

28

punto

Caracas, agosto/septiembre 1966





**DEJA ATRAS
LAS PINTURAS
DE CAUCHO**

librería COSMOS



CENTRO SIMON BOLIVAR (sótanos)

Local 200. Pasaje Río Apure. Teléfono: 41-53-55. Caracas.



MAGNIFICA SELECCION DE LIBROS DE
PSICOLOGIA, ECONOMIA, SOCIOLOGIA,
ARQUITECTURA, ARTE, TEATRO, CINE.



Libros del Fondo de Cultura Económica - Universidad Central
de Venezuela, - Editoriales: Losada - Emecé - Sudamericana -
Gredos - Grijalbo - Revista de Occidente - Guadarrama -
Taurus - Paidós - etc., etc.



un siglo de
experiencia mundial
al servicio del
desarrollo nacional



Mobil Oil de Venezuela

**PROXIMAS EXPOSICIONES
EN LA
FACULTAD DE ARQUITECTURA**

SALON DE ARTE DE ALUMNOS



ARQUITECTURA DEL SIGLO XX



CAMINOS DEL MUNDO



EXPOSICION NACIONAL DE DIBUJO Y GRABADO

CERAMICA CARABOBO C. A.

Capital Bs. 8.800.000 (totalmente pagado)

V A L E N C I A : Apartado 71 - Teléfonos: 3821 - 4572

C A R A C A S : Teléfonos: 32.52.26 - 32.54 65 - 33.01.15

BALDOSAS ESMALTADAS PARA PAREDES.
BALDOSAS DE GRES PARA PISOS.
MOSAICOS VITRIFICADOS (GRES) PARA PAREDES Y PISOS.
MOSAICOS DE CERAMICA.
MATERIALES ANTIACIDOS
BLOQUES DE VENTILACION.
ACCESORIOS PARA BAÑOS.
LADRILLOS Y MORTEROS REFRACTARIOS.
LADRILLOS AISLANTES.
FORMAS REFRACTARIAS ESPECIALES.



LIBROS

ARTE

MUSICA

ARQUITECTURA

CRUZ DEL SUR

Centro Comercial del Este

Local 11

Apartado de Correos 10223

Sabana Grande

Teléfono: 71 59 37

Caracas

AMSTER, MAURICIO

TECNICA GRAFICA DEL PERIODISMO

174 p. (Rústica) Bs. 6,00 US\$ 1.50

La impresión, composición, compaginación, reproducción y otros problemas técnicos del periodismo, tratados en un manual didáctico y completo.

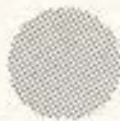


ARISTEGUIETA, LEANDRO

ARBOLES ORNAMENTALES DE CARACAS

218 p. (Rústica) Bs. 18,00 US\$ 4.00

Catálogo con informaciones precisas y prácticas sobre los tipos de árboles que se cultivan en Caracas e indicaciones para la introducción racional de especies arbóreas en urbanismo.



servicio de distribución de publicaciones

OFICINA 106. - TELF.: 61 98 11 - 30. - EXT. 2130 y 2019

u.c.v. biblioteca

CARCIENTE, JACOB

ESTUDIO Y PROYECTO DE CARRETERAS

650 p. (tela) Bs. 50,00 US\$ 11.50

Esta obra, dedicada a los ingenieros y estudiantes de ingeniería, se ocupa, a lo largo de sus 650 páginas, ilustradas con más de 300 figuras y nomogramas, de todos los elementos que forman la práctica del diseño vial contemporáneo. Principios, normas y técnicas son expuestos de una manera clara, amplia y aplicable.



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

DIRECCION DE CULTURA



NUEVOS LIBROS PUBLICADOS

COLECCION FOROS Y SEMINARIOS

SERIE SEMINARIOS

EL ESTADO YARACUY

Seminario sobre este Estado, organizado por la Dirección de Cultura, con la participación de distinguidas personalidades yaracuyanas.

COLECCION "LETRAS DE VENEZUELA"

SERIE ENSAYO Y CRITICA

EL COJO ILUSTRADO

Por Julio Rosales

Un valioso ensayo del gran cuentista de "Alborada", salpicado de amables recuerdos y lleno de agudas observaciones críticas.

COLECCION CIENCIA Y HUMANISMO

HISTORIA ECONOMICA Y SOCIAL DE VENEZUELA

Por Federico Brito Figueroa
(DOS TOMOS)

Una interpretación de nuestra Historia desde los orígenes hasta el presente, por uno de los más valiosos investigadores venezolanos. Esta obra recibió el Premio Andrés Bello.

EL LENGUAJE DE LA MUSICA

Por Juan Bautista Plaza

REVISION Y PROLOGO DE EDUARDO PLAZA

A través de una serie de cincuenta y dos charlas amenas y sencillas, el autor —nuestro gran compositor y musicólogo recién desaparecido— ha hecho una hermosa introducción a la música. Cada charla indica ejemplos musicales. El libro puede servir de base para cursos sobre la materia en liceos, institutos culturales, etc.

COLECCION MUSICOS CONTEMPORANEOS DE VENEZUELA

CINCO CANCIONES

Por Raimundo Pereira

Se inicia con esta obra de Raimundo Pereira (Premio Nacional de Música Vocal) una Galería de los compositores venezolanos de hoy, que constituye el homenaje de la Universidad a la Música Venezolana.

DISTRIBUYE: SERVICIO DE DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES. BIBLIOTECA CENTRAL DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA.

CENTRO POBLADO

SAN FRANCISCO DE CARA

EMBALSE CAMATAGUA

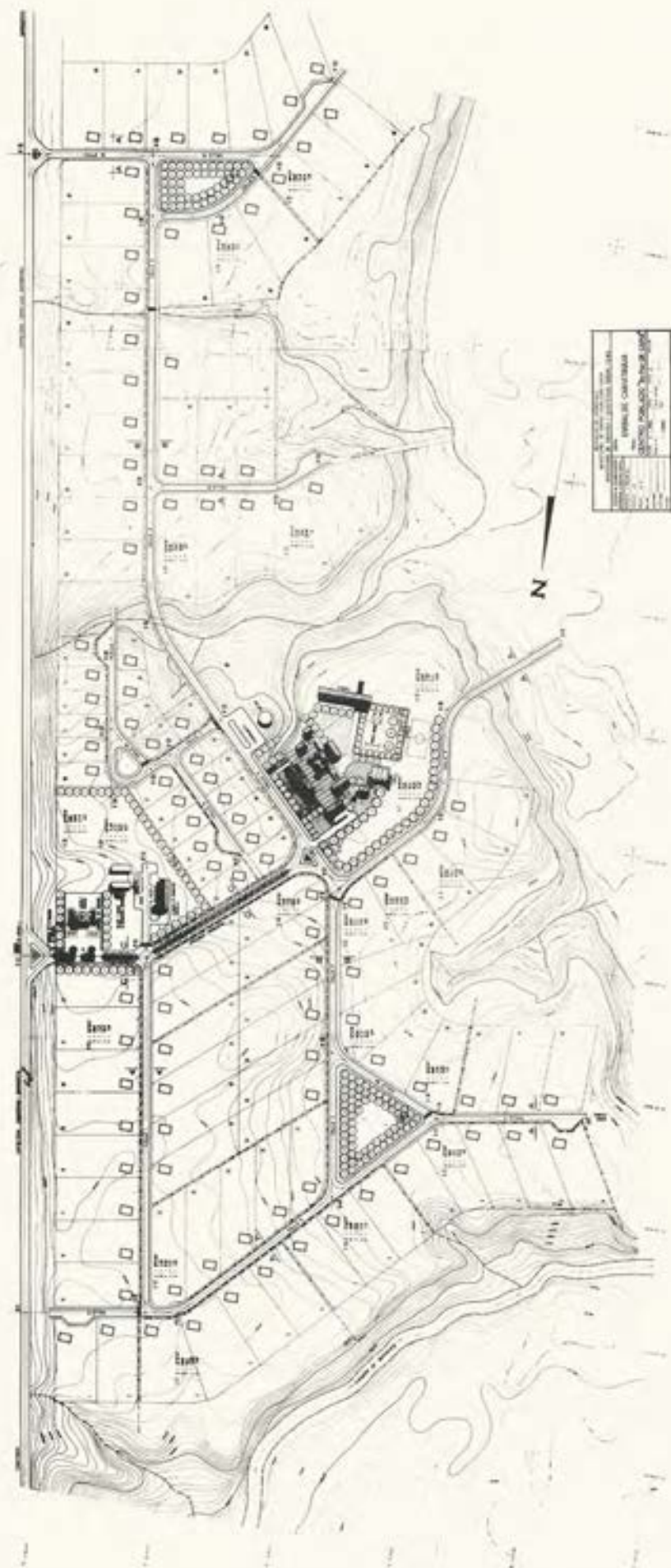
CARACTERISTICAS:

Estado Aragua, Distrito Urdaneta, Municipio Camatagua. - Reubicación San Francisco de Cara.

Número de parceleros	83,00
Número de parcelas de servicio	23,00
Area de la parcela agrícola	10,00 Has
Area de la parcela familiar	0,26 Has
Area de la parcela de servicio	400,00 M ²
Area de la Vivienda	63,50 M ²
Tipo de vivienda: VR - 38.3	

SERVICIOS:

Escuela, Casa Comunal, Dispensario, Jefatura Civil, Comercio, Capilla, Almacén de productos agrícolas, Taller y garage de maquinaria agrícola, Estación de Servicio.



La Planificación Física de los Centros Poblados y Centros de Servicios los está llevando a efecto el
PROGRAMA NACIONAL DE VIVIENDA RURAL. - DIRECCION DE MALARIOLOGIA Y SANEAMIENTO AMBIENTAL.
MINISTERIO DE SANIDAD Y ASISTENCIA SOCIAL

NOTICIAS

NUEVOS ARQUITECTOS

El pasado 28 de julio se llevó a efecto el acto de Imposición de Medallas y entrega del Título de Arquitecto a los alumnos de esta Facultad Beatriz Agreda, Teresita Belisario, Nora Fonseca y Juan Torres Fernández.

Por causas ajenas a la Redacción de PUNTO los nombres de algunos de los graduados durante el pasado semestre no fueron publicados, ellos son: Mary Alvarez Santeliz, Pedro Cabrera, Gladys Redondo, Maryflor Rotundo y Mireya Sandoval.

EXPOSICION TOULOUSE-LAUTREC

En colaboración con el Instituto Venezolano-Francés de Caracas, la División de Extensión Cultural de esta Facultad organizó una interesante exposición de fotografías que recogen la obra pictórica, gráfica y de diseño del gran pintor Toulouse-Lautrec, así como aspectos de su interesante vida.

Toulouse-Lautrec nació el 24 de noviembre de 1864 y falleció el 9 de septiembre de 1901. Víctima de un accidente en su temprana infancia, sufre fractura de las piernas, por lo que el cuerpo crecería un tanto deforme. Lautrec supo vencer esta situación, entregándose plenamente al Arte. Estudió en el Taller de Cormon, en París, desarrollando muy pronto un estilo personal, inconfundible, que lo llevó a ocupar un importante lugar en el Arte Moderno.

TEATRO EN LA FACULTAD

Con extraordinario éxito, durante los días 23 y 24 de septiembre, el Grupo Bohemio presentó en el Auditorio de la Facultad la obra *Vimazoluleka*. La dirección estuvo a cargo del propio autor de la obra, Levy Rossell. Estas presentaciones de *Vimazoluleka* fueron patrocinadas por la División de Extensión Cultural de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, por el Centro de Estudiantes de Arquitectura y por la Asociación de Jóvenes Escritores de Venezuela.

FORO SOBRE "EL CONDE"

Organizado por el Centro de Estudiantes y la División de Extensión Cultural de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV, se realizó un Foro, dividido en cuatro sesiones, sobre el tema: "¿Qué pasa en El Conde?". El primero de estos actos estuvo a cargo del Arquitecto Víctor Fossi, Decano de la Facultad, quien hizo historia señalando los antecedentes del problema, cuyo origen se remonta a 1938. También analizó los diferentes aspectos del Plan Rotival hasta 1959.

El profesor Juan Pedro Posani habló sobre los proyectos 1º y 2º.

La segunda sesión, ya cerrada la edición del presente número de PUNTO, deberá tratar del 3er. proyecto, interviniendo sus autores, los arquitectos Mario Bemergui y Miguel Menéndez. La tercera sesión programada tratará del Informe de Comisiones integradas por los profesores Víctor Fossi, José Puig, Jorge Castillo y J. González Bogen. El profesor Posani hará un recuento sobre el uso actual de "El Conde". Finalmente, en la última sesión se realizará una Mesa Redonda por los Arquitectos: Mario Bemergui, Miguel Menéndez, Víctor Fossi, E. Sosa Rodríguez, Roberto Armas, Oscar Tenreiro y Jesús Tenreiro.

Rector: Doctor Jesús M. Bianco
Vicerrector: Doctor Luis Plaza Izquierdo
Secretario: Doctor José Ramón Medina

Decano: Arq. Víctor Fossí Belloso
Director: Arq. Oscar Carpio Méndez

CONSEJO DE FACULTAD:
Decano: Arq. Víctor Fossí Belloso

MIEMBROS PRINCIPALES:
Profesores: Justo Pastor Fariás, Gustavo Legórburu, Américo Faillace, Hugo Negrette,
Tomás J. Sanabria, Jesús Tenreiro, Leandro Aristeguieta.

SUPLENTE:
Profesores: Pedro Llubes, Guido Arnal, Francisco Pimentel, Teófilo González Molina,
Julio Volante, José Joaquín Álvarez.

REPRESENTANTES DE LOS EGRESADOS:
Principal: Arq. Omar Laros. Suplente: Arq. Elías Toro.

REPRESENTANTES ESTUDIANTILES:
Principales: Bachilleres: Rafael Iribarren, Ramón E. León. Suplentes: Bachilleres: Ricardo
Sega, Jorge Rigamonti.

COMISION DE EXTENSION CULTURAL
Profesores: Carlos Raúl Villanueva, Antonio Granados Valdés, Graziano Gasparini y
Juan Pedro Posani.

SUMARIO

Noticias. — Habla un Arquitecto. Preguntas a Pedro Llubes. — Aislamiento Acústico de pisos, Profesor, Ingeniero Octavio Jelambi. — La Ciudad Universitaria: Un ensayo de integración de las Artes, Juan Calzadilla. — La Arquitectura en la Unión Soviética, Marcel Bagniet. — Construcciones en Hormigón. — Desarrollo de la Arquitectura Moderna, Walter Gropius. — Los Arquitectos Americanos buscan el espacio perdido, Bruno Zevi. — Nueva Arquitectura, John Jacobus. — Cumbernauld: Una ciudad en la era del automóvil, Anthony Goss. — Teatro del Mundo: En España, José María de Quinto.



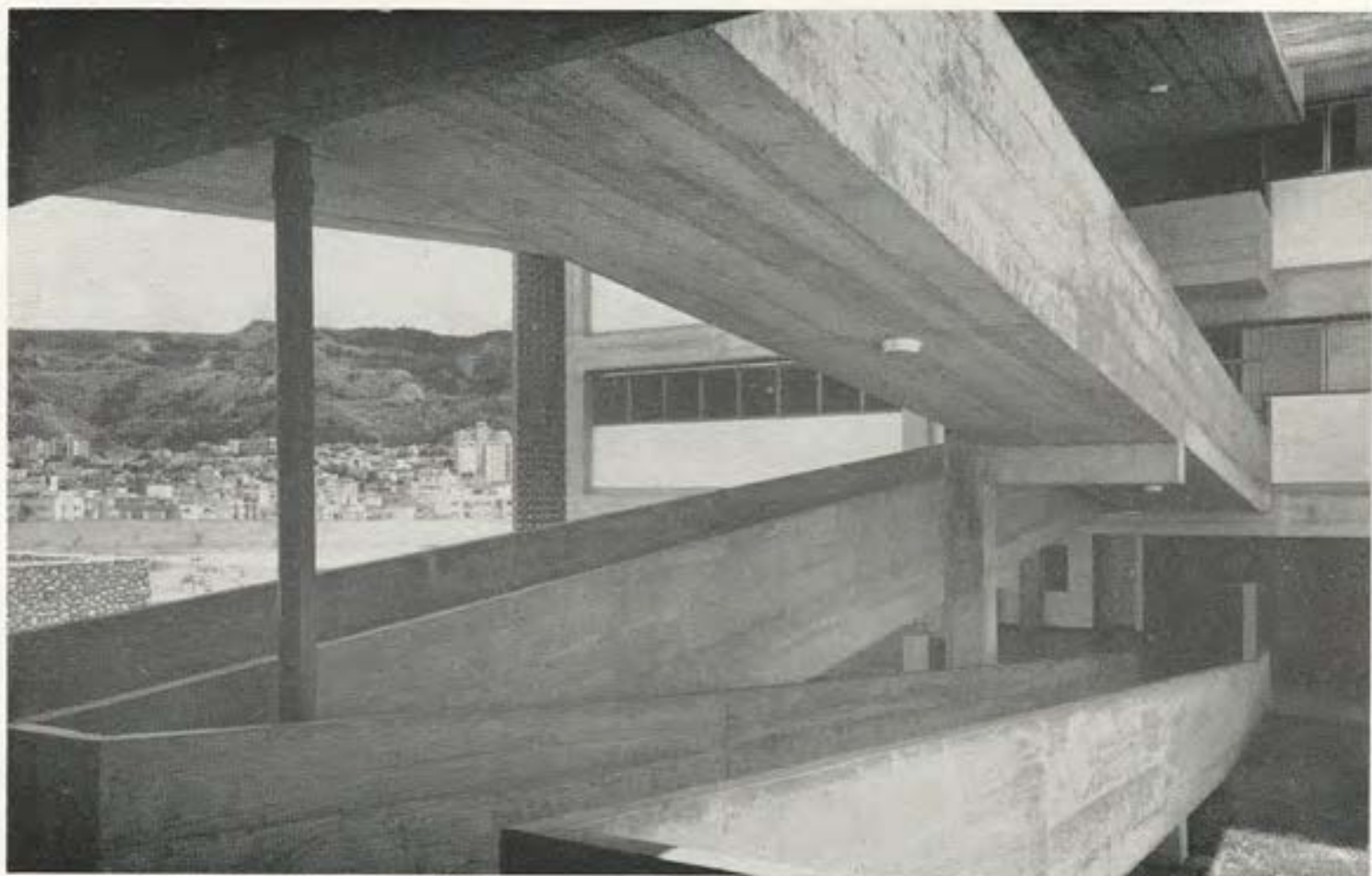
ARQUITECTO PEDRO LLUBERES

PREGUNTAS A PEDRO LLUBERES

- Centro de Instrucción de las Fuerzas Armadas de Cooperación (en colaboración).
- Oficinas para la Compañía Venezolana de Cemento en Barquisimeto.
- Edificio de Apartamentos "La Guairita" en Chuao, Edo. Miranda.
- Edificio de Apartamentos "El Trío", en Chuao, Edo. Miranda.
- Comunidad N.º 13, Caricuao, Banco Obrero (en colaboración).
- Oficinas para la Shellmar Papelera en Caracas.
- Conjunto Residencial "La Quebradita", en Caracas.
- Urbanización Residencial "El Recreo", La Victoria (en colaboración).
- Edificio de Apartamentos "Colonial" en Chuao, Edo. Miranda.
- Liceo "Los Rosales" en Caracas (en colaboración).
- Centro de Profesionales Universitarios del Edo. Aragua, Maracay (en colaboración).
- Club Infantil en Santa Fe, Caracas.
- Edif. Páez, en la Urbanización El Trigo, Valencia.
- Diseños tipo de Viviendas Económicas para "Vivienda Venezolana" construidas en varias regiones del país.
- Diseño de un Grupo Escolar a base de elementos Prefabricados (Vivienda Venezolana).

PUBLICACIONES:

- Estudio sobre el problema de estacionamiento en el Casco Central de Caracas (en colaboración).
- Estudio sobre localización de Estaciones de Servicio en el Area Metropolitana de Caracas (en colaboración).



Liceo en Los Rocaes, Caracas. Arq. Pedro Lluberés.



Liceo en Los Rosales, Caracas. (Proyecto en colaboración).

HABLA UN ARQUITECTO

¿Qué factores considera Ud. tienen mayor importancia en la obra Arquitectónica? Existe una vieja definición de la Arquitectura como el "arte" y la "Ciencia de la Construcción". Es verdad que definiciones en apariencia tan simples suelen ocultar un sinfín de complejidades, pues, por ejemplo, en este caso habría que comenzar por precisar qué se entiende por "Arte" y qué se entiende por "Ciencia", con lo cual remitiríamos la discusión a un plano posiblemente muy alejado de las intenciones comprendidas en la definición aludida.

Sin embargo, esta última no deja de tener un mérito relativo al llamar la atención sobre esa especie de carácter híbrido que se patentiza en la obra arquitectónica: por un lado la vertiente estética y por el otro la científico-técnica. Pero aun así, interpretado en esta forma, creo que un planteamiento semejante deja todavía un buen número de cosas por aclarar.

Tengo la impresión de que un procedimiento sencillo y objetivo consiste en tratar de sacar a la luz los componentes que tienen una influencia directa en la obra arquitectónica y describir su posible interrelación.

Sin presumir que sea esta una lista exhaustiva de tales componentes, creo posible ordenar en un breve resumen los más relevantes. Estos serían a mi juicio:

a) *Componente Técnico-estructural*: La erección de una obra arquitectónica se halla en todo momento delimitada por las posibilidades reales de lo que podríamos llamar "técnicas constructivas", esto es, los procedimientos a través de los cuales podemos organizar determinados materiales disponibles y formar así el espacio arquitectónico. Materiales y procedimientos que nos remiten a dos vertientes de cuya influencia y complementariedad depende en alto grado la evolución misma de la Arquitectura, es decir, la Técnica y la Ciencia.

Las "Técnicas constructivas", que en rigor son Ciencia y son Técnica, definen un horizonte de posibilidades que en cada momento el Arquitecto puede recibir a plena conciencia o puede modificar tomando una actitud positiva frente al problema constructivo, —esto es, aportando él mismo soluciones novedosas— o en el peor de los casos puede sencillamente ignorarlos en el sentido de que los aplica mecánicamente en su trabajo sin preocuparse en absoluto por sus fundamentos.

Pero en cualquiera de las tres actitudes —desde la ignorancia crasa hasta la actitud innovadora— no es posible abstraerse a ese hecho crucial que fundamenta la edificación de toda obra arquitectónica: tendremos arquitectura en la medida en que las "técnicas constructivas" nos permitan hacerla.

Podremos hacer abstracción de los materiales, podremos hacer abstracción de la ciencia estructural, podremos hacer abstracción de la mecánica y limitarnos a dibujar ambientes o formas en un papel, los cuales adquirirán fisonomía científica en la mesa de un Ingeniero y realidad espacial en las manos de los técnicos y obreros que levanten la obra, perdurándose así una situación en la que el Arquitecto permanece ignorante de los elementos que en todo momento hacen factible su propia obra; pero arcos, bóvedas, muros de carga, esqueletos estructurales, sistemas adicionales, cantilivers o membranas tipifican en la Historia esa dependencia inescapable de la Arquitectura en las técnicas constructivas.

El hecho de que históricamente aparezcan formas y técnicas definidas se debe precisamente a la existencia de una "lógica" de la edificación que es función de los materiales y las maneras de utilizarlos. Esta "lógica" no involucra otra cosa que la relación entre las características físicas de los materiales y las maneras de organizarlos en el espacio. A cada material le corresponden soluciones óptimas de utilización y soluciones malas de utilización, circunstancia que nos remite a los procesos artesanales o industriales de fabricación, a los métodos de construcción y a los elementos científicos del análisis estructural. Actualmente la conjunción de la Ciencia Estructural y la práctica constructiva pone en manos de Arquitectos e Ingenieros una serie de instrumentos teóricos y prácticos insospechados para los constructores del pasado que sin duda pueden facilitar una comprensión cada vez más densa de la propia actividad.

Desde hace mucho tiempo encontramos figuras como Le Corbusier, tratando de divulgar —con el característico impacto de sus publicaciones— la idea de formar equipos integrados de Arquitectos, Ingenieros y Constructores, pensamiento fecundo que responde a una realidad vigente de nuestro mundo moderno, cuya eficiencia se fundamenta en la división del trabajo; y aun cuando no sabemos hasta qué punto el propio Le Corbusier fue un exponente del principio que preconizaba, no hay duda que se trata de un camino positivo en la compleja tarea que tenemos por delante.

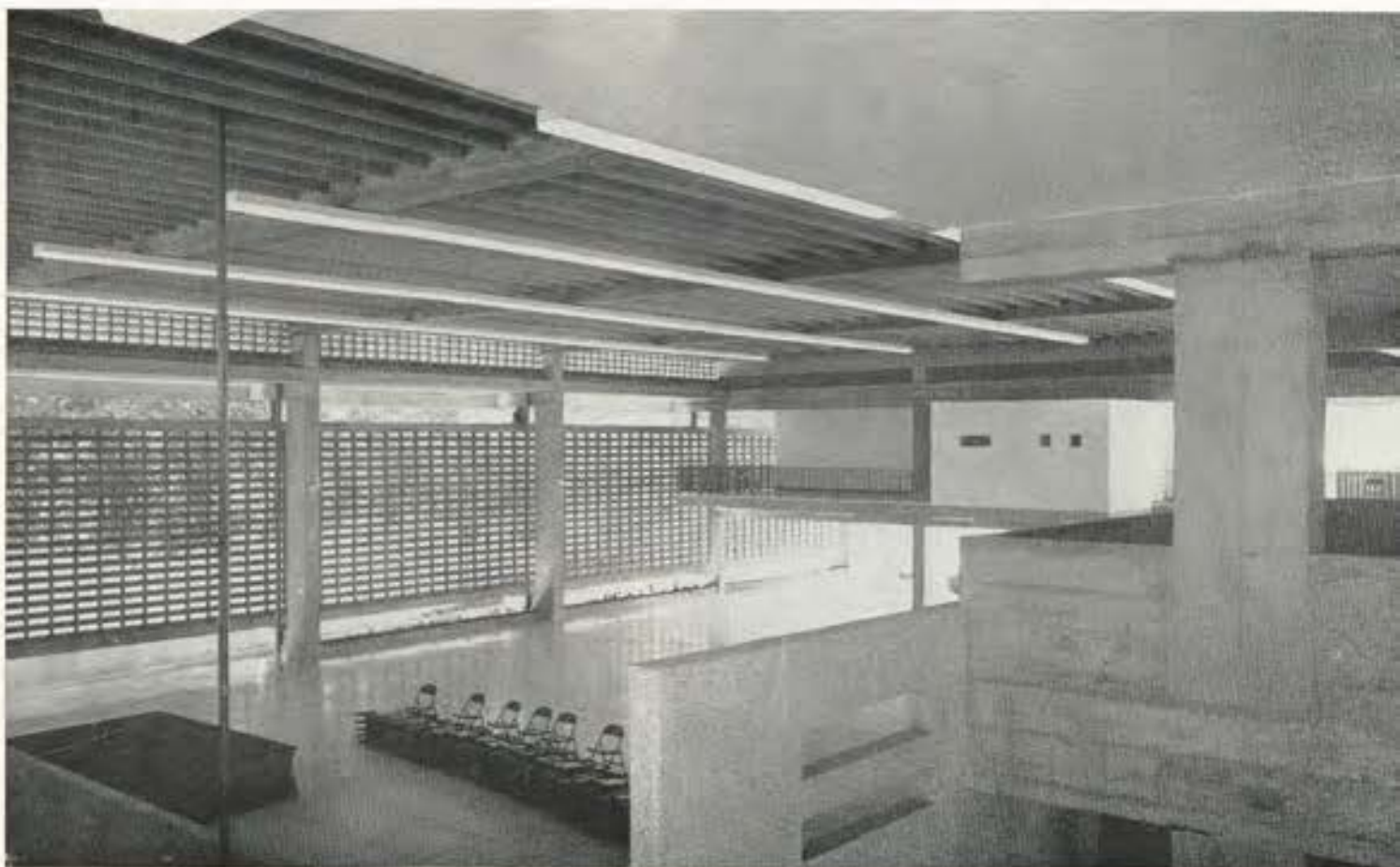
Si nos hemos extendido un poco en las consideraciones precedentes —a pesar del carácter esquemático de un resumen— no es porque pensamos que unos componentes deben opacar a los otros, sino sencillamente por el hecho de que precisamente un aspecto tan fundamental permanece en una especie de penumbra muy confusamente definida en los medios arquitectónicos donde todavía parece sobrevivir el culto a la forma por la forma.

Creo que todo enfoque serio de la Arquitectura debe partir de una comprensión y expresión honesta del fenómeno estructural.

b) *Componente Espacial*: En el paso de las consideraciones precedentes a las consideraciones sobre el espacio nos encaminamos de la penumbra hacia la luz. Al hablar del espacio se nos abren las compuertas de un lenguaje familiar. Existen fórmulas tan elementales como Arquitectura = Espacio y, sin embargo... ¡cuántos equívocos en estas pretendidas simplicidades! porque el "espacio" no se crea por un simple trazo de un lápiz grueso sobre un papel, aunque pareciera que no pocos arquitectos actuaran implícitamente sobre esa base. En un sentido la formación del espacio está radicalmente limitado por las técnicas constructivas, las funciones a desarrollarse, y la escala correspondiente y como tal a ellas debe remitirse.

No obstante dentro de esas limitaciones originarias que son perfectamente reales, puede desenvolverse una extraordinaria variedad de posibilidades organizativas que es lo que nos permite hablar de "libertad" creadora pues dadas determinadas condiciones tecnológicas, unas ciertas funciones a cumplir y una escala a respetar cabe tal margen de combinaciones que ciertamente nos permiten distinguir entre una pobre y una feliz solución espacial casi como sinónimo de una buena y una mala arquitectura.

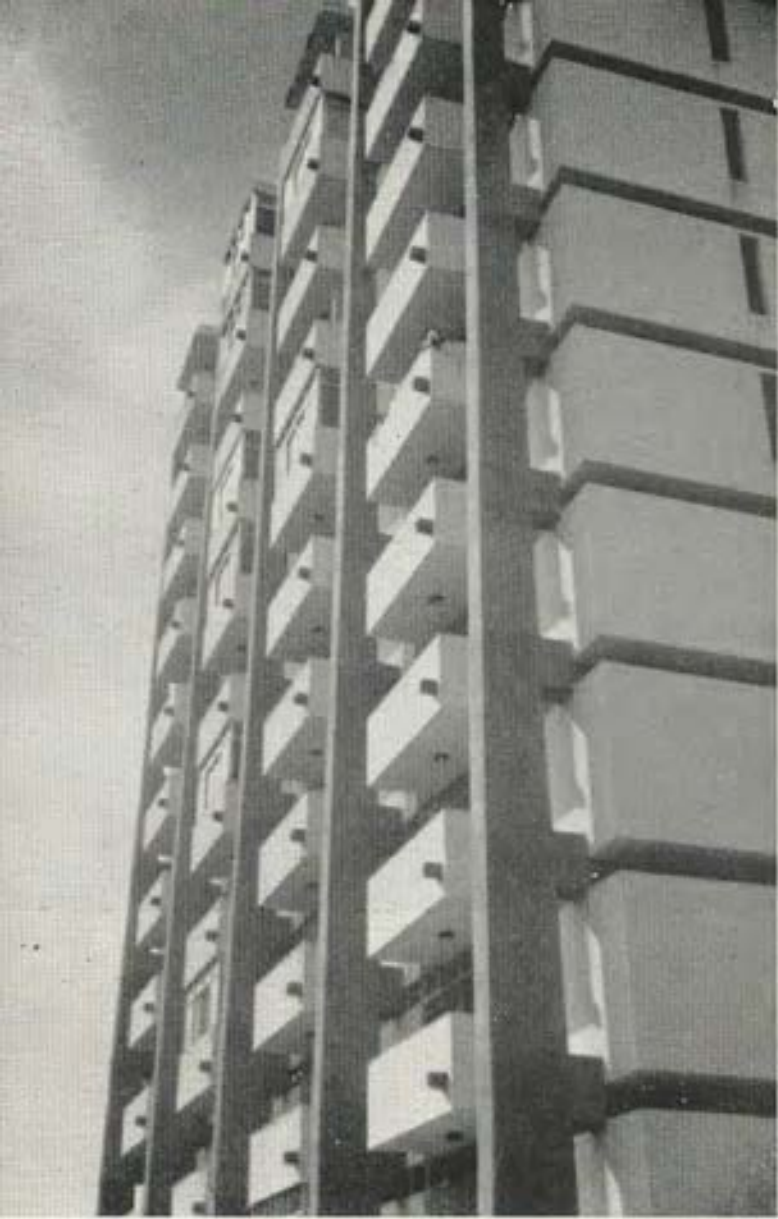
c) *Componente Funcional*: La arquitectura, en todo tiempo y lugar debe *a fortiori* plantearse en relación a determinados fines que se traducen en la organización programática de los usos.



Liceo en Los Rosales; Zona de usos múltiples. Arq. Pedro Lluberes.

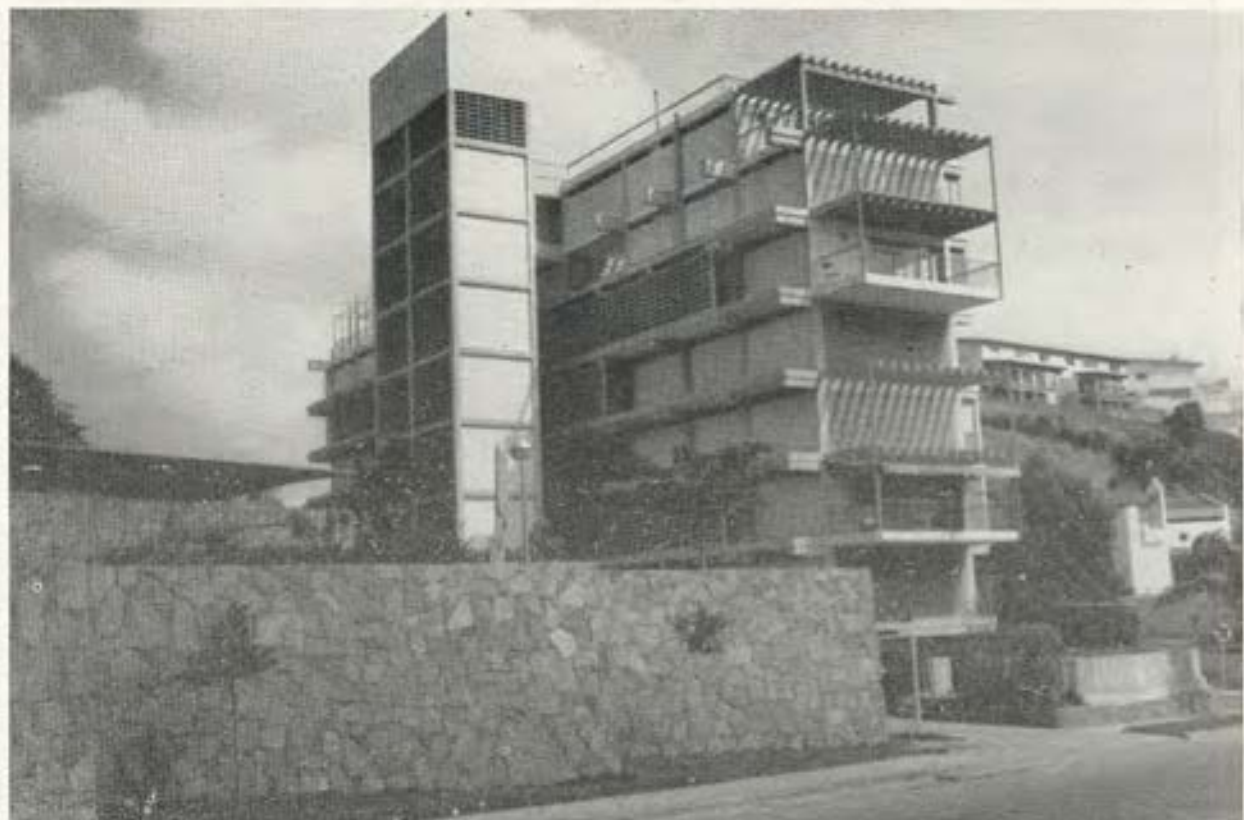
Liceo en Los Rosales; Laboratorios (Protección solar de la fachada oeste). Arq. Pedro Lluberes.





Edificio Residencial, Caracas. Arq. Pedro Llúberes.

Edificio Residencial, Caracas. Arq. Pedro Llúberes.



Así como hay una "lógica" estructural hay también una "lógica" funcional, esto es, una organización coherente de las funciones que debe cumplir la edificación y la cual debe traducir la dimensión justa de los ambientes y su interrelación, así como también el vínculo con las determinantes externas que liga toda obra arquitectónica con el espacio urbano circundante. De allí el énfasis contemporáneo en el análisis de la planta, pues es a través de ésta, como elemento regulador, cómo se van asegurando valores funcionales a los diversos ambientes, los cuales adquieren así su determinación en el espacio.

d) *Componentes Climatológicos:* Los espacios que van a ser habitados por el hombre —y salvo ciertas edificaciones de carácter simbólico y uso más bien fortuito— aparecen históricamente como elementos de protección o adaptación al medio ambiente. En los tiempos modernos no se trata ya sólo de la simple función habitacional sino del componente "Trabajo" y otras funciones colectivas que reclaman cada vez mejores condiciones ambientales.

Por "clima" debemos entender no sólo las simples condiciones de humedad y temperatura, sino un conjunto de factores como dirección e intensidad de vientos, incidencia del sol en las fachadas, radiación solar, etc., etc. De manera que la adaptación climatológica en nuestro lenguaje significa una respuesta a cada uno de esos problemas como, por ejemplo, el tratamiento de una fachada en función de la incidencia solar en una determinada región o la disposición de mecanismos adecuados para un control eficiente de la luz o la ventilación. Es notoria la falta de preocupación de tantos arquitectos —en pleno trópico— que ni siquiera discriminan cosas tan elementales como una fachada Norte y una fachada Oeste, por ejemplo.

Es evidente que la evolución de procedimientos mecánicos específicos y de materiales con propiedades adecuadas (como cristales semioscuros, por ejemplo, o con posibilidades de "filtrar" la luz solar) colocan cada día el problema en un plano diferente puesto que ya no se trata de operar con la única ayuda de los elementos tradicionales de control. En este, como en otros aspectos, no es posible desligar la Arquitectura de la técnica del día.

e) *Componente Social:* El tema de la Arquitectura en "función social" ha sido uno de los motivos más martillados en los últimos tiempos. ¿Qué se pretende con ello? Despertar la conciencia hacia otra inescapable realidad: la dependencia y a la vez el impacto social de toda obra arquitectónica.

Este problema ha adquirido mayor dramatismo en nuestro tiempo por la relevante importancia de las soluciones colectivas que inexorablemente imponen las grandes concentraciones urbanas.

En la medida en que el mundo se urbaniza —y esto es una tendencia clara y definitiva de la civilización actual— se va incrementando la responsabilidad social de todas las personas (Arquitectos, Ingenieros, Urbanistas) vinculados con la organización de los diversos espacios del medio urbano. Ya los clientes no son príncipes ni reyes, sino crecientes masas humanas que reclaman con justicia y con urgencia mejores condiciones de vida y de trabajo.

Las líneas que trazamos en el papel están cada día más cargadas de responsabilidad pues no se trata de halagar la vanidad de un mecenas sino de responder a las necesidades de unos obreros en una fábrica, o de unos enfermos en un



Edificio Residencial, Caracas. Arq. Pedro Lluberes.

hospital, o de un grupo de familias que van a habitar una vivienda colectiva, y cuyos hábitos de vida o de trabajo van a ser afectados considerablemente por las decisiones del arquitecto.

f) *Componente Estético:* Entre los vaivenes con que los arquitectos suelen apreciar su propia actividad aparece de vez en cuando una tendencia —que es en el fondo una especie de reacción— a negar los valores estéticos de la obra arquitectónica y la condición creadora, en el sentido artístico, del arquitecto.

En esto como en otras cosas el péndulo ha girado tanto que a fuerza de negarse lo que es justo negar, es decir, esa especie de pose genial y el colateral encierro en la consabida torre de marfil que al parecer añoran tanto ciertos arquitectos contemporáneos, se ha caído en otra actitud no menos exagerada.

Dice un viejo refrán que no hay peor ciego que el que no quiere ver; yo le añadiría en este caso que el peor de todos los ciegos es aquel que habiendo sido educado para ejercitar la visión (como es el caso del arquitecto) se empeña en "no" ver. Creo que basta una simple inspección de ejemplos arquitectónicos de este y de cualquier tiempo para percatarse de la cualidad estética inherente a las óptimas

realizaciones arquitectónicas y la condición creadora de sus autores.

El hecho de que el arquitecto se incorpore —como debe hacerlo— al ritmo de la tecnología contemporánea, está muy lejos de excluir esa función creadora que es en última instancia uno de los símbolos expresivos de toda gran arquitectura.

Lo admirable en todo caso es precisamente la circunstancia de poder trascender el mero hecho técnico e incorporar otro rango de valores. Quizás en el modestísimo ejemplo de las gárgolas de ciertas iglesias medievales encontremos matizada con mayor dramatismo esa dimensión espiritual del hombre, que hasta la modesta, simple y burda función del desagüe de unos techos puede transformarla en obra de arte.

- La falacia espacial: "La arquitectura se reduce a un problema de espacio".
- La falacia funcional: "La arquitectura se reduce a un problema funcional".
- La falacia estética: "La arquitectura se reduce a un juego de volúmenes, o a un juego de luces y sombras".
- La falacia tecnológica: "La arquitectura se reduce a un problema tecnológico".

En realidad toda arquitectura tiene un poco de todo eso y de mucho más. Pero repito, arquitectos convertidos en malos poetas o seudorreformadores sociales y personas que nunca se han enfrentado integralmente a un problema de arquitectura, haciendo literatura de "Arquitectura-ficción", han plagado el pensamiento sobre la arquitectura con una



Conjunto de viviendas económicas a base de elementos prefabricados. (Vivienda venezolana). Arquitecto Pedro Ulleres.

He dicho al comienzo que la "lista" de componentes enunciados está lejos de ser exhaustiva, pero creo que con los que acabo de señalar se puede dar una idea global de la dificultad que encara cualquier intento de reducir a una fórmula elemental la compleja actividad de síntesis de elementos y determinantes tan diversos que se manifiestan en la obra arquitectónica.

Frente a esa compleja realidad, nuestra actividad se ha visto asediada por planteamientos simplistas y fórmulas salvadoras que al concentrar el interés en un aspecto determinado deforman —por olvido imperdonable— todo lo que hay por detrás. Se trata, pues, de una larga lista de falacias que se transforman en slogans mal digeridos por la precipitación con que se aceptan o por el simple hábito de conformismo.

A manera de muestrario podríamos mencionar algunas de esas falacias, por ejemplo:

- La falacia estructural: "la arquitectura se reduce a un problema de estructuras".

serie de lugares comunes que va a requerir cierto tiempo el sacudirse todo ese lastre.

No concibo otra manera de enfocar el problema arquitectónico como no sea a través del complejo de aspectos que le dan su razón de ser: la solución estructural, la solución climatológica, la organización espacial, los valores estéticos, los sistemas de instalaciones, las relaciones funcionales, etc., etc., y estableciendo un justo balance llegar a una conclusión objetiva e integral; conclusión para la que dicho sea de paso, no hay un cartabón puesto que la incidencia de esos factores varía con el carácter de la obra: en un Gimnasio por ejemplo, el factor estructural adquiere significación especial, mientras que un Hospital los elementos funcionales, climatológicos y de instalaciones adquieren particular relieve. Por eso analizar un Hospital, una Factoría o una Central Telefónica, por ejemplo, en función de "volúmenes", "texturas", "juegos de luces y sombras", "espacios agradables" y cosas por el estilo, en abstracción de rigurosos problemas funcionales o de instalaciones es caer una vez más en la visión de la arquitectura como monumento

sin tomar en cuenta las complejidades técnicas y los objetivos específicos a los que se destina la obra. En el rango de posibilidades caben, por ejemplo, admirables soluciones funcionales y técnicas con resultados estéticos o espaciales poco espectaculares, lo cual sin duda tiene un valor considerable así no alcancen estas obras la imagen de la perfección. Y claro está que cuando arquitectos como Rudolph o como Kahn logran resolver el problema de instalaciones técnicas y mecánicas con aportaciones estéticas y espaciales —repetiendo un poco el modesto caso de la gárgola medieval— se puede comprender a cabalidad la hazaña de síntesis creadora que ello supone.

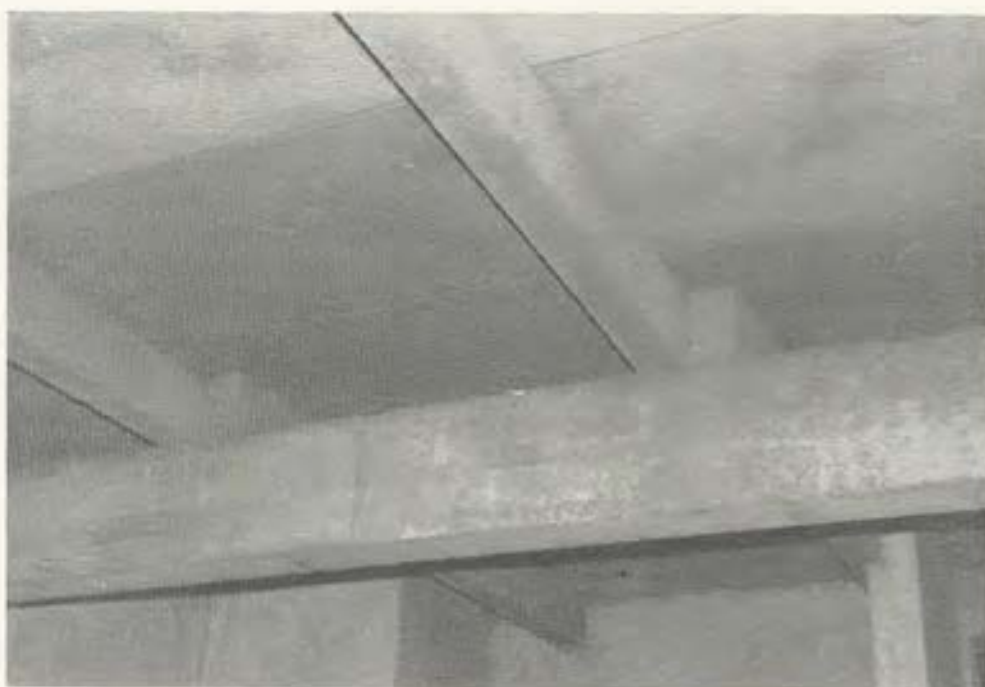
Si fuésemos a juzgar la Arquitectura y el Urbanismo en razón a esa tabla de valores "a la moda" tendríamos tal

de trabajo (sectorial o general) es de tal importancia que, a pesar de las limitaciones anotadas, son en el balance final de una extraordinaria trascendencia.

—¿Qué perspectivas ve Ud. en el campo de la industrialización de la Arquitectura?

El tema de la industrialización en la Arquitectura constituye —para enunciarlo con una famosa expresión de Ortega y Gasset— el "tema" de nuestro tiempo lo que casi equivale a decir: el "reto" de nuestro tiempo. Dado que el asunto es en sí harto controvertido me parece conveniente aclarar desde un comienzo lo que entiendo por "Industrialización" antes de lanzarme a hacer algunas observaciones sobre el tema y la perspectiva desde donde lo enfoco.

De una manera general se puede afirmar que todo



Detalles de viga, placa y nervios prefabricados en una vivienda tipo. (Vivienda venezolana), Arq. Pedro Liuberes.

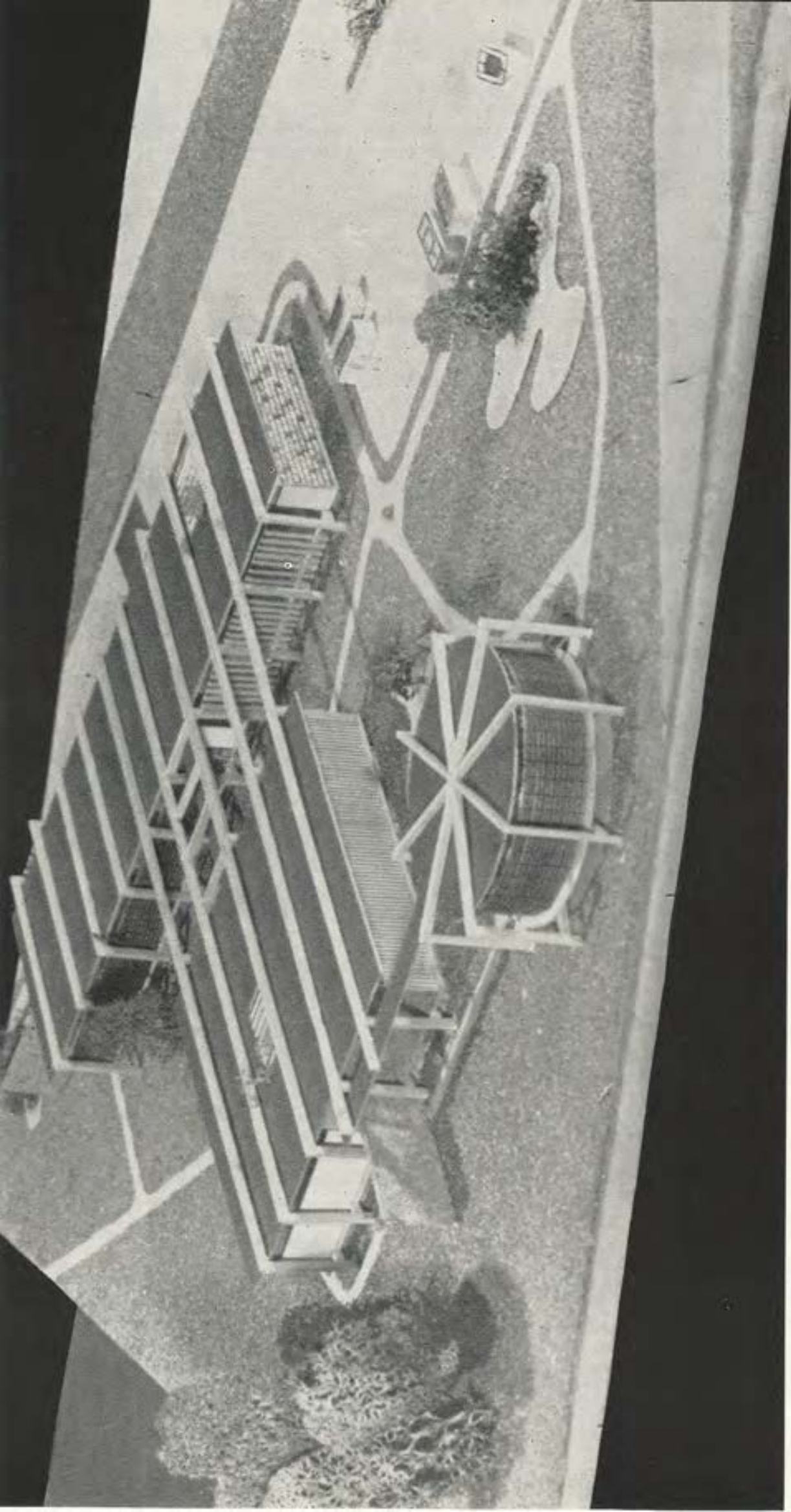
vez que esperar unos cuantos siglos para rendirles culto como simples objetos de contemplación divorciándola de los fines para los cuales fueron edificados y de la eficiencia operacional de sus diversos elementos funcionales y técnicos.

Esta deformación se hace aún más patente en el caso del Urbanismo en general y el diseño urbano en particular cuando se les concibe meramente en relación al hecho espacial. Si fuese éste el criterio regulador del valor de un conjunto urbanístico, un plan sectorial urbano, o un plan piloto, tendríamos que desechar, por ejemplo, la casi totalidad de las experiencias urbanísticas realizadas en Gran Bretaña durante el presente siglo, en razón a sus pobres resultados espaciales, comenzando por los elementales esquemas sobre la Ciudad Jardín trazados por Howard a fines del siglo pasado y sus no menos rígidas realizaciones concretas: Welwyn y Letchworth.

En realidad de verdad que a pesar de la indiscutible limitación que plantean los resultados espaciales obtenidos en esas experiencias, —y sirvan sólo de ejemplo— la solución de los diversos problemas que involucran esas escalas

proceso industrial supone transformación de materias primas en productos determinados. Desde ese punto de vista la misma artesanía podría considerarse como una industria elemental. Sin embargo, ¿por qué se establece actualmente esa especie de autonomía entre artesanía e industria? La respuesta se debe fundamentalmente al carácter que adquirieron ciertos procesos productivos a partir de la llamada Revolución Industrial de mediados del siglo XVIII. En este sentido pueden señalarse al menos tres hechos fundamentales que permitan distinguir claramente las diferencias involucradas en los nuevos procedimientos: el uso de una compleja maquinaria, la utilización de fuentes naturales de energía y el sistema de producción en serie con unidades construidas a base de elementos tipificados.

En una primera etapa, mientras las máquinas no habían alcanzado el grado de complejidad que hoy conocemos, el trabajo del hombre al lado de la máquina era ciertamente activo. Posteriormente y a medida que éstas se perfeccionan se va produciendo la sustitución progresiva del trabajo humano por el trabajo maquinista, hasta llegarse a la etapa



Oficinas y servicios para la Fábrica de Cementos en Perfigalete. Arq. Pedro Luberes.

de automatización integral en la cual la propia máquina posee sus mecanismos de autorregulación y, por lo tanto, con capacidad para realizar por sí sola todo el trabajo.

El resultado progresivo de este proceso se ha manifestado en una tremenda aceleración en el tiempo de producción de las unidades y un abaratamiento a veces realmente espectacular de los costos, esto último basado en lo que los especialistas llaman "economías de la producción en gran escala".

¿Cómo ha evolucionado la Arquitectura Moderna en relación a ese proceso? Para comenzar creo que tendríamos que distinguir entre la "industrialización" de materiales de construcción y la industrialización de los procedimientos constructivos. Pero nos limitaremos en este caso a comentar el aspecto de industrialización de materiales en función de sus resultados finales, esto es, asociado a los procedimientos constructivos. Por ello bajo esta perspectiva aludiré a uno y otro aspecto indistintamente, aunque en rigor y en un análisis más extenso ambos ofrecen un campo amplio de investigación.

Asumiendo que en la industrialización de materiales y en ciertos procedimientos constructivos —en concreto armado básicamente— se cumplieren las condiciones técnicas que tipifican la producción industrial (maquinización, unidades en serie, racionalización de los procesos, etc., etc.) podríamos aventurarnos a preguntar: ¿en qué medida al menos esas dos notas fundamentales (podrían considerarse otras más) —velocidad relativa del proceso y abaratamiento de costos, ambos en relación a los métodos tradicionales— se han cumplido en la experiencia de industrialización de la Arquitectura?

Mi impresión personal —y me baso en las experiencias que he tenido en una empresa que produce elementos constructivos típicos (vigas, columnas, nervios, placas) para viviendas económicas y de las cuales se ha construido (compitiendo con firmas similares) un número relativamente alto de unidades, así como en el análisis (en sitio) de un sistema para producción de grandes unidades (hasta 14 plantas)— es la siguiente: en cuanto a la velocidad de producción, estos sistemas, en comparación a los métodos tradicionales, presentan incrementos realmente positivos —aun cuando todavía muy rudimentarios en comparación a otros renglones industriales— pero en lo que respecta a las diferencias de costo están lejos, muy lejos, de ser significativas, no ya respecto a otros renglones industriales sino incluso respecto a los métodos tradicionales de la misma arquitectura. Si mal no recuerdo, en una reciente Mesa Redonda un colega aportó el interesante dato de que, por ejemplo, entre un motor de automóvil producido en plan industrial y uno producido en plan artesanal, el primero logra un abaratamiento de casi cincuenta veces el costo del segundo. Esto significa que si aplicásemos en nuestro medio el mismo porcentaje de abaratamiento para una vivienda económica (asumiendo por ejemplo un costo de 200,00 Bs./m². con métodos tradicionales) el costo de esa vivienda en plan industrial (en la misma proporción de abaratamiento) rondaría por los 4,00 Bs./m²., es decir, que el costo de construcción de un Apartamento de 60 M²., por ejemplo, sería del orden de 250,00 Bs. (!!). Resultado éste que dentro de la situación actual más bien parece ligado al reino de la ficción.

¿A qué atribuir entonces resultados tan precarios en materia de costos para la Arquitectura industrializada? El punto es por demás candente y por supuesto se le han dado



Edificio Residencial en Valencia.

Edificio Residencial en Valencia. (Elemento estructural central).
Arq. Pedro Lluberes.



muchas interpretaciones. Pero el hecho en sí está allí, a la vista de todo el mundo.

Yo me limitaré a decir lo siguiente en este breve espacio: estoy prácticamente convencido de que el punto crítico del asunto radica en los materiales y aludo con esto principalmente al Concreto armado, con todo y los logros admirables de grandes maestros de nuestro tiempo, como Nervi o Torroja.

Debe tenerse en cuenta que existen ya varios sistemas en los cuales el uso del Concreto e incluso de concretos con propiedades especiales, como es el caso de Concreto Liviano— se ha hecho prácticamente integral pues no se reduce

cambio radical en los materiales y los combustibles (de líquidos a sólidos) ha posibilitado la serie de realizaciones especiales que todos conocemos.

Y para finalizar quisiera hacer una breve referencia histórica. Cuando se estudian ciertos períodos de la Arquitectura en el pasado (por ejemplo, Egipto, Roma, Edad Media), llama la atención el hecho de que en sus manifestaciones de mayor significación se halla sintetizada la técnica más alta de sus respectivos momentos. Junto a obras como las Pirámides, el Partenón o las Catedrales Góticas, buena parte de la tecnología Egipcia, Romana o Medieval, parece un juego de niños. Es decir, que las técnicas constructivas represen-



Proyecto para un Club Infantil.
Caracas. Arq. Pedro Lluberas.

sólo a la estructura sino a particiones, elementos de fachadas, etc., y los métodos de ensamblaje se realizan de acuerdo a procedimientos altamente tecnificados y, sin embargo, las limitaciones aludidas se conservan vigentes. ¿Entonces?...

Por mi parte comparto el optimismo de los que experimentan con nuevos materiales —en especial ciertos polímeros (plásticos)— que constituyen una alternativa muy interesante para resolver el punto crítico donde se hallan atascadas nuestras experiencias de industrialización. Creo que —conservando las diferencias de escala— el ejemplo de la astronáutica resulta por demás ilustrativo: sólo un

taban el punto más alto de la tecnología vigente y andaban unas leguas por delante del saber científico de la época.

En la llamada Epoca Moderna esa situación se invierte radicalmente y ocurre exactamente lo contrario: la Arquitectura marcha una legua detrás de la tecnología y el saber científico, y esto en medio de unas circunstancias que podríamos considerar agravantes, pues la problemática social nos exige una respuesta a un grado de eficiencia —en función de rapidez y economía— jamás logrado, ya que no se trata de catequizar el esfuerzo y la capacidad creadora de generaciones enteras para rendirle culto a los sueños ultratúmbicos de un Faraón, sino de la inaplazable solución habi-

Centro de Profesionales de Aragón. Vestíbulo principal. Arq. Pedro Lluberes.



tacional para un mundo que vive una explosión demográfica sin precedentes, la cual se proyecta con una orientación definida hacia los centros urbanos. En este sentido cobra vigencia plena la idea del reto afirmada al comienzo, idea ésta que, dicho sea de paso, deja muy al desnudo el carácter transicional de lo que solemos agrupar bajo el nombre de "Arquitectura Moderna". En verdad que nuestra arquitectura sigue siendo muy antigua, tan antigua que no ha podido acoplarse al ritmo evolutivo de sus inseparables compañeros: la Ciencia y la Técnica. Tal acoplamiento no lo vamos a lograr por supuesto con proclamas ni declaraciones suntuosas a la sombra de unos olivos atenienses. Ello en todo caso sería el producto del esfuerzo mancomunado de varias generaciones, aun cuando la toma de conciencia sobre el problema y la situación vigente configura tal vez el preámbulo obligado de semejante empresa.

Centro de Profesionales de Aragón. La forma del techo —a base de elementos prefabricados— permite ventilación a través de todo el edificio.



AISLAMIENTO ACUSTICO DE PISOS

Prof. Ing. Octavio Jelambi

ESPECIAL PARA PUNTO

Uno de los problemas más difíciles de resolver en el tratamiento acústico de edificios es, sin duda alguna, el aislamiento de los pisos.

Los ruidos aéreos atraviesan los pisos por ondas elásticas y vibraciones de conjunto.

Los ruidos de masa, al contrario, se producen por la vibración del piso bajo el efecto de una percusión.

Ahora bien, sabiendo que las condiciones que debe satisfacer el aislamiento no son siempre las mismas para estas dos clases de ruidos, aceptamos que para obtener resultados satisfactorios se deben cumplir ambas condiciones a la vez.

Generalmente la manera más cómoda de corregir la transmisión de ruidos de los pisos, es el tratamiento de su superficie por medio de materiales de recubrimiento, tales como linoleos, corchos, caucho, parquet, alfombras, moquetas, etc., pero estos métodos son de eficiencia limitada y muchas veces muy costosos.

FIELTRO DE LANA DE VIDRIO
Variación del espesor bajo carga... Nº 1

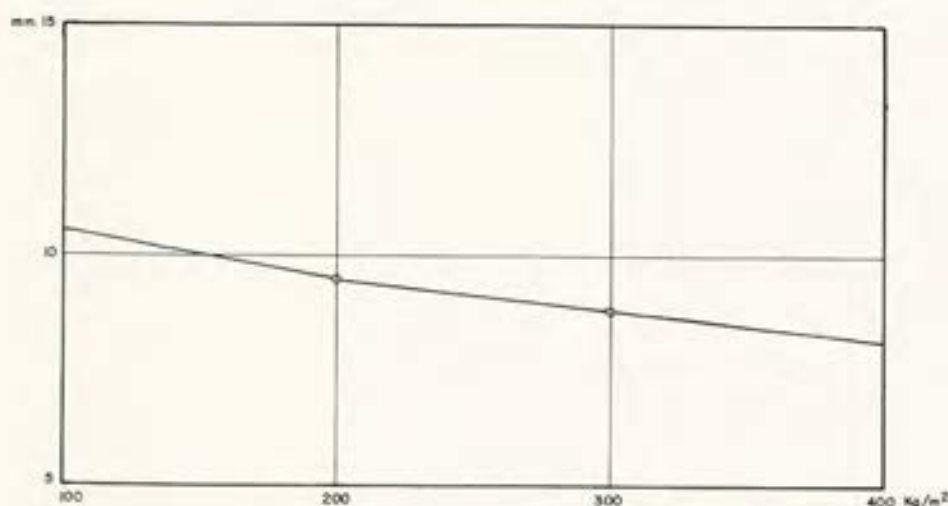


Fig. 1

Fig. 2

Otro error que se comete frecuentemente es el tratamiento por debajo de la placa, con falsos techos, cielorrasos, etc., con la esperanza de atenuar los ruidos originados en los pisos superiores; pues por este método apenas se apagan un poco los ruidos aéreos, pero de ninguna manera se puede esperar atenuación alguna de los ruidos de impacto o percusión.

La solución ideal para el tratamiento acústico de pisos es la llamada "losa o suelo flotante", que se realiza por medio de diversos productos porosos colocados entre la estructura y el revestimiento final del piso. El soporte de la "losa o suelo flotante" debe ser lo más elástico posible.

La losa así suspendida distribuye sobre el piso, por intermedio de su soporte, las presiones acústicas de los ruidos aéreos y de los ruidos de impacto.

Los materiales aislantes más convenientemente usados en este tipo de soporte continuo, son los siguientes:

- Corchos
- Fielros curados
- paneles de fibra de madera
- Paneles de virutas aglomeradas
- Colchones de arena
- Fielro de lana de vidrio

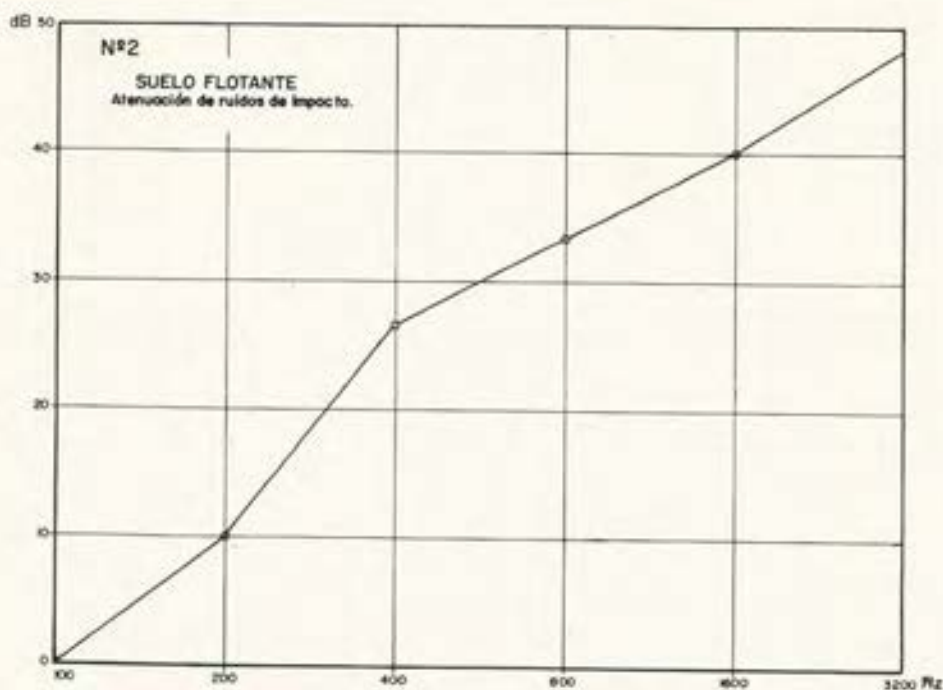


Fig. 3

Realización del "Suelo flotante"

- a) Antes de su colocación todas las paredes deben estar construidas. La losa de la estructura estará limpia y sin grandes rugosidades.
- b) El material aislante, fieltro de lana de vidrio, se desenrolla sobre el piso, dejando un montante de unos 6 cm. en las paredes alrededor de la pieza y de las columnas.
- c) Luego se vaciará la plaquita flotante armada de 4 a 5 cm. de espesor, calculada para cargas comprendidas entre 250 y 400 Kg/m².
- d) Sobre esta plaquita se colocará el revestimiento final del piso.

TRANSMISION DE RUIDOS DE IMPACTO SEGUN REVESTIMIENTO DEL PISO
Fig. N°3

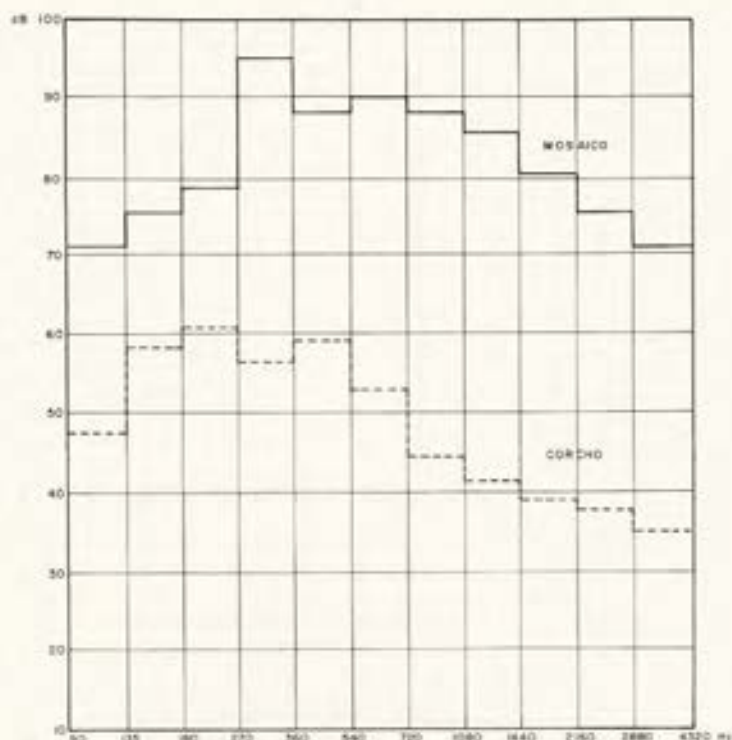


Fig. 4

Debemos advertir que la "Placa flotante" nunca debe tocar la estructura; por lo que la parte superior del montante debe ser cubierta por un material elástico, o mejor por el rodapié.

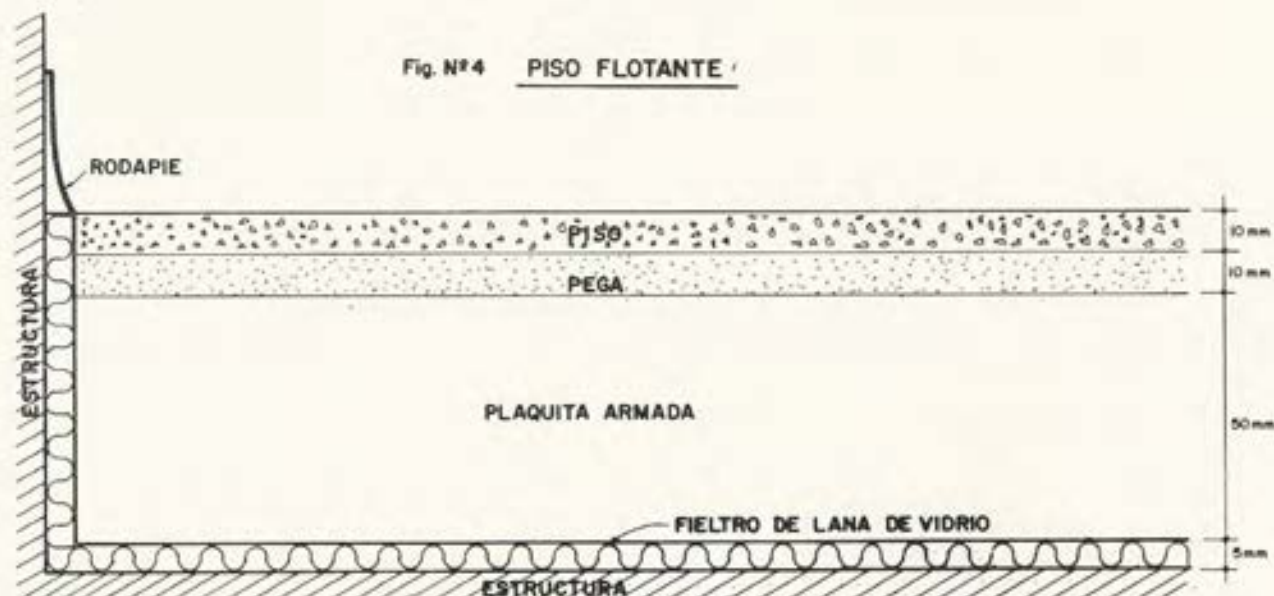


Fig. N°4 PISO FLOTANTE

LA CIUDAD UNIVERSITARIA

UN ENSAYO DE INTEGRACION DE LAS ARTES

JUAN CALZADILLA

ESPECIAL PARA PUNTO

Arquitecto Carlos Raúl Villanueva



Puede decirse que uno de los momentos más afortunados en la carrera del arquitecto Carlos Raúl Villanueva fue el haber llevado a la práctica un ideal perseguido y casi nunca logrado por artistas, teóricos y arquitectos de diferentes épocas: la integración de las artes. Sólo el optimismo y el grado de audacia con que se plantearon las ideas artísticas durante la época en que fuera construido el núcleo central de la Ciudad Universitaria de Caracas, pudieron haber brindado a Villanueva la oportunidad de demostrar su concepción original de la síntesis artística y la posibilidad de realizarla con los medios, materiales y técnicas que le ofrecía nuestra época. La Ciudad Universitaria ha quedado así, no sólo como su obra arquitectónica más importante, sino también como un ensayo de integración que es ejemplo único en el mundo. Más que al pensamiento humanista de Villanueva, esta obra representa una etapa culminante del desarrollo del arte contemporáneo, y su resultado despierta admiración en todas partes. "En la Ciudad Universitaria —escribió Sir John Rothenstein en el "Times" de Londres, el 9 de abril de 1961— no solamente he visto un conjunto arquitectónico que despierta mi absoluta admiración, sino que se confirma además una convicción que he sustentado por largo tiempo: la de que buena parte del arte abstracto de nuestros días fracasa totalmente como experiencia aislada, pero asumiría vasta significación si se integrara a un todo arquitectónico. Sirve menos como elemento de comunicación individual de lo que muchos de sus creadores y defensores quieren hacernos creer".¹

Para un arquitecto que ha subrayado con inteligencia en toda su obra los valores expresivos de los medios empleados por encima de la función deshumanizada, y que ha partido de la creencia de que la arquitectura es un arte, pero por sobre todo una totalidad que satisface necesidades vitales y que nace a la vez de la historia y de la época, la integración artística es un proceso que no se explicaría sin tener en cuenta su pensamiento de arquitecto. Dice Villanueva, en efecto: "No me atraen los sistemas cerrados. Me interesan todos los aportes, las formas nuevas y todos los contenidos que ellas encierran; todos los nuevos avances constructivos de cualquier parte que vengan, constituyen un estímulo para mí".² Esta universalidad de criterio puede entenderse menos como un eclecticismo que como necesidad de interpretar la arquitectura como un desarrollo de la historia. De allí que, afirmando el valor de las técnicas contemporáneas, únicas apropiadas para resolver los problemas de vivienda y comunicación de nuestra época, Villanueva sienta urgencia de encontrar en el pasado motivaciones estéticas y funcionales que interpreta en base a la búsqueda expresiva de un espacio arquitectónico nuevo. Ciertos motivos del barroco colonial se funden de este modo en las arcadas y portadas de los edificios de la Urbanización "El Silencio"; y a lo largo de toda su obra encontraremos estos recursos propios de una visión muy humanística y personal de la arquitectura. En muchas de sus obras, aun entre las de carácter más audaz, Villanueva se ha inspirado en la funcionalidad de los espacios de la arquitectura colonial. En su obra se aprecia un principio de fusión de soluciones formales y técnicas muy distantes en el tiempo pero que reflejan la misma preocupación por el espacio en función de la vida. Y este interés por la organicidad total de la arquitectura implica la consideración de la obra de arte como parte fundamental de la cultura de una comunidad

humana. "Me preocupa el problema de una nueva síntesis —escribió Villanueva— de los distintos medios expresivos. Es para mí una aspiración reconducir la arquitectura, la pintura y la escultura a la cohesión íntima, inextricable, significativa".³

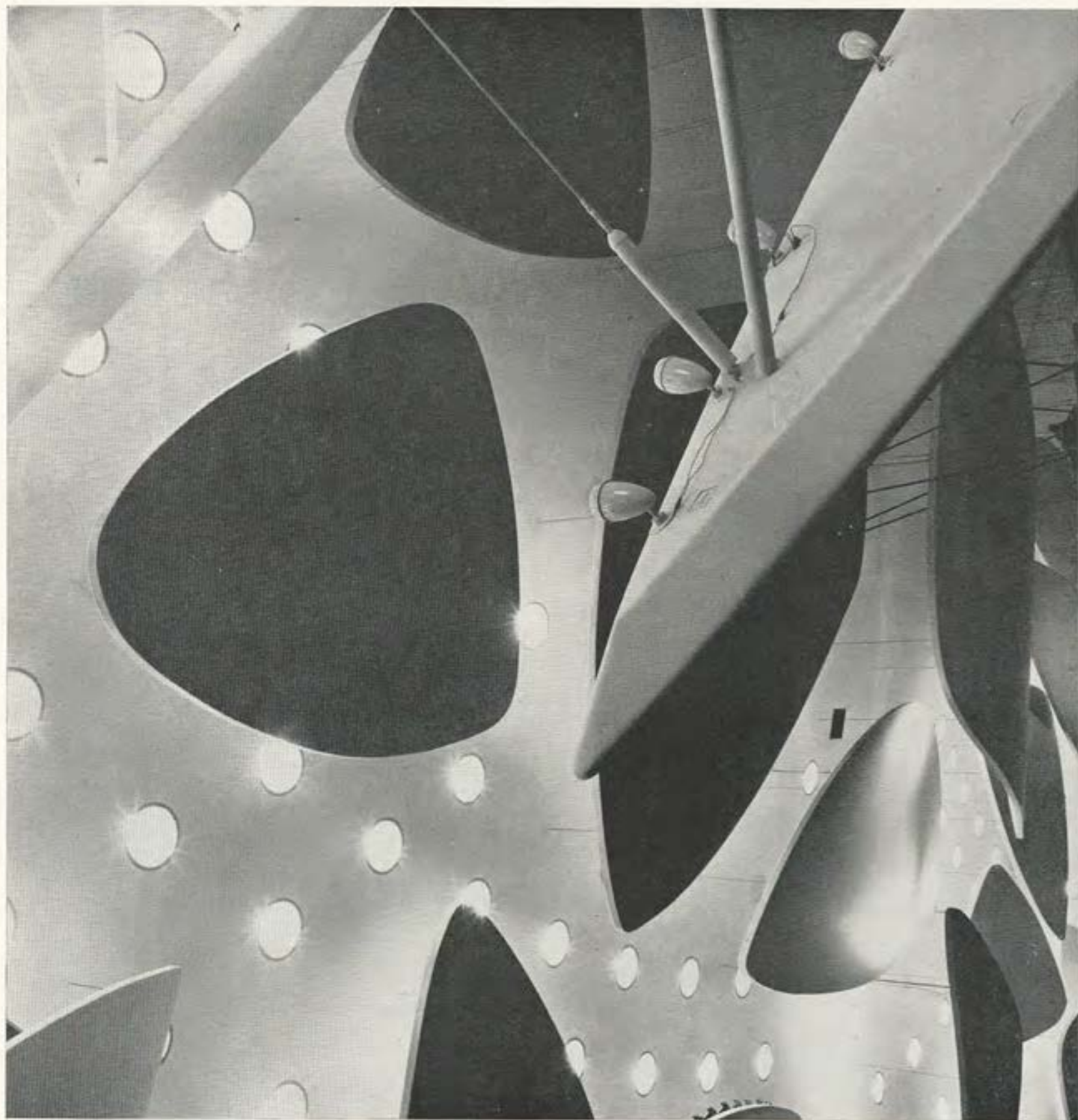
En la Ciudad Universitaria de Caracas y, sobre todo en el núcleo que rodea al Aula Magna, desarrolló Villanueva esta vieja aspiración de los arquitectos y artistas.

También aquí tuvo en cuenta experiencias anteriores, y partió de la crítica de ellas y de una definición de principios. La idea fundamental de Villanueva reside en la diferencia que establece entre la síntesis y la integración.

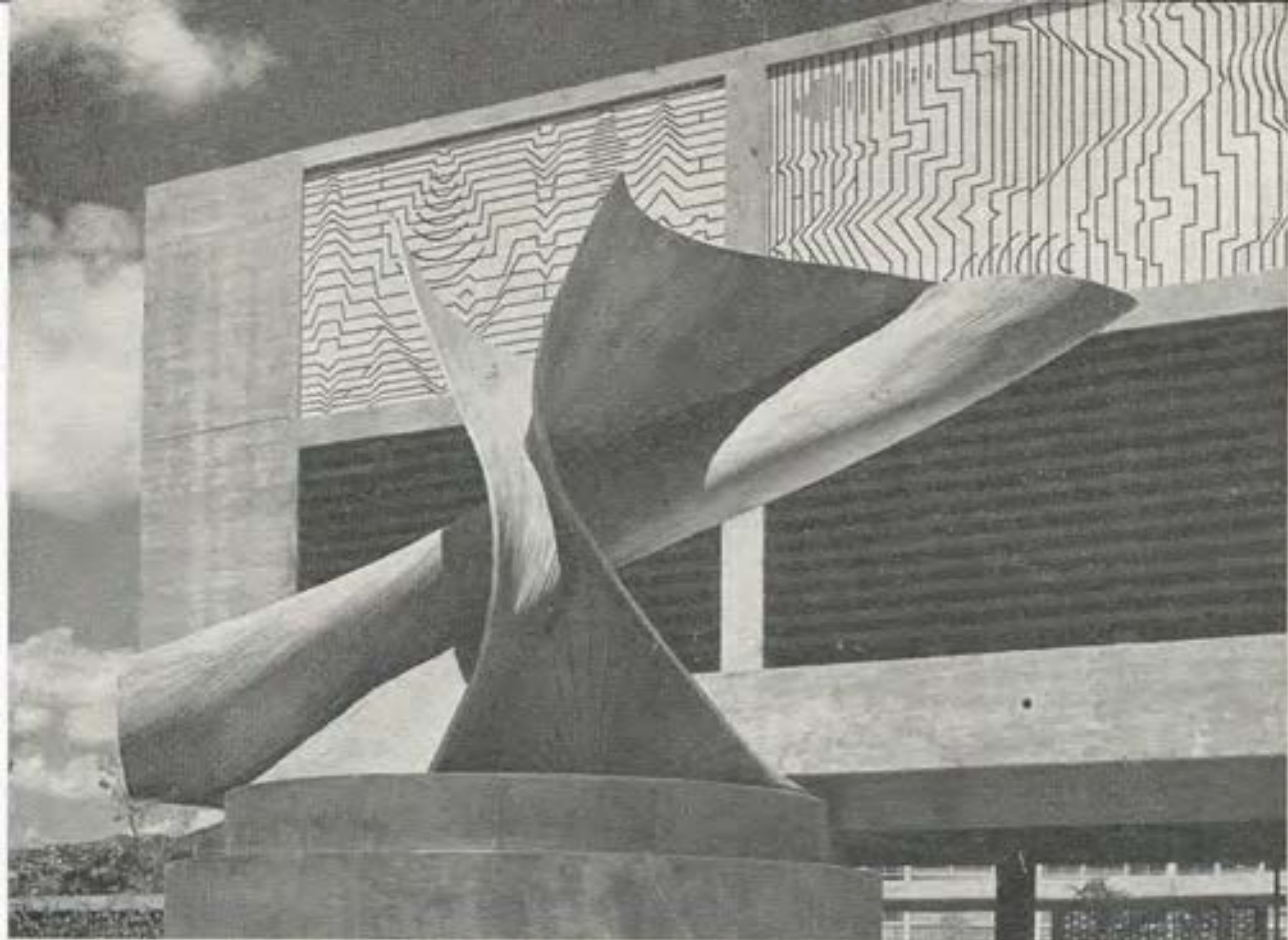
"En el caso de la síntesis, las artes, conservando sus características tradicionales, particularmente la pintura y la escultura, confluyen en el espacio arquitectónico, dando cuerpo a una unidad de nueva calidad, pero antigua en características. En función de este espacio, cuyas determinantes arquitectónicas son esenciales, pueden estructurarse las demás expresiones artísticas, aceptando así la primacía arquitectónica y dando lugar a los mejores ejemplos de síntesis". Muy distinto es el caso de la integración. "En la integración no hay marco previo porque es la misma conformación, la misma actitud del trabajo humano, lo que va a dar significado unitario, con cohesión de forma al mundo funcional y espacial del ciudadano. A la base de la integración estará el proceso de producción mecánica y un sistema de relaciones económico-sociales".⁴ Se entiende así que la obra de integración, meta de Villanueva, es producto del trabajo cooperativo de artista y arquitecto, cuyo medio de unión viene a ser un imperativo tecnológico que les resulta común a ambos. Se identifican en el resultado y éste tiene por objetivo hacer más viviente el espacio arquitectónico para cuyo logro trabajan simultánea y combinadamente.

Los otros puntos de referencia de Villanueva son la arquitectura del Brasil y los ensayos del muralismo mexicano. En el primer caso, la obra arquitectónica de Villanueva lleva implícita una crítica a la marcada preferencia de los brasileños por las áreas extensas y descubiertas y por la arquitectura de grandes espacios y escala algo inhumana, como se aprecia, por ejemplo, en Brasilia o en el moderno urbanismo de São Paulo, con sus grandes rascacielos, expresiones ambas de un medio físico desmedidamente dilatado y de una actividad socioeconómica ambiciosa. Pero como lo ha demostrado Malraux, la extensión no puede confundirse con lo monumental. La arquitectura de Villanueva es monumental y, sin embargo, él parte de una concepción del espacio, y hasta podríamos decir que de un espacio intimista, a la medida y escala del hombre. "Considero —dice— que el medio expresivo específico de la arquitectura es el espacio interno, el espacio fluido, usado, gozado por los hombres. A partir de la invención esencial del espacio como lugar privilegiado de la composición, como clave secreta de todo el proyecto, se articula la caja volumétrica. Se concreta la estructura portante. Vibra con el color y la textura. Vive con las pulsaciones de las instalaciones de energía, con los movimientos de los servicios mecánicos".⁵

Estas ideas explican claramente no sólo la actitud de Villanueva, sino también, en parte, lo que se propuso lograr en la Ciudad Universitaria. En cuanto al muralismo mexicano, está claro que, pese a su contenido ideológico y a la fuerza comunicativa de su mensaje —como lo reconoce Villanueva—, no resuelve el problema de la integración



Techo del Aula Magna, Ciudad Universitaria de Caracas.
Arq. Villanueva.



Escultura de Pevsner, al fondo mural de Vasarely. Ciudad Universitaria. Caracas.

Escultura de Laurens y mural de Leger. Ciudad Universitaria. Caracas.



y ni siquiera de la síntesis de las artes. Sencillamente, la experiencia mexicana se reduce a una *juxtaposición*, que se emparenta con el decorativismo del Renacimiento. No otra solución nos ofrece el edificio de la Biblioteca de la Universidad Autónoma de México, obra de Juan O. Gorman, y cuyos muros exteriores están cubiertos con un amplio mosaico de motivos simbólicos figurativos. Evidentemente, Villanueva tuvo presente la experiencia de O. Gorman para su discutido bloque de la Biblioteca de la Ciudad Universitaria de Caracas. Sólo que para subrayar el valor expresivo del volumen, Villanueva cubrió los muros exteriores con un tono rojo uniforme e intenso, logrando un efecto muy austero y a la vez atrevido cuyo mérito estriba principalmente en el profundo respeto a la función del espacio interno del edificio.

Para Villanueva el color superpuesto, el color, por así decirlo, superficial, es tan importante como el valor natural de la textura del medio empleado y tanto como la luz, para los efectos visuales de la arquitectura, y es con el juego de estos tres elementos que creemos nosotros él ha concebido el espacio elocuente y grandioso de la Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria, tal vez su obra más representativa. Aquí se encuentran, distribuidas racionalmente, una serie de obras de pintura y escultura que, gracias al tenaz empeño de Villanueva en conseguir las, y a despecho de las críticas que se le han hecho, convierten a Caracas en una encrucijada del arte internacional.

Estamos conscientes de que hay soluciones de simple *yuxtaposición* en la integración de la Ciudad Universitaria, y que no siempre la elección de las obras fue acertada como tampoco se dio con frecuencia la identidad del arquitecto y el artista, base de todo trabajo de verdadera integración. Pero estas fallas, como es de suponer, no quitan mérito a la concepción de Villanueva sobre el integracionismo, ni desvirtúan la afirmación hecha arriba de que el ensayo de la Ciudad Universitaria es, en cuanto a integración, el más completo que se haya realizado en Sur América.

El logro de Villanueva reside no sólo en la selección de las obras sino también en la disposición concertada de ellas, de modo de mantener la independencia de cada estructura, a la vez que una interacción regulada por el plano distributivo del espacio y por la función vital. Aunque artistas famosos como Leger, Arp, Pevsner y Vasarely no estuvieron en Venezuela, por lo que trabajaron con planos y fotografías, fue posible una comprensión cabal del problema espacial, como lo demuestra el efecto conseguido y la propia declaración de Leger: "Desde que Villanueva vino a verme (en 1954) con los planos y bocetos de su Ciudad Universitaria bajo el brazo, tuve el presentimiento de que, si este proyecto se realizaba, significaría para la arquitectura un acontecimiento contemporáneo. Por lo tanto, decidí colaborar creando un mural en mosaico y un vitral en pasta de vidrio".⁶

Si es verdad que la obra de integración de Villanueva se explica sin el optimismo de la época en la fusión de las artes y, sobre todo, por el auge del diseño artístico internacional a consecuencia del desarrollo de las ideas neoplásticas en que habían trabajado especialmente los pintores abstractos, también hay que decir que la actitud humanística de este gran arquitecto fue determinante para que su elección no se limitara, con criterio estrecho y dogmático, a preferir obras del abstraccionismo geométrico. En esto supo también ser ecléctico para combinar formas de arte tradicionales con

las creaciones abstractas que estaban de moda. Así podemos comprobar cómo la escultura "Anfión", de Laurens, responde a una concepción figurativo-expresionista, sin que por ello pierda su interrelación con el espacio donde fue colocado y, sobre todo, con el mural de Leger que le sirve de fondo y que, lejos de aprisionarla, la vuelve más atrevida y viva. Buscó Villanueva con la obra de Leger un efecto cromático explosivo y la hizo contrastar con la escultura de Laurens, en un juego muy luminoso; y hay que decir también que Leger no es en propiedad un artista abstracto y su obra pertenece a la mejor tradición muralística, que encontró a este artista tal vez al más notable representante francés de los tiempos modernos.

Del vitral realizado por Leger para la Biblioteca Central, y que ocupa la altura de dos pisos, ha dicho Sibyl Moholy-Nagy que "nunca antes y nunca después había sido Leger tan elegante en sus formas, tan armónico en la composición como en este feliz resultado de la amistad creadora que entablara con Villanueva".⁷ La relación ambiental es perfecta también entre la forma dinámico-espacial de Antoine Pevsner y el animado mural en blanco y negro de Vasarely que le sirve de fondo, ubicadas ambas obras en el patio exterior de la sala cubierta. En otros sitios, obtuvo Villanueva el mismo efecto de *contraposición* que apreciamos en el mural de Leger y la escultura de Laurens como, por ejemplo, cuando asocia la escultura orgánica de Jean Arp, titulada "Pastor de Nubes" con el mural de Mateo Manaure, de ritmos muy violentos. La vegetación tropical se integra y realza el juego virtual de estas estructuras, lo cual apreciamos en los murales geométricos colocados entre las plantas del jardín. En otros casos la relación es más intelectual y se establece entre la luz y el ambiente, lográndose una dimensión del tiempo, en la forma en que se observa en el relieve en aluminio "Positivo-Negativo" de Vasarely, que "más parece una barrera visual que una experiencia dinámica".

La Universidad posee un patrimonio muy rico en obras de arte integradas; la selección de ellas, en todo caso, demuestra la misma amplitud de apreciación y gusto de Villanueva. La estructura de relieves policromados que Calder ejecutó para el Techo del Aula Magna figura entre las obras más importantes de este gran escultor norteamericano, a cuya amistad con Villanueva se debe que el país pueda enorgullecerse de contar con una obra tan audazmente concebida.

La colaboración de los artistas venezolanos no podía faltar, y así están representados en la Ciudad Universitaria murales y esculturas de artistas figurativos como Héctor Poleo, Francisco Narváez, León Castro, Braulio Salazar; de artistas abstractos como Vigas, Otero, González Bogen, Pascual Navarro, Valera, Manaure y otros.

En suma, la Ciudad Universitaria constituye el esfuerzo más relevante que se ha hecho en Venezuela y tal vez en Suramérica para lograr por primera vez una verdadera comunidad viviente de las artes.

1. Citado por Sibyl Moholy-Nagy en su libro "Carlos Raúl Villanueva y la Arquitectura de Venezuela", Editorial Lectura, Caracas, 1964.
2. Carlos Raúl Villanueva: "Escritos", Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central, 1965, pág. 13.
3. Id., id., pág. 14.
4. Id., id., pág. 39.
5. Id., id., pág. 13.
6. Sibyl Moholy-Nagy: "Carlos Raúl Villanueva y la Arquitectura de Venezuela", pág. 104.
7. Id., id., pág. 104.

LA ARQUITECTURA EN LA UNION SOVIETICA

Marcel BAUGNIET
de la Maison, Bruselas.

Traducción del profesor C. Delgado Sarmiento.



Palacio del Congreso del Kremlin. (Aspecto).

A partir de la Revolución de 1917, la historia de la Arquitectura Soviética se puede dividir en tres períodos, o si se prefiere, en tres escuelas:

En lo que va de 1920 a 1932 estuvo representada por los hermanos Vesnin y por Gunsbourg. Este período ha sido llamado "Constructivista".

La fase estaliniana que va desde 1932 a 1957 o 58, y el período actual. Este período termina hacia 1959. Ello marca un retorno no hacia el constructivismo anterior, sino hacia una forma depurada, despojada de la decoración de la época precedente.

Podríamos llamar al primer período, el período heroico como la ilustra Maiakovski: "a un período revolucionario corresponde un arte revolucionario".

Lo más representativo de esta época es el pabellón en madera que construyó el arquitecto Melnikov para la Exposición de París (1925). Con el "Pabellón del Esprit-Nouveau, concebido por Le Corbusier, es el recuerdo más importante de esa exposición, por otra parte engañosa y contraria a las leyes elementales de la arquitectura funcional.

De este período se recuerdan los nombres de Gunsbourg, de los hermanos Vesnin, de A. Poliakov, de Fomini, de Iliin, de Golossov, de Melkinov y de I. Leonidov, autor de un famoso proyecto para la biblioteca Lenin, una extraordinaria anticipación de la arquitectura moderna y además de las más audaces.

He tenido la suerte de poseer una colección de la Revista "L'Architecture Contemporaine" (Sovremeniia arkhitektura), dirigida en su época por Gunsbourg y los hermanos Vesnin. Esta revista es el equivalente al "L'Esprit nouveau" que dirigían en Francia Le Corbusier y Paul Dermée. Es entre 1928 y 1930 que Le Corbusier construye en Moscú su célebre Centro Soyuz, que habría de causarle tantos sinsabores. En efecto, la técnica en la URSS., no fue suficiente para resolver ciertos problemas propuestos por Le Corbusier, particularmente el problema de las grandes superficies vidriadas y del acondicionamiento del aire. Puede ser también que Le Corbusier no diera el tiempo necesario para concluir este trabajo delicado y nuevo, y vigilar de cerca todos los detalles de la construcción. No sé si esto fue por esa época pero sí que ninguna de las dos partes quedó satisfecha.

Se pueden encontrar las razones que orientaron a los rusos hacia una forma arquitectónica convencional y los condujeron a un retorno al seudoclasicismo y a un decorativismo de mala calidad. Estos fueron las primeras estaciones del metro, muy lujosas, pero sin responder a las exigencias de un verdadero arte democrático; después de la guerra, la Universidad de Moscú, grandiosa pero sin impresionar, no recibe nada más que un ligero análisis sobre su estructura y sus volúmenes.

He tenido la ocasión de ver en mis viajes a la Unión Soviética numerosos especímenes de esta arquitectura decorativa, sin encontrar algo que me satisfaga.

Hacia 1958 o 1959, fecha en que comienza el tercer período que cuenta con el presente en que vivimos, se produce una saludable reacción contra el exceso del período precedente.

Leningrado y Moscú son ciudades muy diferenciadas entre sí. La primera preocupada por su unidad y su porte monumental, en tanto que la segunda ha sido construida con escombros y pedruscos. Si no existiera el Kremlin y los numerosos parques y jardines floridos, Moscú sería una ciu-

dad cualquiera por su conjunto. Sin embargo, si observamos el plan urbanístico, hemos de reconocer que ha sido realizado un gran esfuerzo, sobre todo en la construcción de las grandes avenidas y los espacios verdes. Es realmente cierto que poco a poco va desapareciendo todo el viejo Moscú. Sólo serán conservados los monumentos históricos de valor. Muchos de los nuevos edificios, como el Palacio del Congreso del Kremlin y el Hotel Minsk en la avenida Gorki, son muy superiores a lo que se había hecho, pero son ejemplos aislados y pasarán algunos años para que el centro de la ciudad constituya un conjunto coherente. Sin embargo, hemos visto numerosas obras notables, como el nuevo hotel cerca del Moscova a dos pasos del Kremlin, que viene a ser el más amplio complejo hotelero de la ciudad. Podrá dar alojamiento a 6.000 personas.

En Moscú hay muchos hoteles, el turismo prospera allí, pero en general son viejos edificios pomposos que guardan la huella del siglo XIX. Son realmente muy diferentes a nuestros viejos hoteles, pues son amplios, confortables y están muy bien administrados, pero guardan ese lujo anticuado que aún se encuentra en ciertos lugares de la provincia francesa.

Nos falta hablar de los nuevos barrios de los alrededores de la ciudad. Son muy numerosos, donde se construyen millares de bloques de 5 y 6 pisos que poco a poco alojan a siete millones de habitantes que se apretujaban en el centro.

Estos edificios generalmente son construidos con la ayuda de elementos prefabricados, transportados al lugar por enormes camiones. Son rápidamente montados y se les ve elevarse como hongos. Las grúas son parte del paisaje de Rusia. Una vez concluida la obra, se limpian los escombros y surgen las zonas verdes de árboles y flores. La plaza no falta nunca y su propietario, el Estado, no escatima el terreno. El Estado ofrece con prodigalidad los espacios verdes. Si la cualidad estética de estos bloques no son siempre de primer orden, es necesario reconocer su gran unidad y sobre todo una implantación radical aunque sistemática.

Los bloques de más reciente construcción poseen un mejor estilo y son más refinados. Si comparamos el Hotel Younost, de reciente construcción, con edificaciones más antiguas, hemos de reconocer un enorme progreso.

Una de las mejores realizaciones que he tenido la ocasión de ver, es ciertamente el Palacio del Congreso del Kremlin. Se comenzó en 1961. Es la obra de un grupo de arquitectos dirigidos por Possokhine, arquitecto de la ciudad. Se ve que en la URSS una función oficial no es incompatible necesariamente con el talento.

Ha tenido la osadía de construir en el ámbito del Kremlin, al lado de las catedrales del siglo XVI y de los palacios de los siglos XVII y XVIII, una construcción moderna, en la que los signos particulares son la rigurosa simplicidad, la extensión de las superficies de vidrio y la repetición de pilares verticales sosteniendo la cornisa de techos y terrazas.

Esta audacia, a mi parecer, constituye un argumento más, contra aquellos que ponen todavía fuego en la reconstitución del antiguo por falso antiguo, cuando esto no es absolutamente necesario. Con esta arquitectura, Possokhine, no hace más que confirmar lo que nuestros antecesores del Renacimiento realizaron cuando querían agrandar ciertas iglesias románicas o góticas. El rigor clásico del Palacio del



Proyecto de reconstrucción de la arteria "Novy Arbat", Moscú.



Palacio del Kremlin, Moscú. Diariamente acuden 6.000 espectadores al célebre Teatro Bolshoi.

Congreso no choca al lado del estilo barroco de la Catedral del Arcángel San Miguel o del Palacio de los Terems.

El plano de este inmenso edificio ha sido muy bien concebido. La gran sala situada al fondo, sirve tanto para congresos, como para espectáculos. Tiene 6.000 localidades y está equipada con aparatos de traducción simultánea. La parte anterior constituida por el hogar, dispone de escaleras mecánicas por la que se asciende a los demás pisos y a la segunda sala de espectáculos del último piso.

La técnica ha respondido suficientemente a las necesidades de la construcción. Los problemas creados en 1928 por la arquitectura funcional de Le Corbusier insolubles entonces en la URSS, ahora están resueltos sin dificultad.

Si apruebo la construcción del Palacio del Congreso en el Kremlin, he de reconocer con toda honestidad, la reconstrucción de Petrodvoretz el antiguo Palacio de Pedro I en los alrededores de Leningrado. Al cual habían salvajemente destruido los alemanes 180 fuentes del parque. Piedra a piedra, pacientemente, con la ayuda de antiguos documentos gráficos, los rusos han reconstruido el Palacio, las esculturas y las fuentes. Es una gran resurrección en el plano artesanal. Ello prueba la maestría de los obreros especializados rusos.

Trabajo idéntico ha sido realizado en el Palacio Pouchkinovo, antigua residencia de Catalina II y el Palacio de Ostankino cerca de Moscú.

Para concluir voy a resumir las realidades y defectos de la arquitectura soviética.

LAS CUALIDADES

Urbanización y disposición de espacios verdes de primer orden. Largas calles que permiten una fácil circulación.

Calefacción urbana usando un combustible de fácil polución, el gas natural, llamado a ser en el futuro el principal combustible.

Los paneles prefabricados en fábrica han sido hechos en hormigón armado y están revestidos exteriormente de cerámicas o mosaicos y tienen un color claro. Están internamente rellenos de una lana mineral aislante.

Las ventanas todas de doble bastidor son de madera. Todas han sido totalmente montadas en la obra. Los tanques de agua también son prefabricados, así como las tuberías, sus planchas y demás.

DEFECTOS

Falta de cuidado en los acabados. Falta de coherencia entre la arquitectura y los problemas de la "industria del diseño". Los objetos del equipamiento, como los picaportes de las puertas, la quincallería en general, los radiadores abandonados y sin gusto.

La estética industrial de que nosotros hemos hablado en otra ocasión sufre un retardo también en la Unión Soviética. Hace un año o dos que ésta ha empezado a interesar. Youri Soloviev quien en esto es el organizador, se da cuenta de los enormes problemas que hace falta resolver. Entre los medios de que él dispone, extremadamente poderosos, encontrará la posibilidad de influir en breve tiempo sobre todas las industrias ligeras y de mejorar la calidad.

El importante seminario sobre "los equipos de vivienda de hoy", que durante el mes de junio de 1964 reunió en Moscú a 24 organizaciones soviéticas, prueba el gran deseo que hay de hacer que las cosas cambien. El seminario fue organizado por el Instituto de Estética Industrial de la Unión Soviética.

Estadio Central "Lenin". Moscú.





Hotel Youngost.

Proyecto de planificación y construcción de unidades de habitación para 40.000 habitantes en el suroeste de Moscú.





Edificio para conciertos y deportes. La Sala de Asambleas de la Universidad de Illinois con pliegues radiados es la mayor del mundo sostenido sólo por los bordes.

CONSTRUCCIONES EN HORMIGÓN

El arquitecto francés Le Corbusier llamó al hormigón "piedra reconstituida". Los trabajadores de la construcción le suelen llamar "barro". El material es un plástico que se puede moldear en cualquier forma.

El hormigón ha pasado de los días en que se usaba solamente para cimientos y paredes rasas de bloques. La verdad es que el cemento ha sido causa de un cambio importante en la arquitectura de los Estados Unidos, que se está apartando de la etapa de la casa como una caja de vidrio y acero y adoptando un estilo de aspecto más sólido y de diseño más interesante y complicado.

Una de las expresiones más discutidas de este movimiento es el edificio de la nueva Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale, en New Haven (Connecticut). Paul Rudolph, de 45 años, presidente del Departamento de Arquitectura de la Universidad, diseñó el edificio.

Las torres son macizas, como las de una fortaleza, y están enlazadas por un intrincado plano interior de 36 niveles diferentes lo que da al edificio de Yale una asombrosa complejidad. El arquitecto Rudolph, llama a su diseño "plano de molinete", pues consiste en cuatro plataformas superpuestas a diferentes niveles alrededor de un gran núcleo central. Hay terrazas y patios abiertos que dan luz al sótano y al primer piso; el cuerpo central está atravesado por vanos abiertos de escaleras.

El tratamiento de las superficies de la escuela de arte es un triunfo del sentido del material que posee Rudolph. En colaboración con el contratista Charles Solomon, optó por una textura rayada como la de un tejido de pana en paredes de hormigón de 30 centímetros de espesor, vertidas en un encofrado especial con filetes verticales de madera.

Después de retirar el encofrado las aristas salientes se martillaron a mano para exponer los materiales ásperos (la arena y la piedra) mezclados en el hormigón. Esta superficie unificaba las paredes tanto exteriores como interiores del edificio.

La revista norteamericana "Architectural Forum" predijo que el diseño de Yale por Paul Rudolph podría llegar a ser una guía para toda su generación. La revista británica "Architectural Review" lo llamó un "edificio furiosamente ambicioso". Todos convienen en que representa una ruptura significativa con el pasado.

Otro arquitecto norteamericano, I. M. Pei, utilizó el hormigón de una manera diferente en la Capilla Luce, de la Universidad Tunghai de Formosa. Aquí el hormigón reforzado, muy resistente a la humedad, forma dos pares de paredes separadas por una estrecha banda de vidrio. La curvatura de las paredes forma un perfil piramidal.

El hormigón que sirve de inspiración cada vez mayor a arquitectos como I. M. Pei y Paul Rudolph, se ha hecho extremadamente adaptable merced a los progresos técnicos de la industria del cemento. El hormigón puede moldearse, pretensarse o reforzarse en casi cualquier forma abstracta que se le pueda ocurrir a un arquitecto.

El hormigón reforzado y pretensado contiene acero, lo que le da fuerza tensil. En el proceso de reforzamiento se usan barras de acero, generalmente de superficie áspera para facilitar la adhesión. El hormigón reforzado tiene la ventaja de que es fácil y económico de verter en el encofrado y de ofrecer gran resistencia a la intemperie y a la vibración.

El hormigón pretensado, un proceso más moderno, se presta fácilmente a los diseños arquitectónicos libres. Para

esto se inducen las tensiones antes del uso para contrarrestar la presión de los salientes. En el método más corriente para pretensar se usan cables o alambres, que se mantienen en tensión hasta que el hormigón en que están envueltos se haya solidificado suficientemente. Entonces se cortan los cables y la trabazón entre el hormigón y el acero da al conjunto una gran fuerza compresiva.

El postensado es un proceso que consiste en enganchar cables a los extremos de secciones de hormigón ya endurecido. El otro extremo de estos cables o tendones se asegura en otro punto. El hormigón pretensado puede resistir tensiones varias veces mayores que el hormigón reforzado por lo que se requiere una cantidad de material mucho menor en la construcción.

El uso del material moldeado y pretensado ha hecho posible la construcción de grandes espacios sin columnas en locales de la mayor flexibilidad. Los tejados en forma de concha curvada pueden salvar grandes distancias con un espesor de 7,6 centímetros o menos.

El pretensado con 2.500 alambres de acero de alta elasticidad que ejercen una presión igual a 700.000 kilos dio a la nueva Sala de Asambleas de la Universidad de Illinois un espacio cubierto de 1.2 hectáreas, libre de columnas. La bóveda de hormigón mide 120 metros de diámetro y pesa 4.400 toneladas y es la más grande del mundo sostenida solamente por los bordes. El tejado forma pliegues radiados que ayudan a absorber la tensión causada por la gravedad. El espesor medio del hormigón es solamente de 8,7 centímetros.

El interior de la Sala de Asambleas tiene un escenario para actos culturales, que puede retirarse para reuniones deportivas. Los pliegues radiados del tejado reducen los efectos de concentración de sonido que ocurren en una bóveda lisa y mejoran la acústica en los conciertos. El edificio fue diseñado por Max Abromovitz, ex alumno de la Universidad de Illinois.

Las cualidades plásticas del hormigón se prestan al énfasis arquitectónico en la contextura. Entre los agregados

que se usan para superficies están el mármol, el granito, el cuarzo, la cerámica, y varios materiales vítreos de una gran variedad de aspereza y color.

Se pueden conseguir otros diseños y texturas vaciando el hormigón en moldes con bajorrelieve y figuras abstractas que se asemejan a cuadros tridimensionales.

El conocido bloque de hormigón ha adquirido una nueva cara y se usa mucho con fines estructurales y decorativos. Se puede dividir y toma las formas y las superficies que se le quieran dar. Se puede emplear en forma de reja o en dibujos geométricos sólidos, pinturas de cualquier color o dejarse sin pintar.

La adaptabilidad del hormigón se presta a los usos arquitectónicos más variados desde los diseños libres abstractos a las formas geométricas y a la formalidad simétrica de los estilos clásicos.

Una de las edificaciones geométricas de hormigón pretensado es el invernadero de Milwaukee (Wisconsin), una bóveda geodésica de vidrio y armazón, que es una innovación en cuestión de tejados.

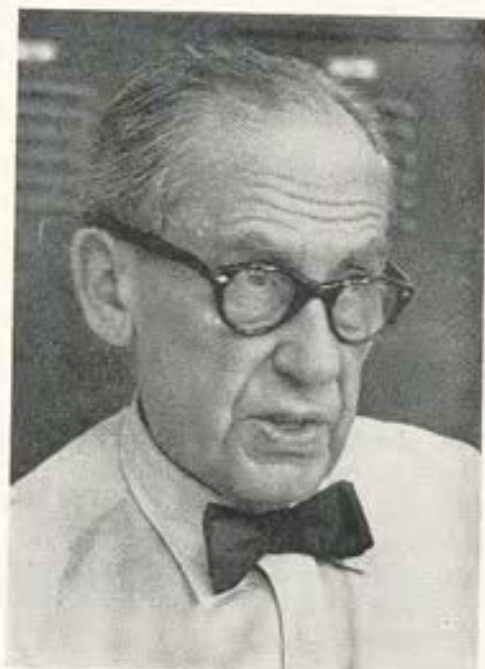
Un ejemplo de simetría formal es el dormitorio de ocho pisos diseñados por Kirk, Wallace, McKinley & Asociados, para la Universidad del Estado de Washington, en Seattle. Las dos torres residenciales, que recuerdan una fortaleza, tienen una atrevida silueta ondulante de entrepaños alternados con paneles de agregado desnudo. Las torres son de hormigón reforzado. Los cuartos hexagonales a lo largo de los corredores centrales dan un perfil exterior de muchas facetas.

Un ejemplo de forma abstracta es el terminal de la Trans World Airlines en Nueva York, obra del difunto arquitecto Eero Saarinen. El tejado del terminal es alto y ondulado, y recuerda a un pájaro en vuelo. Muchos diseños abstractos pueden calificarse de arquitectura escultural.

La plasticidad, economía y resistencia a la intemperie que ofrece el hormigón, proporciona a los arquitectos un extenso radio de expresión tanto en obras ambiciosas como en la construcción de viviendas.

Escuela de Arte y Arquitectura
de la Universidad de Yale.
A r q . Paul Rudolph.





Walter Gropius.

DESARROLLO DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Walter GROPIUS

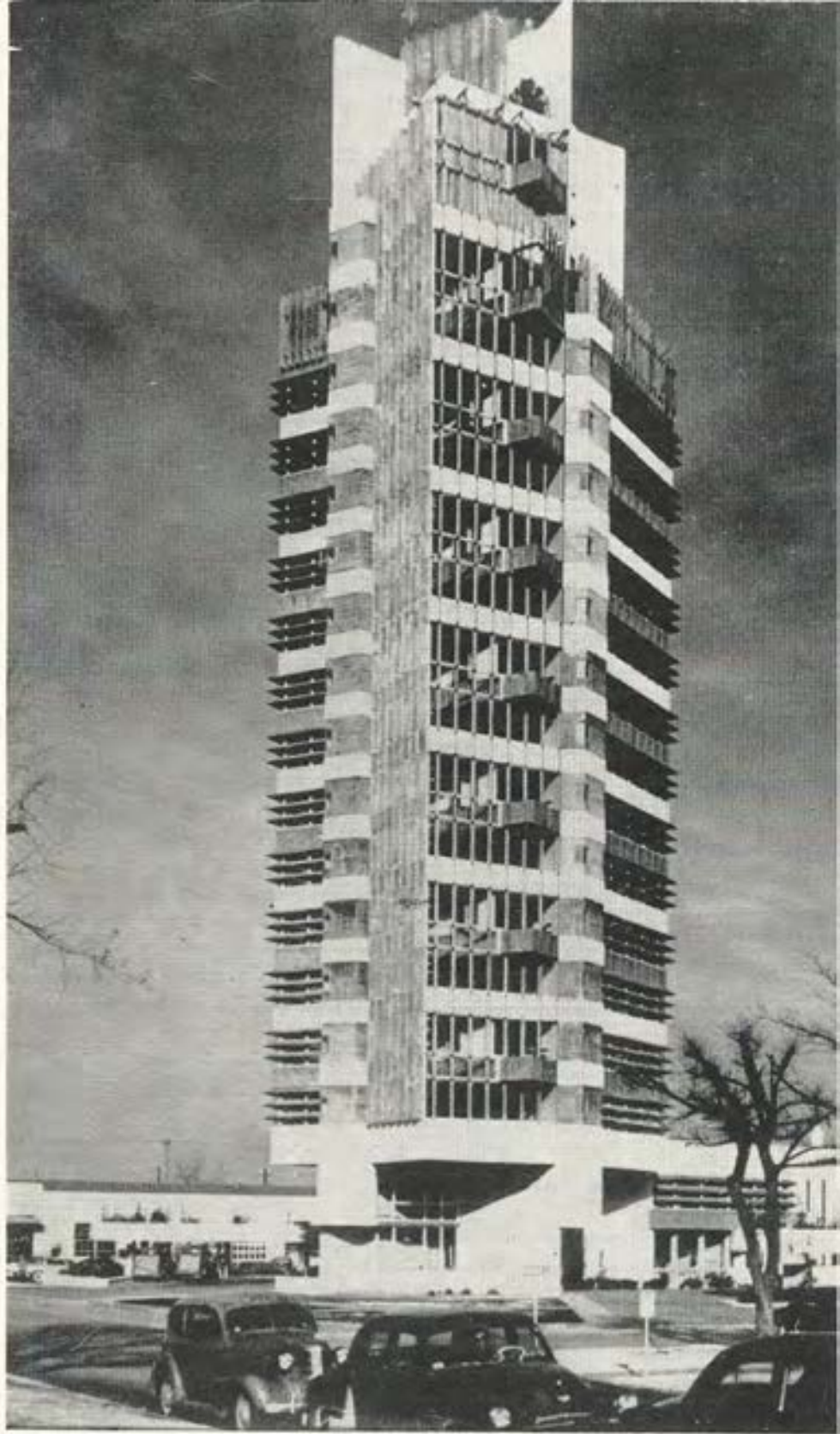
En la actualidad, nos hallamos en situación de demostrar de manera concluyente que las formas exteriores de la arquitectura moderna no son capricho de unos pocos arquitectos ávidos de innovación, sino producto y consecuencia inevitable de las condiciones intelectuales, sociales y técnicas de nuestra época. Ha sido menester un cuarto de siglo de lucha intensa y grávida para hacer nacer estas formas —formas que ponen de manifiesto tantos cambios estructurales fundamentales al comparárlas con las del pasado. Creo que la situación actual puede resumirse como sigue: se ha roto con el pasado, lo cual nos permite concebir un nuevo aspecto de la arquitectura, correspondiente a la civilización técnica de la época en que vivimos; la morfología de los estilos muertos ha sido destruida y volvemos a la honestidad de pensamiento y sentimiento; el público en general, antiguamente indiferente a todo lo relativo a la construcción, ha sido sacudido de su sopor; se ha despertado en amplios círculos un interés personal en la arquitectura, como algo que concierne a todos nosotros en nuestras vidas cotidianas; y las líneas del futuro desarrollo son claramente manifiestas en toda Europa.

Pero esta evolución ha encontrado obstáculos; teorías confusas, dogmas y manifiestos personales, dificultades técnicas y, finalmente, los peligros provenientes de los fuegos fatuos del formalismo. ¡El peor de todos fue que la arquitectura moderna llegó a constituir una moda en varios países! La imitación, el snobismo y la mediocridad han distorsionado los elementos fundamentales de sinceridad y sencillez sobre los cuales se basaba este renacimiento. Frases espurias como "funcionalismo" y "la aptitud para un fin equivale a belleza", han desviado la apreciación de la nueva arquitectura hacia canales secundarios y puramente externos. Esta característica unilateral se refleja en esa frecuente ignorancia de los verdaderos motivos de sus fundadores, y constituye una fatal obsesión que impulsa a las personas superficiales a relegar este fenómeno a una provincia aislada, en lugar de percibirlo como puente que une polos opuestos del pensamiento.

La idea de la racionalización, característica sobresaliente de la nueva arquitectura, según lo aseveran numerosas personas, es sólo su papel purificador. El otro aspecto, la satisfacción del alma humana, es tan importante como el material. Ambos hallan su contraparte en esa unidad que constituye la vida misma. La liberación de la arquitectura respecto a la masa de ornamentos, el hincapié sobre las funciones de sus elementos estructurales y la búsqueda de soluciones concisas y económicas, representan sólo el lado material de ese proceso formalizador del cual depende el valor práctico de la nueva arquitectura. *Mucho más importante que esta economía estructural y su énfasis funcional, es la realización intelectual que ha hecho posible una nueva visión espacial, pues si bien es cierto que el lado práctico de la edificación es asunto de construcción y materiales, la índole misma de la arquitectura hace a ésta dependiente del dominio del espacio.*

La transformación de producción manual a producción mecanizada preocupó tanto a la Humanidad durante un siglo, que en lugar de apresurarse a encarar el problema real del diseño, los hombres se contentaron durante mucho tiempo con estilos prestados y decoraciones formalistas.

Este estado de cosas ha terminado, por fin. Se ha desarrollado una nueva concepción de la edificación, basada



Price Tower, Oklahoma. Arq. Wright.

en realidades, y con ella ha aparecido una nueva y modificada percepción del espacio. Incluso el diferente aspecto de los numerosos buenos ejemplos ya existentes de la nueva arquitectura, ilustra estos cambios y los nuevos medios técnicos que ahora empleamos para expresarlos.

¿En qué medida ha progresado entretanto esta lucha y qué papel han desempeñado en ella las diversas naciones? Comenzaré con los precursores de la era prebélica a comparar los verdaderos fundadores de la nueva arquitectura hasta 1914: Berlage, Behrens, yo mismo, Poelzig, Loos, Perret, Sullivan y Sant Elia; y a establecer un breve balance de su realización conjunta. El factor dominante en mi elección no será la estética de los edificios en cuestión, sino el grado de independencia y de realización creadora con que en estos edificios sus arquitectos han enriquecido definitivamente al movimiento. Con una sola excepción, esta selección no se basa sobre meros proyectos, sino sobre diseños llevados a la práctica; consideración esta que me parece de cierta importancia.

Alemania desempeñó el papel principal en el desarrollo de la nueva arquitectura. Mucho antes de la guerra, se había formado en ese país el *Deutscher Werkbund*. Behrens no significaba un fenómeno extraño o aislado. Por el contrario, Behrens poseía ya un poderoso respaldo en el *Deutscher Werkbund*, cuerpo que constituía una reserva de las fuerzas del progreso y la renovación. Recuerdo bien la animada discusión sostenida en las sesiones públicas del *Werkbund*, durante la Exposición de Colonia de 1914, a la cual asistieron tantos extranjeros y la publicación del primero de los conocidos anuarios del *Werkbund*, hacia la misma época. Mediante mi activa colaboración en estos anuarios obtuve una primera visión amplia del movimiento, como resultado de realizar una especie de inventario del estado existente de la arquitectura. Entre 1912 y 1914, también, proyecté mis dos primeros edificios de importancia: la fábrica Fagus en Alfeld y el edificio de oficinas para la Exposición de Colonia; ambos revelan claramente el énfasis sobre la función que caracteriza a la nueva arquitectura.

Durante este mismo período prebélico, Augusto Perret era la personalidad rectora en Francia. El *Tbéatre des Champs Elysées* de París, construido en 1911-1913, fue proyectado por Perret en colaboración con el belga Van der Velde, quien vivía entonces en Weimar y trabajaba en estrecha colaboración con el *Deutscher Werkbund*. El principal título de Perret para la fama es su extraordinaria destreza constructiva, que supera por completo a sus condiciones como proyectista espacial. Aunque más ingeniero que arquitecto, pertenece sin lugar a dudas a los fundadores de la arquitectura moderna, pues fue quien logró liberar la arquitectura de su pesado monumentalismo mediante sus formas constructivas audaces y totalmente sin precedentes. Sin embargo, este gran precursor fue mucho tiempo una voz que clamaba en el desierto, en lo que a Francia se refería.

En Austria, ya a comienzos del siglo, Otto Wagner había construido su edificio para la Caja de Ahorros Postal de Viena. Wagner usó exponer superficies planas completamente libres de decorados y molduras. Hoy nos resulta casi imposible imaginar la revolución que semejante paso implicaba. Simultáneamente Alfred Loos, otro vienes, comenzaba a escribir esos artículos y libros en los cuales expuso los fundamentos de la nueva arquitectura, y construía la gran tienda de la Michaelplatz —inmediatamente frente al

Hogburg de Viena—, que tanto inflamó las pasiones de una población acostumbrada a formas barrocas.

En 1913 inició su carrera en Italia el futurismo, del cual fue Sant Elia —muerto por desgracia en la guerra—, uno de los principales adherentes. En la Exposición Trienal de Milán en 1933, Marinetti, fundador del futurismo, evocó la memoria de Sant Elia como uno de los grandes originadores de la nueva arquitectura. Sant Elia escribió anticipaciones sorprendentemente correctas de la ideología de la arquitectura futura, mas nunca tuvo la oportunidad de llevar a cabo obra práctica alguna. Su proyecto para un rascacielos en una calle de cuatro niveles, nunca pasó de ser un proyecto sobre el papel.

La evolución fue más lenta en Holanda. Basando su obra en premisas antropológicas, Berlage, De Bazel y Lauweriks habían reanimado el uso de los sistemas geométricos en el diseño y también, emulando a los importantes pioneros ingleses Ruskin y Morris, inspiraron un renacimiento de la artesanía. Una escuela romántica mística subsistió en Holanda hasta bien avanzada la primera década posterior a la guerra. En 1917, tres años después de la Exposición de Colonia, se formó el grupo conocido como "Stijl", cuyos dirigentes fueron Oud y Van Doesburg. En 1914, los edificios más avanzados de Holanda eran los edificios de oficinas de Berlage y las casas de departamentos de De Klerk.

En los Estados Unidos, el renacimiento de la arquitectura había comenzado ya hacia 1810, simultáneamente con el desarrollo de una nueva técnica constructiva.

En 1883, Root construyó en Chicago un rascacielos de mampostería. Hacia las postrimerías del siglo, Sullivan —el demasiado escasamente reconocido maestro de Frank Lloyd Wright—, construyó edificios de este tipo que marcan una época, y también formuló principios arquitectónicos donde se contiene la esencia de las doctrinas funcionales de la actualidad. No debemos olvidar que fue Sullivan quien escribió "La forma debe seguir a la función". En términos intelectuales, era mucho más articulado en cuanto a sus ideas que Frank Lloyd Wright, quien posteriormente inspiraría a tantos arquitectos europeos, no sólo en sentido espacial, sino estructural. Más tarde, y especialmente durante el período de postguerra Frank Lloyd Wright comenzó a poner de manifiesto en sus conferencias y artículos una creciente adhesión al romanticismo, en marcada contracción con la evolución europea de la nueva arquitectura. En el momento actual, los americanos han llevado la técnica constructiva más allá que cualquier otra nación del mundo —tal como tuve oportunidad de comprobarlo en el curso de mis investigaciones en los Estados Unidos de Norteamérica. Pero a pesar de Sullivan y Frank Lloyd Wright y de una organización técnica muy altamente evolucionada, su evolución artística ha quedado en suspenso. No existen todavía los antecedentes culturales e intelectuales necesarios para su preparación.

Lo que antecede esboza el desarrollo más importante ocurrido durante el período anterior a la guerra.

LOS ARQUITECTOS AMERICANOS BUSCAN EL ESPACIO PERDIDO

BRUNO ZEVI



Frank Lloyd Wright.

El fascículo de *Progressive Architecture* del mes de junio pasado, trata el fascinante y dramático tema de la creatividad espacial en la era contemporánea. Pero no llega a conclusión alguna; el método de investigación, desde los problemas preliminares, es anacrónico y académico hasta más no decir. Nos haría falta Sigmund Freud para explicar el fenómeno sicopatológico que empuja a la mayor parte de los americanos, críticos y arquitectos, para remover la gran lección de Sullivan y Wright (como si fuera un reproche el signo de su mala consciencia), y a recalcar diatribas dignas al máximo de una vieja escuela de Beaux Arts.

"La historia de la Arquitectura, que constituye la mejor registración de las sucesivas etapas de la evolución cultural e intelectual del hombre, es en medida la historia de la evolución de los edificios a espacio único". He aquí el axioma inicial, que infirma el entero trabajo. Si se piensa en los templos egipcios, en los "zigurat", en los monumentos de Creta y de la antigua Grecia, en Villa Adriana, en aquella Plaza Armerina, en los castillos medievales, en los palacios del Renacimiento y del período barroco, se piensa sobre todo en la tradición americana, desde las casas coloniales a la Escuela de Chicago, —¿y nos preguntamos?— por cuál motivo este milenarismo patrimonio de espacios plurimos son excluidos del artículo.

Lo grave es que, limitando la búsqueda a las estructuras a ambiente único, se viene a confundir el valor espacial con la monumentalidad clasicista, o sea, caemos en el tosco equívoco de identificar el espacio arquitectónico con la concepción tridimensional y prospectiva de la génesis renacentista. Este es el espacio desgastado y hasta erosionado, destruido por Galileo Galilei y repudiado por el movimiento moderno. John Summerson tiene razón en complacerse de la actual crisis de los edificios a ambiente único: "hoy, esforzarse de ser monumentales quiere decir, traicionar nuestro tiempo... La misma idea de las reuniones públicas formales ha decaído; y con eso la necesidad de una arquitectura capaz de expresar el sentimiento colectivo legado a las asambleas rituales. Hoy, dondequiera que vayamos y cualquier cosa que hagamos, actuamos como seres individuales. En el teatro, queremos una butaca cómoda, una buena visión del escenario, la posibilidad de llegar al bar durante los intervalos, y más nada, a excepción de un cierto sentido de placer; no pedimos más, el ser cubiertos por una admirable cúpula de oro con guirnaldas florales y ninfas cabalgantes en un paraíso pintado. Al Municipio, si por casualidad tenemos que ir, vamos sólo para lamentarnos de algo, pretendemos un poco de atención y de rapidez; no nos importa que una escalera majestuosa nos recuerde la magnificencia del señor Gobernador. Algunos de nosotros pensamos que estas cosas eran bellas; puede ser que lo fueran, pero ya no tienen la misma importancia... Todos los motivos que justificaron la monumentalidad en el pasado se encuentran en estado de disolución: la importancia de la religión era uno de estos motivos; otro era el sentido de dominio de una clase, la posesión exclusiva de ciertos privilegios por parte de un grupo de personas... La monumentalidad en arquitectura es una forma de autoafirmación, que por regla general es impuesta por pocos para impresionar a muchos..." El debate podría cerrarse aquí con estas justas observaciones del crítico inglés, pero para los americanos la búsqueda del espacio perdido empieza aquí.

Philip Johnson, de quien siempre se admira más el vitalismo que la coherencia, atribuye la monumentalidad pri-



Torre de las Oficinas Johnson. Arq. Wright.

meramente al dato dimensional ("una iglesia construida con fines cívicos, hoy deberla ocupar de 3 a 5 manzanas de casas urbanas"), después a un factor económico ("el Partenón, yo digo, costó 20 mil millones de dólares...; costará 40 mil millones ir a la luna, ¿y por qué deberá costar menos un símbolo de América capaz de durar cuanto el Partenón?"), y en fin, a la decadencia cultural de los mecenas. ("El problema de la arquitectura hoy está en relación con la carencia de valores en la clase de los clientes"). Como se ve, una serie de fútiles generalizaciones a las cuales I. M. Pei, Kevin Roche y John Johansen no añaden mucho.

De frente a esta vía ciega, la revista, después de un estudio bastante profundo de una síntesis histórica, reproponer el tema del espacio escindiéndolo en las escolásticas clasificaciones de "escala", "proporción", "elemento focal", "contraste". Se va de mal en peor. "Lo que determina la escala, la verdadera escala —sentencia Philip Johnson—, son las divisiones del espacio en unidades significativas, unidades que rinden el espacio estimulante".

Con la misma ligereza, I. M. Pei, afirma lo contrario: "Por lo general, cuando se divide un espacio, más ese resulta ocupado, menos es monumental. La simplicidad es en todo caso relacionada con la monumentalidad".

John Johansen irradica una distinción empírica, del resto poco opinable: "Hay espacios estáticos y espacios fluidos. Los espacios mayores donde uno se detiene por algún fin, son probablemente estáticos. El proceso para alcanzarlos es dado por los espacios fluidos, en los cuales nunca deberíamos tener ningún éxtasis". Se divaga en la "decoración", en el "acabado", en la "estructura", para terminar con un elogio de las columnas que, articulando el espacio lo hacen más expresivo. "El Guggenheim no tiene articulaciones, y esto, según mi opinión, es negativo", dice Johnson, pero en seguida se contradice: "De todas las maneras aquel ambiente es estupefundo, te da alguna cosa, y te lo da a lo largo de todo el recorrido, basta la parte más alta". Que la moderna influencia espacial haya vanificado la exigencia de subdividir el antiguo espacio, él no lo recuerda más.

Kevin Roche, reafirma una interpretación conformista de la "escala": "en la arquitectura clásica, se comprendía qué cosa era la escala; se comprendía que un edificio debía tener un centro, y un fin; debía ser una entidad compuesta en la cual cada parte era en relación con las otras en nombre del efecto de conjunto... Hoy en vez, la escala es dada a través de la célula de la oficina tipo, y muchos edificios son inhumanos porque no tienen un módulo mayor, representativo del grupo o de la masa. El volumen total deriva mecánicamente por un agregarse de células... Es característico de nuestras arquitecturas que no terminan: se puede agregar o quitar un piso sin que eso comporte una diferencia apreciable de la escala. Se rebela contra esta tesis Paul Rudolph: "Estamos perdidos si enjuicamos la arquitectura de hoy con las reglas clásicas. Yo no creo en la noción renacentista que un edificio que tenga un principio, un centro y un fin sea siempre aplicable... Si construis un garaje de tres millas de longitud o un bloque de oficinas de 60 pisos, esta norma no tiene sentido alguno".

¿La "escala" del mundo contemporáneo consiste entonces en la "falta de escala"? Se pregunta cerrando el debate Jan C. Rowon: "Los historiadores futuros revelarán que el siglo XX, en su actitud respecto a las "escala", ha expresado la deprimentia del individuo en el conjunto de las acti-

vidades colectivas de la sociedad —simplemente la "falta de escala" del hombre mismo en los vastos complejos metropolitanos o en los todavía más vastos espacios externos? Una búsqueda tan mal propuesta debía terminar en un harakiri. La polémica sobre el "Lincoln Center" lo demuestra: horrendo en su actual versión, no hubiera sido mejor con la monumental verja ideada por Philip Johnson; espacio deslavazado e inerte en el primer caso, cerrado e inerte también en el segundo.

El editorial del N° 106 se intitulaba: "U.S.A. 1964: en el caos y la academia". El fascículo de *Progressive Arquitectura*, nos confirma la diagnosis. Una tendencia reaccionaria agrupa hasta a los más calificados arquitectos induciéndolos a dilapidar la grandiosa herencia de la búsqueda espacial de Frank Lloyd Wright. La revista contiene centenares de ilustraciones que van desde la catedral de Laon a los templos hindúes de Tiruvanamali, desde la capilla de Enrique VII en Westminster Abbey al proyecto para la Biblioteca Nacional de E. L. Boullée, desde Brasilia y el Municipio de Toronto a la cúpula transparente con la cual Buckminster Fuller quería recubrir New York. Pero no encontramos ni siquiera una sola reproducción de un edificio wrightiano, ni siquiera una sola cita de una de las innumerables investigaciones del maestro sobre el espacio.

Que un genio de la estatura de Wright pueda infundir un sentido de desorientación en la generación sucesiva, es más que explicable; pero que la neurosis alcance un grado

patológico tal de poder borrar la huella es increíble también para quien recuerde que un fenómeno parecido de amnesia se verificó después de la muerte de Miguel Angel y de Borromini. Bastaba con analizar, si no, *Falling Water*, al menos un edificio cualquiera, pequeño o grande, de Wright —la iglesia de Madison, o la sinagoga de Philadelphia, para los espacios únicos; la torre Price de Bartlesville, para los rascacielos, los bloques multipisos que no son "montones de células"; la casa Rosenbaum en Florence, Alabama, o aquella del hijo David en Phoenix, Arizona, para las secuencias de cavidades diafragmadas— para mostrar la clara inconsistencia de estas lucubraciones sobre la monumentalidad, sobre la "escala", sobre espacios estáticos y fluidos, sobre economía y sobre la impreparación cultural del empresario. Más de 500 obras construidas por Wright, testimonian la realidad de la concepción espacial moderna, dinámica y continua, abierta pero espléndidamente individualizada.

¿No es posible continuar según las normas de Wright? ¿Por qué estos son decenios de crisis y de impotencia creativa?

Si el horror del espacio moderno rebasa y paraliza, mejor es el caos que el embrollo académico sofisticado; mejor la pop-art, aunque sea la pop-art fetichista, que el clasicismo marchito y nauseabundo del Lincoln Center.

Traducido del italiano por: Miguel Angel Pingarrón R.
(De la Facultad de Arquitectura de Roma).

Robie House, Chicago, 1909. Arq. Wright.



NUEVA ARQUITECTURA

JOHN JACOBUS
de ARTFORUM

La muerte de grandes artistas o arquitectos (pienso en estos momentos en la desaparición de Le Corbusier el verano pasado) no marca, hablando estrictamente, el final de una era o el principio de otra, excepto quizás en la ardiente imaginación de los críticos melodramáticos. Es más importante, en cuanto a puntos de estilo se refiere, el paso de la adolescencia creadora a la madurez en las carreras de tales figuras heroicas.

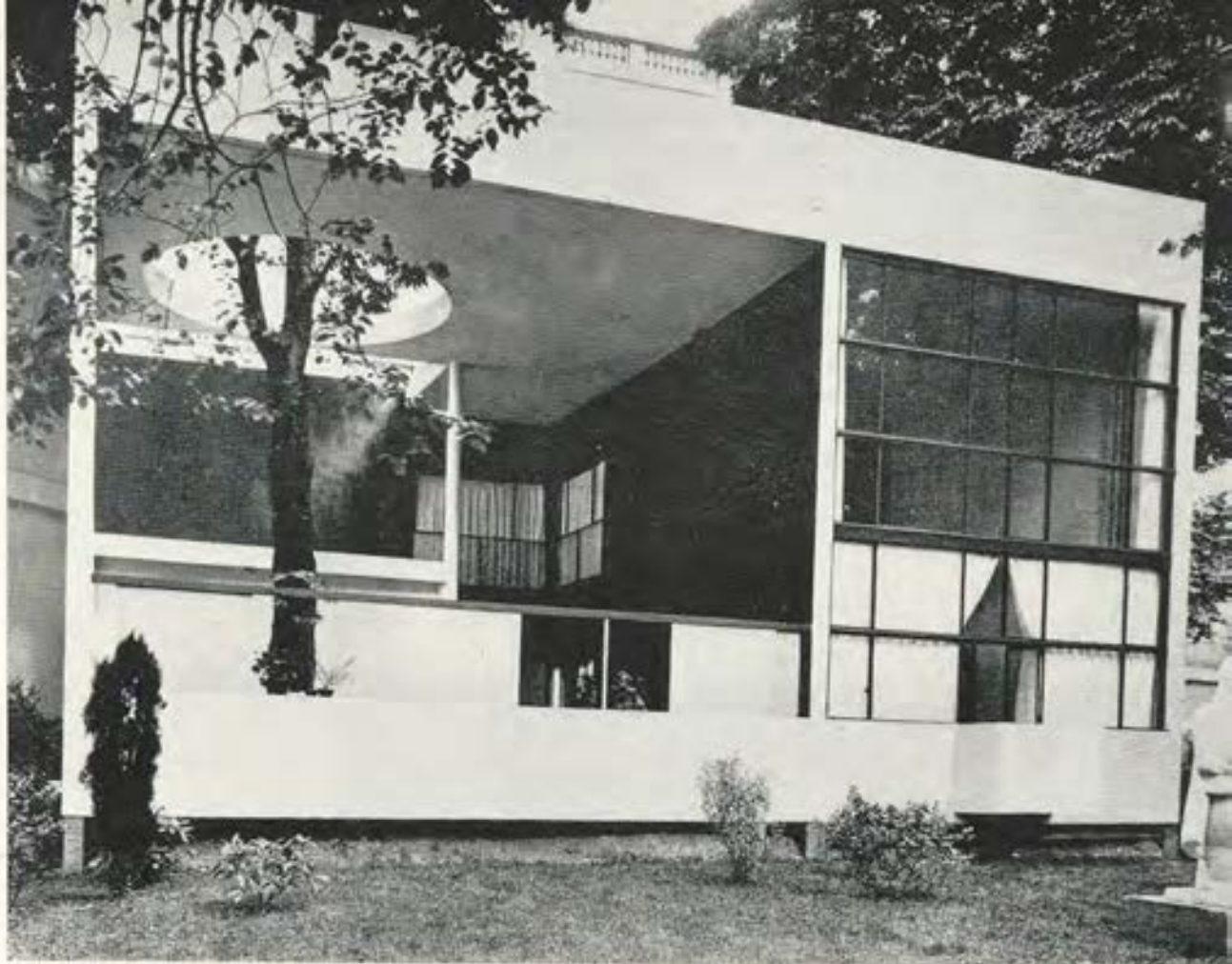
A este respecto el paso más importante al cual colaboró significativamente Le Corbusier, fue dado a fines de 1920 con la madurez de su "era mecánica", una especie de estuco y vidrio, componente vital del movimiento europeo conocido desde entonces como el Estilo Internacional.

Subsecuentemente en los alrededores de 1950, al acercarse a nuestra edad tradicional del retiro, a los 65 años, un Le Corbusier más viejo pero no menos agrio, desató una secuencia de edificios y proyectos similarmente memorables, empezando con los apartamentos conocidos como "Unité d'Habitation" en Marsella (el primero de una considerable serie) terminados en 1952, y la inimitable Capilla del peregrinaje, Nôtre-Dame-Haut en Ronchamp, terminada en 1955. Estos acontecimientos y la aplazada reacción que su influencia liberadora trajo más tarde a los jóvenes diseñadores de todo el mundo, son de un peso cuando se evalúa la condición de la arquitectura a mediados de la década de 1960, mayor que el sencillo y negativo hecho de su reciente muerte. Esta pérdida trágica tan sólo ayuda al crítico a fijar su atención sobre el nuevo movimiento que se ha venido formando lentamente bajo su mirada durante algún tiempo, habiendo permanecido poco claros su forma y su significado hasta hace poco.

Le Corbusier, al mismo tiempo juntamente con Wright, era el creador más completamente personal, más completo e introvertido de la forma arquitectónica de nuestros tiempos. Eso no quiere decir que jamás cayera bajo la influencia de otros, e incluso que se doblegara para copiar el precedente. Sin embargo, más importante que sus significativas y extraordinarias procedencias son las asombrosas cosas que su imaginación sacó de ellas. Al vivir en una época indus-

Bloque de Marsella, 1922. Arq. Le Corbusier.





Pabellón de "L'Esprit-Nouveau", 1925. Le Corbusier.

trial, estaba dedicado a la creación de edificios estandarizados y sus componentes, a tal punto que la mirada casual del lego, difícilmente podría distinguir entre la "Unidad de Habitación" de Marsella, de 1952, y la versión más reciente de la misma filosofía residencial (quizás deberíamos designarla como Unidad Marca IV) de Briey-en-Foret, recientemente terminada. Aun así, a diferencia de otros arquitectos de nuestra época, Le Corbusier nunca se convirtió en el predicador de una estandarización y regularidad en los acabados: propiamente dichos, del modo como su brillante contemporáneo Mies van der Rohe llevó a cabo con tanto éxito. Por suerte Le Corbusier, en los últimos quince años de su vida, obtuvo diversos trabajos eclesiásticos así como un importante trabajo gubernamental. Esto le permitió meditar libremente sobre el terreno, el programa y otras circunstancias locales, de un modo tal, que resultaron una serie de formas monumentales, simbólicas y únicas. Ronchamp, La Tourette Chandigarh, estos son nombres que pocas veces han retrocedido en la historia. A esta lista puede añadirse el reciente proyecto de una iglesia en Firminy, una pequeña ciudad en la industrial meseta central de Francia, cerca de St. Etienne. Mientras que todos estos edificios de formas indiscutiblemente diferentes son de la misma familia, lo que causa la mayor impresión, es su individualidad. Durante los años de 1950, en una época donde la uniformidad y el carácter anónimo eran más apreciados en los círculos avanzados de la arquitectura que hoy en día, esos edificios parecían casi

extraños. En los últimos años, sin embargo, han servido de vanguardia de un vasto movimiento liberador, proporcionando nuevas licencias de invención, incluso para los arquitectos cuyas formas características no tienen nada que ver en absoluto con el vocabulario específico de Le Corbusier. De este modo ha servido de comadrona, de la evolución más reciente del dibujo arquitectónico contemporáneo. Más aún, debido a su influencia ha sido de la naturaleza de los ejemplos y no solamente de divulgación de un modo de ser personal, es posible que su huella en el futuro probará ser más duradera, que la disfrutada por la mayoría de grandes artistas inmediatamente después de su fallecimiento, una época en la que las reputaciones tradicionalmente sufren injustamente.

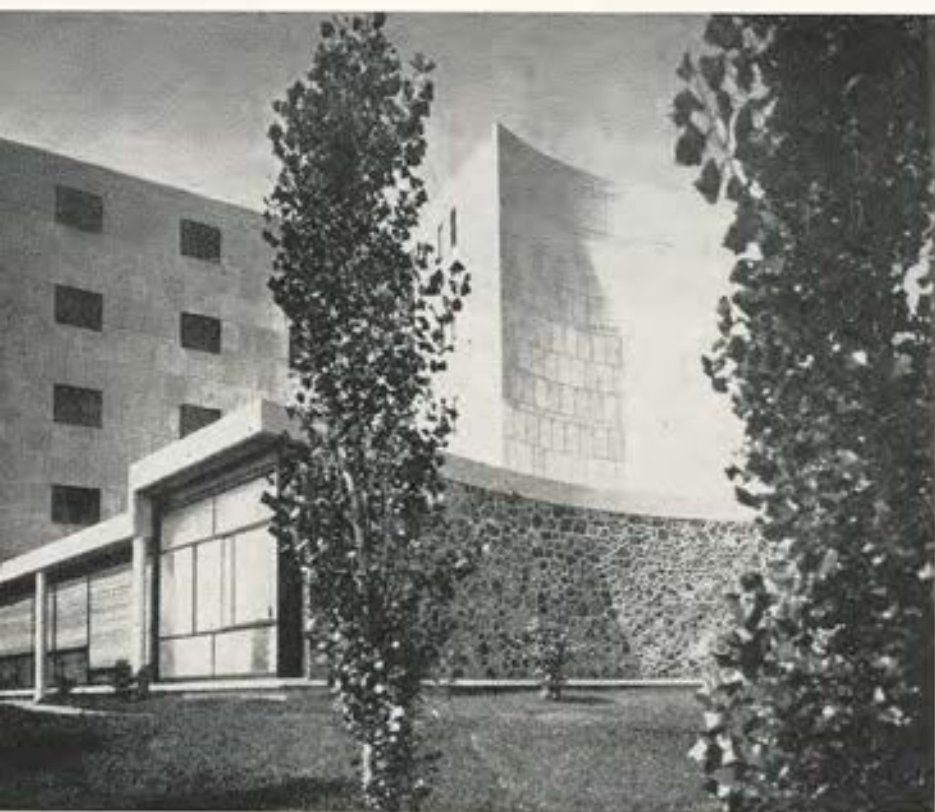
Su "influencia" en el estricto y estrecho sentido de la palabra, empieza naturalmente con la creación de la escuela brasileña de arquitectura contemporánea en los años de 1930, y probablemente, la influencia de Le Corbusier sobre la nueva arquitectura japonesa a fines de la década de 1950 es igualmente poderosa. Aparte de unos cuantos jóvenes que trabajaron hace una década en Africa del Norte, su influencia directa sobre la comunidad arquitectónica francesa es poco importante. En el único país donde podemos seguir el impacto de sus obras a través de parecidos específicos es Gran Bretaña. Ahí la influencia de Le Corbusier se inició calladamente, casi subrepticamente, manifestándose primero en viviendas estatales proyectadas hace una década o más,

por grupos de arquitectos asignados a autoridades gubernamentales locales, con resultados más sobrios que los llamantes proyectos de Le Corbusier de los brasileños y de los japoneses, algunos de los cuales han palidecido lamentablemente en el transcurso de los años.

Pero en los Estados Unidos, donde la dirección arquitectónica se concentraba en los años 1950, el maestro franco-suizo nunca llegó a influir la diversidad común de la arquitectura comercial, en aquel entonces bajo la férula del cristal y del acero, forma cristalizada por el taciturno Mies van der Rohe en el dintel de la característica del medio siglo. Alguna de las opiniones más perceptivas de esa época sostenían que, aunque los proyectos de Le Corbusier eran extraordinariamente brillantes, no podían volcarse para su adaptación en las obras de otros. El futuro, en esos días, parecía per-

1965, es tan sólo uno de sus más recientes proyectos que específicamente resume la evolución sobre la década pasada de uno de los arquitectos contemporáneos más fastidiosos y activos.

Es ahora muy difícil comprender por qué hace una década se presumía automáticamente que Johnson y otros arquitectos con sus mismas ideas continuarían por siempre apoyándose en la disciplina rígida del estilo de caja de vidrio de Mies, mientras que cualquier desviación de la línea estrecha y recta causaba consternación. Sin embargo, mirando retrospectivamente, parecía plausible que la gestión de una evolución posterior fuese cercana debido a la naturaleza del estilo que entonces se practicaba. La propia casa de vidrio de Johnson, terminada en 1949, y poco después seguida por un grupo de casas y proyectos similares sugirieron por el



Pabellón Suizo en la Ciudad Universitaria de París, 1933. Le Corbusier.

tener a Mies y a su escuela de leales y fieros admiradores, y en cualquier caso su dibujo calificado de sencillo y racional era más fácil de copiar y más aplicable a una mayor variedad de programas contemporáneos. O así se pensaba.

Hoy, una década después, estas débiles suposiciones parecen algo ridículas. Se puede decir que el Miesiano más leal fue el propio Mies, y su edificio más reciente, el alto Edificio Federal de Chicago, pudiera muy bien haber sido construido hace quince o diez y ocho años. Existen realmente edificios Miesianos numerosos y bellos de última cosecha (las nuevas obras de C. F. Murphy Asociados de Chicago, merecen atención) pero los miembros más prominentes de su "capilla" de hace una década, actualmente han iniciado ahora otro rumbo. Philip Johnson es quizás el mejor ejemplo de ello. Su centro de investigaciones, el Instituto Henry L. Moses, del Montefiore Hospital del Bronx, acabado en

gran clasicismo de sus formas prismáticas simples, una especie de finalidad. Significaban que la meta más importante, de por lo menos una rama de la búsqueda arquitectónica del siglo XX, había sido alcanzada. Lo que era verdad en la obra de Johnson en ese momento era asimismo verdad para los grandes edificios comerciales urbanos de Skidmore, Owings y Merrill y por sus imitadores en todo el país.

Sin embargo, a fines de 1950, existía una búsqueda, dirigida por aquellos arquitectos que fueron los primeros en ponerse bajo la bandera Miesiana...

Lo que sucedía era un crecimiento o una evolución. A menudo se culpa al aburrimiento para explicar algunas de las formalistas faltas de objetivo de los finales de 1950 y principios de la década de 1960, falta de objetivo que degeneró en negligencia en los arquitectos menos perceptivos y autocríticos severos que Johnson. El Centro Lincoln

de Nueva York, que tan sólo ahora está terminándose, a pesar de haber sido proyectado a fines de la década de 1950, o la Universidad de Yale, Stiles y Morse, de Eero Saarinen, acabados en 1962 son representantes específicos de la transición que intervino entre el momento *sumum* Miesiano del 55 (terminación del Edificio Seagram) y la creación de una nueva época de confianza y seguridad creadora, a mediados de 1960. El Centro Lincoln es demasiado agresivamente neoclásico, y aunque el Teatro Estatal de Nueva York, de Johnson, ofrece una serie de deleites en algunos de sus aspectos, el grupo en su totalidad (comprende el Philharmonic Hall de Max Abramovitz, Opera Metropolitana de Wallace Harrison, y el Repertoire Theater proyectados por Saarinen y Gordon Bunshaft, uno de los socios de Skidmore, Owings y Merrill) es un rígido, afectado y sólo parcialmente triunfante esfuerzo por intercambiar las quebradizas y frágiles cualidades de Mies por un descomunal renacimiento. Distintas como la noche del día, las universidades de Yale ofrecen un complemento neomedieval ante el tradicionalismo de el Centro Lincoln. Con sus pasajes serpenteantes, patios cubiertos y sus irregularidades a cada vuelta, son igualmente pedantes en su búsqueda de cambio estilístico, aunque en muchos aspectos deliciosos a la vista.

Sin embargo, en proyectos subsiguientes, que existían ya en las carpetas a principios de la década de 1960 y que se están terminando ahora, tales como el ala adicional del Hospital Montefiore de Johnson, más arriba mencionado, uno encuentra una descomunal autenticidad en la riqueza controlada de la forma y de la masa. Esta falta de esfuerzo se halla en contraste violento con el difícil período de transición del Miesianismo al todavía sin nombre estilo de hoy en día. Es digno de notarse, tanto en el plano como en la elevación de este rascacielos de bolsillo, la fuerte articulación de los elementos, una cualidad extraña a los cubos sin adornos de la mitad de la década de 1950 cuyo envoltorio uniforme generalmente escondía una variedad de funciones y estructuras tras unas cortinas invariables de vidrio. Ahora, sin embargo, en el plano Montefiore de Johnson, existe un centro circular visible y distinto (escaleras y ascensores) rodeado de una variedad de espacios de trabajo. Estos diferentes elementos en el plano aparecen, obviamente por sus proyecciones hacia el exterior. El viejo muro de vidrio, se ha reducido ahora a las proporciones de ventanas individuales, pero de concepción original, proyectado como un prisma de vidrio de tres facetas que se proyecta en soportes verticales desde el plano de la pared principal. Estos y otros detalles conexos aumentan efectivamente la aparente grandiosidad del exterior. Consistente con esta robustez existe el énfasis visual que se da a la estructura a través de la evidente articulación de los soportes de las esquinas. Mientras que muchos de los efectos de este edificio han sido adaptados de obras de otros (especialmente de Louis Kahn) éstos son tratados con una disciplina tal, que para Johnson naturalmente, deben remontarse hasta su herencia Miesiana!

Pueden descubrirse formas similares en obras recientes tanto de arquitectos norteamericanos como británicos; proyectistas que hace una década ayudaron a la divulgación amplia de la modalidad del vidrio y del acero de esa pasada época. El último edificio de Eero Saarinen, las oficinas de la C. B. S. de Nueva York, proyectado en vísperas de su muerte en 1961 y acabado el año pasado, es ciertamente la torre comercial mejor y más nueva que se ha visto en

Nueva York en una década, a pesar de aparecer trágicamente empujada en su emplazamiento de la 6ª avenida por algunos de los rascacielos de vidrio más vulgares y elefantiásicos que se hayan concebido. Así como en la torre de Johnson el énfasis estructural reside en la superficie, en consecuencia el exterior del CBS se rompe en líneas verticales de ventanas individuales. Aunque su articulación no sea tan robusta



Edificio Seagrams, Nueva York, 1955.
Mies van der Rohe.

como la del Montefiore, es obvio que el proyecto de Saarinen está concebido en esa dirección.

En Londres un conjunto de tres edificios, relacionados pero no conectados entre sí para "El Economista" proyectados por Alison y Peter Smithson, acabados en 1964, representa un segmento de este desarrollo hacia la articulación y la diferenciación en la forma en la arquitectura británica. Mucho más tradicional en el vidrio que los dos edificios norteamericanos recién comentados (ciertamente el vidrio continúa jugando un papel importante para los arquitectos británicos actuales, en contraste con el desarrollo norteamericano del momento) el grupo está compuesto de un rascacielos de bolsillo (15 pisos) y dos edificios más pequeños que respetan la altura tradicional del vecindario de St. Ja-

mes Park. El conjunto de "El Economista" ha sido admirado muy particularmente por el modo cómo su forma contemporánea sin compromiso encaja exactamente en un vecindario preestablecido de edificios históricos y seudohistóricos. Notables en estos aspectos son los pasajes abiertos entre las diversas partes separadas del conjunto de Smithson, espacios que conservan la escala y el sabor de las estrechas y a veces irregulares calles del barrio, realizando así una contribución positiva y definitiva al lugar y sus alrededores.

Aunque diferente en muchos aspectos tanto de las torres de Johnson como de Saarinen, "El Economista" de Smithson, hace causa común con ellas al descartar dos aspectos cardinales de la reverenciada tradición del siglo XX. Descartan todavía con más fuerza la poco equilibrada, virtualmente invisible detallada y netamente prismática geometría de mediados de la década de 1950. Sin embargo, la casualidad más notable aparentemente, en todos estos proyectos concierne el rechazo de la característica actitud poscubista en la forma y el espacio, una innovación de la mayor importancia en la supuesta arquitectura "funcional" del Estilo Internacional de la década de 1920. Los rompecabezas rectangulares, tridimensionales que se encajaban, popularizados por los pintores y arquitectos holandeses de De Stijl, y perfeccionados por innumerables arquitectos europeos durante el período de interguerra, han sido periódicamente apropiados desde entonces por nuevos movimientos. Sin embargo, hasta aquí nadie ha ofrecido algo para reemplazar las características ambigüedades de espacio y forma del Estilo Internacional. Hoy, no obstante sus esfuerzos hacia el flujo y continuidad de las interpenetraciones de la forma exterior y del espacio interior, parecen definitivamente haber dado paso a una nueva vía de amasamiento en el cual las formas con sus ángulos romos, permanecen separados e individuales. Interconexiones artificiosamente concebidas entre uno y otro elemento en un aspecto de conjunto (como, por ejemplo, en el clásico Bauhaus de 1925-26) son reemplazadas ahora por un deseo de aislamiento, para dejar el edificio individual apoyarse en sí mismo. El diálogo extrovertido entre el lugar y el edificio, regla a la orden del día hace una generación, ha sido ahora reemplazada por una especie de sólido y taciturno amasamiento de formas que en manos de los arquitectos más sensibles se convierte casi en melancolía. La característica completa y distinta de las partes de los edificios, y más allá de esto, del edificio como entidad separada enfrentándose a sus vecinos como individuo, se ha convertido en la orden del día. Ciertamente que es posible hallar anticipación de esta nueva claridad de articulación en algunos edificios de la década de 1950; no obstante este nuevo principio compositor no parece haber sido empleado sin propósitos hasta hace muy poco, en los últimos cuatro o cinco años, y además con considerable variedad de modismo personal.

Uno de los más fuertes promotores, incluso profeta, de este potente estilo articulado ha sido Louis I. Kahn, una figura sabia para toda una generación de jóvenes arquitectos norteamericanos que crecieron durante la década pasada. Más que Le Corbusier, Kahn parece ofrecerles una doctrina y un ejemplo más afín con sus intereses prácticos y necesidades emocionales inmediatas. De hecho, a primera vista, parecía que Kahn más que Le Corbusier es el progenitor directo y efectivo de la nueva arquitectura, especialmente en los Estados Unidos, aunque hasta el presente su impacto en el extranjero ha sido relativamente pequeño. Los anteceden-

tes de Kahn son académicos en el viejo sentido de la palabra, y jamás ha mostrado la más leve inclinación de proyectar, seguir el ortodoxo y modernista modo de las décadas de 1920 y 1930, con superficies impalpables y espacios de inspiración cubista. Por ello, en parte como consecuencia de su actitud, no conoció un éxito material hasta la década de 1950 y no fue sino hasta fines de esa década que su original contribución estilística se hizo claramente perceptible. En sus recientemente terminados edificios, la Iglesia Unitaria de Rochester, acabada en 1962, y el dormitorio del Bryn Mawr College, acabado en 1965, su papel principal en la evolución de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XX se convierte en inconfundible. Ambos edificios están audazmente concebidos, con formas asombrosas aunque absolutamente justificables en el exterior, formas que corresponden tanto a espacios interiores específicos, o que reflejan la presencia de ciertos aparatos estructurales o mecánicos. Esas formas robustas y prosaicas tienen una huella propia y sus sencillos contrastes inconfundibles con sus cualidades alternas, épicas y líricas irradiadas por las formas más efusivas de la última obra de Le Corbusier.

Entre otras cosas, los planos de Kahn son más rígidos, más cuadrados que los de Le Corbusier, para quien las curvas ondulantes improvisadas han llegado a tener un papel notable. Estas cualidades distintas, se proyectan lógicamente en las tres dimensiones de masa y espacio, sin dejar de conceder a sus respectivos proyectos una gran huella personal. Las masas reunidas de los edificios de Kahn, punteados con proyecciones a semejanza de torres, son las manifestaciones que más se destacan en nuestra nueva arquitectura, con su énfasis en una elaborada articulación de forma cuadrada y separación en vez de una unión de las partes. Su claridad de expresión nace de su antipatía interna hacia los viejos movimientos del siglo veinte concentrados en el Estilo Internacional. Alternativamente, la energía de Le Corbusier y sus combinaciones persistentes de superficies curvas y planas fueron saliendo lentamente de sus simpatías originales hacia esas ortodoxias por las que siempre sintió aversión Kahn; Kahn llegó a su estilo, permaneciendo inquebrantablemente en la oposición: Le Corbusier por su lento proceso de evolución.

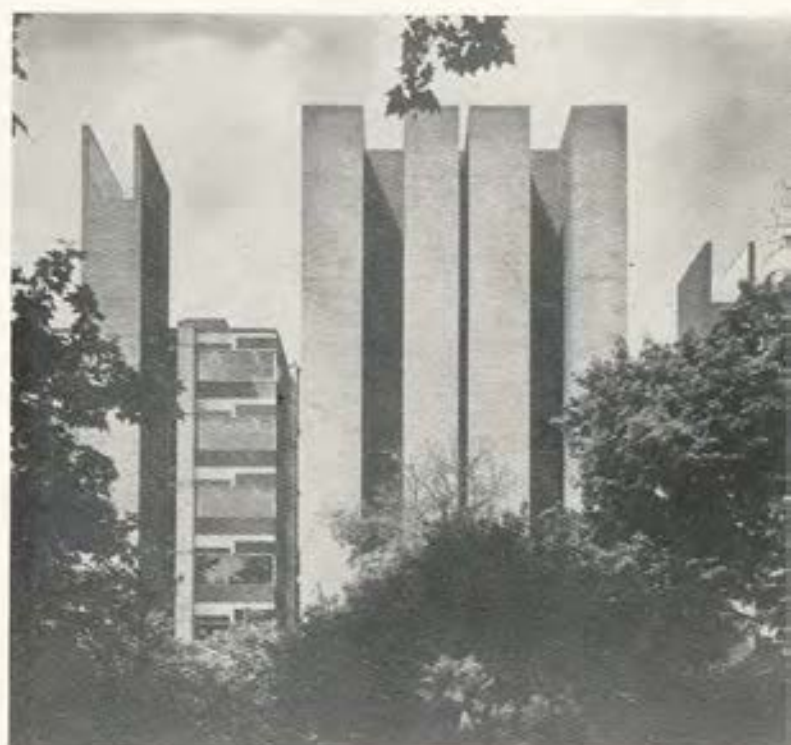
Si uno busca más documentación sobre el rumbo señalado más arriba, la cantidad de nuevos, importantes y provocadores edificios, es notable. Dos ejemplos norteamericanos deberán bastar: el Edificio de Arte y Arquitectura de Rudolph, de la Universidad de Yale, acabado en 1963, y los nuevos edificios de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de California en Berkeley, creación de Joseph Esherick en colaboración con Vernon De Mars y Donald Olsen. Los dos edificios, aunque destinados a funciones similares, arrancan de muy diferentes actitudes hacia la creación de la forma arquitectónica: el primero, reforzando la manipulación del espacio de un modo teatral y barroco, el segundo adquiriendo una actitud más fuerte, constructiva y utilitaria. En el complejo amasamiento de ambos montones de hormigón de áspera superficie, pueden hallarse restos de la composición del Estilo Internacional ortodoxo. Sin embargo, estas formas se ven virtualmente sumergidas por la solidez de la masa, la separación estridente de los elementos principales y por la articulación rítmica tanto del detalle como del conjunto.

Los arquitectos británicos de los últimos años han seguido la marcha de sus colegas norteamericanos, no a través

de una duplicación de esfuerzos, sino con señaladas e importantes contribuciones. El nuevo conjunto de "El Economista" ha sido ya comentado anteriormente. Esos mismos arquitectos se contaban entre los más articulados en los comentarios y polémicas que dominaron la actividad arquitectónica británica durante la década de 1950 y fueron los responsables del concepto "nuevo Brutalismo". A mediados de la década de 1950, la ola de influencia Corbusiana en la vivienda pública, conjuntamente con el clima estimulante del debate, pronto condujo a edificios que apuntaban hacia el futuro. El bloque agrupado de duplex o apartamentos "Maisonette" proyectados en 1955, por Denys Lasdun en la calle Clarendale, Bethnal Green, Londres, con su masa rugosa y su poco corriente arreglo de componentes en forma de torre, es una muestra especial, anunciadora de la naturaleza de la arquitectura británica de esa época. Lasdun, nacido en 1914, fue durante la década de 1930 socio de la firma Tecton, asociación que empezaba a preconizar la introducción de las modas continentales en las islas británicas. Sin embargo, el título de líder de la nueva arquitectura en Gran Bretaña, debía recaer en un muchacho mucho más joven, que se graduó después de la guerra y cuya carrera ejerció a fines de la década de 1950. James Stirling, en asociación con James Gowan, tenía en su haber dos edificios de apartamentos (y significativamente, algunos artículos críticos sobre Le Corbusier) antes de embarcarse en la construcción los Laboratorios de Ingeniería de la Universidad de Leicester, de ladrillos rojos y vidrio, que se terminó en el otoño de 1963. Su éxito espontáneo fue notable y se extendió más allá de las revistas especializadas (una de las cuales, dedicó un número entero al edificio) hasta la prensa popular dominical (donde una fotografía a todo color en la portada de un suplemento, probó el interés general). Tal reconocimiento significa una de dos cosas: un éxito momentáneo que podría evaporarse con los vientos mudables del gusto, o bien un serio y profundo logro en el arte de la construcción, una novedad y penacho que verdaderamente merece la admiración de una generación más joven con necesidad de una llamante bandera guía.

La seriedad de la realización de Stirling y Gowan en Leicester está respaldada por las especificaciones proporcionadas por los futuros ocupantes del edificio, que son ingenieros, y la insistencia con la cual los arquitectos aplicaron sus energías, y a esos estrechos y limitados requerimientos. Las nuevas pero poco caprichosas normas de ese complicado edificio de múltiples fachadas, nacen, directamente y casi obligatoriamente de las desnudas especificaciones del cliente. La torre alta con sus oficinas colocadas a horcajadas sobre las dos salas de conferencias (las dibujadas formas biseladas cuyas rampas reflejan con precisión las ascendentes filas de asientos en el interior) con diversos elementos separados que sirven de escaleras y la columna del ascensor, están situados a lo largo de los grandes talleres mecánicos inferiores. El techo dentellado y vidriado de este último componente, no es otra cosa que la incorporación apropiada y expresiva, en este edificio contemporáneo, de una forma usualmente empleada en edificios-fábricas. Sin embargo, cualquier descripción de este edificio sólo puede dar una inadecuada impresión de la cualidad pura y abstracta de Leicester en cuanto a arquitectura en sí. La instintiva maestría de composición con la cual Stirling y Gowan han concebido este edificio, además de las solicitudes concisas e inevitables de

sus clientes ingenieros, son el factor que conceden vida a este edificio. Los arquitectos pueden señalar con orgullo justificable el modo en que han realizado un edificio que satisface las necesidades de un recinto de trabajo. Al contrario, el crítico puede acaparar la atención del lector señalando los antecedentes significativos de Leicester en los trabajos de varios arquitectos anteriores del siglo XX. Sin embargo, en su sentido extremo, la arquitectura más bien comienza, en vez de acabar, con estas consideraciones prosaicas. El sorprendente y poco usual contraste de vidrio, ladrillo y tejas rojas, las formas positivas y vitales, variantes apropiadas de una sola especie, permiten elevar a la categoría de excepcional la Facultad de Ingeniería de Leicester. Además el ingenio, el genio y el gusto del arquitecto, deben de tenerse en cuenta en su impacto incisivo.



Instituto de Investigaciones Médicas Richards.
Arq. Lou Kahn.

James Stirling tiene otros grandes proyectos para una residencia y un edificio educacional que ya están en perspectiva, o en construcción, pero el solo esfuerzo de Leicester ha servido para confiar en él en los medios de arquitectura. Sus torres deben permanecer entre las de Kahn, Johnson, Esherick, Rudolph y las Smithsons, señalando el camino de la arquitectura de fines del siglo XX. Aunque hay otros arquitectos de trabajos igualmente serios y profundos cuyas obras no han sido mencionadas aquí (lo cual lamento mucho), no me parece injusto convertir a este discordante y virtuoso sexteto, los exploradores de la arquitectura en nuestros días.

Cumbernauld:

UNA CIUDAD NUEVA PARA LA ERA DEL AUTOMOVIL

ANTHONY GOSS

Director de la Escuela de Urbanización de Leeds,
coautor de "Homes, Towns and Traffic"

Un automóvil para cada familia

Se partió de la base de que *todas* las familias que habitasen en Cumbernauld poseerían automóvil. Se supuso también que el 44 por ciento de los 70.000 habitantes de la ciudad irían al trabajo en automóvil (el 20% como pasajeros) y el 25 % utilizando transporte público. El 11%, se supuso que vivirían lo bastante cerca del lugar de trabajo para cubrir a pie esa distancia.

Cuando estos supuestos se llevaron al proyecto de un sistema de vías para la ciudad, se vio que tan sólo un enfoque radical del problema resolvería el planteado por un tránsito de tal volumen. Entonces se sentaron dos principios. El primero: que era necesario diferenciar las funciones de las diversas vías, las cuales fueron definidas como *Vías de*

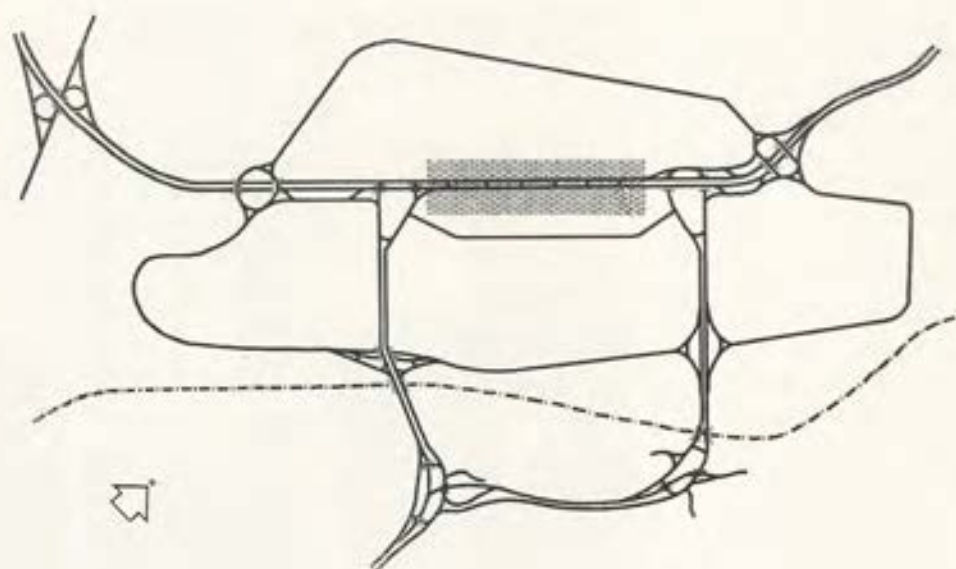


Figura 1

Cumbernauld, situada sobre unas lomas a 16 kms. al nordeste de Glasgow, en Escocia, hace el número 15 de las ciudades nuevas construidas en la Gran Bretaña desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. Pero es una ciudad nueva de una clase especial. Aprovechando la experiencia de las otras 14, ha iniciado una segunda serie de seis ciudades nuevas británicas, proyectadas y construidas teniendo en cuenta los problemas de la era del automóvil.

Durante los diez años transcurridos desde que se inició la construcción de Cumbernauld, y mientras las 14 ciudades nuevas iban tomando forma, el número de vehículos de motor que usan las carreteras de la Gran Bretaña, crecía a gran velocidad, y ha seguido creciendo. Entre 1945 y 1955 se duplicó su número, y en los nueve años siguientes, hasta 1964, volvió a duplicarse y pasó de los 12.000.000. Los posibles efectos de semejante incremento, en especial sobre comunidades nuevas, no se vio claramente en los primeros tiempos de las ciudades nuevas; y hasta el proyecto de Cumbernauld no se adoptó un criterio realista respecto a los vehículos de motor.

Desarrollo las que servían a las viviendas, *Vías colectoras y Distribuidoras*, las que recogen el tránsito de las de desarrollo y alimentan las *primarias urbanas* que, a su vez, enlazan con el sistema de *Vías troncales* naturales. (Fig. 1).

El segundo principio era que debiera separarse en todo lo posible el tránsito de peatones del de vehículos. (Fig. 2). Sólo en casos excepcionales hay paseos o aceras a lo largo de vías primarias y, en lo posible, se intenta construir pasos inferiores o superiores siempre que una vía para peatones cruce una destinada a circulación de vehículos. Los puntos de parada para autobuses están situados en donde haya intercambio entre aceras y calzadas.

De este modo se han estudiado dos patrones separados y distintos de movimiento entre vías para peatones y para tránsito rodado. El plan resultante está formado por vías que conducen vehículos hacia fuera y en torno a las zonas residenciales, con otras para peatones que los lleven lo más directamente posible desde sus casas hacia el centro de la ciudad.

Empalmes en vías a niveles separados

Cumbernauld puede decirse que es la primera ciudad de la Gran Bretaña con un sistema de carreteras, proyectado para vehículos, que tenga en cuenta por lo menos un automóvil para cada familia. Las vías primarias de la ciudad son en realidad autovías urbanas destinadas a llevar el tráfico de una parte a otra de la ciudad y hacia las carreteras troncales. Un factor importante en la determinación del máximo de circulación de vehículos en cualquier red de caminos, es la capacidad de los empalmes para no detener la circulación. Cumbernauld ha demostrado que incluso en una ciudad pequeña, y con supuestos relativamente modestos respecto a la proporción de personas que vayan al trabajo en automóvil, todos los empalmes con las vías urbanas han de hacerse a varios niveles. Las plazas de circulación

El resultado es una serie de zonas que ofrecen considerable variedad de diseño en las viviendas, explotando nuevas soluciones para las casas con accesos separados para personas y para vehículos, y ofreciendo diversos medios de resolver los problemas de garajes y estacionamiento.

Centro urbano a varios niveles

El centro urbano de Cumbernauld, cuya primera parte va a ser inaugurada este año, también se aparta radicalmente de centros de ciudades nuevas anteriores a esta construidas en Gran Bretaña. Está formado por una serie de plataformas, como los puentes de un trasatlántico, y ofrecerá servicios y distracciones a toda la ciudad; no sólo habrá diversos tipos y tamaños de tiendas y almacenes, sino también hoteles, iglesias, restaurantes, oficinas, un Colegio Técnico, cine,

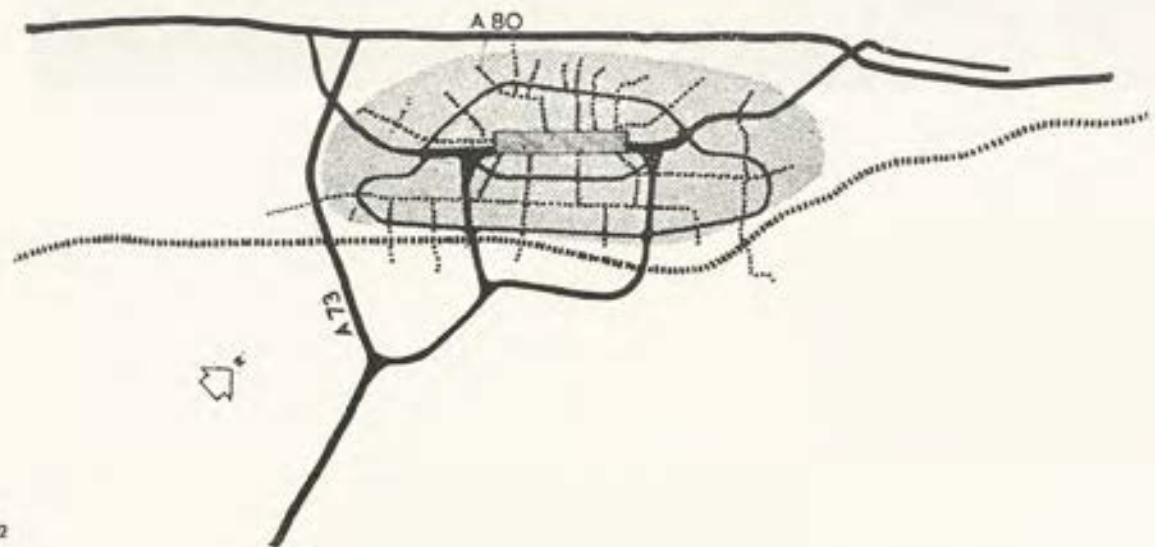


Figura 2

en un solo nivel son insuficientes para distribuir el volumen de tránsito.

El enfoque de conjunto para la urbanización de Cumbernauld se basó en la preocupación de segregar los peatones de los vehículos y en la necesidad de ofrecer espacio para aparcar, o para garajes, tan cerca de las viviendas como fuera posible. Al mismo tiempo los proyectistas han querido reunir el mayor número posible de viviendas en casas de uno, dos o tres pisos, con jardines pequeños, pero con mayor densidad de población que en la mayoría de las zonas de vivienda de las ciudades nuevas edificadas previamente en Gran Bretaña. La densidad en Cumbernauld varía entre 60 y 120 personas por acre (0,4 hectáreas) urbanizado. Pero se ha intentado conseguir un alto grado de aislamiento para la vida privada, en especial para las salas de estar y los jardines. También era importante que el plan de las viviendas aprovechara bien la naturaleza ondulada del terreno y pusiese de manifiesto las vistas admirables de las colinas circundantes y agrupara las casas apiñándolas para protegerlas contra los vientos que caracterizan esta ubicación.

salón de baile, biblioteca pública, clubs y la Casa Consistorial. Todo ello estará agrupado en una gran estructura destinada a fines diversos, que incluirá también viviendas en dos pisos para quienes prefieran vivir en el centro, sin la desventaja del ruido y el tráfico.

La mayoría de los residentes de Cumbernauld viven dentro de un radio de 1,2 km del centro —muchos de ellos, más cerca— y pueden llegar utilizando las vías para peatones que hay a ambos lados de la ladera. Los que vayan en automóvil, lo dejarán —sea propio o de servicio público— en los grandes parques de estacionamiento, y subirán a las plataformas superiores por medio de escaleras móviles, ascensores, rampas o escaleras. Estas plataformas superiores son exclusivamente para peatones, o cochecitos para niños, y se ubicarán en plazas y paseos, unos abiertos y otros cerrados para que alojen bazares y mercados. Las tiendas serán abastecidas desde zonas de descarga que enlazarán las vías centrales.



Combernauld y su sistema de tráfico

...y agrupará las casas apiñándolas para protegerlas de los vientos...



Como ensayo de urbanización, la mayor contribución de Cumbernauld es el haber tomado seriamente en cuenta los problemas del automóvil y haber llegado a una serie de premisas lógicas para los proyectos de ciudades nuevas en las que cada familia posea un automóvil propio. Ha demostrado también que, incluso para una ciudad relativamente pequeña, de 70.000 habitantes, la red de carreteras y especialmente los empalmes, han de ser muy complejos para no entorpecer el volumen de tráfico.

Pero Cumbernauld enseña también otras lecciones. La posibilidad de utilizar el sistema de transporte público tal vez debiera haberse estudiado antes. Aunque Cumbernauld sólo está a 16 kms de Glasgow, la probabilidad de haber

Cumbernauld ha sido un buen ejemplo de colaboración interprofesional para los que han intervenido en el proyecto de esta Ciudad Nueva. Se ha dicho alguna vez que lo primero que se necesita es tener un Plan de Conjunto con lugares definidos para cada uso y actividad. Sobre esta base, es posible asignar lotes individuales a los arquitectos para que más tarde hagan los diseños detallados. Pero los planificadores de Cumbernauld, opinan que una Ciudad Nueva completa no se puede preparar satisfactoriamente de esa manera. Como Mr. Hugh Wilson ha dicho:

"Nuestra labor al proyectar una ciudad compacta nos enseñó que existe una necesidad ineludible de enfocar los detalles pensando en el conjunto. Una y otra vez se vio bien claro que era imposible aislar, ni siquiera grandes sectores



... se subirá a las plataformas superiores por escaleras móviles, ascensores o rampas. Las plataformas superiores sólo son para peatones o cochecitos de niños...

aprovechado el ferrocarril, especialmente para quienes trabajan en la capital y viven en la ciudad nueva, no figura prominentemente entre los principios básicos originales. Contra lo que ocurre en Vallingby, que está ubicada de modo parecido respecto a Estocolmo, y donde el centro de la ciudad está enlazado con la estación del ferrocarril, en Cumbernauld, el centro urbano y el ferrocarril están separados.

El ex arquitecto Jefe y Planificador de Cumbernauld, Mr. L. Hugh Wilson, ha indicado que si el movimiento de peatones ha de ser tan importante en ciudades nuevas del futuro, debe pensarse seriamente en utilizar medios mecánicos, tales como aceras móviles y transportadores. También opina que sería ventajoso instalar sistemas de calefacción para distritos en vez de para casas individuales, y medios más amplios de evacuación de basuras. Estas posibilidades se tuvieron en cuenta al proyectar Cumbernauld, pero se prescindió de ellas por exigir grandes gastos iniciales.

de emplazamiento; que una propuesta, incluso de poca importancia, afectaba a otras".

Es posible que Cumbernauld y la segunda serie de ciudades nuevas en Gran Bretaña, sea seguida de una tercera, de ciudades mucho más grandes, hasta de 250.000 y 500.000 moradores. Parece ser que sea más económico construir estas ciudades, que un número mayor de ciudades pequeñas. Tales ciudades podrían alojar más facilidades de tipo cultural, docente y social. El cálculo de crecimiento posible de la población de Gran Bretaña —otros 20.000.000 más el año 2000— puede hacer de tales ciudades mayores, un rasgo esencial del desarrollo futuro. Su forma será muy diferente de la de Cumbernauld, así como ésta es diferente de sus predecesoras. Pero la experiencia de las ciudades nuevas anteriores y en particular las soluciones propuestas en Cumbernauld son las bases de la confianza que tienen los planificadores británicos en poder resolver con éxito los problemas nuevos que plantea el porvenir.

Teatro del Mundo: EN ESPAÑA

José María de Quinto

ESPECIAL PARA PUNTO



Escena del "Aguila de Blasón", de Valle Inclán.

1. *Treinta años después.*

Al cumplirse el centenario de su nacimiento, Valle-Inclán ha subido al escenario del María Guerrero. Por primera vez desde que terminó la guerra civil un drama de Valle es representado por un teatro estatal subvencionado. No obstante ser, sin ningún género de dudas, nuestro primer dramaturgo, ha tenido que esperar cerca de treinta años para que fuera oficialmente admitido. Las razones se encontrarán más adelante, toda vez que con estas líneas se pretende cuestionar esta admisión oficial, que se ha producido a regañadientes.

Habrà que empezar diciendo que el drama representado es "Aguila de Blasón" (1907), que pertenece a las "comedias bárbaras" y nos muestra un Valle todavía por "hacer" estética e ideológicamente hablando. El Valle de "Aguila de Blasón", a pesar de sus atisbos, tiene todavía mucho que andar, políticamente del carlismo al liberalismo, esté-

ticamente del modernismo al esperpentismo, máxima expresión de su poética ("Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento", va a decir Max Estrella). Que en "Aguila de Blasón" se encuentran ya, en embrión, los elementos que van a vertebrar la obra posterior de Valle-Inclán, nos lo prueba el hecho de que la censura haya entrado a saco, suavizando el lenguaje y cortando alguna escena íntegra. (Ni siquiera este primer Valle-Inclán carlista y estetizante resulta del todo ortodoxo). Pero lo que se quiere advertir, desde el primer momento, es que "Aguila de Blasón" no es ni mucho menos la obra representativa, que exigía ser elegida para conmemorar los cien años del nacimiento de su autor.

Son muchas las razones que nos llevan a hacer tal afirmación. Todo escritor va desarrollándose al través de los años por el simple contacto con el acontecer histórico. Aunque gradual, la evolución de Valle-Inclán es considerable. Como que pasa, en los dominios de lo estético, de lo gratuito a lo crítico; y, en los de lo ideológico, de lo carismático a lo democrático. El placentero, morboso regusto de Valle por todo lo deforme, que en un principio responde a un sentimiento estético, encontrará su posterior expresión crítica y ética ("El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada", dirá también Max Estrella).

Se sigue de lo anotado que "Aguila de Blasón" no puede, en ningún caso, ser fiel reflejo de la dramaturgia de Valle-Inclán, a pesar de contener muchos de sus elementos. Se quiere decir que el Valle-Inclán conocido no es el de "Aguila de Blasón", sino el de "La hija del capitán", "Los cuernos de don Friolera", "Luces de bohemia", "Las galas del difunto", "Divinas palabras", piezas no aptas por lo general para el contexto español actual. No aptas en la medida en que determinadas estructuras o instituciones tradicionales, como la de la Iglesia y la Militar, son puestas en solfa, tratando de ver en ellas la raíz de muchos de los males que aquejan al país.

No es descabellado entonces pensar que, con "Aguila de Blasón", no hemos visto a Valle-Inclán, que se nos ha hurtado lo más característico de su obra. Porque la defensa que hace de las estructuras feudales —ese don Juan Manuel de Montenegro y sus "lobeznos"—, que no es sino una defensa de la crueldad y de la injusticia, está lejos de su dramática posterior. E incluso la vacuidad ideológica que preside el drama. En "Aguila de Blasón" se recoge la caída de los mayorazgos, el desmoronamiento de los grandes señores de la tierra, pero se hace desde perspectivas más estéticas que críticas, más sentimentales que ideológicas. La desaparición del feudalismo agrario queda reducido en Valle-Inclán a un problema estrictamente familiar. Parece que las causas sociales y políticas de tal derrumbamiento no existen. Y, en este punto, no está de más traer el ejemplo de "El gatopardo", de Giuseppe Tomasi de Lampedusa. El príncipe Fabrizio de Salina es, como don Juan Manuel de Montenegro, una especie de señor feudal soberbio, agnóstico y mujeriego. Pero mientras en esta novela se nos informa de los condicionamientos históricos que provocan su caída y la de su clase, en "Aguila de Blasón" tales condicionamientos brillan por su ausencia.

Pero lo peor no se encuentra en que no hayamos visto a Valle-Inclán, sino en que se pretende hacernos creer que lo hemos visto. Así, a pesar de que el montaje de Adolfo

Marsillach sobre decorados de Manuel Mampaso puede reputarse de excelente, el público no puede evitar cierta decepción, y aun algún crítico mal informado se ha permitido decir que el teatro de Valle-Inclán "está muerto, muerto y muerto", sin querer parar atención en que con "Aguila de Blasón" apenas estaba naciendo.

2. Después de treinta años.

Se ha estrenado por primera vez en España, después de la guerra civil, una pieza de teatro soviética. Es este un hecho que, por lo insólito, debe también ser registrado. Se trata de "Historia en Irkutsk", de Alexéi Arbúzov, representado en el Arniches bajo la dirección bastante correcta de Ricardo Lucía.

Por lo general la crítica y el público no han sabido ver en este drama más que la extraña, dulce y poética historia de amor que se cuenta, sin detenerse a pensar que se trata de la redención, por el amor y el trabajo, de una muchacha un tanto ligera y atolondrada. Alexéi Arbúzov tiene escrito al respecto: "Hace tiempo que me viene inquietando la idea de que damos muy poca importancia al amor, al amor que eleva, al amor que educa. Y la persona que ama es, en cierta medida, autora del destino de la persona amada: moldea, a su modo, el carácter y la vida de ella. Mi obra trata precisamente de eso".

De este modo, el público, de extracción burguesa sin excepción, no ha acabado de penetrar el último sentido del drama. Acaso por la impreparación y desconocimiento de los supuestos del socialismo. Sin duda, a lo largo de la representación iba de sorpresa en sorpresa sin querer entender que se encontraba ante un mundo distinto del que vive. Treinta años sin tener noticia de la cultura de los países socialistas, sin conocer las maneras de vida nacidas de tal sistema es, por supuesto, demasiado tiempo. Y no podía comprender que un obrero le pudiera tener amor al trabajo y a los instrumentos que emplea (cosa por lo demás difícil en sociedades basadas en la explotación y en el secuestro en manos de unos pocos de los medios de producción), ni tampoco que la muerte, en contraposición a los teístas y ateos del mundo occidental, no pasara de ser un mero accidente.

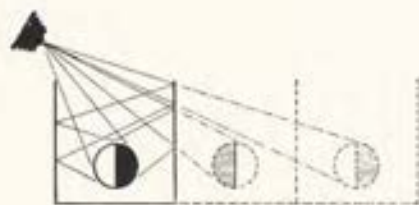
No es que "Historia en Irkutsk" sea una extraordinaria pieza de teatro. Por el contrario, estimo que, no obstante su indiscutible belleza, apenas remonta un concepto naturalista de la realidad. Pero su presencia en los escenarios españoles no puede resultar más saludable.

3. Otros espectáculos dignos.

"La dama duende", de Calderón de la Barca, en un montaje a todas luces encomiable realizado por José Luis Alonso sobre decorados de Francisco Nieva, merece puesto de honor. Pocas veces se ha representado un clásico con tanta sabiduría como en esta ocasión. Hasta tal punto es así que a partir de esta puesta en escena cabe pensar en la posibilidad de un entendimiento más certero y próximo de nuestro teatro del Siglo de Oro. Lo que nos está haciendo mucha falta, toda vez que por ausencia de tradición y escuelas, tanto de interpretación como de dirección, se llegó a hablar con muy buen sentido de la muerte de nuestros clásicos.

PILKINGTON

da la pauta mundial en fabricación de vidrio



No existe una prueba más escrutadora en vidrio que convertirlo en espejo para que refleje un objeto cualquiera una y otra vez. No existe duda alguna en cuanto al vidrio que produce los espejos mejores y más fieles. Es el vidrio Float, inventado y desarrollado por Pilkington.

Los vidrios Pilkington se hacen o elaboran en plantas modernas en nueve países, respaldados por los vastos recursos de algunos de los mayores laboratorios de la industria del vidrio, trabajando en el control de la calidad, en investigaciones y en perfeccionamientos. Las investigaciones y perfeccionamientos de Pilkington produjeron el vidrio Float que con su nueva transparencia y brillantez hace articulado al vidrio plano en construcciones modernas, fabricación de espejos y en el endurecimiento para producir vidrio de seguridad. Para obtener los mejores vidrios, especifique Pilkington.

En el renglón Pilkington existe un vidrio que representa lo último para cualquier requisito de construcción que sea:

- Float • Cristal • Vidrio común
- Labrado • Armado
- Absorbente de calor • "Vitrolite"
- "Armourplate" y "Armourcast" para puertas
- Fachadas de color
- Claraboyas • Ladrillos de vidrio
- Paneles de vidrio doble acristalado "Insulight"
- Vidrio de reflexión difusa
- Persianas venecianas

PARA CONSTRUCCIONES MODERNAS ESPECIFIQUE VIDRIOS PILKINGTON
 AGENTE PILKINGTON EN VENEZUELA VIDROCERAMICA C.A.- Apartado Este 5180 - CARACAS