
Temas Libres

Objetos de reacción poética en la Ciudad Universitaria de Caracas. La influencia brasileña y lecorbusieriana

Objects of poetic reaction in the University City of Caracas. Brazilian and Corbusian influence



 Moisés Orlando Chávez Herrera (*)

Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. <https://ror.org/05kacnm89>, Venezuela
chavezmoises@gmail.com

A&P continuación

vol. 12, núm. 23, 2025
Universidad Nacional de Rosario, Argentina
ISSN: 2362-6089
ISSN-E: 2362-6097
Periodicidad: Semestral
aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar

Recepción: 21 enero 2025

Aprobación: 24 junio 2025

DOI: <https://doi.org/10.35305/23626097v12i23.505>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/219/2195430007/>

Resumen: Con base en el estudio de fuentes bibliográficas, planimétricas y fotográficas, este artículo se centra en el análisis de un grupo de edificaciones proyectadas por Carlos Raúl Villanueva en la Ciudad Universitaria de Caracas –durante los años cincuenta– bajo los principios del *biomorfismo*, un renovador enfoque de finales del siglo XIX y comienzos del XX a través del cual se refutaba y diversificaba el predominio del pensamiento objetivista y racionalista, incidiendo en la arquitectura con un variado repertorio de formas sensibles, curvas e irregulares que actuaron como traducción de la imaginación del arquitecto y de su retórica intuitiva, libre y poética. Interesa aquí trazar y demostrar los vínculos de estas ideas y aquellas edificaciones universitarias con los conceptos y modelos antecedentes –como los *objets à réaction poétique* de Le Corbusier, introducidos desde la pintura en muchos de sus desarrollos arquitectónicos modernos–, y su posterior resemantización contemporánea, también evaluando los modelos brasileños, especialmente los desarrollados por Oscar Niemeyer –otro de los principales exponentes de una arquitectura caracterizada por estas formas también vistas como *sensuales y femeninas*–, en el ámbito de la renovación de los códigos expresivos de la arquitectura del siglo XX.

Palabras clave: Carlos Raúl Villanueva, Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Ciudad Universitaria de Caracas, biomorfismo.

Notas de autor

(*)

Moisés Orlando Chávez Herrera. Arquitecto y Magister Scientiarum en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Profesor de Historia de la Arquitectura (UCV). Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales, entre ellas las *Memorias de la Trienal FAU-UCV*, la *Revista ARS* de la Universidad de São Paulo y en *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier*.
Roles de autoría: 1. Administración del proyecto; 3. Análisis formal; 4. Conceptualización; 6. Escritura - revisión y edición; 7. Investigación; 8. Metodología; 9. Recursos; 10. Redacción - borrador original
<http://orcid.org/0000-0003-2827-4380>
chavezmoises@gmail.com



Abstract: Based on the study of bibliographic, planimetric and photographic sources, this article focuses on the analysis of a group of buildings designed by Carlos Raúl Villanueva in the University City of Caracas –during the 1950s– under the principles of *Biomorphism*, a renewing approach of the late 19th and early 20th century through which the predominance of objectivist and rationalist thinking was refuted and diversified, influencing architecture with a varied repertoire of sensitive, curved and irregular forms that acted as translations of the architect's imagination and his intuitive, free and poetic rhetoric. It is interesting here to trace and demonstrate the links of these ideas and those university buildings with the preceding concepts and models –such as Le Corbusier's *objets à réaction poétique*, introduced from painting in many of his modern architectural developments–, and their subsequent contemporary re-semanticization, also evaluating the Brazilian models, especially those developed by Oscar Niemeyer –another of the main exponents of an architecture characterized by these forms also seen as *sensual* and *feminine*– within the scope of renewal in 20th century architecture's expressive codes.

Keywords: Carlos Raúl Villanueva, Le Corbusier, Oscar Niemeyer, University City of Caracas, biomorphism.



Introducción

Entre los distintos planes y proyectos educativos ejecutados en Venezuela desde la muerte del jefe militar y presidente Juan Vicente Gómez en 1935, destaca la red de escuelas y liceos levantados a lo largo y ancho del país. La Ciudad Universitaria de Caracas (CUC), iniciada en 1944 bajo la presidencia de Isaías Medina Angarita, fue una de las obras públicas de primer orden que representó el empuje modernizador en el continente. Entre 1952 y 1953 se concluyeron el Aula Magna y la Plaza Cubierta, dos espacios sobresalientes del conjunto donde se concretó la propuesta de la *Síntesis de las Artes Mayores* de Carlos Raúl Villanueva – arquitecto autor del proyecto–, reuniendo obras de reconocidos artistas venezolanos y extranjeros. Tales desarrollos contribuyeron a consolidar la capitalidad de Caracas y a conferirle una distinción cultural entre las grandes ciudades latinoamericanas, haciéndola un destino para las migraciones internacionales y las élites intelectuales, y permitiendo, por medio de estos, construir la imagen de un nuevo país abierto al futuro con decisión y optimismo (Negrón, 2008).

El esquema urbano inicial de la CUC demostró los criterios academicistas de la formación de Villanueva, aunque los edificios manifestaron los parámetros de la arquitectura moderna temprana, con superficies blancas lisas, cubiertas planas y amplios ventanales protegidos con modestos aleros y parasoles. Durante su participación en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos de 1947, Villanueva se encontró con la propuesta formal de la Casa do Baile (1940-42) de Oscar Niemeyer y el proyecto para la Ciudad Universitaria de Río de Janeiro (1936), que se convirtieron –junto con el Ministerio de Educación y Salud Pública (MESP, 1936-45), asesorado por Le Corbusier– en parte de los referentes que inspiraron sus transformaciones sobre la CUC entre finales de los años cuarenta y cincuenta (Hernández, 2006; Chávez Herrera, 2024).

Con base en estos, Villanueva configuró varios proyectos para el campus entre 1951 y 1954 –tales como casetas de vigilancia, una capilla, módulos de servicio, jardines y otros–, cuyo concepto formal y filosófico subyacente tuvo a Le Corbusier entre los más importantes antecedentes y representantes de este interés hacia las formas curvas naturales empleadas en el arte y la arquitectura durante el siglo XX^[1]. Estos mismos criterios y esquemas fueron los que se adaptaron en Brasil, en aquellas obras que Villanueva encontró en 1947 y que caracterizaron la particular retórica de Niemeyer, mostrándose más tarde bajo una nueva poética en la Casa das Canoas (1951-53), en Río de Janeiro.

Tales configuraciones alusivas a la naturaleza y a la libertad creativa del arquitecto, constituyeron intentos por transformar los modelos ortogonales y objetivistas predominantes en la arquitectura moderna. Su extendida aplicación hacia los años cincuenta se produjo como consecuencia de los procesos de cambio internacionales que tuvieron incidencia en Venezuela, especialmente a través de la obra de Carlos Raúl Villanueva.

Antecedentes, objetivos y método

Entre las investigaciones sobre Villanueva que han abordado las obras que aquí se profundizan, se encuentra el trabajo de Silvia Hernández (2006), que estudió el conjunto de la CUC desde los niveles urbanístico y arquitectónico. Tanto la propuesta integral como las referidas edificaciones se explican detalladamente, valorándose en relación con el concepto de *lo sublime* y las múltiples referencias que Villanueva tuvo presentes, donde Hernández confirma y especifica las diversas y claras alusiones a Le Corbusier, a la arquitectura brasileña y a Niemeyer.



En otra publicación editada por Ana María Marín sobre la CUC (2007) se analizó el conjunto según los criterios y atributos del proyecto, y en su libro posterior resalta el estudio de las alusiones a la obra e ideas de Le Corbusier –entre otras–, así como la particular sensibilidad hacia el contexto natural, cultural y local (Jaua, Marín y Rodríguez, 2009). Un último trabajo académico (Chávez Herrera, 2008) se abocó al estudio compositivo y material de las casetas de vigilancia de 1953-54, donde se suministran datos históricos, referenciales y analíticos que aquí se emplean y profundizan.

El objetivo principal del presente estudio se centra en analizar un conjunto de edificios de la CUC diseñados entre 1951 y 1954, evaluando su condición biomórfica y rastreando sus orígenes y vínculos –especialmente a través de los *objets à réaction poétique* lecorbusierianos– con la obra del maestro franco-suizo y de Niemeyer, dos de los más importantes y cercanos referentes personales y profesionales de Villanueva (Hernández, 2006; Chávez Herrera, 2024). Partiendo del análisis arquitectónico y crítico de planos originales, fotografías, trabajos académicos y bibliografía específica, se busca evidenciar los nexos con sus planteamientos referentes, aspirando conocer el papel de Villanueva como intérprete y re-productor crítico de estos esquemas y formas que fueron comunes en el arte y la arquitectura del siglo XX.

El biomorfismo y *les objets à réaction poétique*

Según Bil (2022), el período posterior a la Primera Guerra Mundial sirvió para forjar un nuevo enfoque mundial que resultó irreconocible respecto al existente anteriormente. Allí resaltó la constitución de los EEUU como nuevo poder hegemónico y el creciente apoyo al discurso de los derechos humanos como contrapeso a la innovación tecnológica del momento. Los grandes niveles de violencia y agitación producto de la guerra causaron el debilitamiento de determinadas certezas en el mundo occidental, especialmente en lo relativo a la oposición del concepto de *civilización versus naturaleza*. La guerra inauguró y potenció una modernización global que significó la ruina ecológica, arrebatando como consecuencia las certezas sobre la posibilidad futura de la vida humana.

El auge del estudio sobre las plantas fue un reflejo sintomático de estos y otros sucesos contextuales. Entre los tempranos avances sobre biología vegetal se encuentran los trabajos de Charles Darwin sobre plantas trepadoras (1875), insectívoras (1875) y su movimiento (1880), resaltando las similitudes entre plantas y animales. El científico bengalí Jagadish Chandra Bose renovó la importancia de estas investigaciones con su trabajo sobre las capacidades sensoriales y los impulsos motores de las plantas, que culminó en su libro *The Nervous Mechanism of Plants* (1926), donde llegó a afirmar que “el mecanismo fisiológico de la planta es [prácticamente] idéntico al del animal (1926: ix)” (Bil, 2022, p. 171). En el campo de la escultura y la arquitectura, los principios biofílicos –de conexión entre el hombre y las plantas– cobraron importancia como parte de un movimiento general que se alejaba de los motivos rígidamente geométricos que recordaban la dominación antropocéntrica sobre lo natural, dirigiéndose a la defensa del parentesco y nexo entre la naturaleza y los seres humanos.

La denominación *biomórfico* –según Geoffrey Grigson y Alfred Barr– apuntó a las figuras curvilíneas, no rectilíneas, centradas en las emociones por sobre el intelecto, y más dadas a la espontaneidad y lo irracional que a lo ordenado y lo mecánico, demostrando una tendencia hacia una estética orgánica y de fluidos que suele asumirse de las plantas, animales y fenómenos geográficos, o de las células y microorganismos. También alude al perfil de las montañas y del paisaje, y se asocia con las formas empleadas en ciertas obras de arte distintivas de autores como Fernand Léger, Jean Arp, Pablo Picasso y Cándido Portinari (Bullaro, 2017; Bil, 2022).



En el contexto de su trabajo artístico, Le Corbusier propuso un concepto cercano a la condición irregular y espontánea del biomorfismo con el fin de liberar sus desarrollos de la carga esencialmente racionalista que había caracterizado su obra purista: los llamados *objets à réaction poétique* u objetos de reacción poética, representaban una instancia posterior y cercana con sus *objets types* u objetos tipo, que fueron emblemas de la vida moderna y cuyas formas platónicas se convirtieron en banales y susceptibles de una infinita duplicación, resultando en formas provenientes de los perfiles característicos de los objetos cotidianos, que en su época estuvieron sujetos a la producción en serie y se integraron a la vida cotidiana, tales como guitarras, pipas, mesas, violines, platos y otros (Colquhoun, 2005).

Objets à réaction poétique fue como Le Corbusier llamó a los materiales en su condición bruta y natural o también a los objetos manufacturados en los cuales encontraba inspiración. Muchos los descubría durante sus paseos cotidianos, coleccionándolos y utilizándolos más tarde como sustento para sus creaciones (Mindrup, 2016). Según Jean Louis Cohen:

La creación de Le Corbusier está conformada por la dialéctica permanente entre los objetos técnicos que admiraba y que le inspiraban, y los objetos naturales que no dejaba de observar y recoger. [...] Presentes en las naturalezas muertas después del purismo, llamaron su atención objetos bien diferentes a las máquinas y los puentes, como comentó en una entrevista radiofónica de 1960: 'Estos fragmentos de elementos naturales, fragmentos de piedras, fósiles, trozos de madera, cosas martirizadas por los elementos, recogidas al borde del agua, del mar [...], que expresan leyes de la física, la usura, la erosión, la división, etc., no solo tienen calidades plásticas, sino también un enorme potencial poético' (2018, p. 204).

De acuerdo con Le Corbusier, durante un paseo de playa en Long Island (EEUU), hacia 1946 descubrió el caparazón de un cangrejo, cuya fuerza y contundencia formal activaron su imaginación, y que más tarde, con los principios constructivos de las alas de los aviones, se convirtió en el modelo estructural para la cubierta de su Capilla de Nuestra Señora de lo Alto en Ronchamp (1950-55). Junto con esto, coleccionó otros objetos naturales, como piñones, huesos y piedras desgastadas, haciéndose un ávido coleccionista de *objets trouvés*, objetos encontrados en sus recorridos que le suministraron un sentido expresivo y poético a su imaginación en sus búsquedas formales. Esta práctica de coleccionar y estudiar objetos naturales traídos de la cotidianidad fue un medio sensible, expresivo y esencial para animar sus creaciones (Mindrup, 2016; Cohen, 2018).

En sus viajes a Sudamérica, Le Corbusier pudo trasladarse en aeronaves que le permitieron contemplar el vasto territorio natural y reflexionar sobre las particularidades geográficas. Desde allí hizo un importante registro sobre las formaciones naturales, la topografía, los mares, ríos y meandros, que incluyó alegórica y formalmente en su obra, y que fueron en parte referidos en su libro *Aircraft* de 1935 (Cohen, 2018).

El biomorfismo para Le Corbusier también implicó el estudio del cuerpo humano, especialmente el femenino, llegando a producir innumerables lecturas y trabajos plásticos de evidente carga erótica, tal como refiere Iñaki Ábalos: “[ya] en su primer viaje a Argel, comenzará a interesarse por el apunte del natural de los desnudos femeninos, sucumbiendo lenta pero sistemáticamente a un cierto erotismo de las formas orgánicas que abrirán y harán más complejos sus primeros intereses maquinistas” (2004, p. 56).

De esta forma, expandió el campo arquitectónico hacia nuevas alusiones formales y simbólicas, conectando la creación estética con los impulsos irracionales y abriendose más explícitamente a una arquitectura vista como arte, desplazando las solas alusiones racionalistas y maquinistas e incorporando las biológicas, naturales, instintivas y pintoresquistas.

Los modelos arquitectónicos de Le Corbusier y Niemeyer



Según Alan Colquhoun (2005), a finales de 1920 Le Corbusier modificó el patrón estético del Purismo que inició a finales de la década anterior. La alteración de la pura ortogonalidad racionalista se identifica modestamente desde los primeros años de esa década, cuando Le Corbusier se abre a la existencia de la incertidumbre y del cambio. Así, los elementos que habían sido recesivos en la filosofía de *L'Esprit Nouveau* (el desorden, las formas orgánicas, la experiencia directa, la intuición, etc.) ahora se situarían en primer plano.

En 1929 publicó distintas versiones de la Casa Citrohan de 1922 (que fue la continuación de un primer estudio de 1920), incluyendo un prototipo con dos ubicaciones distintas: una versión citadina comprobada en París y otra de vacaciones frente a la Côte d'Azur. Estas se acercaron mucho a la construida en 1927 en Alemania, y son similares en su planta baja, donde –según Le Corbusier– emplea los *pilotis* por primera vez; allí aparecen dos volúmenes, formalmente cercanos con sus *objets type*, que definen especies de depósitos aislados dentro de paralelepípedos con paredes curvas en los extremos más cortos (Boesiger y Stonorov, 2006, pp. 44-47), implicando que, ante la libertad que la estructura independiente confiere a los tabiques, la construcción puede asumir diversidad y complejidad formal, y así adquirir una mayor expresividad poética (Fig. 1).

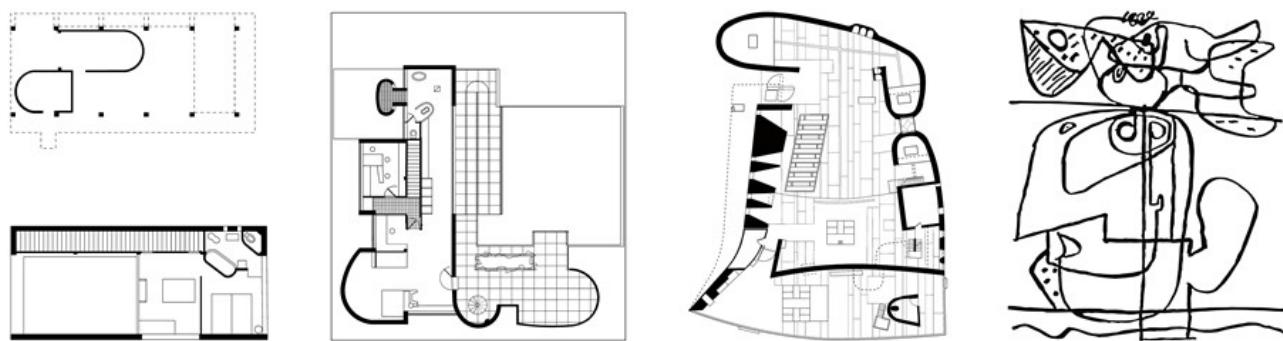


Figura 1.

De izquierda a derecha: Casa Citrohan, plantas; Villa Savoye, planta terraza jardín; Capilla de Ronchamp, planta baja; Taureau, pictograma.

Fuente: Elaboración propia, 2025.

Con el tiempo, el enriquecimiento de la experiencia proyectual y constructiva, y en paralelo con sus exploraciones artísticas, las villas puristas de Le Corbusier fueron dando paso a composiciones de muros y espacios que, en el contexto de un sistema esencialmente ortogonal, las formas curvas tienen mayor presencia; un proceso relativamente simultáneo y análogo con la introducción de figuras sinuosas y de *objets à réaction poétique* en sus pinturas –tal como demuestra Stanislaus von Moos (2009, pp. 266-69) que análogamente se produjo entre el cuadro *Nature morte verticale* (1922) y la Villa La Roche-Jeanneret (1923)–, haciendo luego que la noción de *orden desordenado* se manifestase como un principio estructurador de su arquitectura.

Especialmente en sus villas, desde cerca de 1926-27: “El interior se convierte en un campo para la improvisación plástica desencadenada por las contingencias de la vida doméstica y da origen a una nueva clase de *promenade architecturale*. Le Corbusier compara este «orden desordenado» con el caos de una mesa de comedor tras una cena cordial, un indicio que se convierte en alegoría de esa ocasión” (Colquhoun, 2005, pp. 146, 148).

De este modo, las superficies y muros curvos aparecen con el propósito de conferir al espacio y a la forma arquitectónica una más fuerte condición estética y ergonómica, en relación directa con el desplazamiento y el cuerpo humano. Un paso más definido lo demuestra la Villa Savoye (1928-31) (Fig. 1), donde Le Corbusier potencia los nexos con el entorno natural y subraya la intuición y la libertad a través de claras alusiones a sus retóricos objetos en cada uno de los niveles. Ábalos dice: “Todo quedaba sacudido y un nuevo tipo de belleza se abría a la experimentación a partir de Ville Savoye [...], con sus pilotis reticulares, con su elevación y dominio sobre el paisaje –intocado– y con esa posesión del interior por una procesión pintoresca que lo dinamizaba y se coronaba en el punto final y más alto de la composición” (2004, p. 55).

Alrededor de 1945 desarrolló una distinta expresión, tanto en su obra artística –manifestada en el mural de 1948 para su propio atelier, donde reúne sensuales contornos con una nueva paleta cromática–, como en su arquitectura –como se ve en la Capilla de Ronchamp (Fig. 1), cuyo cuerpo refleja una nueva expresividad escultórica basada en formas óseas y curvilíneas–, que aluden a los cuerpos de caracoles, fósiles y objetos encontrados que indicó emplear en sus diseños, o apuntan hacia las formas de bestias y animales (Fig. 1), como los toros –alusivos a la obra de Picasso–, peces, perros y cabras, entre otros (von Moos, 2009; Mindrup, 2016; Cohen, 2018).

El vínculo directo de Le Corbusier con América del Sur se concretó con su primera visita en 1929, pero fue a su regreso en 1936 que la arquitectura lecorbusieriana había sido abiertamente adoptada por la generación más joven de Brasil, atraída por su moderno lenguaje:

Entre los muchos edificios públicos impresionantes en los que el lenguaje de Le Corbusier fue adaptado a las condiciones brasileñas destaca el Ministerio de Educación y Salud en Río [...]. Proyectado por un equipo... trabajando en estrecha colaboración con el propio Le Corbusier, el edificio quebraba el trazado universal de manzanas cerradas de la retícula de calles de Río, convirtiéndose así en un *objet-type* situado en el centro de la parcela. [...] este edificio era para muchos, incluso en Europa, una realización más perfecta de las ideas de Le Corbusier que los propios edificios públicos del arquitecto suizo [...] (Colquhoun, 2005, p. 214).

El conjunto, elevado sobre pilotis, está conformado por un bloque alto de oficinas intersecado con un volumen bajo donde se ubican salas de exposiciones y conferencias. Resaltan los *brise-soleil* lecorbusierianos en su fachada norte, así como los volúmenes biomórficos en la terraza del bloque principal, coronándole como símbolo de la naturaleza típica del lugar. Las formas celulares reaparecen en el paisajismo de Roberto Burle-Marx sobre la cubierta del edificio bajo, así como en la planta baja del bloque de oficinas, donde se disponen los tradicionales azulejos portugueses según el diseño biomórfico de Cândido Portinari (Bullaro, 2014).

En el equipo asesorado por Le Corbusier para el desarrollo del MESP y la Ciudad Universitaria de Río de Janeiro estaba Oscar Niemeyer, uno de los jóvenes arquitectos locales con mayores destrezas proyectuales y quien más hábilmente tradujo los principios lecorbusierianos, que luego integraría y ampliaría en el ámbito de su poética personal, ligada directa y sensiblemente al contexto brasileño (Bullaro, 2014).

Una de las típicas características de la obra de Niemeyer es la importancia retórica de la línea curva y las formas libres, cuyo punto de referencia no fueron únicamente las plantas, sino también las formas voluptuosas de la mujer, del cuerpo femenino, conectándose así con la otra referencia que Le Corbusier estudió obsesivamente y que adicionalmente explica la presencia de las siluetas que afectaron fuertemente sus composiciones. Niemeyer confesó:

It's not the right angle that attracts me / Nor the hard, inflexible, straight line, / Created by man. / It's the free and sensual curve that seduces me, / The curve that I can see in the mountains of my country, / In the sinuous course of the rivers, / On the sea waves, / On the body of the favorite woman. / The universe is all made of curves, / Einstein's curved universe. [No es el ángulo recto el que me atrae / Ni la dura, inflexible, línea rec

ta, / Creada por el hombre. / Es la curva libre y sensual la que me seduce. / La curva que puedo ver en las montañas de mi país, / En el sinuoso curso de los ríos, / Sobre las olas del mar, / Sobre el cuerpo de la mujer favorita. / El universo está todo hecho de curvas, / El universo curvo de Einstein]^[2] (2005, p. 17).

Fue alrededor de la década de los cuarenta cuando el arquitecto brasileño desarrolló este particular interés hacia la forma curva, llegando a constituir la base de un completo sistema de espacios; una sensibilidad que Bruno Zevi denominó a *mano libera*, a mano libre (Bullaro, 2014). Entre las singulares obras que exhiben esta retórica se encuentra la Casa do Baile y la Casa das Canoas, última que recompone su primera aproximación gramatical y perceptual, desarrollando así un renovado discurso formal y material. En ellas, el biomorfismo es recurrente y distintivo de una arquitectura simultáneamente acompañada por un conjunto de decisiones sobre el clima, la geografía, la estructura y el espacio arquitectónico (Bullaro, 2017).

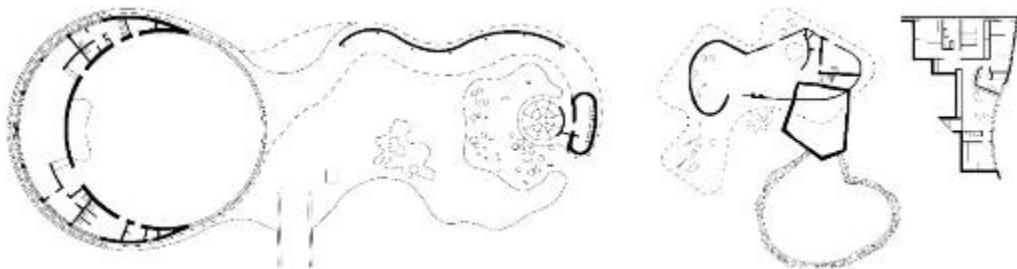


Figura 2.

De izquierda a derecha: Casa do baile, planta baja; Casa das Canoas, planta baja y sótano.

Fuente: Elaboración propia, 2025.

La Casa do Baile forma parte del conjunto arquitectónico de Pampulha (Fig. 2); en su cuerpo parcialmente abierto al aire libre se reúnen formas sinuosas y curvas, disponiendo un espacio principal de planta basada en dos círculos secantes hacia un extremo, donde se ubican los servicios, la cocina y un lugar para la orquesta frente al área del restaurante y la pista de baile. En el lado opuesto se sitúa una plataforma circular con vestuarios frente a un espejo de agua biomórfico, y hacia el centro del conjunto, un jardín bordeado por una marquesina ondeante que conecta ambos extremos funcionales y cuya forma alude a la geografía del paisaje vecino y a las olas del lago de Pampulha.

Estas figuras son continuadas pero reformadas posteriormente en la Casa das Canoas (Fig. 2), respondiendo con libertad y acento artístico a las líneas de la naturaleza, integrando el espacio interior de forma libre y definiendo sectores por medio del mobiliario, con base en una lógica estructural ortogonal. Bullaro (2014) explica cómo en esta casa, los valores del biomorfismo y los principios lecorbusierianos vienen simultáneamente acompañados por la atención al universo climático, estético y natural de Brasil.

El concepto estético biomórfico apunta hacia una interpretación literalmente afectada por la naturaleza y la cultura autóctona, muy cercana a la lectura que Alvar Aalto desarrolló en su obra, también apoyándose en este principio y en el empleo de materiales tradicionales, que desde 1945 empezó a explorar y estudiar en las construcciones vernáculas finlandesas (Cohen, 2012), conectándose de forma análoga con las estrategias proyectuales y los modelos vernáculos que Le Corbusier y Niemeyer emplearon desde un comienzo en sus obras (Bullaro, 2014; 2017), y apuntando con estos a las búsquedas que proponían la sustitución de la lógica ortogonal y funcionalista por la exaltación de la libertad artística, la espontaneidad y la experiencia *multisensorial*, tomando en cuenta –incluso– los atributos que las edificaciones locales habrían legado a partir de sus modelos atemporales e íntimamente ligados con el contexto que les albergaba (Cohen, 2012).

La Ciudad Universitaria de Caracas y sus *objetos de reacción poética*

El plan de la CUC tuvo cambios importantes entre 1947 y 1949, luego de que Villanueva asistiera al VI Congreso Panamericano de Arquitectos en Perú, donde pudo conocer el trabajo reciente de varios latinoamericanos, como el de los brasileños Affonso Eduardo Reidy, Lúcio Costa y Oscar Niemeyer. El contacto cercano con estos proyectos permitió a Villanueva desplazar los criterios típicos del sistema beauxartiano y asumir la asimetría y abstracción distintivas de propuestas como la desarrollada para la Ciudad Universitaria en Río de Janeiro de 1936 (Pintó y Villanueva, 2001; Hernández, 2006).



Figura 3.
Urbanismo al sur de Aula Magna (Plano U-22-A).
Fuente: COPRED-UCV.

La revisión hecha sobre el urbanismo y la arquitectura brasileña –con su particular sensibilidad plástica y atmosférica basada en la exaltación de los elementos locales–, tuvo evidentes repercusiones en el conjunto universitario, por un lado, con la aparición de extensas y sinuosas áreas verdes en torno a las edificaciones (Fig. 3). Gorka Dorronsoro –uno de los colaboradores de Villanueva– se ha referido a estas nuevas variables que su maestro asumió del Brasil y que marcaron distancia respecto a muchas de sus convenciones iniciales:

Villanueva ha asumido ahora una realidad más compleja que la académica, se ha vuelto más orgánico y vinculado a la geografía, al paisaje, al diario acontecer. De su vida en el país se ha impuesto en su conciencia, el sitio y su vegetación. A pesar de que trae procedimientos característicos de la École des Beaux Arts, el lugar y el contacto con el mundo vegetal influyen en él como principio abstracto. Se produce una especie de mestizaje o contaminación con el lugar.

En esos años hablaba de Brasil, como de un sitio en donde se hacía arquitectura, donde la vegetación aparece con desmesura, con plantas de hojas muy grandes [...] (Hernández, 2006, p. 86).

Con las reformas hechas desde los cincuenta, las nuevas edificaciones adoptaron una condición y expresividad tectónica y espacial que Villanueva animó a través del *concret brut* y de la Síntesis de las Artes Mayores lecorbusieriana (Hernández, 2006). En 1951 surge hacia el noreste del campus, como parte de los edificios que sirven a las residencias, el núcleo del Comedor universitario y la Tienda de estudiantes (Fig. 4). Sobre estos, Silvia Hernández explica que:

La soltura ganada en el manejo de los elementos de circulación y servicio, así como las áreas exteriores y la tienda, revelan un cambio de rumbo con respecto tanto a la concepción académica de la primera etapa del conjunto como a la fase de diseño más racional de la Escuela Técnica Industrial, las Residencias Estudiantiles y la Facultad de Ingeniería. [...]

Ya no se trata únicamente de las referencias directas a Le Corbusier, las cuales se siguen incorporando, sino de una mayor libertad adquirida del conocimiento de la nueva arquitectura brasileña, de la cual asume sus enseñanzas con despreocupada desenvoltura (Hernández, 2006, p. 223).

Las referencias brasileñas fueron también reportadas por el italiano Juan Pedro Posani, otro colaborador y dibujante de Villanueva: “Sobre su mesa de trabajo diario, durante mucho tiempo estuvieron sus libros abiertos en las páginas de Niemeyer. Es imposible pensar que esas formas y esas ideas no se transmitieran en muchas de sus obras” (Pou Ruan, 2024, p. 132).

La tienda de estudiantes posee una planta similar a una ameba y se vincula con la gramática de los objetos de reacción poética de Le Corbusier (Fig. 4). Tiene cubierta plana y acceso central, y presenta leves prolongaciones hacia sus dos extremos laterales. Todo el perímetro exterior está recubierto con azulejos alusivos a los de origen portugués (Fig. 4), que remiten a los empleados por Cándido Portinari y Niemeyer, tanto en la planta baja del MESP como en la Casa do Baile (Hernández, 2006).

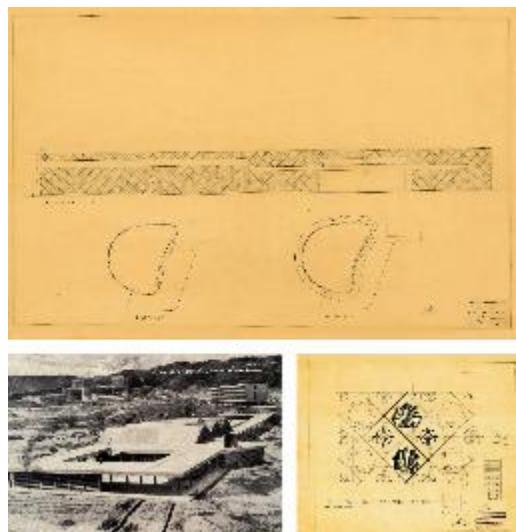


Figura 4.

Arriba: ICU Tienda (Plano 18-A-14). Fuente: COPRED-UCV. Abajo izquierda: Edificio para cafetería y tienda de estudiantes.

Fuente: Fundación Villanueva. Abajo derecha: Azulejos (Plano 18-A-13). Fuente: COPRED-UCV.

El interés de Villanueva hacia el mundo vegetal y natural se evidenció adicional y sintomáticamente con el desarrollo del Jardín Botánico (1948-52) hacia el norte del conjunto, así como en el edificio del Instituto de Botánica (1951-52), en cuyo interior se ubicaron varios elementos artísticos alusivos a la exótica vegetación del país y también un espejo de agua con perímetro biomórfico, cubierto por una pérgola y adyacente al herbario (Hernández, 2006; Marín, 2007). Este universo fue simultáneamente introducido en su Casa Caoma (1951-52), donde dispuso un gran jardín selvático tras el blanco volumen racional de la vivienda^[3] (Pintó y Villanueva, 2001).

En 1952 Villanueva proyectó –aunque no se construyó– el conjunto de la capilla y la casa parroquial universitaria, propuestas inicialmente como un sistema integrado, aunque previendo que la capilla pudiera desarrollarse como edificación independiente. El templo presenta una planta basilical con perímetro hexagonal irregular y esquinas curvas (Fig. 5). Su espacio principal fue ampliado por distintas capillas secundarias y prolongaciones con servicios, que refieren directamente –tal como su sección longitudinal– al mismo recurso compositivo aplicado posteriormente en la Capilla de la Asunción para la Comunidad 2 de diciembre (1955-57), diseñada en colaboración con Posani (Pintó y Villanueva, 2001) (Fig. 5).

La intención plástica y expresiva de la capilla se acerca al principio libre, despreocupado e irregular de los collages y ensamblajes de orden sensible y poético que Villanueva produjo durante los sesenta, que resulta significativo y sintomático si se considera la renovación expresiva que Le Corbusier acababa de manifestar con su Capilla de Ronchamp, a la que alude Villanueva, tanto como a los templos luteranos y católicos que Aalto desarrolló en base a una lógica formal muy próxima, entre la década de los cincuenta y sesenta (Fleig, 1998).

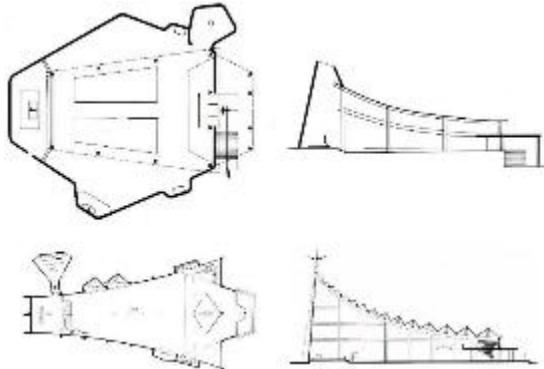


Figura 5.

Arriba: Capilla universitaria. Abajo: Capilla de la Asunción.

Fuente: Fundación Villanueva.

Entre 1952 y 1953 se realiza la Plaza Cubierta, junto al Aula Magna, el Paraninfo y las demás edificaciones que la delimitan, constituyendo así “la consecución de una *promenade architecturale*, lograda más allá de los confines que la obra que Le Corbusier había imaginado, más contaminada de respuestas de otros lugares tropicales vecinos como Brasil, pero que perpetúa la sensibilidad del genio de su autor” (Hernández, 2006, p. 355).

Hacia el oeste de ese conjunto, entre el Paraninfo y el mural de Mateo Manaure, Villanueva dispuso un sistema que configura el acceso cubierto desde el borde este del conjunto médico-asistencial, donde añadió un módulo de baños con planta irregular (Fig. 6) y paredes cubiertas por teselas vítreas, empleando el mismo tipo de volúmenes de servicio que Le Corbusier desarrolló en sus edificaciones para la India, y que en 1949 ubicó en la Casa Curutchet (Pintó y Villanueva, 2001).

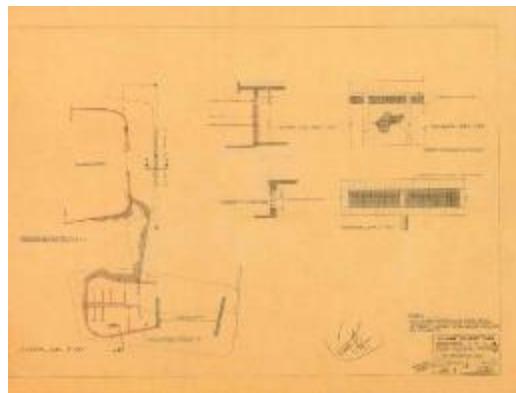


Figura 6.
Plaza Cubierta. Sanitarios / Modificaciones (Plano 14b-1S-5).
Fuente: COPRED-UCV.

Otras dos realizaciones biomórficas se sitúan hacia el norte de la Plaza Cubierta, en torno a la Plaza del Rectorado, la cual está definida en tres de sus caras por edificaciones directivas y administrativas, culturales y de servicios estudiantiles, desarrolladas entre 1952 y 1953. Una de ellas es el edificio del Rectorado –que define el borde sur de la plaza–, propuesto como un volumen prismático de tres niveles sobre una planta general de acceso, con hileras horizontales de ventanas en sus fachadas más largas, un volumen cilíndrico de escaleras hacia la fachada sur (Hernández, 2006) y una terraza visitable sobre la que se ubica un cuerpo de ascensores con planta curva celular, muy próximo al existente en la cubierta del MESP (Fig. 7).



Figura 7.
Edificio del Rectorado. Fotografía: Alfred Brandler.
Fuente: Fundación Villanueva.

En la cara este de la Plaza del Rectorado se ubica el Museo universitario, cuyo cuerpo alargado y de poca anchura –interconectado con un volumen cilíndrico para las escaleras– dispone el espacio de exhibiciones en su planta alta, mientras que en el nivel inferior se proyectó una planta libre –ocupada por la estructura portante y casi totalmente vacía– para permitir el registro visual desde la plaza hacia los jardines cercanos (Hernández, 2006). Allí Villanueva ubicó un cuerpo sinuoso, que funciona como depósito y oculta los ductos que descienden de los baños del nivel superior (Fig. 8).

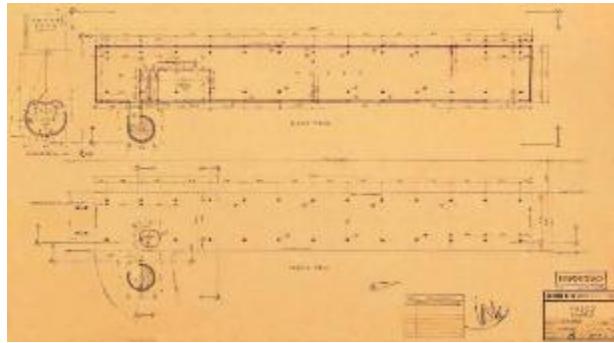


Figura 8.
Museo / Plantas (Plano 16b-A-1).
Fuente: COPRED-UCV.

Por último, se encuentra un grupo de casetas de vigilancia con alusiones biomórficas, desarrolladas entre 1953 y 1954, y ubicadas en los accesos a la universidad. Una primera se planteó en 1953 como entrada hacia el Hospital Clínico por la urbanización Las Acacias (Fig. 9), cuyo espacio central abierto da acceso a la oficina, por un lado, y a una habitación con sanitario, por el otro, siguiendo ambos espacios las prolongaciones lobulares de la forma de ameba en su planta (Chávez Herrera, 2008).

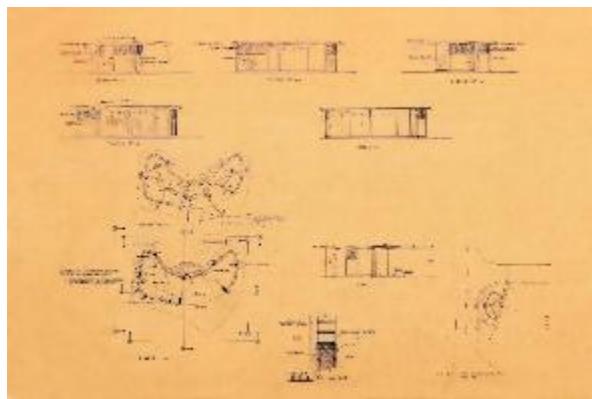


Figura 9.
Entrada por la urb. 'Las Acacias' / Casetas vigilancia / Plano de arquitectura (Plano 38-A-11).
Fuente: COPRED-UCV.

A diferencia de las casetas posteriores, está enteramente bordeada por un alero que amplía relativamente la misma forma de la planta y demarca el acceso (Fig. 10). Presenta aberturas para la ventilación hacia la parte superior de la pared, hacia donde se disponen franjas de bloque calado hexagonal cubriendo el sector de la oficina, habitación y baño. El volumen está recubierto por cerámica roja con líneas blancas en su exterior y teselas vítreas hacia los espacios internos (Chávez Herrera, 2008).

Junto con esta también se realizaron otras tres ubicadas hacia la Plaza Venezuela, la Plaza Bellas Artes (actualmente Plaza Las Tres Gracias) y la Escuela Técnica Industrial, entre 1953 y 1954 (Fig. 10). Son tres accesos iguales, cuyo sistema engloba una caseta para vigilantes y bedeles con oficina y habitación –similar a la primera de 1953, solo que sin aleros perimetrales–, puertas mecánicas para el control del acceso vehicular, una casilla de vigilancia de planta pentagonal ubicada en el centro de las vías y un arco estructural en concreto armado –de los ingenieros R. Kaltenstadler y Jakovlev– que protege el conjunto y define los accesos al campus, en parte alusivos a la naturaleza y al universo sensible y poético del hombre contemporáneo (Chávez Herrera, 2008).

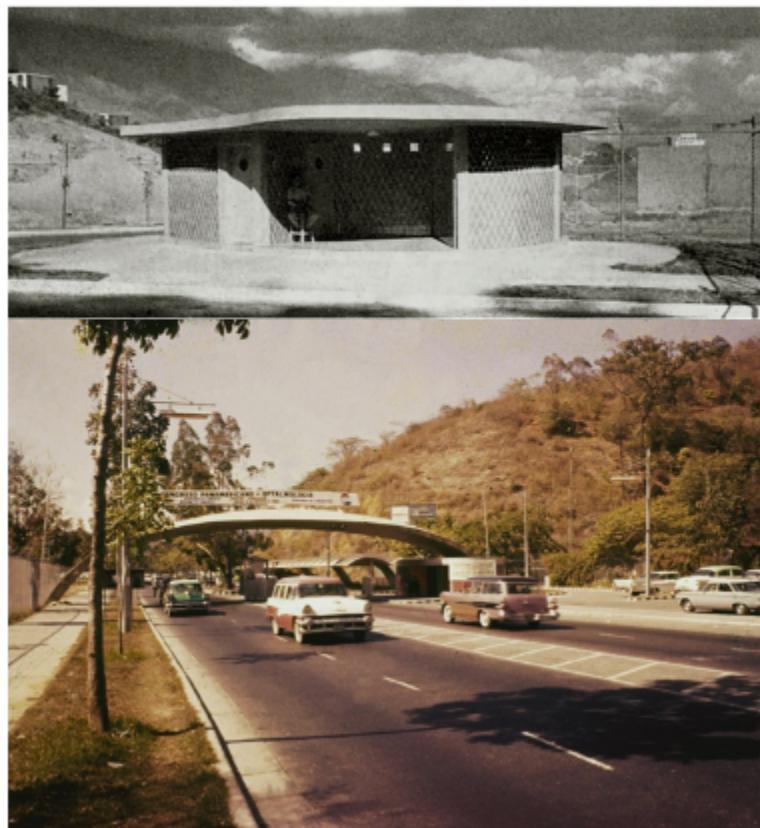


Figura 10.

Arriba: Caseta de vigilancia con alero. Fuente: Memoria y Cuenta del Ministerio de Obras Públicas, República de Venezuela, ca. 1954-56. Abajo: Acceso con arco estructural.
Fuente: Fundación Villanueva.

Conclusiones

Este trabajo pone de manifiesto lo que Ana González Mozo estudió respecto a los garzoni (jóvenes pupilos) y demás artistas que desarrollaron su trabajo en torno a la obra y guía personal de Leonardo da Vinci, y quienes ejercieron como pintores, basándose en el estilo, las ideas y la técnica vinciana, llegando tal colaboración a ser tan estrecha, que los aprendices ejecutaban y continuaban eficientemente sus obras cuando el maestro se cansaba de pintar, de tal modo que da Vinci tenía tiempo para ocuparse en sus investigaciones y otros quehaceres. La intervención del maestro quedó evidenciada en los trazados de las obras que sus colaboradores y seguidores desarrollaron bajo sus propias búsquedas y enseñanzas –manuales e intelectuales–, ilustrando las reflexiones y la actitud de da Vinci hacia la imitación y la emulación, y haciendo que en estos trabajos existiese un particular *aire de familia* que los conectaba y asociaba indiscutiblemente con el trabajo del maestro, quien les emparentaba a través de estos aspectos que seguían, imitaban o versionaban por medio de sus obras, estilo, técnica y demás procedimientos (González Mozo, 2021).

A pesar de no ser un pupilo de Le Corbusier in stricto sensu, de un proceso similar al descrito anteriormente fue partícipe Villanueva –así como Niemeyer–, ya que asumió como base para el desarrollo de sus propias obras, muchas de las formas, modelos, parámetros, técnicas y teorías que Le Corbusier propuso originalmente, y que por distintas vías aprehendió, adaptó, transformó y enriqueció con sus propios aportes (Chávez Herrera, 2024). Este proceso puede emparentarse de forma directa con la práctica de los garzoni del taller vinciano, debido a que –similar a como ocurrió con Niemeyer– el arquitecto venezolano tuvo la oportunidad de conocerle personalmente y de mantener largas conversaciones e intercambios con el maestro en su propio atelier y cerca de este (Chávez Herrera, 2024), formalizando un proceso de asesoría y diálogo continuo donde se desarrollaba la búsqueda, reflexión y enseñanza –en cierta forma también manual e intelectual– del maestro con el discípulo, y asociándose con la observación, imitación, desarrollo y transformación de las obras, técnicas y teorías de Le Corbusier, así como con el trabajo de los arquitectos latinoamericanos que, justo como Costa, Reidy y Niemeyer –entre otros– producían una traducción latinoamericana desde la misma fuente de la cual el venezolano también se alimentaba, y entre los cuales es posible distinguir un *aire de familia* que les emparenta a través de buena parte de sus obras.

Los principios de Le Corbusier no fueron aplicados a ciegas ni servilmente por Niemeyer ni Villanueva, sino que fueron interpretados y ampliados, constituyendo el fundamento de una arquitectura simbólica, material y atmosféricamente perteneciente al lugar en el que se implanta y a los valores de la cultura en la que se inserta (Bullaro, 2014). Similarmente, aclara Pou Ruan: “Villanueva, [...] incorporando en su ánimo la influencia de las arquitecturas de Niemeyer, entra en un proceso de transformación profunda de sus propias herramientas proyectuales, pues no copia la arquitectura brasileña, sino que la emula en su desparpajo” (2024, p. 97). Así, puede considerarse que buena parte de los trabajos de Villanueva y de Niemeyer –especialmente los vinculados con los elementos biomórficos– presentan un nexo directo con Le Corbusier, revelan su huella, y son muestra del *estilo Corbu* –en el sentido en que expresa y explica Dias Comas (1999)–, y no bajo la sola condición estética y externa que el concepto original refiere, sino también implicando –como explica Bullaro (2014)– el empleo de principios estructurales y espaciales, y tomando en cuenta las variables climáticas y contextuales.

Queda abierto el estudio de cómo las referencias a Le Corbusier, a Niemeyer y al resto de los arquitectos brasileños, encuentran un papel particular y determinante en el contexto de la significación y del sentido específico que la arquitectura adquiere –como lo propuso Dias Comas (1999) respecto al Pabellón brasileño de 1939– cuando estos modelos se convierten en piezas canónicas e imágenes traducidas como símbolos de modernización y avance cultural en el contexto latinoamericano y propiamente venezolano.



AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Prof. Silvia Hernández por su asesoría en el trabajo que antecede a esta investigación, así como a los Prof. Luis Guillermo Marcano y Nelly Del Castillo. Hago un reconocimiento a la Sra. Cecilia Castrillo y a la Prof. Paulina Villanueva, por toda la gentileza y solidaridad ofrecida.

Referencias bibliográficas:

- Ábalos, I. (2004). Le Corbusier pintoresco. El pintoresquismo en la modernidad. *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, 337, 50-59. <https://www.coam.org/media/Default%2520Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/2000-2008/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-2004-n337-pag50-59.pdf>
- Bil, G. (2022). The Representation of Plants. En S. Forbes (Ed.), *A Cultural History of Plants in the Modern Era* (Vol. 6, pp. 171-191). Bloomsbury Publishing.
- Boesiger, W. y Stonorov, O. (Eds.). (2006). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1910-1929* (Vol. 1). Birkhäuser.
- Bullaro, L. (2014). Moderno y tropical: la reinterpretación de los principios lecorbusierianos en las primeras obras de Oscar Niemeyer. *Dearq*, 1(15), 38-53. <http://doi.org/10.18389/dearq15.2014.04>
- Bullaro, L. (2017). Oscar Niemeyer: ensayos tipológicos y morfológicos sobre la arquitectura de formas libres. *Arquetipo*, 15, 115-132. <http://doi.org/10.31908/22159444.3678>
- Chávez Herrera, M. (2008). Accesos a la Ciudad Universitaria de Caracas: Plaza Venezuela. 1953-4 [Tesis de Maestría en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, no publicada]. Universidad Central de Venezuela.
- Chávez Herrera, M. (2024). Villanueva lecorbusieriano: del racionalismo estructural a las Boîtes à miracles vénézuéliennes. *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier*, 10, 70-89. <https://doi.org/10.4995/lc.2024.21095>
- Cohen, J. L. (2012). *The Future of Architecture. Since 1889*. Phaidon.
- Cohen, J. L. (2018). *Vida y obra de Le Corbusier* (S. Landrove, Trad.). Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 2015)
- Colquhoun, A. (2005). *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. (J. Sainz, Trad.). Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 2002)
- Dias Comas, C. E. (1999). Arquitectura moderna, estilo Corbu, pabellón brasileño. *DC Papers. Revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 15(3), 67-77. <http://hdl.handle.net/2099/1952>
- Fleig, K. (1998). *Alvar Aalto. Obras y proyectos*. Gustavo Gili.
- González Mozo, A. (2021). Aire de familia. En A. González Mozo (Ed.), *Leonardo y la copia de Mona Lisa del Museo del Prado. Nuevos planteamientos sobre las prácticas del taller vinciano* (pp. 73-120). Museo Nacional del Prado.
- Hernández, S. (2006). *En busca de lo sublime. Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*. Arte.
- Jaua, M. F., Marín, A. M. y Rodríguez, M. A. (2009). *Ciudad Universitaria de Caracas. Construcción de la utopía moderna*. Fundación Centro de Arquitectura.



- Marín, A. M. (Ed.). (2007). *Ciudad Universitaria de Caracas. Patrimonio*, 20 folletos. Fundación Centro de Arquitectura.
- Mindrup, M. (2016). La Réaction Poétique of a Prepared Mind. En J. Torres Cueco (Ed.), *Le Corbusier. 50 años después* (pp. 1466-1473). Valencia, España: Universitat Politècnica de València. <http://doi.org/10.4995/LC2015.2015.677>
- Negrón, M. (2008). Las transformaciones en el ordenamiento territorial venezolano entre las décadas de 1920 y 1950. En A. Jiménez (Ed.), *Alfredo Boulton y sus contemporáneos. Diálogos críticos en el arte venezolano, 1912-1974* (pp. 46-59). Museum of Modern Art.
- Niemeyer, O. (2005). *My architecture*. Revan.
- Pintó, M., y Villanueva, P. (2001). *Carlos Raúl Villanueva*. Alfadil.
- Pou Ruan, C. (2024). *Villanueva y Caracas en la modernidad petrolera venezolana, 1930-1970*. Monte Ávila.
- von Moos, S. (2009). *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*. 010 Publishers.
- Sbriglio, J. (1996). *Immeuble 24 N.C. et appartement Le Corbusier = Apartment Block 24 N.C. and Le Corbusier's home* (S. Parsons, Trad.). Birkhäuser.

NOTAS

- [1] Aunque el presente trabajo se centra en la referencia biológica y natural de las formas curvas, parte de este repertorio tuvo un origen o interpretación racional y científica, surgiendo o traduciéndose desde el cálculo, la geometría y la técnica avanzada.
- [2] Traducción del autor.
- [3] Esta inclusión vegetal y salvaje en la casa familiar de Villanueva es coincidente y referente al techo-jardín que desarrolló Le Corbusier en su propio penthouse, ubicado en su edificio de apartamentos del número 24 sobre la calle Nungesser et Coli (1931-34), en París. Según Jacques Sbriglio, para Le Corbusier este fue un espacio experimental, un lugar para el retiro y la soledad, para “la meditación y la ensueño”, y desde el cual el hombre podía contemplar la lucha de la naturaleza contra la máquina urbana (Sbriglio, 1996, p. 62).

INFORMACIÓN ADICIONAL

CÓMO CITAR: Chávez Herrera, M. O. (2025). Objetos de reacción poética en la Ciudad Universitaria de Caracas. La influencia brasileña y lecorbusieriana. *A&P Continuidad*, 12(23). <https://doi.org/10.35305/23626097v12i23.505>

ENLACE ALTERNATIVO

URL: <https://www.ayp.fapyd.unr.edu.ar/index.php/ayp/article/view/505> (html)



AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/219/2195430007/2195430007.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Moisés Orlando Chávez Herrera

Objetos de reacción poética en la Ciudad Universitaria de

Caracas. **La influencia brasileña y lecorbusieriana**

Objects of poetic reaction in the University City of Caracas.

Brazilian and Corbusian influence

A&P continuidad

vol. 12, núm. 23, 2025

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar

ISSN: 2362-6089

ISSN-E: 2362-6097

DOI: <https://doi.org/10.35305/23626097v12i23.505>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.