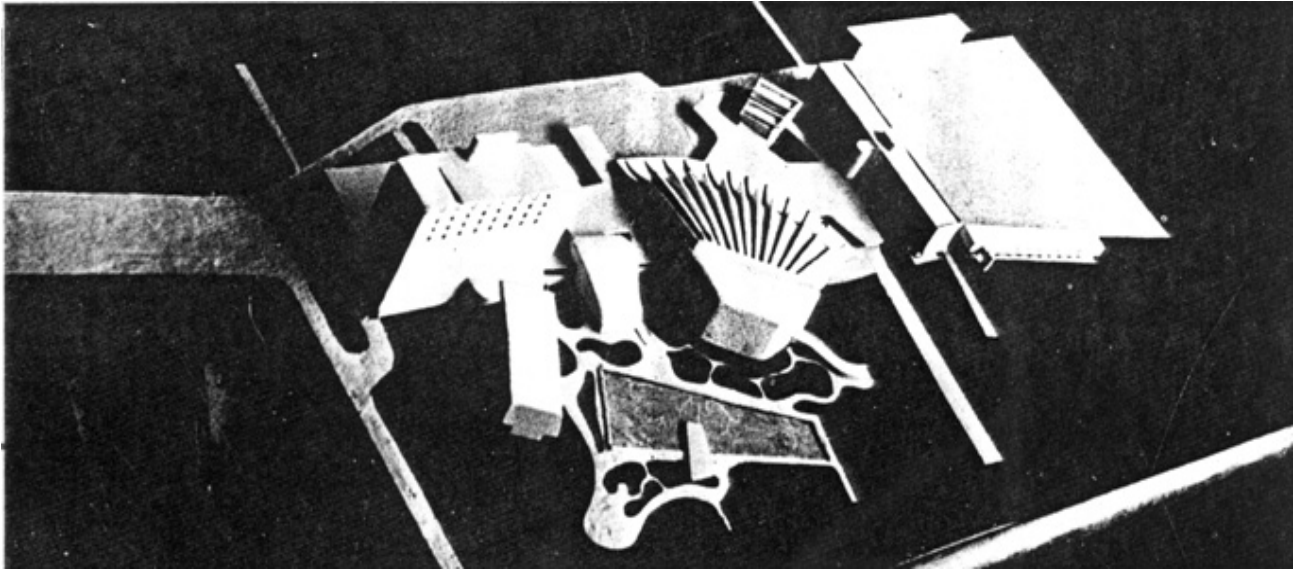
63. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria. 1952  
Plano de la planta baja del Centro Cívico.
64. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria. 1952  
Centro Cívico: La Plaza Cubierta.  
Diagrama estructural y espacial que muestra la disposición de pilares, patios y obras de arte.
65. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria. 1952  
Fotografía de la maqueta publicada en  
L'Architecture d'Aujourd'hui en 1955.



64.

218 Según cronología del catálogo de la exposición La arquitectura de Carlos Raúl Villanueva, realizada por la Fundación Carlos Raúl Villanueva en 1993 -FAU/UCV, MACSI, CONAC: Madrid-.

219 El diseño estructural de los Pasillos Cubiertos corrió a cargo de los ingenieros Otahola y Benedetti.



65. evidencia el carácter de transición. Para Larrañaga, “La Plaza Cubierta puede definirse como la simple necesidad de conectar, con un suficiente nivel de protección, las edificaciones institucionalmente más significativas de la Universidad”<sup>220</sup>. Respondería, según el autor venezolano, a exigencias de condiciones climáticas y de confort ambiental. Entendido así quedaría sin explicarse porqué, en los sucesivos esquemas, irá dilatándose y adquiriendo entidad cada vez con mayor contundencia.

La corporeidad de La Plaza Cubierta vendría del énfasis puesto en la estructura como hacedora de la forma arquitectónica, base ya de la exploración del Grupo Deportivo en 1949. Esta exploración devendrá en la renuncia a la presencia de la superficie –el muro como soporte remanente del estilo–, lo que por otra parte, aproximaba aún más la Arquitectura al hecho constructivo como su fundamento. La estrategia es sencilla y la tomaría de la circunstancia de que, en el trópico, la superficie plana del muro devuelve la luz del sol de una forma enceguedora. Un recurso para mitigar el resol sería el empleado por O’Gorman en la Biblioteca de la Ciudad Universitaria de Ciudad de México (il. 66), donde una superficie multicolor se adhiere, literalmente, al plano de la fachada. Sin embargo los elementos expresivos, al quedar completamente planos, no actúan sobre la masa arquitectónica, por lo que no pasan de ser mera decoración. Posibilidad

que Villanueva descartaba conscientemente.

Otra forma de afrontar ese efecto indeseable será estudiar las capacidades expresivas de la estructura y el poder dramático de la luz. Un juego de claroscuros buscado en las potentes nervaduras de las gradas principales del Estadio Olímpico<sup>221</sup> (il. 67). Su vivencia se intensificará cuando este juego de luz/sombra devenga autónomo, a su vez, y busque edificarse como una dramatización de la experiencia arquitectónica en sí. El precedente estaba dado en la forma de las galerías tradicionales sobre las cuales se sostenían los volúmenes racionalistas de El Silencio (il. 68). Una vez superada la fórmula narrativa, las sensaciones visuales y espaciales que se producían buscaron intensificarse como construcción arquitectónica no-mimética, en los Pasillos Cubiertos que conectan las diversas edificaciones de la Ciudad Universitaria (il. 69). La relación con el referente es totalmente abstracta y no depende del reconocimiento de aquel para su efectividad y riquezas formales.

Sin embargo, las sensaciones hápticas que producen, forman parte de la memoria colectiva del habitante de estas latitudes. Tipológicamente podrían derivar de las propuestas para el "Milán Verde" (il. 70) de Gardella, Pagano, Albini y otros (1938), donde una red de calles, cubiertas a manera de pasillos urbanos, conectaban las diferentes edificaciones del barrio central de Sampione-Fiera. Remitirían también a los

66. JUAN O'GORMAN  
Biblioteca de la Universidad Autónoma de México. 1951. Fotografía de 1971
67. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria. 1952  
Estadio Universitario. Fotografía del conjunto.
68. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Reurbanización de El Silencio. 1941.  
Fotografía de los corredores cubiertos.
69. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria. 1952  
Pasillos cubiertos. Fotografía
70. GARDELLA, PAGANO, ALBINI  
Milán Verde. 1938  
Del libro de Zevi: Historia de la Arquitectura Moderna. Perspectiva



66.

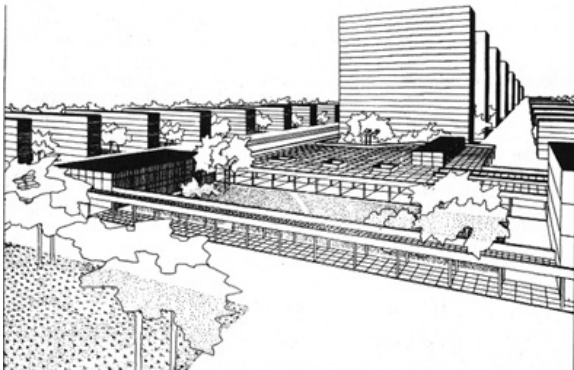


67.

221 Los cálculos estructurales de las gradas del Estadio Olímpico se deben a la firma "Christiani & Nielsen", los mismos proyectistas del Aula Magna.



Arriba: 68.  
Derecha: 69.



70.

222 Ubicada cerca de Los Angeles.

223 No se dispone de la versión particular del libro de Zevi que manejó Villanueva.

224 LARRAÑAGA, E. (1991) Op. Cit. P. 51

225 El libro *Brazil Builds*, de Goodwin, había aparecido en 1943, publicado por el MoMA de Nueva York.

226 Discurso de apertura pronunciado por Villanueva en el Sexto Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, celebrada en Londres, en julio de 1962: VILLANUEVA, C.R. (1962, julio) *Influencias del concreto y del progreso técnico y científico de la arquitectura de hoy de mañana*. Punto, nº 4: Caracas. (s/p).

Pasos cubiertos de la Kester Av. Elementary School<sup>222</sup> obra de Richard Neutra, realizada en 1951. Si bien Villanueva no cita en sus reflexiones estas referencias, a propósito de los espacios conectores que propone para la Ciudad Universitaria, ha de considerarse que el trabajo del arquitecto, posterior a 1951, estuvo marcado por la influencia que ejerció *Historia de la Arquitectura Moderna*<sup>223</sup>. Las imágenes de estos espacios conectores cubiertos están particularmente detalladas en el libro de Zevi.

La exuberancia de formas que presentan los Pasillos Cubiertos de la Ciudad Universitaria compone una sutil y compleja riqueza ambiental y la heroicidad de sus elementos estructurales evoca los espacios que surgen a resguardo de los viaductos del Park Güell de Gaudí<sup>224</sup>, pero el referente más inmediato serán los espacios del Pabellón de Brasil (1937) de Niemeyer o las zonas públicas de Pampulha<sup>225</sup>. Atendiendo a cierto estoicismo que Villanueva otorga a la desnudez estructural, remitido a la poética de lo elemental proclamada en la *Maison Domino*, la sobriedad en el uso de las herramientas formales le permitirá desarrollar particulares posibilidades expresivas de la lógica soportante/soportado similares a las que desarrollara Pier Luigi Nervi. Pero mientras Nervi hace de la estructura "un factor absorbente y exclusivo del quehacer arquitectónico"<sup>226</sup>,

Villanueva será contrario a los formulismos sobre su “supremacía auto-expresiva” ya que, dada la rígida determinación científica del valor condicionante de la estructura, conducirían a “formas-tipo” ideales y perfectas.

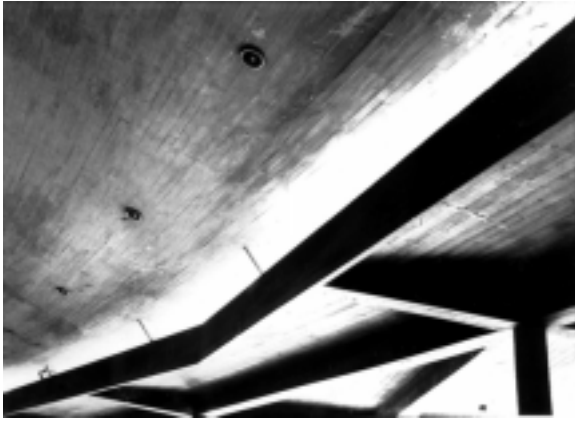
“ Debo manifestar que, para mi, es imposible aceptar la identificación del concepto de arquitectura con el concepto de estructura. Ello representa ya no una reducción de valores sino un error de tipo crítico. En segundo lugar la reedición del concepto de forma-tipo perfecta e ideal constituye un regreso a concepciones platónicas con evidentes resabios académicos. La misma reaparición del concepto de «estilo», aún cuando esté estructurado sobre la base de hipotéticos valores científicos, supone una persistencia subterránea de antiguas concepciones, de una substancial inadaptación a lo que el movimiento moderno ha defendido desde un comienzo” .<sup>227</sup>

A la misma lógica esencial de los Pasillos Cubiertos responde La Plaza Cubierta, consistente en un gran techo soportado sobre pilares de hormigón dispuestos sobre una retícula elemental (il. 71). Los únicos accidentes son grandes vanos que la horadan, permitiendo la incidencia directa de la luz del sol sobre jardines, murales y esculturas abstractas, sucediéndose aquí y allá, en aparente desorganización (il. 72). La ima-

71. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria. 1952  
La Plaza Cubierta.
72. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria. 1952  
Detalle de La Plaza Cubierta. Fotografía de Roger Corbacho
73. LE CORBUSIER  
Palacio del Centrosoyus. 1929-30.  
Moscú. Hall de entrada. Perspectiva

227 VILLANUEVA, C.R. (1962, julio) *Ibidem*.



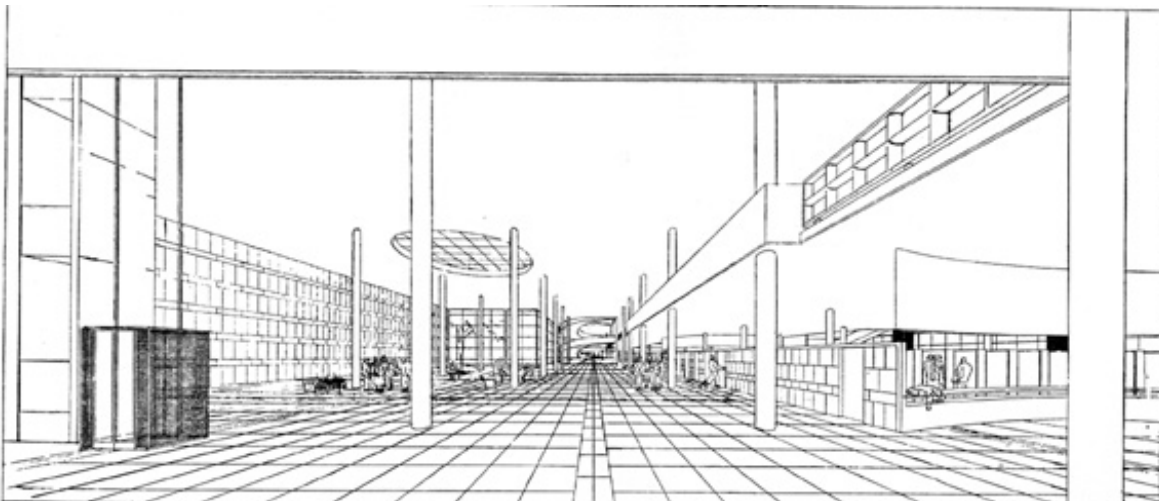


72.

gen espacial de la Plaza se aproxima a la del “hall” principal del Palacio del Centrosoyus (1920/30) de Le Corbusier, apoyándose en la misma idea de planta libre que a éste último le caracteriza (il. 73).

Sin embargo, tal como se puede apreciar en la perspectiva del espacio que realiza Le Corbusier, lo primero que destaca es el hecho de que todos los elementos de orden espacial (plásticos o constructivos) remiten unos a otros tautológicamente. La retícula que surge en cada paramento, losa, vano, rincón o límite es la expresión de un orden subyacente e inmutable, en absoluto contingente y subordinado a una composición de ejes primarios y secundarios apoyados en la lógica programática. Por otra parte, el vacío está calificado por la llegada al suelo de los elementos de comunicación vertical y por sus límites, que se encargan de recordar al observador que se haya bajo una estructura edilicia más compleja que alberga entre sus componentes a este espacio; lo que constituye, al fin y al cabo, la razón de ser de este proyecto.

En definitiva, el vestíbulo de la propuesta de Le Corbusier constituye, en primer lugar, un orden cerrado en sí; en segunda instancia, es marcadamente autorreferencial y, por último, se resuelve dentro de sus propios confines. El espacio de Villanueva, en contraposición, se diferencia en que deviene en cuerpo autónomo que se yergue como un elemento tipológico propio (il. 74.a, b y c). Las remisiones a las que apuntan sus elementos de orden espacial no se resuelven en la continuidad programática, sino que más bien acentúan

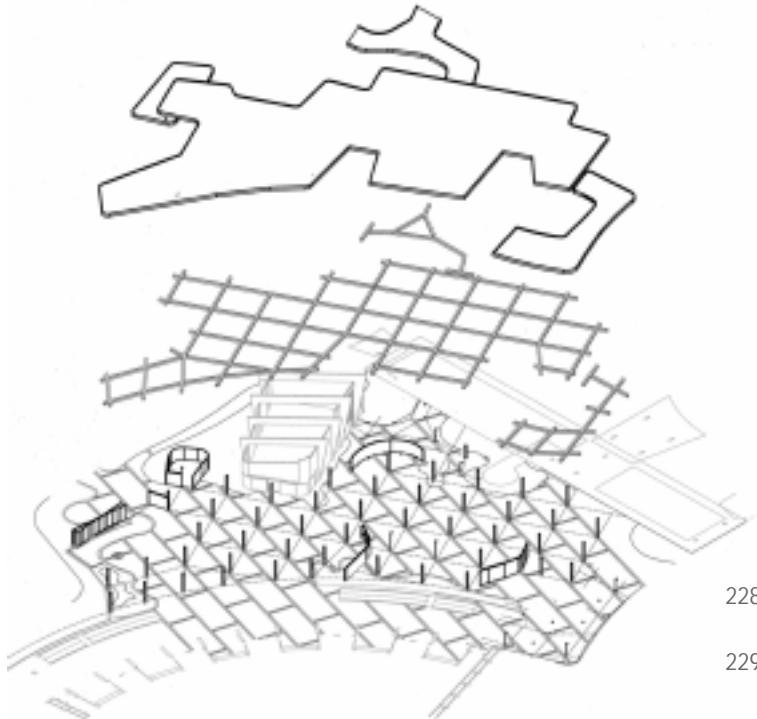


73.

una sensación de extravío sin referencias. En la Plaza, la repetición de los elementos soportantes de la cubierta remiten a fuerzas expansivas que dejan sin resolución la configuración del espacio como un todo abierto.

“...la adherencia a las leyes científicas y a la tecnología más nueva, a pesar de ser un incentivo extraordinariamente vital, tal como lo afirma muy justamente el mismo profesor Nervi, en ningún momento puede ser la causa de una nueva fijación estilística. Creer que si eso puede ocurrir significa, en mi opinión, aceptar la creencia de un mundo estable, permanente, dotado de una escala inmutable de valores paradigmáticos, cerrado en la autocontemplación de su exquisita perfección”<sup>228</sup>.

Villanueva elimina toda alusión estilística para ceñirse a una especificidad disciplinaria, aunque la lógica soportante/soportado no se presente completamente desnuda<sup>229</sup>. Las claves de lectura de sus diferentes signos perceptuales se presentarán ambiguas.



74.a

74. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
 Ciudad Universitaria. 1952  
 a: Isometría de los componentes de la La Plaza Cubierta.  
 b: Corte por el Patio de Honor, la Plaza Cubierta y el Aula Magna.  
 c: Centro Cívico. Planta Baja en donde se muestran las retículas superpuestas del tratamiento del suelo y del forjado de las vigas del techo.

228 VILLANUEVA, C.R. (1962, julio) *Ibíd.*

229 Constituyendo un elemento fundacional de un pensamiento arquitectónico independiente que se abre y se clausura en sí. Como en los mejores momentos de la vanguardia de entreguerras.



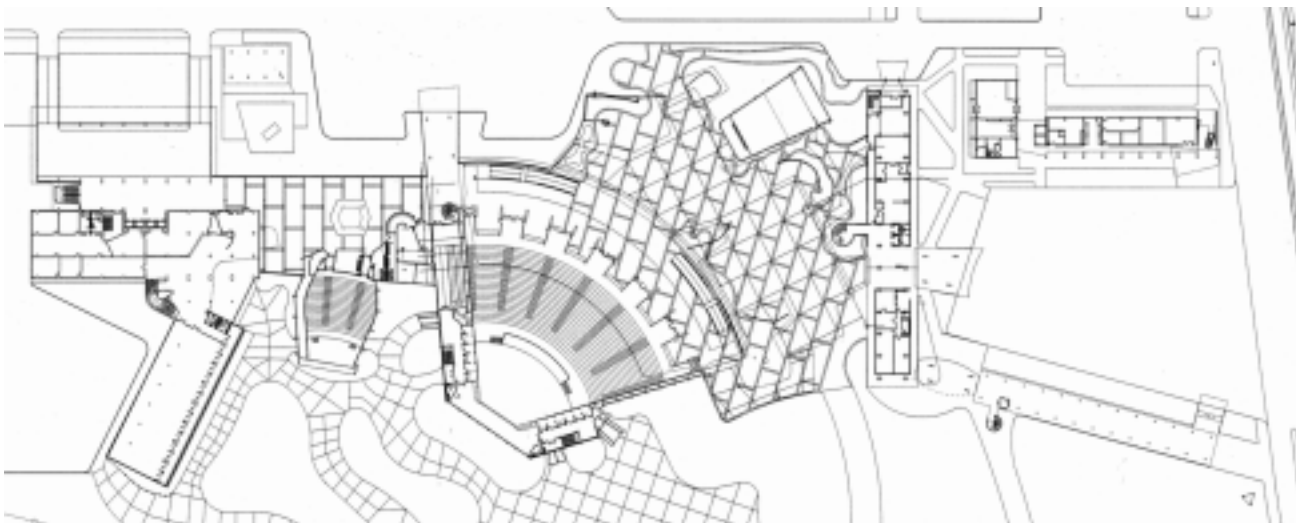


- 74.b El tratamiento del pavimento aparece con orden y sentido propios, desbaratando la inmediatez de la lógica constructiva del forjado de la losa del techo. Las tramas se presentan al observador giradas una respecto a la otra. La entrada al conjunto, desarrollada tras la compresión espacial que produce el Rectorado, al atravesar el espacio de altura infinita del Patio de Honor, enfrenta las direcciones divergentes del entramado estructural de uno y otro espacio, con lo que la primera sensación que embarga al observador es la de haber “entrado” lateralmente, lejos de toda axialidad.

“ En cambio el mundo de hoy, el mundo tal como lo entendemos, es un mundo abierto, antidogmático, en constante evolución, donde la verdad es siempre un proceso de relaciones y jamás un dato permanente” .<sup>230</sup>

Una consecuencia inmediata será la de que el observador se sienta continuamente desplazado, condenado a referencias transitorias o más bien en tránsito. Otra consecuencia será que ni la lógica de la trama del pavimento ni la de la retícula estructural se resol-

230 VILLANUEVA, C.R. (1962, julio) *Ibídem*.



verán en algún foco o elemento ulterior de orden, ni dentro ni fuera del sistema, por lo que éste queda siempre abierto. Aún más, esta apertura no es unívoca ni convergente, con lo que impele continuamente al observador a un desplazamiento que refiere a una nueva ambigüedad. El suelo remite hacia aberturas que se presentan accidentales, ofrecidas como remansos luminosos, en una latitud donde la luz es todo menos un lugar de reposo.

Los pilares, por su parte, se orientan hacia nuevos espacios que se presentan en penumbra y que sólo al acceder a ellos resuelven la secuencia anterior, logrando que se reinicie el ciclo. Unos llevan hacia nada; otros hacia la nada. El sistema adquiere, entonces, un dramatismo de referentes cruzados e infinitos; una alegoría urbana, cruce de laberinto y caos. Como caos, connota una ausencia de sentido; como laberinto, invita al desciframiento. Por un lado, un extrañamiento producido por un vértigo horizontal. Por otro, la incitación a armarse de sextantes y brújulas.

Este entramado albergaba intenciones más complejas aún. Próxima la inauguración del Centro Comunal<sup>231</sup>, el 16 de diciembre de 1953, se expusieron en el Museo de Arte Moderno de París, por sólo cuatro días, algunas de las obras de arte que participarían en el proyecto paralelo de Síntesis de las Artes que Villanueva está llevando a cabo para La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas (como se señala en los diarios *La Esfera*, *El Herlado* y *El Nacional* del día 20 de diciembre de 1952). Los trabajos de desarrollo y ejecución de todas las piezas que compondrán este Proyecto se habían iniciado, prácticamente, en Enero de 1953, con la condición de que habrían de estar acabados en siete meses. El motivo de la súbita premura no respondía a nada relacionado directamente con la arquitectura o el arte. La Xª Conferencia Interamericana que hubo de celebrarse en Caracas a partir del 2 de Marzo de 1954, requería de la dictadura de Pérez Jiménez ofrecer el mejor rostro modernizador ante el mundo como un marco legitimador para aislar a Guatemala<sup>232</sup>.

Enterado de sus concepciones modernistas, el

231 En los esquemas realizados a partir de 1952, puede constatarse como el Conjunto Central pasará a llamarse de diferentes formas: Centro Cívico, debido a la influencia de Sert, Centro Comunal, Conjunto de Biblioteca, Rectorado y Aula Magna.

232 Inicialmente, la Xª Conferencia Interamericana estaba prevista para diciembre de 1953 -*El Nacional*: Caracas, (1952, 16 de Mayo)-. El diario caraqueño *El Universal* señala el 15 de Julio, de ese mismo año, la finalidad expresa de este acontecimiento: "dar a conocer a Venezuela y señalar a los delegados extranjeros, el progreso que ésta ha venido experimentando durante los diez últimos años". Las noticias de los diarios señalan, así mismo, las instalaciones e infraestructuras que resultaban necesarias para la celebración de tal evento: la autopista Caracas-La Guaira, que reduciría el trayecto entre la capital y su puerto a 15 minutos, y las instalaciones del Centro Comunal (sic.) de la Ciudad Universitaria para las sesiones. Al día siguiente se anuncia en la prensa el adelanto en cinco años de las obras pautadas en la Ciudad Universitaria: se llegará a trabajar 24 horas al día.

dictador venezolano había decidido aprovechar el proyecto de la Ciudad Universitaria que venía ejecutándose, para ofrecerlo como el mejor escenario de un gobierno de intenciones “progresistas”. Por lo tanto, un proyecto que se estaba ejecutando algo lento en los últimos años, recibe, de repente, un inusitado impulso para su culminación. Villanueva aprovechará la coyuntura de un gobierno dispuesto circunstancialmente a engalanarse con la nobleza del arte que oculte su autoritario rostro, para llevar a cabo el proyecto de Síntesis de las Artes. Sabe que terminado el evento, terminaría el patrocinio a su proyecto<sup>233</sup>. Proyecto que continuará, aunque sometido a los avatares de los vaivenes políticos de unos promotores que no entenderán prácticamente nada de lo que allí se propuso<sup>234</sup>.

233 Tras la Conferencia, el ritmo en la adquisición de obras de arte disminuyó drásticamente y las adquisiciones de algunas de las obras de Arp y otras de Wilfredo Lam, como se puede constatar en la correspondencia sostenida con el arquitecto, sufrieron considerables retrasos en su aprobación, que hizo que los artistas cotizasen a la baja sus proyectos a fin de mantener su espacio en el proyecto.

234 La viuda del arquitecto señala una anécdota, referida en una entrevista sostenida personalmente en el mes de marzo de 1995, que ocurrió cuando, tras la llegada de las piezas multicolores de Calder y alertado ante la acumulación incomprensible de cosas sospechosas, el dictador acudió de inmediato a interrogar al arquitecto sobre la naturaleza de tal despropósito, comprado bajo la consigna de equipar de obras de arte el recinto universitario y lo que estaba viendo no era arte. La respuesta del arquitecto no pudo ser más efectiva ni ilustrativa: “¡Son dispositivos funcionales, para resolver el problema de la acústica!”.

235 La exposición de París consistía, básicamente, en montajes de los esquemas y dibujos sobre planos y fotos de maquetas del proyecto de Villanueva, además de las esculturas en su versión definitiva, así como de otras piezas manipulables.

236 El movimiento 4 del esquema del Proyecto utilizado aparece ilustrado por un croquis que establece las intenciones del arquitecto para con el espacio. El techo de la Plaza en este dibujo presenta ya una abertura de forma hexagonal, sobre una mancha que alude a la obra que contendrá: una de las piezas de Vassarely. Fue después de concebida la obra de Vassarely que entre el artista y el arquitecto se decidió la forma idónea de este vano, lo que contrasta con la presunta ignorancia de la mancha que representa supuestamente a la obra que se va a concebir.

Ninguno de los artistas que expusieron en París había visitado los espacios que les habían sido asignados. Trabajaron acorde a un proyecto de ubicaciones pre-establecidas y a un esquema que les participaba las intenciones plásticas de la idea. De hecho, ninguno salvo Calder y Vassarely años después, llegaría siquiera a ver personalmente sus obras montadas en esos espacios<sup>235</sup>. Debieron concebirse distintas versiones de este esquema, algunas de las cuales sólo aparecen reseñadas en cartas a los diferentes artistas. La versión aquí manejada es la que se encuentra en la Fundación Carlos Raúl Villanueva que evidencia ser una reelaboración posterior, dibujada mientras se terminaban de instalar parte de las obras de arte que albergaría este espacio<sup>236</sup>. Es un documento al que se podría reconocer como definitivo.

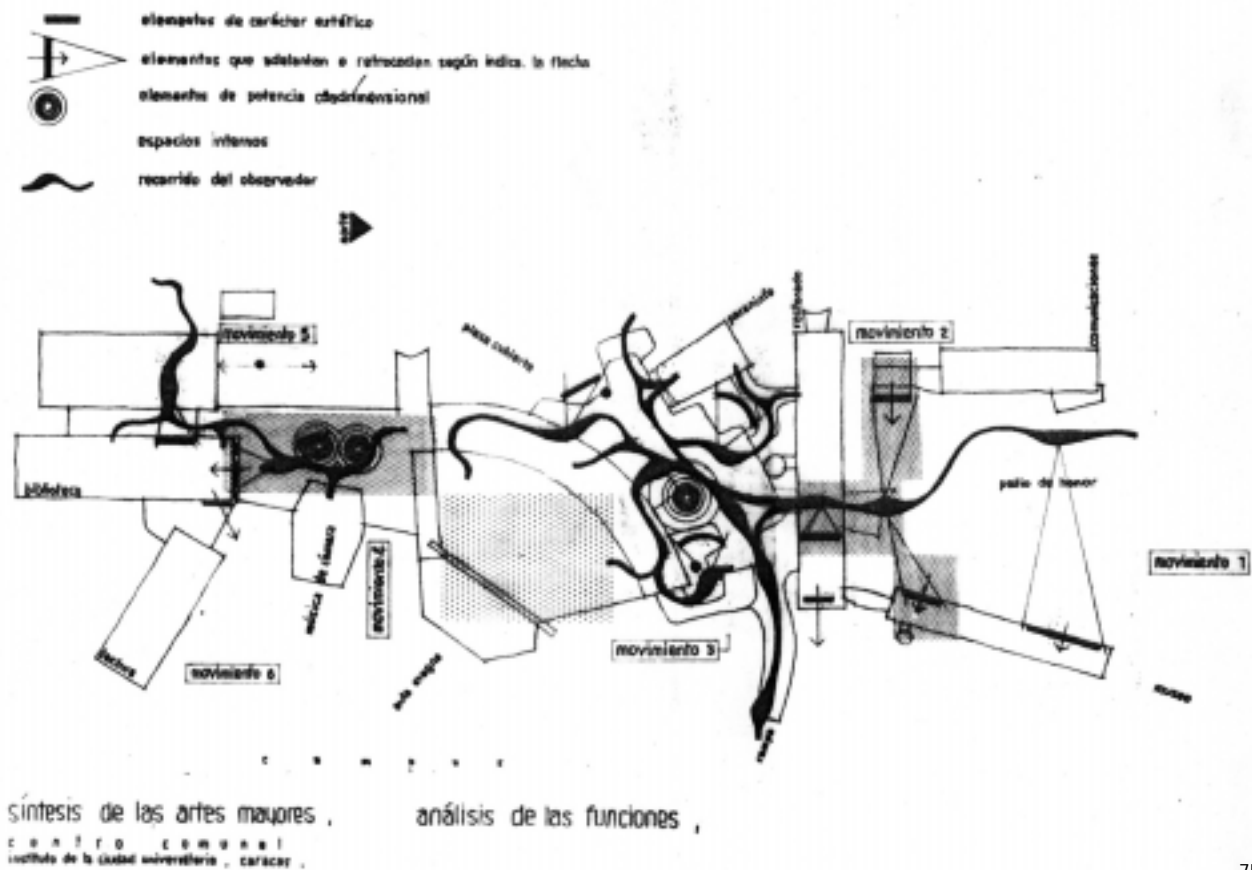
En él se constata que Villanueva es plenamente consciente de lo que busca expresar, por cuanto el título del mismo es “Síntesis de las Artes Mayores: Análisis de las funciones”. El esquema en sí resume los posibles movimientos que habrán de producirse en virtud de los usos a que se verá sometido el conjunto. Son cinco los movimientos descritos, expresados por una línea en negro de trazos sinuosos que se ensancha y angosta como si de la metáfora de un río se tratase. Refleja aquello que ocurrirá espacialmente a propósito de los flujos que lo atraviesan y de cómo ellos establecerán un recorrido dramático en relación con las mis-

mas obras de arte que lo acompañarán. El esquema se complementa con la memoria descriptiva de los cinco recorridos y de otros tantos pequeños esquemas particulares. Señala, además, las visuales que al observador se le abren en estos recorridos y como se resuelven en el encuentro con unas obras de arte específicas.

Ciertas sensaciones espaciales que las obras de arte habrían de ejercer sobre la secuencia dramatizada de estos recorridos, están descritas en estas memorias con una fidelidad y precisión que evidencian ser una versión hecha con posterioridad a la concepción de lo descrito, redactadas por un observador de excepción. En cambio, algunas imprecisiones textuales o diferencias respecto a lo finalmente ejecutado, indican que, en todo caso, se trata de un documento elaborado a lo largo de un proceso y basado en algún documento previo originario, actualmente desconocido. Constituye, por tanto, un boceto, un resumen y una memoria del proyecto<sup>237</sup> (il. 75).

- 75. CARLOS RAUL VILLANUEVA  
Ciudad Universitaria. 1952  
Centro Cívico: Síntesis de las Artes, análisis de las funciones. 1952
- 76. ALEXANDER CALDER  
Mobil. 1952

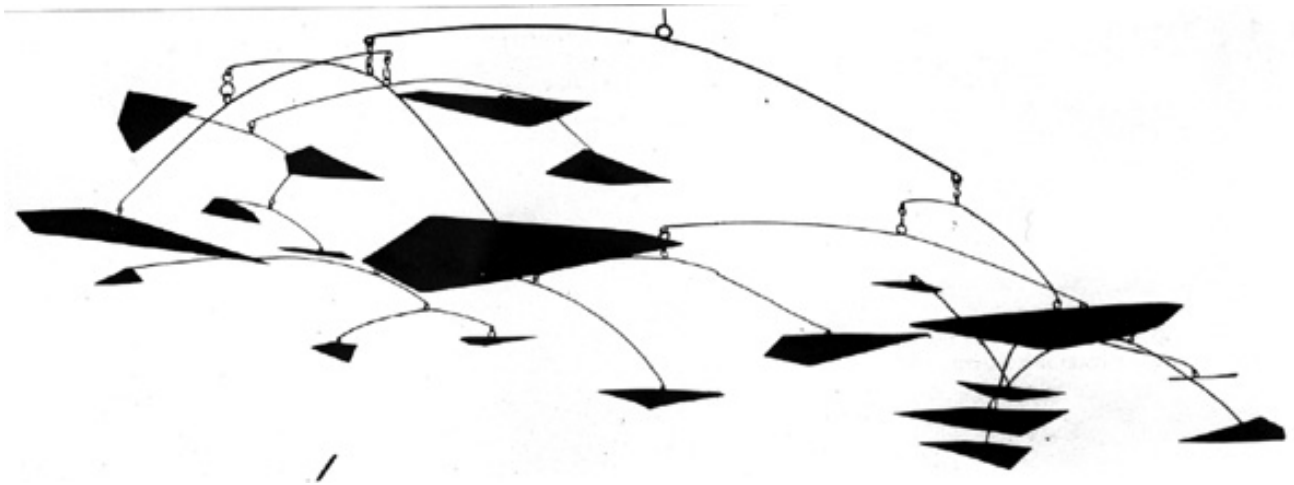
237 En diversas correspondencias entre el arquitecto y los artistas, hechas en el año 53, se utilizan las claves que indican con precisión los movimientos y ubicaciones de este esquema para evitar confusiones en la comunicación. Lo que establece este esquema como un documento excepcional en el presente trabajo. Estos documentos serán objeto de detenido estudio en el capítulo siguiente.



Esa línea negra, de inquietante silueta, danzando entre geométricos trazos que al lector iniciado le indican que se trata de los edificios que componen el conjunto de Biblioteca, Rectorado y Aula Magna<sup>238</sup> es, a primera vista, un diagrama de flujos que discurren por un espacio singular. De realizarse un ejercicio visual de intencional desenfoque, surgirá otra imagen que conectaría con los anhelos fundacionales de Villanueva para con este espacio, en el que originariamente deseaba colocar un móvil de Calder (il. 76).

A finales de 1951 Villanueva había viajado a los Estados Unidos con el propósito de encontrarse con un viejo amigo, Josep Lluís Sert. El viaje tenía un fin específico. Villanueva se hallaba abocado a la tarea de entrar en contacto con artistas plásticos, pintores y escultores, con la idea de colocar sus obras en los espacios que iban a concebirse y materializarse. Según recuerda su esposa y se deduce de algunos de sus

238 Que en el esquema se denomina "Centro Comunal".



escritos, viajaba con la intención expresa de conseguir que Sert le facilitase el contacto con aquel artista que le había sobrecogido en su visita al Pabellón de la República Española. Deseaba conocer personalmente a Alexander Calder, amigo de Sert<sup>239</sup>. El proceso no habría empezado en ese momento ni con ese viaje<sup>240</sup> y el acopio de obras había venido haciéndose de manera gradual y cada vez más significativa, desde que se habían operado las torsiones que dislocaron el rígido esquema académico.

La intención primera en este contacto preliminar era la de conseguir el “móvil” de las proporciones adecuadas para el vestíbulo del Aula Magna. Un sitio excesivamente comprometido por el cruce de direcciones que en él ocurrían, por la violenta aceleración que experimentaba el espacio mismo, por la compresión de los elementos que lo definen y por su configuración lineal curva alrededor del auditorio. Calder no encontró de su gusto el sitio; demasiada tensión para apreciar el delicado equilibrio inestable de sus piezas.

Calder se percató de las dimensiones heroicas del interior del Aula Magna, un espacio que, por motivos estrictamente funcionales, es una interioridad pura y brutal. Quizá rememorando entrañables momentos de cuando, cada día, concebía un nuevo personaje o un nuevo “acto” para su Circo, las posibilidades de intervenir allí dentro se le antojaron fabulosas y posibles. Había trabajado en el diseño de los espacios interiores del Teatro Chaillot de París y por tanto, tenía una aproximación al problema de la acústica. Villanueva atendía por entonces a consultas con el ingeniero acústico para la resolución de los problemas de transmisión del sonido que la curva perfecta del techo iba a producir. Calder, de mirada risueña, aspecto bonachón –como de pertenecer a la galería de personajes afectuosos del imaginario colectivo– en definitiva, de hombre poco serio, inquirirá a Villanueva: “¿Podría trabajar allí dentro?”. La respuesta del ingeniero, recordaba el arquitecto<sup>241</sup>, no sería una negativa<sup>242</sup>.

El proyecto para una Síntesis de las Artes no

239 La cita se fija en la casa de Calder en Roxbury, Connecticut. (s/l, s/f, Cat # 1-CRV-Escritos: 2).

240 Desde la construcción en 1950 del edificio de Medicina Tropical, Villanueva venía insertando obras de arte – murales y esculturas– en los espacios que va concibiendo. En este primer caso el encargo recayó en exclusiva en Francisco Narváez con dos murales y dos esculturas de un marcado sentido figurativista y de precaria factura y concepción en el caso de los murales. Las esculturas, aun siendo también figurativistas desarrollan con mayor perfección la forma dentro de una tendencia clasicista. Ninguna de las dos manifestaciones logra ser partícipe del espacio sobre el que deberían actuar.

241 El hecho no se recoge directamente en ningún escrito propio del arquitecto. Por entonces Villanueva es poco propenso a escribir y reflexionar sobre lo que está haciendo. Si bien es cierto que ya por entonces ha escrito sobre su proyecto para El Silencio, éste es a posteriori; es un trabajo que constituye una reflexión crítica, más que una reflexión del ejercicio proyectual. La fuente de ello ha sido, como en diferentes oportunidades de este trabajo, la viuda del arquitecto cuyos recuerdos se pretenden aquí recopilar. En todo caso, la correspondencia que se establece en 1952 entre Calder y Villanueva refuerza el hecho de que el arquitecto no estaba muy convencido de la idea ya que Calder enviaba con vehemencia croquis y croquis del proyecto.

242 Según relata Margot Aristimendi –viuda de Villanueva con quien se casó el 28 de enero de 1933– la respuesta fue simplemente “¿Por qué no?”. La oficina consultora con la que el arquitecto desarrolla los aspectos acústicos del proyecto para el Aula Magna conocía del trabajo de Calder en el Teatro Chaillot.

contará en lo sucesivo con el "móvil", inicialmente previsto para La Plaza Cubierta. En cambio, el espacio mismo devino en ese objeto de sutiles equilibrios en tensión y movimiento continuo, por sus propios recorridos o movimientos más aquellos que genera la luz del Sol cambiante a lo largo del día y los que son inducidos por los observadores que lo recorren. Colocar el móvil hubiera sido una tautología.

1. LE CORBUSIER  
Camposanto de Pisa.  
a: Bocetos de 1911. Carnets.  
b: Bocetos de 1934. Carnets.