

Villanueva-Sert Itinerarios entrecruzados¹

José Javier Alayón González

Doctor en arquitectura, Universidad Politécnica de Cataluña.

Un itinerario hace referencia a una propuesta. Es el trazado de un camino a través de la descripción de sus elementos destacados, de los lugares por donde se ha de transitar. No es necesario que sea la vía más expedita para unir dos puntos, ni que sean éstos los más importantes de una geografía cualquiera. Un itinerario es un relato, la elección de una vía como opción entre la multiplicidad de recorridos. Los tres propuestos aquí y que estructuran este ensayo, discurren por una geografía de una modernidad latina, cuyos elementos destacados —los proyectos— se seleccionaron con base en programas similares y próximos en el tiempo; uno de los casos, además en el espacio. No a modo comparativo, por lo circunstancial de cada proyecto, sino por su representatividad dentro de la variedad de aproximaciones al tema genérico de la síntesis de las artes.



Pabellón de España. Sert y Lacasa. Reconstruido en Barcelona por Espinet/Ubach y J. M. Hernández León, 1992.

Ya que nuestro objetivo básico es el de colaborar en el conocimiento y difusión de la obra de ambos autores, tenemos razones para justificar —desde el tema planteado— cierta vigencia de la modernidad



Planta baja del Museo Jesús Soto. Ciudad Bolívar, 1971
Dibujo del autor



Como advirtió Le Corbusier en 1945, en su texto "El espacio indecible", las ideas sobre una síntesis urbanismo-arquitectura- artes que articulan este estudio, "podrían ser amargamente tachadas de inactuales, hasta de insolentes". A nuestro favor, hoy en día no nos encontramos en una situación posbélica mundial, como la de entonces, aunque situaciones de devastación —destrucción del territorio— no faltan, ya sean generadas por guerras, catástrofes naturales o la más común: la urbanización incontrolada en sus dos vertientes, la informal marginada y la formal especuladora, igualmente depredadoras.

Ya que nuestro objetivo básico es el de colaborar en el conocimiento y difusión de la obra de ambos autores, tenemos razones para justificar —desde el tema planteado— cierta vigencia de la modernidad; principalmente de sus fundamentos estéticos, es decir subjetivos, y su influencia sobre la concepción de la forma. Aspectos que con el tiempo se vieron sometidos a la visión objetiva, a la moralidad de cada época. En ello fundamentamos la pertinencia de la aproximación a la obra de estos autores desde una situación contemporánea, cada vez más compleja, que requiere del compromiso de los técnicos responsables del entorno físico. Tal obligación en su momento movió a los modernos a buscar lo que Le Corbusier definió como la "justa y eficaz ocupación del espacio, lo único capaz de poner en su lugar las cosas de la vida y, por consiguiente, poner la vida en su único medio verdadero: aquel donde reina la armonía".²

París

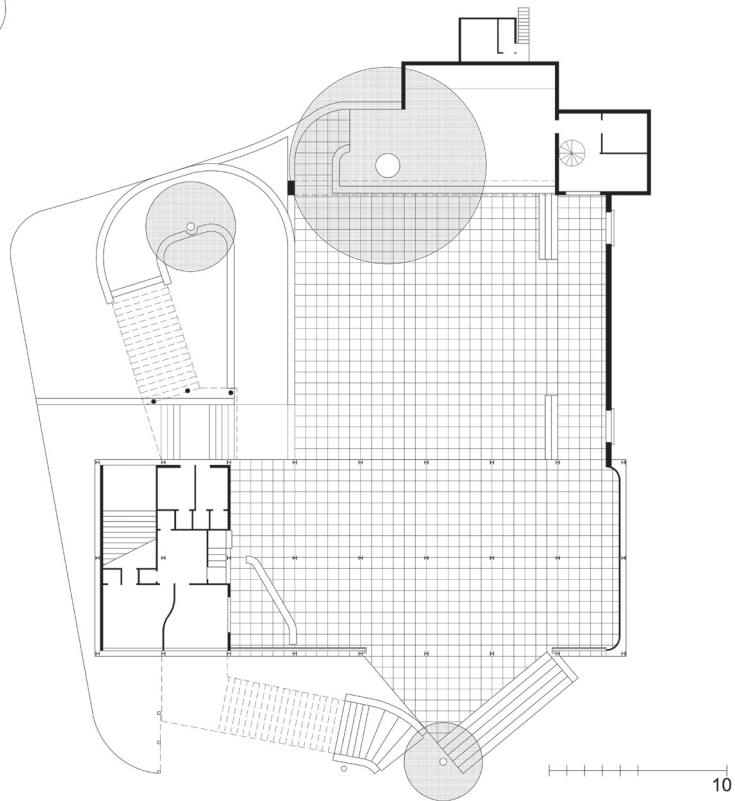
Las exposiciones celebradas en ese descampado a orillas del Sena, fueron el marco de algunas de las arquitecturas efímeras fundamentales en el devenir de la modernidad desde finales del siglo XIX. Los árboles del *Champ de Mars* y *Trocadero* fueron testigos y protagonistas de estas construcciones. En 1925, durante la *Exposition des Arts Décoratifs*, Le Corbusier enmarcó uno de estos árboles, con su *Pavillon de l'Esprit Nouveau* y Mallet-Stevens los cubió en hormigón. Casi coetáneos,³ el primer entrecruzamiento de Jose Luis Sert y Carlos Raúl Villanueva ocurrió en este escenario, en la *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne* de 1937. Ambos coincidieron con sendos pabellones⁴ que representaban a una España republicana en guerra y a una Venezuela lastrada por dictaduras, costumbrista y prácticamente rural, que buscaba

posicionarse internacionalmente gracias a su emergente industria petrolera. Ese mismo año, los dos asistieron al V CIAM celebrado en París sobre el tema de la vivienda y el ocio, dominado por la presencia de Le Corbusier. Es muy probable que en el transcurso de esos dos acontecimientos se hayan conocido personalmente.

París no les era un lugar extraño. Villanueva se formó en la *École de Beaux-arts* entre 1920 y 1928 e inició su trayectoria en Venezuela, informado pero alejado de la beligerancia de los ámbitos intelectuales europeos.⁵ Sert trabajó en el taller de Le Corbusier entre 1929 y 1931, después de finalizar sus estudios en Barcelona, relación que se prolongó al conformar el "Frente Latino" de los primeros CIAM. Allí se luchaba por los valores derivados de la suma del arte nuevo y la arquitectura nueva, en oposición al núcleo duro centroeuropeo, defensor de una arquitectura como ingeniería de la construcción, racional y alejado de la problemática formal.

Fernand Léger, en la tercera parte de su libro *Funciones de la pintura*,⁶ dedicada al color y el espacio, calificó el año 1937 como el del reencuentro de las tres artes: pintura, escultura y arquitectura. Para el pintor francés, después de los "cuatro años sin color" de la guerra (1914-1918) comenzaba un periodo de recuperación de la humanidad, donde el "color toma posiciones" y el arte mural se renovará como elemento de modernidad. Léger, figura influyente y permanente de los ensayos de integración artística de muchos arquitectos, destacaba de esta exposición el replanteamiento de una actitud en la colaboración entre las artes mayores, "trabajo en equipo con una finalidad más o menos social". No obstante, el artista admitía que será el arquitecto el que soporte el mayor peso, pues recae en su buen hacer la conjunción final, basada en concesiones mutuas, incluso, renunciadas.

A pesar de la convulsa situación internacional —víspera de la segunda guerra mundial—, la exposición fue una de las más importantes del siglo XX. La organización francesa, reacia a las jóvenes y expansivas vanguardias artísticas y arquitectónicas, se ocupó de premiar los pabellones más tradicionales, obviando las propuestas más innovadoras de claro lenguaje racionalista. Entre otros, el pabellón de los Tiempos Nuevos de Le Corbusier, el japonés de Jinzo Sakakura, el finlandés de Alvar Aalto, o el checoslovaco de Kreskar y Polívka y, por supuesto,



Planta baja del Pabellón de España. Sert y Lacasa, París, 1937.

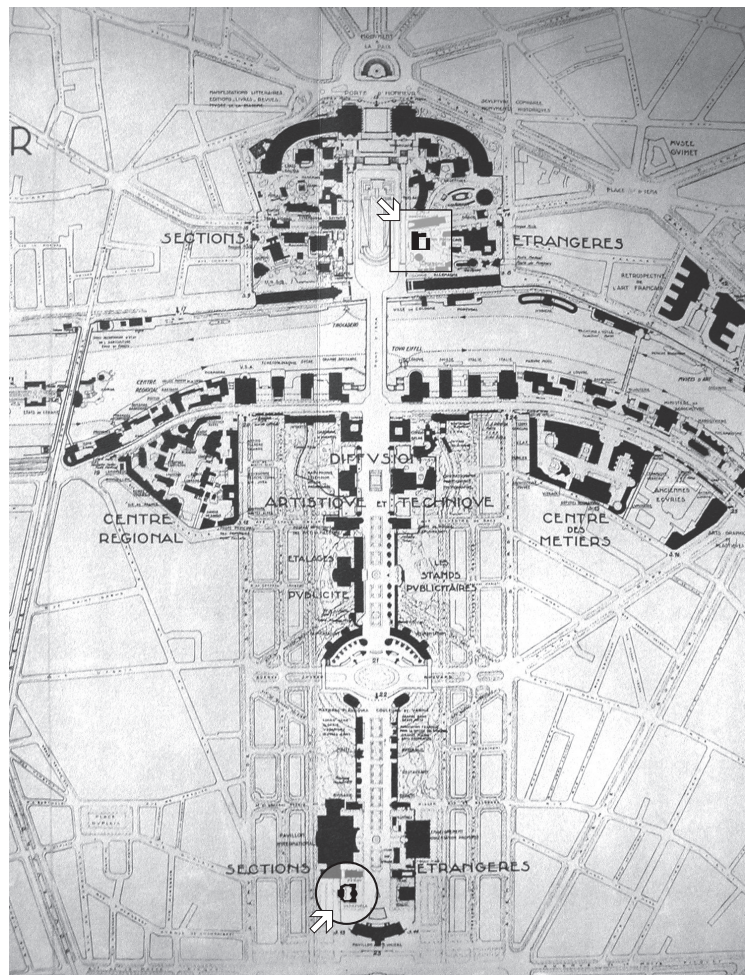
el español. El *Diplôme de Grand Prix* que recibió al pabellón de Villanueva y Malaussena —sin desmerecer su calidad académica— no hacía sino ratificar la visión conservadora del comité organizador, con el agravante eufemístico de tratarse de una actividad dedicada al arte y a la vida moderna.⁷

En la primera década de su ejercicio profesional ambos recibieron este importante encargo. Sin embargo, a los pabellones en cuestión, dispuestos en los dos extremos sobre el gran eje del *Champ de Mars*, los separaba mucho más que el millar de metros que distaba entre ellos. Es evidente que el pabellón venezolano, al no acercarse siquiera al lenguaje moderno, no pretendía nada respecto de una integración de las artes, al menos en el sentido moderno al que llegó Villanueva con su ensayo de síntesis en la década de los cincuenta. Éste por formación, y Malaussena por larga tradición de proyectos, encontraron en el eclecticismo y el método academicista un territorio común. El pabellón de base colonial incorporó elementos nativos, abstraídos y subjetivados, como la cubierta indígena vegetal, que junto a la teja y a la cubierta plana, caracterizó el sincretismo cultural de un país que apenas iniciaba su proceso de modernización.

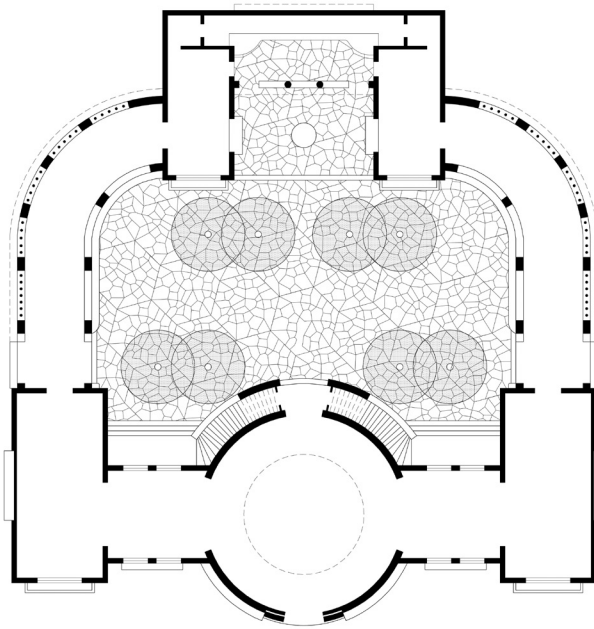
El volumen cilíndrico en el eje de simetría, con gran portal barroco, recibía frontalmente a los visitantes con un mapa en relieve de Venezuela, bajo una corona de luz cenital. El espacio a doble altura, totalmente decorado con murales que evocaban la frondosidad tropical venezolana y el exotismo de las pieles, vestimentas y costumbres de sus habitantes, articulaba las circulaciones a los corredores que conformaban un patio en forma de herradura, confinando los árboles preexistentes. A pesar de su concepción decimonónica, el principio de economía que introdujo el politécnico Jean-Louis Durand a través de sus teorías en la formación académica, se evidenció en la simplicidad de la volumetría y en una decoración —básicamente mural en el caso del pabellón— que ya no jugaba un papel definitorio para alcanzar la belleza del edificio. Éste fue uno de los últimos edificios de su etapa académica y de “aclimatación” a Venezuela.⁸

Por su parte, Sert y Lacasa, mediante los nuevos sistemas constructivos estandarizados buscaron la forma arquitectónica a través de la racionalidad y

la precisión, consignas básicas del grupo Gatepac,⁹ del cual Sert fue miembro destacado. En torno al patio, reformularon la tradición mediterránea de la arquitectura española, combinando vanguardia constructiva en su fachada externa y naturalidad meridional en su interior. El recorrido planteado, a través de la selecta colección de arte —encabezada por el *Guernica* de Picasso—, cohesionó todos los elementos del pabellón en circulaciones tangenciales y externas al volumen principal, en un complejo desplazamiento de aproximación y cruce del edificio prefabricado. A esta colección, sólo de artistas nacionales, quiso incorporarse un artista extranjero que Sert rechazó en un principio. Se trataba de Alexander “Sandy” Calder. El arquitecto, decepcionado del pobre aspecto de una fuente encargada para el mercurio proveniente de la mina de



Plano de la exposición, París, 1937. En el círculo abajo, el Pabellón de Venezuela y en el cuadrado arriba, el de España.



Planta baja del Pabellón de Venezuela. Villanueva y Malaussena, París, 1937. Dibujo del autor



Almadén, convocó finalmente al estadounidense a rehacerla.¹⁰ Éste fue el inicio de una relación que se prolongó y reforzó al otro lado del Atlántico.

El acceso en diagonal al pabellón obligaba al visitante a rotarse para ir descubriendo, primero, la fuente de mercurio de Calder y, tras ella, el *Guernica*. El escenario y el bar, al fondo del patio, se revelaban como otra experiencia plástica; el tronco y las ramas de un gran árbol eran un personaje perenne y escenografía fija de todas las representaciones. La volumetría purista posterior, con puerta y ventanas de escala doméstica se fue adaptando a la geometría de la parcela en un muro continuo que empataba con la rampa en una curva sinuosa. Con el toldo desplegado, las ramas proyectaban sus sombras móviles sobre la ligera cubierta evocando, en su conjunto, la recurrente arquitectura mediterránea, modelo estético y espiritual de la arquitectura de Sert.

La secuencia continuaba ascendiendo por la empinada rampa-escalera para llevar al visitante a la tercera planta del pabellón, pivotando sobre otro árbol preexistente. La visita concluía en el rellano de la escalera de salida, con una muestra de cartelería bélica.¹¹ El visitante era evacuado tal como ingresaba: de manera oblicua en el mismo punto de inicio. Esta arquitectura abstracta, concebida bajo criterios visuales de la forma, donde técnica y programa son inmanentes a ella, incorporó el legado de las primeras vanguardias plásticas. No obstante, cada una permaneció en su espacio tradicional, solamente superpuestas.

Caracas–Puerto Ordaz. Bajo las sombras de las nubes

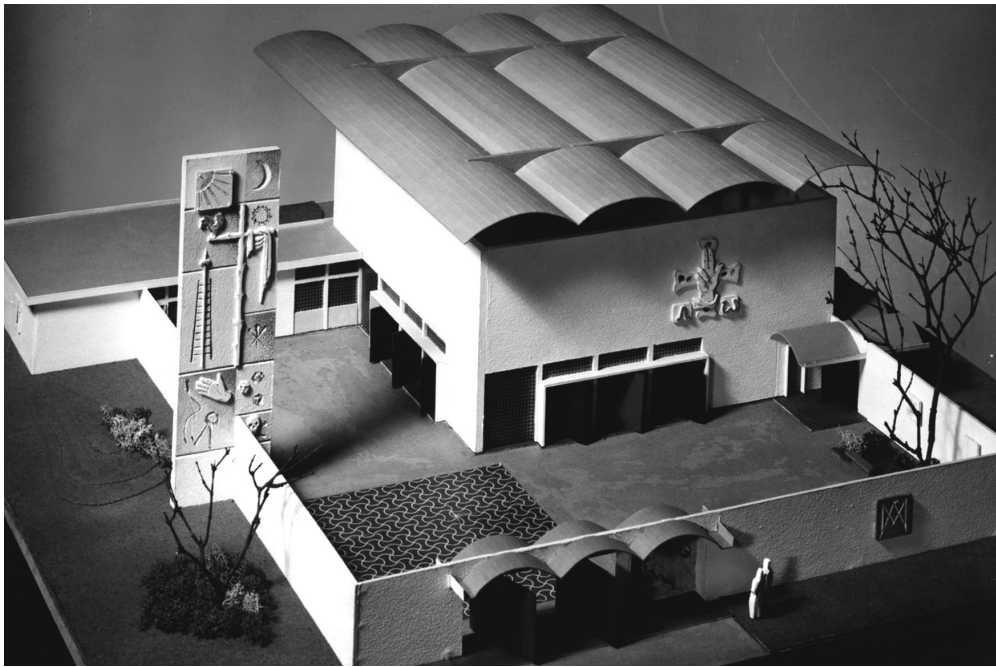
Establecido en América, para Sert la década de los cincuenta fue clave en la aplicación práctica de las teorías desarrolladas anteriormente. Al inicio de su exilio, en 1941, publicó su libro *Can our cities survive?*,¹² con base en las conclusiones de los CIAM de Atenas y París. Luego, en 1943, conjuntamente con Léger y Sigfried Giedion redactó el documento "Nueve puntos para una nueva monumentalidad",¹³ texto conciso y provocador que reclamaba nuevos centros urbanos "como reflejo y auténtica expresión de nuestra época" y "el sentimiento colectivo de los tiempos modernos", con la intención de subsanar el carácter excesivamente funcionalista de la *Carta de Atenas* desde una concepción latina de ciudad. Como bien explicó el urbanista francés Maurice Rotival, tras su experiencia en la Caracas de mediados del siglo XX, son las aspiraciones de lo colectivo lo que hace particular a la cultura y a la ciudad

latina. Según él, es ese aspecto el que diferencia la concepción vital anglosajona de la latina. "[...] Para el americano del norte la ciudad no es sino la antecámara bulliciosa y pesada de la oficina o del taller; para el latino es la parte integrante de su ser, la belleza y la fealdad, la alegría y la tristeza, su vida en fin".¹⁴

En 1951, desde su oficina *Town Planning Associates*,¹⁵ desarrolló planes para las ciudades venezolanas de Puerto Ordaz y Maracaibo. Ese mismo año visitó las obras de la Ciudad Universitaria de Caracas de Villanueva, uno antes de iniciarse la construcción del Conjunto Central y su excelsa plaza cubierta. Este segundo itinerario transcurrió en Venezuela, entre Puerto Ordaz, Caracas y los centros cívicos que proyectaron ambos arquitectos, en la misma década en que parte de la modernidad se estabilizó en el estilo internacional, y otra comenzó a ramificarse.

A diferencia de la mayoría de las propuestas sudamericanas, Puerto Ordaz, ciudad creada por razones geoproductivas, llegó a construirse aunque con notables discordancias y sustracciones respecto del plan original. En el Centro Cívico (1951), Sert desarrolló sus ideas, recogidas en el libro *The heart of the city: Towards the humanization of Urban Life*,¹⁶ un año antes de su publicación y prácticamente en el meridiano de su experiencia sudamericana (Chimbotes, 1943–La Habana, 1957). Presente en muchas culturas milenarias, incluidas las precolombinas y posteriormente las coloniales, al definir "patio" as *core*,¹⁷ Sert estaba ampliando su definición en las acepciones del término inglés: el núcleo primordial. Para los planeamientos sudamericanos, la oficina de Sert estableció tres espacios-patio en función de su privacidad: la casa, el barrio y el distrito urbano, derivados todos del modelo mediterráneo. El último y más importante de estos espacios estaría configurado por los edificios representativos, administrativos y comerciales.

Para Sert, patio era "una palabra intrigante, que rápidamente conjuraba visiones de cielo soleado, agua clara, palmeras y brisa fresca",¹⁸ elementos que empleó en el Centro Cívico de Puerto Ordaz. El conjunto, de marcada horizontalidad, en torno a una plaza, se articulaba a través de corredores para permitir el resguardo de las intensas lluvias o el sol abrasador. El palmeral reticulado ocupaba una esquina del patio-plaza, abriendo vistas hacia el río Orinoco. La iglesia destacaba por su cubierta abovedada y flotante, en contraste con las losas planas del resto de los edificios. El campanario plano era el elemento plástico referente del conjunto.



Maqueta de la iglesia, Centro cívico, Sert. Puerto Ordaz, 1951.

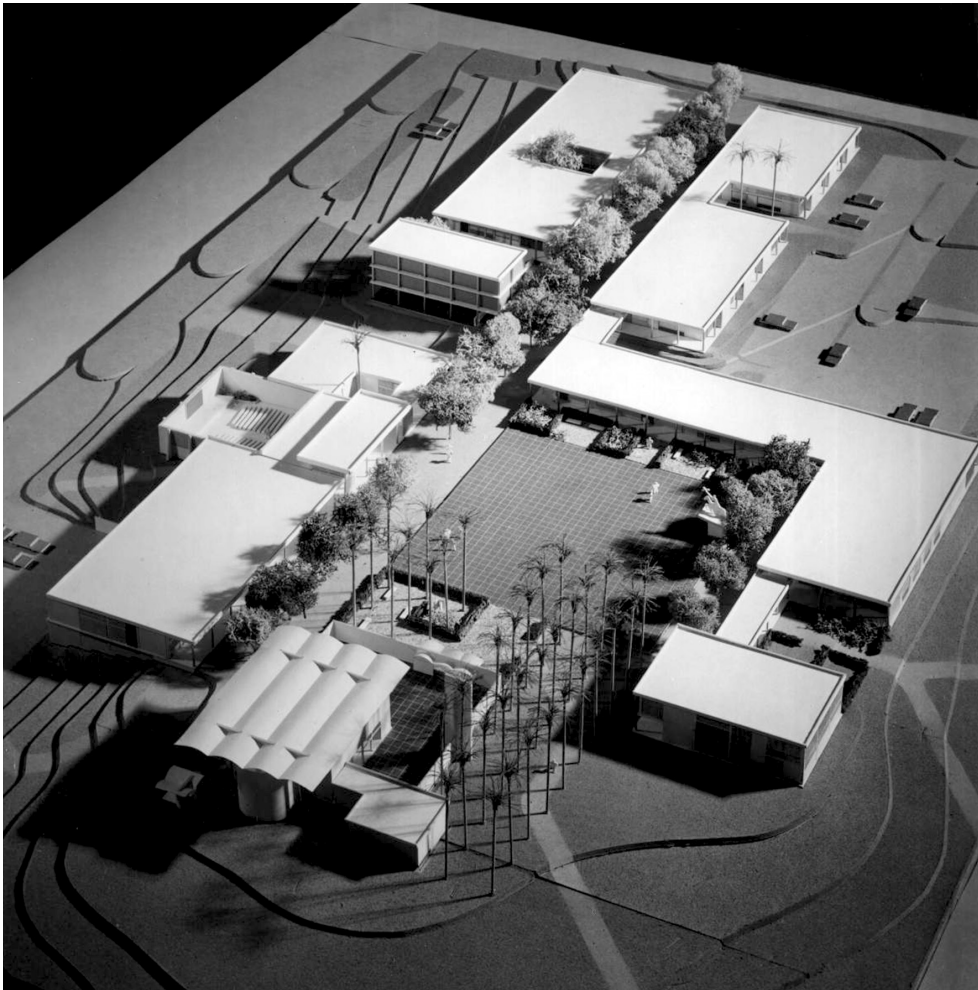
La concurrencia de las artes en esos espacios públicos fue para Sert un proceso abierto, articulado y pragmático, garantía de aceptación ciudadana hacia la arquitectura contemporánea. Sobre este proyecto precisó: "La decoración y la policromía dejada a cargo de los artesanos locales siempre harán una libre interpretación y esto otorgará gran variedad".¹⁹ Tal actitud expresaba el sentido colectivo de la construcción del espacio público con una visión alejada de la totalidad y unicidad del concepto operístico *wagneriano Gesamtkunstwerk* (la obra de arte total), que estuvo en la base de los posteriores planteamientos de síntesis de las artes mayores.

Para Villanueva, la operatividad de esta búsqueda se encontraba en un punto intermedio entre esta actividad del arquitecto al artista-artesano local *a posteriori* —por tanto superficial, casi como mecanismo corrector en auxilio del blanco edificio— y el concepto totalizador de Wagner. La integración —explicaba— se lograría con base en una subordinación jerarquizada entre las diferentes expresiones artísticas pero requería, por parte del artista-colaborador, una conciencia y participación de ese principio de materialidad, además de ser sensible al espíritu de la época. En consonancia con Sert, estaba convencido de que "el ambiente natural de las obras artísticas son las plazas, los jardines, los edificios públicos, las fábricas, los aeropuertos: todos los lugares donde el hombre perciba al hombre como a un compañero, como a un asociado...";²⁰ ese espacio colectivo que Lucio Costa definió como la escala gregaria, fundamental en la cultura latina. No obstante, la arquitectura, por su carácter funcional, primará sobre las otras. Sólo una unidad de objetivos —funcionales, cabría especificar— garantizaría la síntesis artística, como en el caso de Calder y sus nubes —reflectores acústicos— del Aula Magna en Caracas. Casualmente, fue Sert quien facilitó el encuentro entre Calder y Villanueva, así como con Léger, Lipchitz, Miró y Rufino Tamayo.²¹

En el proyecto universitario, fue el movimiento, concepto indisoluble de la modernidad, el articulador de todo el espacio cívico. Un conjunto amalgamado por la plaza cubierta que, como un bosque tropical abstraído, creó claros en la secuencia matemática de pilares. Esculturas y murales se entregaron al juego de luces que producían la luz tropical y su cielo cubierto de grandes nubes, libres, en constante y ancestral tránsito pastoreadas por una escultura de Arp. La plaza cubierta, barroca por su densidad de sombras, luz cortada de diferentes maneras, así como por su cualidad diseminadora de los límites. Como explica Roger Corbacho: "[...] el narrador de la plaza no será el autor, sino el caminante que recorra sus espacios, estructurando la obra a su albedrío y componiendo la arquitectura ante sus ojos".²² Así, la capacidad discursiva del espacio se reinventa en cada travesía. Sobre un esquema inicial de flujos que el arquitecto usó como herramienta de trabajo con los artistas involucrados en la experiencia, las obras van componiendo al modo musical, con sus propios ritmos y compases, "movimientos" en los que se podría dividir toda la "sinfonía" de la plaza.²³

Como en otros aspectos de su ejercicio, el tema de la integración de las artes no tuvo una producción escrita paralela y ordenada. Cuando afrontó este proyecto central y paradigmático apenas había definido algunas líneas sobre el tema, intercambiando los términos de unión, síntesis, colaboración o integración para referirse a tal práctica. La búsqueda de la "magnificación" del espacio a través de la emoción plástica Villanueva la acometió, como Le Corbusier, desde la

Sert, estaba convencido de que "el ambiente natural de las obras artísticas son... todos los lugares donde el hombre perciba al hombre como a un compañero..."



Maqueta del centro cívico, Sert. Puerto Ordaz, 1951.
Fotografía: de Richard H. Althoff, Arxiu Josep Lluís Sert

intuición: "milagro catalizador de las sapiencias adquiridas, asimiladas y hasta olvidadas"; siendo la proporcionalidad, y no el tema elegido, el medio para hacer desaparecer las "presencias contingentes" y revelar este espacio *indecible*, a través de una cuarta dimensión, donde surgirá "una profundidad sin límites, que borra los muros".²⁴

"¿Existirá en el futuro un arquitecto director de orquesta que edifique el monumento nuevo, expresión de nuestras necesidades y nuestros deseos?", se preguntaba Léger.²⁵ Villanueva podría ser parte de la respuesta. Y a la planteada por Villanueva: "¿Por qué el arquitecto siente la necesidad de llamar al pintor para que con el color haga vibrar las superficies arquitectónicas?",²⁶ Léger habría respondido: porque el color es una "necesidad natural, como el agua y como el fuego". Para Villanueva, además, había otra circunstancia fundamental que explicaría esta "finalidad más o menos social", que expresaba Léger más arriba. Esta reconciliación de la artes, viene estimulada por una nueva concepción del arte moderno en donde "el pintor y el escultor acaban de salir de una tradición personalista e individualista, para entrar en otra que anuncia la intervención humana como símbolo de adherencia social, de simpatía humana y colectiva, como marca de responsabilidad".²⁷ Estamos en el cenit de la relación arte-arquitectura. El arte convertido en muro lo hará profundo hasta borrarlo.

Ciudad Bolívar- Saint Paul-de-Vence. Volúmenes bajo la luz
El último itinerario, trasatlántico, recorrió los momentos de plena madurez. Aquí, ya no fue la convergencia geográfica el punto de encuentro de los proyectos, sino el programa y las circunstancias del encargo. Museos en entornos históricos para colecciones de arte moderno en la década de los sesenta, dominada por las posturas revisionistas. Estas teorías pretendían sustituir la legalidad interna que había generado la forma arquitectónica moderna, de manera más o menos unánime, cuando no bajo parámetros funcionales —que igualmente de-

rivaban en productos racionalistas—, por nuevas realidades sociales, tecnológicas y de relación con la tradición.

Libres de cualquier dogmatismo, Sert y Villanueva, siempre establecieron un equilibrio entre la legalidad autónoma de la forma y estas realidades mutables. En Villanueva, la visión prístina del funcionalismo que acompañó su discurso hasta el final de su carrera, le hizo concluir que: "En la base de la integración estará el proceso de producción mecánico y un nuevo sistema de relaciones económico-sociales. En otras palabras, los nuevos objetivos serán cuantitativos por una férrea ley dialéctica y repercuten en el proceso formal."²⁸ A diferencia de Sert, Villanueva proyectó siempre desde despachos públicos y con recursos más limitados, donde una ley de economía y eficiencia se imponía sobre todos los aspectos del oficio.

Después de dejar la presidencia del CIAM (1947-1956), para Sert se inició una etapa dialéctica entre los proyectos de Estados Unidos y los del arco mediterráneo franco-español donde realizó una serie de edificios vinculados al arte, desde el taller para Joan Miró (Palma de Mallorca, 1955) hasta la Fundación Joan Miró (Barcelona, 1975). La *Fondation Maeght* (1958-1964), proyectada desde su oficina en Massachusetts (*Sert, Jackson and Associates*) —rotó su sociedad con Wiener—, albergó la importante colección de arte moderno del matrimonio de marchantes Marguerite y Aimé Maeght, en Saint-Paul-de-Vence, un pueblo medieval entre los Alpes y el mediterráneo.²⁹ Para Villanueva, la construcción del Museo de Arte Moderno "Jesús Soto" (1970) en el área de expansión de la cuadrícula colonial de Ciudad Bolívar, a orillas del río Orinoco, fue el epílogo de su carrera.

Por sus contextos históricos y la topografía en Saint Paul, ambos proyectos disgregaron el programa, evitando un volumen único y desproporcionado con la escala urbana y el paisaje. Jardines y patios fueron una prolongación de las salas en el recorrido sucesivo de pabellones. Ambos conjuntos expresaron una voluntad de atrapar y dejarse atrapar por el entorno, sin



Gran sala de la Fundación Maeght, Sert. Saint Paul-de-Vence, 1958-1964.

renunciar a crear un paisaje interior, para interactuar con los elementos naturales y arquitectónicos. Los dos museos exploraron la capacidad escultórica de la arquitectura, ahora desde una perspectiva metafórica, a través de elementos como las medias lunas en las cubiertas de Sert —evocadoras de la obra de Miró y presentes en la mitología mediterránea—, o el cubo de la gran sala, descendiente directo de los cubos del Pabellón de Venezuela en Montreal, en 1967, del propio Villanueva, reconstruido como una pieza más dentro del museo.³⁰ Las volumetrías, principalmente en Villanueva, recuperaron la elementalidad de las primeras vanguardias, en consonancia con el constructivismo abstracto de la colección que alberga.

A pesar de ser edificios dedicados a la exposición artística, ambos arquitectos trabajaron el contenedor como moduladores de la luz natural, a través de diversos mecanismos, iluminando con lucernarios telescópicos —inspirados en la catedral de Toledo— en busca de la luz en el caso mediterráneo o limitando su entrada directa mediante quiebrasoles o ventanas tradicionales de celosías en el caso tropical. De manera más decidida, la luz invadió los espacios de la Fundación Maeght, mientras que en el museo Soto, por su condición tropical, sólo algunos haces de luz encendida barrieron el espacio con el orden geométrico que le confirieron las aberturas entre pared y techo.

Estos espacios, sin dejar de ser efectivos en su función, superan la idea de museo como contenedor caja-fuerte, recurrente en esos años, para dar confort al observador y ampliar la experiencia plástica frente a la obra. Villanueva coincidía con Sert en el uso racional y expresivo de los materiales.³¹ Hormigón visto, paredes blancas y suelos de terracota definen la calidad interior en ambos casos. En el exterior, Sert combinó los materiales vernáculos, piedra y ladrillo cocido, con el hormigón visto. Villanueva utilizó una paleta de materiales, si cabe, más austera, en sintonía estética y funcional con la arquitectura colonial, cuya blancura y sobriedad no haría, en su momento, sino potenciar el efecto de la decoración barroca. La veracidad constructiva, hecho realmente trascendente y configurador de la tradición, insertó sus edificios con naturalidad en sus contextos sin renunciar a su condición moderna. La vinculación histórica derivó de una honestidad técnica y no de la imitación vacía de las formas.

Mientras que Sert se sentía cada vez más atraído por el impacto de los medios de comunicación en la arquitectura, para su difusión y enseñanza, Villanueva, en sus últimas obras, jerarquizaba el elemento constructivo como base de la creación arquitectónica en busca de nuevos mecanismos para hacer más eficaz la síntesis del proyecto. "Poner [en] la base de la integración artística la industria y su producción significa reconocer que es ella el único medio de comunicación artística de masa".³² Así pues, la tectonicidad de estas arquitecturas, en el marco de una arquitectura industrializada —de elementos estandarizados, flexibles en su combinación— recuperaría la idea básica que el *Arts & Crafts* impulsó: diseño e industria, pero adaptada a nuevas exigencias socio-técnicas.

Sin renunciar a la capacidad escultórica de la arquitectura, Sert y Villanueva construyeron espacios para el arte, pero sin sobrepasar la función básica de contenedor. Para ese momento, el arte abstracto había agotado sus referencias internas y los recursos plásticos que compartía con la arquitectura de su tiempo. La práctica artística buscó en sus límites nuevas áreas de expansión y el arte fue una entidad cada vez más atomizada y desbordó, como hizo en su día con el caballete, el mural. El territorio y el cuerpo humano fueron los nuevos campos para su experimentación, dejando los volúmenes de la arquitectura, una vez más, solos bajo la luz y a merced de la metáfora como salida proyectual.

Royaumont, 1962. Una conversación hipotética

Este diálogo hipotético, pero factible, tendría lugar bajo las bóvedas góticas de la abadía cisterciense de Royaumont, al norte de París. Allí se darían cita, en el otoño de 1962, pintores, arquitectos, historiadores, curadores y editores para discutir sobre la *Liaison entre les arts*, Sert y Villanueva entre ellos.³³ En ese ambiente gótico y monacal, la conversación tendría un aire intemporal, como el problema de la integración de las artes mayores, tema recurrente desde la antigüedad. Después de la intervención de Villanueva, que abrió una de las tres jornadas con su ponencia "L'évolution dans l'Europe Méridionale et en Amérique Latine", quizá haya planteado a Sert sus dudas sobre su "visión excesivamente optimista y por lo tanto utópica" sobre una integración de las artes, fundada en el nuevo diseño industrial. Tal como explicó años atrás, Sert

le contestaría de modo pragmático: "Tal vez el futuro de las artes, y con ellas el de la arquitectura, no esté en los continuos cambios sin relación entre sí, por muy sensacionales que sean, sino en la consolidación de esos cambios una vez aceptados", las "aportaciones-innovaciones están casi agotadas".³⁴

Estarían de acuerdo en la capacidad de la arquitectura para combinar una sintaxis moderna con palabras provenientes de la pintura abstracta y la tecnología, pero también de lo ancestral y vernáculo. Al evaluar las experiencias latinoamericanas de Juan O' Gorman y los muralistas mexicanos, a Torres García y a Burle-Marx frente a la figura paradigmática de Gaudí,⁵ discutirían sobre el futuro y los nuevos condicionantes de la arquitectura, acordando que no hay recetas proyectuales ni docentes,³⁶ y que la verdadera síntesis será factible bajo condiciones siempre especiales. No siempre las artes han afrontado los mismos problemas, y ésa es condición fundamental para aspirar a su conjunción.

Sin embargo, como apuntó Le Corbusier, los hombres habrán de llegar puntualmente a la cita desafiante del progreso. La síntesis de las artes mayores se logra "bajo el reino del espacio" y, como explicó Villanueva, los arquitectos tienen la responsabilidad de integrar las artes íntimamente, "en una totalidad de expresión, en una unidad de concepción que permita realizar finalmente el viejo sueño de Morris: que el arte llegue a ser parte integrante de la vida del pueblo".³⁷ ■

Notas

- Este artículo es fruto de una estancia de investigación en la "Fundación Villanueva" de Caracas y completada en el "Arxiu Sert" de Barcelona, financiada por la *Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca* (AGAUR), de la Generalitat de Catalunya.
- Le Corbusier, "El espacio indecible", en DC. *Revista de crítica arquitectónica*, núm. 1, Barcelona, 1998, pp. 45-55
- Carlo Raúl Villanueva Astoul (Londres, 1900-Caracas, 1975). Josep Lluís Sert i López (Barcelona 1902-1983).
- Casualmente, los dos concurren con proyectos firmados en pareja: Villanueva con Luis Malaussena, y Sert con Luis Lacasa. Ambos, como consecuencia de concursos previos que acabarían formando estos emparejamientos cuyo liderazgo fue cuestión evitada y no explicitada. Véase "El Pabellón de Venezuela en la Exposición de París de 1937", en Hernández, Silvia, *Malaussena. Arquitectura académica en la Venezuela moderna*, Fundación Pampero, Caracas, 1990, pp. 98-107. *Pabellón Español 1937. Exposición Internacional de París* [Catálogo de la Exposición], Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.
- Como hijo de diplomáticos, Villanueva no conoció el país de sus padres hasta la edad de 28 años, cuando finalizó su formación. Después de una breve estancia laboral en los Estados Unidos, residió en Venezuela el resto de su vida.
- Fernand Léger, *Funciones de la pintura*, Paidós, Barcelona, 1990, pp. 70-71.
- El mismo comité, dependiente del Ministerio de Comercio, ya había rechazado tres propuestas de Le Corbusier para realizar la exposición en el Bosque de Vincennes, y dar un impulso urbanístico a nuevas zonas de París.
- Aunque en 1934 ya había proyectado su primera residencia "Los Manolos", en un rotundo racionalismo, sería con la Escuela "Gran Colombia" de 1939 cuando, de manera pública, comenzó a ensayar un lenguaje moderno. Villanueva reconoció más tarde esa etapa ecléctica como un paso necesario de su propia evolución y de la arquitectura del país hacia una modernidad plena.
- Grupo de artistas y técnicos españoles para el progreso de la arquitectura contemporánea. Sección española del CIAM, fundado en 1930 y disuelto por el inicio de la guerra.
- El espectacular resultado hizo declarar a Léger: "Antaño eras el Rey del Alambre, pero ahora eres el Padre Mercurio", en Calder, Alexander, *La gravedad y la gracia* ("El pabellón español"), TF Editores, Madrid, 2004. p. 59.
- Además de los carteles que se renovaban constantemente como parte integral de la fachada, el resto de las piezas artísticas que se exponían de una manera más o menos convencional eran de marcado carácter político. Para un estudio detallado de la colección que albergó el pabellón y de su arquitectura recomendamos revisar el catálogo antes mencionado.
- El título completo es *Can our cities survive? An ABC of Urban problems, their analysis, their solutions*; based on the proposals formulated by the C.I.A.M., International congresses ... internationaux d'architecture moderne [Hardcover], H. Milford, Oxford University Press (1944), 259 pages.
- Titulado originalmente en inglés, *Nine points on Monumentality* fue escrito ese año para una nueva publicación de la American Abstracts Artists, pero no se publicó hasta que Giedion lo incluyó en su libro *Architecture, you and me: The diary of a development*, en 1956.
- Maurice Rotival, "Caracas marcha hacia adelante", en Villanueva, Carlos Raúl, *La Caracas de ayer y de hoy, su arquitectura colonial y la reurbanización de El Silencio*, Fundación Fina Gómez, París, 1950, pp. 178-179.
- Fundada en 1945 con sus socios Paul Schulz y Paul Lester Wiener, encargado del Pabellón de Estados Unidos en la Exposición de París en 1937.
- Publicado junto a Jaqueline Tyrwhitt y Ernesto N. Rogers. *The heart of the city: towards the humanization of urban life* edited by J. Tyrwhitt, J.L. Sert [and] E.N. Rogers. Published 1952 by Humphries in London, Lund. Written in English.
- Véase "The rebirth of the patio", texto inédito hasta su reproducción en el catálogo *J. Ll. Sert i la Mediterrània*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1997, pp. 221.
- Palabras citadas de un texto inédito de Sert, sin título, archivado en la Frances Loeb Library, en Harvard University. Reproducido en *J. Ll. Sert i la Mediterrània*, op. cit., p. 220.
- Sert 1928-1979. Medio siglo de arquitectura. Obra Completa*, Funda-

- ción Joan Miró, Barcelona, 2005, p. 186. Específicamente, al referirse al campanario del Centro Cívico para Puerto Ordaz, en la memoria original del proyecto explicó: "Algunos elementos de cerámica o mosaico engastados en el hormigón darían al conjunto más brillo, especialmente por la noche, cuando el campanario iluminado por focos puede verse desde la plaza pública, donde se usará, junto con la fachada de la iglesia, como elemento de iluminación indirecta". J. L. Sert, "Church for Puerto Ordaz".
- Carlos Raúl Villanueva, *La integración de las artes*, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1960, p. 11.
- Sert escribió a Villanueva: *I feel that you have a rare opportunity of giving these artists a chance to show their work in relation to modern architecture. This could result in a unique demonstration of the reunion of the arts which no other countries have ever attempted*. Carta enviada desde Nueva York, siendo presidente de los CIAM, s/f. Archivada en la Fundación Villanueva (B III 4 c 8).
- Roger Corbacho, *La plaza cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas (1953). La síntesis de las artes como paradigma de lo perceptible en el arte de vanguardia*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, septiembre, 2001, p. 264.
- Para ahondar sobre este tema recomendamos la tesis doctoral de Roger Corbacho antes citada, especialmente el capítulo 6, "Una poética diférica", donde se analizan con detalle los "movimientos" del conjunto.
- Estas citas corresponden a Le Corbusier, "El espacio indecible", op. cit.
- Y continúa: "Esto exigirá al arquitecto moderno un sentido del equilibrio y de la medida excepcionales; deberá indicar al pintor el lugar en dónde actuar dinámica o estáticamente; y lo mismo al escultor. Será como un director consciente de las necesidades plásticas que exige la creación de un determinado monumento. Alcanzar lo bello perfecto en un equilibrio de fuerzas plásticas nuevas". Citado de *La función de la pintura*, p. 81.
- Villanueva, *La integración de las artes*. (1960). Caracas: Ediciones de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo UCV. Colección Espacio y Forma, No. 3).
- Ibid.*
- Carlos Raúl Villanueva, "La síntesis de las artes", en *Punto*, núm. 13, julio de 1963, p. 2.
- El pintor Georges Braque le encargó su casa también en Saint-Paul-de-Vence, en 1960.
- El pabellón estaba compuesto por tres cubos de colores de gran impacto visual, uno de ellos contenía una enorme obra de Soto.
- En sus cuadernos de notas, Villanueva registró diversos aspectos del urbanismo de Sert empleados en sus proyectos sudamericanos, en relación con la escala humana, las densidades, la luz, los vientos, la vegetación. Respecto de los materiales, también dejó asentada la crítica de Sert sobre la "manía" estadounidense de usar demasiados materiales por metro cuadrado, convirtiendo a los edificios en muestrarios.
- Villanueva, "La síntesis de las artes", op. cit.
- Varios documentos archivados en la Fundación Villanueva recogen las intervenciones de Villanueva y Sert, durante el congreso. Véase Carpeta "B III 2 d".
- El factor humano en la arquitectura y el urbanismo*. Conferencia pronunciada en la Boston Society of Architects, el 12 de mayo de 1953 y publicada en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, núm. 93, 1972.
- De hecho así lo hizo en su ponencia, publicada más tarde como "La síntesis de las artes", op. cit.
- Probablemente por medio de sus labores docentes desarrollaron una búsqueda paciente de la misma manera en que Le Corbusier lo hizo con su pintura. Sert, después de colaborar cuatro años en universidades como Columbia, Princeton y Yale, fue decano de la *Graduate School of Design* de Harvard hasta 1968, donde además dirigió los departamentos de Planificación y Paisajismo, encargándose personalmente de la *graduating class*. Villanueva fue fundador y profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela durante más de 30 años, hasta 1972, dirigió el "Taller de Composición Villanueva" e impartió clases en las cátedras de urbanismo e historia de la arquitectura.
- Carlos Raúl Villanueva, "Les relations contemporaines entre la peinture, la sculpture et l'architecture", texto manuscrito archivado en la Fundación Villanueva (B III 2 d 33a al 33d), probablemente derivado de una intervención menor en las mesas redondas complementarias del congreso.