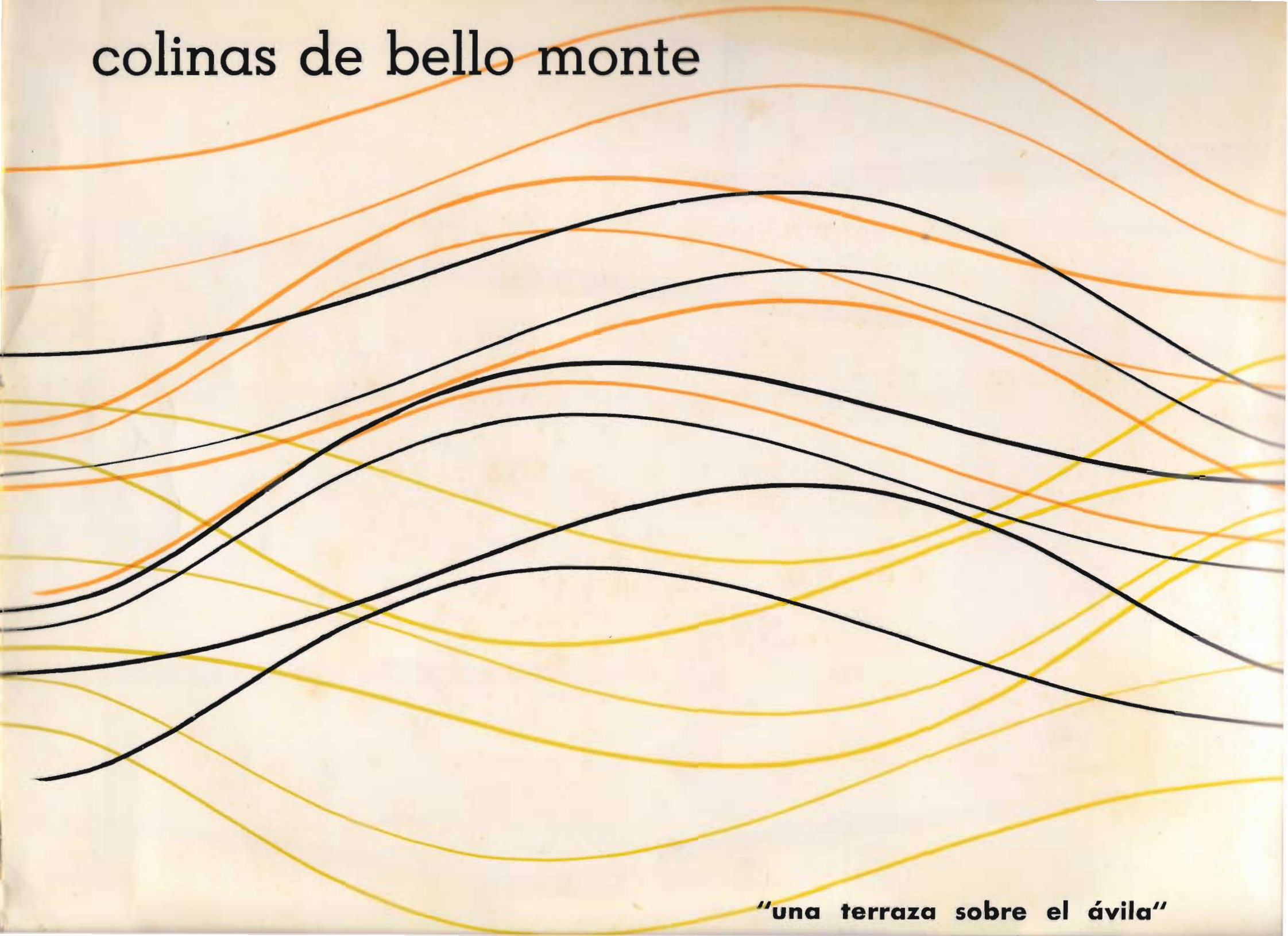


integral

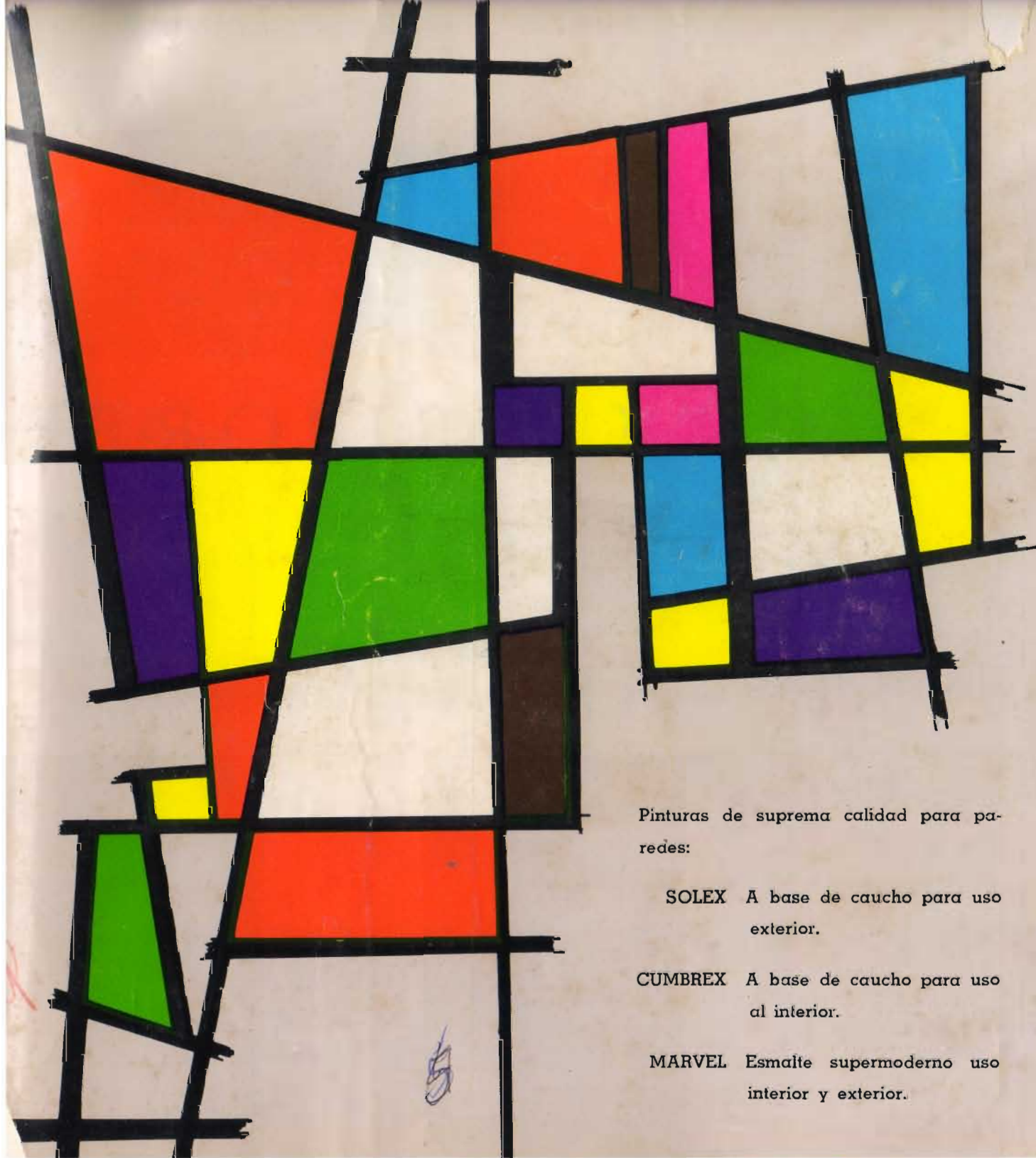


5

colinas de bello monte



"una terraza sobre el ávila"



Pinturas de suprema calidad para paredes:

SOLEX A base de caucho para uso exterior.

CUMBREX A base de caucho para uso al interior.

MARVEL Esmalte supermoderno uso interior y exterior.

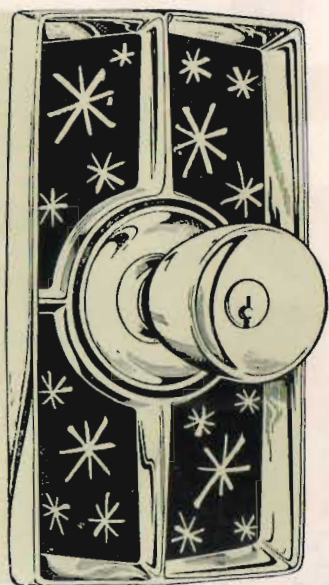
pinturas PINCO



Fábrica Nacional de Pinturas Pinco
Primera establecida en el año (1939)

San Martín a Matadero No 1 al 9 . Teléfono 411161 al 63

N:5



Distribuidores AGENCIAS ELVA
Este 12, Núm. 196. EL CONDE
Teléfonos: 558.255 - 551.066

SCHLAGE

SUDEMA

LES OFRECE MADERAS:

Pitchpine
Saquisaqui
Mijao
Viguetas
Contraenchapados
Maderas finas

Suministradora de Maderas, S. A.
(SUDEMA)

AVENIDA LECUNA. BOLEITA. (ENTRADA POR LA
AVDA. MIRANDA. FRENTE A LA GRANJA ARROYO)

TELÉFONOS: 33.101. - 33.102 - 33.103



SIPOREX

CONCRETO LIVIANO

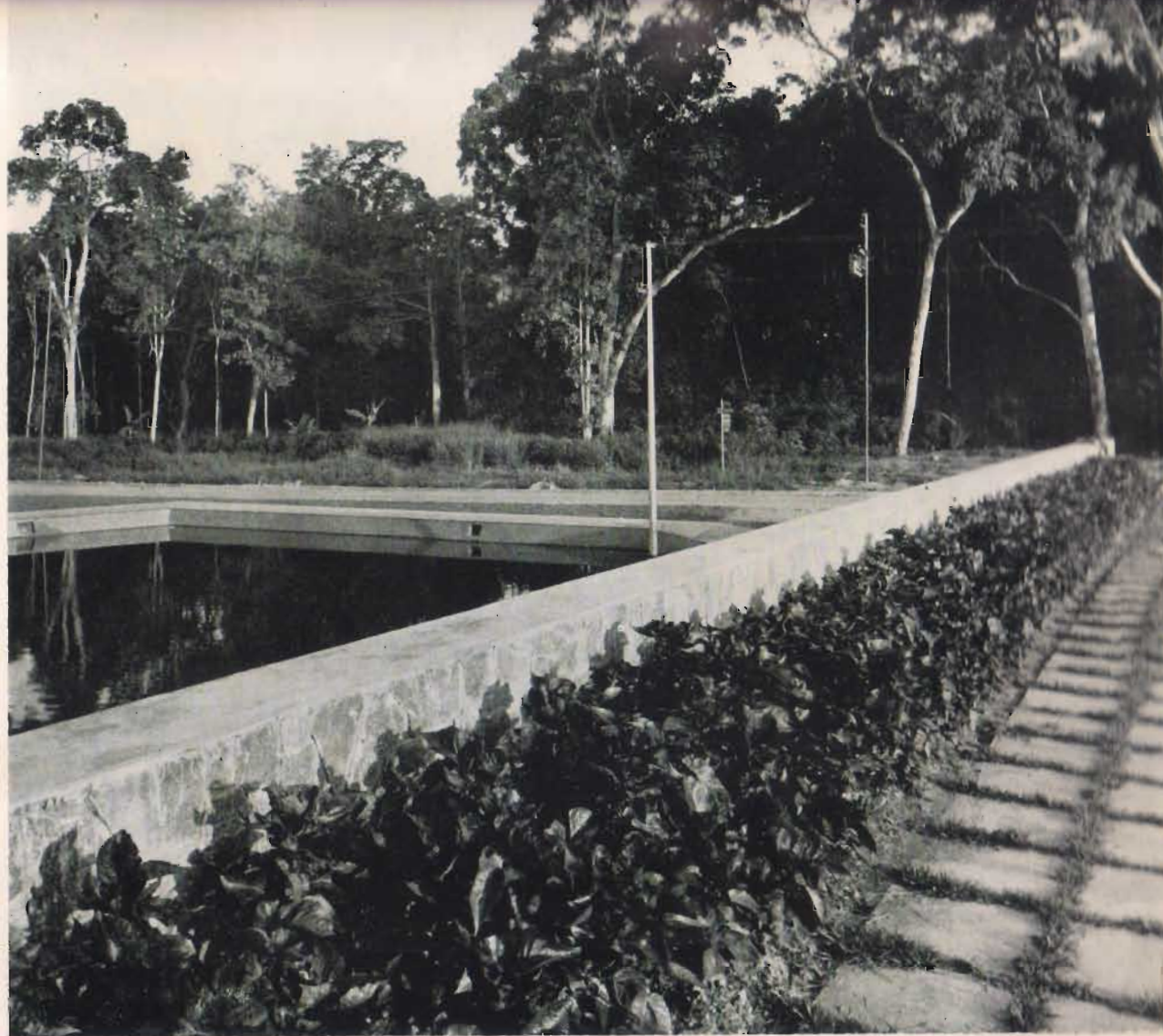
BLOQUES
LOSAS
DINTELES
PAREDES

FABRICA Y OFICINAS: PLANTA EN "LA YAGUARA"

CARRÉTERA A ANTIMANO - TELÉF. 24.971 al 73

*una
urbanización
modelo*

Rodeada de un hermoso ambiente de montañas, favorecida por un clima ideal y poblada de árboles frondosos, la URBANIZACION PRADOS DEL ESTE, ubicada dentro de la Zona Metropolitana de Caracas, es, sin duda, un lugar privilegiado por la naturaleza.



PRADOS DEL ESTE

Una ciudad en el campo y un campo en la ciudad

tecoteca



edificio comercial palos grandes
av. francisco de miranda
los palos grandes

teléfono 36.062

OFIAGRO

ORNAMENTACION FUMIGACIONES
IMPORTACIONES AGRONOMIA

Dirección: Centro Profesional del Este. Oficina S N° 6
Calle Vilaflor, Sabana Grande
Teléfonos: 71.64.23 y 71.94.11 al 19, extensión 92



Plantas Ornamentales
Arborización - Jardinería

Combate de plagas y enfermedades vegetales en jardines y huertos



UN
PRODUCTO
SUIZO

ASCENSORES SCHINDLER

La Fábrica de ASCENSORES SCHINDLER en 1949 celebró el 75° aniversario de su fundación.

En este largo lapso se ha ido especializando cada vez más en el ramo de ascensores y empeñando todos sus esfuerzos en mejorar incesantemente los equipos y la calidad de sus productos.

Hoy tiene establecidas sucursales en todos los países importantes del mundo y particularmente en la América Latina.

En Venezuela la SCHINDLER tiene instalados numerosos equipos entre otros en los Super Bloques del Banco Obrero, grandes hospitales de la Junta de Beneficencia, principales Bancos y Casas de Comercio. Particularmente SCHINDLER ha desarrollado un servicio bien organizado de mantenimiento de sus equipos que garantiza en todo momento su funcionamiento perfecto.

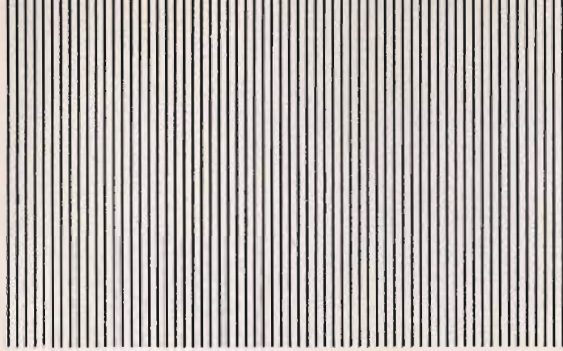
TELEFONOS: 413 642, 410 256 y 410.257
APARTADO 2030 - CARACAS

ciudad balneario

Av. Francisco de Miranda, Edif. Marcos. Planta alta Teléfonos: 34.381-34.382



HIGUEROTE



UCONSA

CAP.: 1.000.000

UCONSA

UNION DE CONTRATISTAS, S. A.

PROYECTOS - CONSTRUCCIONES - ELECTRICIDAD

UCONSA

Edificio Norte Centro Simón Bolívar, Noveno piso, Of. 904-906. Tel. 428303

FAISA

Financidora Administradora Inmobiliaria, S. A. Capital: Bs. 36.000.000

Administración de Propiedades.
Promoción y venta en Propiedad Horizontal.
Parcelamiento industrial, comercial y residencial.
Toda clase de operaciones sobre bienes raíces.

Dirección: Plaza Venezuela, Edificio Polar, piso 11- Teléfonos 544.181 al 83

TEKTO CA

Capital: Bs. 200.000

ARQUITECTOS
INGENIEROS
URBANISTAS
CONSTRUCTORES
ASOCIADOS



Centro Profesional del Este. Piso 10. Of. 104. Calle Vilaflor.
Sabana Grande. Teléfono 71-77-57. Caracas - Venezuela

En reconocimiento al Dr. Alejandro Pietri, con
quien nos honra haber colaborado en este trabajo



lamp-o-lux, c. a.

lámparas modernas nacionales

Lámparas de las nuevas oficinas del M.O.P.
Torre sur, en el Centro Simón Bolívar

Dirección: calle Táchira, Urb. Guaicaipuro, frente mercado Guaicaipuro a una cuadra
al norte de la avenida Andrés Bello. Salón de Exhibición Edificio "Longs-Champs"
Local "B", Sabana Grande, calle Metropol 2ª de Bello Monte, teléfono 713674

Perlite



Venezolana S.A.

Prolongación Sur de Las Acacias - Qta. Ronda. Sab. Grande Capital: Bs. 250.000-Tel. 71.60.17-Apart. 3848-Cables PERLIVEN

MATERIALES MODERNOS PARA LOS ARQUITECTOS,

INGENIEROS Y CONSTRUCTORES

PERLITA (ROCA VOLCANICA EXPANDIDA)

VERMICULITA (MINERAL MICACEO EXFOLIADO)

peralex

Agregados livianos para el concreto.
Frisos aislantes anti - incendio.

acoustex

Frisos Acústicos.

insulex

Aislamiento térmico para tuberías de vapor.
" " " calderas.

peralex

Concretos estructurales livianos.

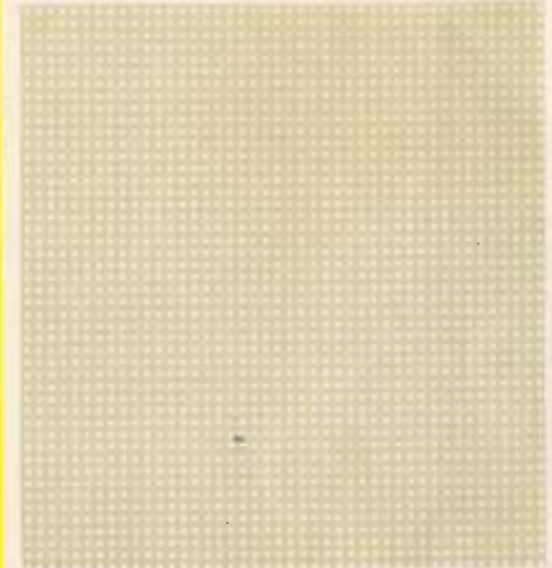
vermiculita

Agregados para aislamiento térmico de
platabandas.

"PERALEX" (Perlite expandida) Agregado liviano para el concreto - anti - térmico, anti - acústico.

Obras Complementarias de la Construcción, C. A.

O. C. C. A.



Especialistas en Acondicionamiento, Decorado
y Amoblamiento de Despachos oficiales — Ofi-
cinas — Residencias y Comercios.

a sus gratas órdenes

Edificio Sudameris — Avenida Urdaneta y Fuerzas Ar-
madas. 3º piso - 309-310. Teléfono: 54-67-57.



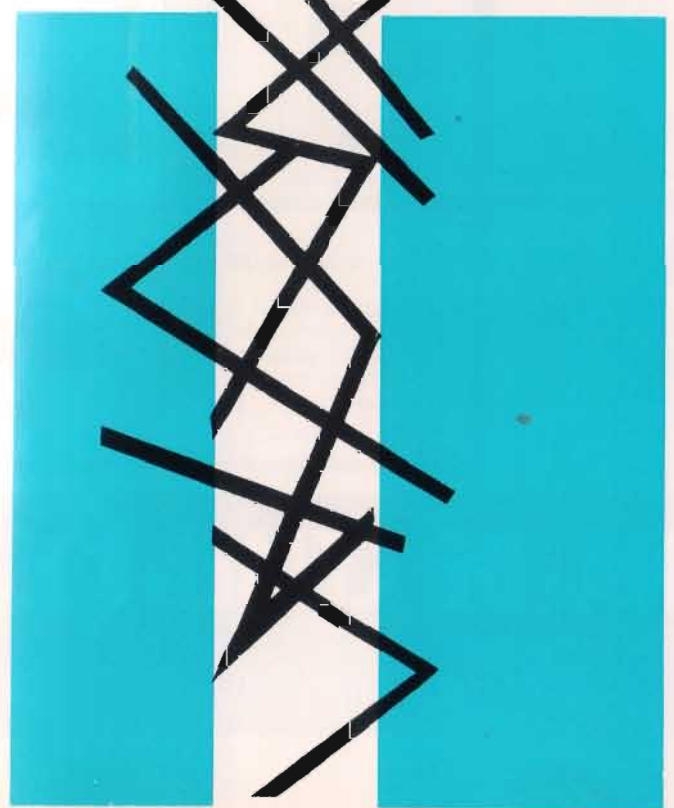
EDIFICIO DE RADIO CONTINENTE



avenida abraham lincoln - esquina calle el colegio
2o. piso - sabana grande - teléfono : 71 73 26

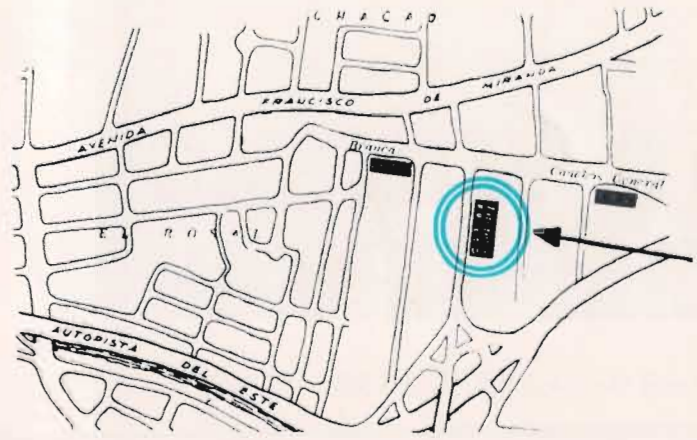


técnica constructora
capital Bs 3 000 000



litofotos PRIETO

Garantizada la precisión en el cambio de escala en sus mapas - Se empatan sus diferentes hojas, haciendo una sola pieza, sin que se vean las uniones. Para su economía y la calidad de sus reproducciones se recomienda consultarnos antes.



- Reproducciones:
- FOTOGRAFICAS
 - FOTOSTATICAS
 - HELIOGRAFICAS
 - LITOGRAFICAS
 - TIPOGRAFICAS

Chacao, calle Las Mercedes, Nº 33
Apartado del Este 5219 Tlf. 31.428



EMPRESA DE INGENIERIA, C. A.

Sur 25 - Los Caobos
Edif. García Arocha
Oficina E - Caracas
Teléfono 559760

Dr. Francisco Guzmán Lander
Presidente

¿PROYECTA USTED GRANDES VACIADOS DE CONCRETO...?

¿Requiere **BAJO CALOR DE FRAGUADO**
o **Resistencia A LAS AGUAS SULFATADAS...?**

Entonces, especifique:

CEMENTO VENCEMOS ESPECIAL TIPO II

(Portland Gris A.S.T.M. C.150-55)

CEMENTO VENCEMOS ESPECIAL

Fragua en horas!!!



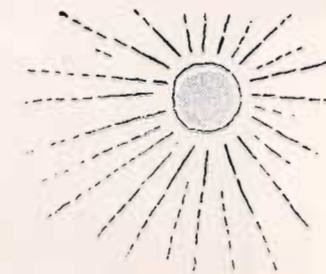
DURA SIGLOS!!!



C. A. VENEZOLANA DE CEMENTOS

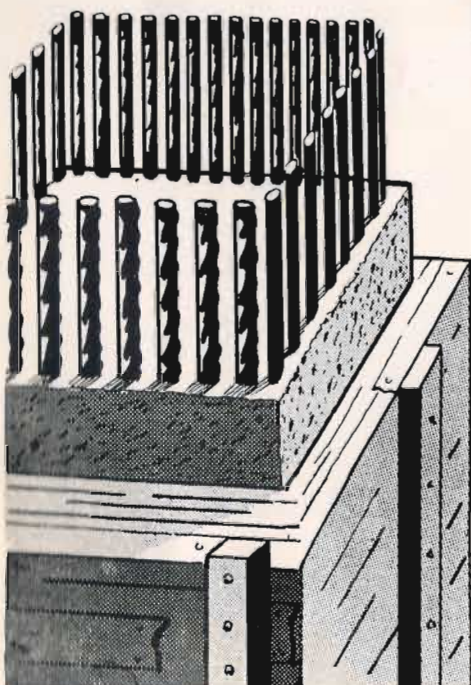
Edificio "Las Fundaciones" - Avenida Andrés Bello - Telfs.: (Serial) 54-50-10 al 19

Pedidos: 54-50-10 al 19 - Depósito en Catia La Mar: 3391 - 3392



A QUIENES LO SOLICITEN

enviaremos copias fotostáticas de los análisis físicos y químicos del CEMENTO VENCEMOS ESPECIAL, practicados por Laboratorios oficiales y particulares de Venezuela y por los Laboratorios F. L. Smidth & Co. de U. S. A.



Es una maravilla !

Con **SUPER**
Kem-Tone



la pintura lavable para interiores,
puede usted embellecer su
hogar al más bajo costo !

SUPER KEM-TONE contiene latex, el nuevo y
sensacional ingrediente que proporciona más durabilidad,
mayor belleza y más facilidad al limpiar.

En un solo día puede usted pintar una habitación
completa, con brocha o rodillo, porque
SUPER KEM-TONE es muy fácil de aplicar.


Escoja el tono adecuado
entre los bellísimos y variados
colores que le ofrece

SUPER *Kem-Tone*



SHERWIN-WILLIAMS VENEZOLANA C.A.

VALENCIA - CARABOBO



Aluminio "ALCOA"

REPRESENTANTES Y DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS:

ACO

OFICINAS: DOLORES A PUENTE SOUBLETTE N° 117. PISO 6°. TELEFONOS:
418751 AL 418755. DEPOSITO: SUR EDIFICIO "CENTAGRO" QUINTA CRES-
PO. TELEFONO 415024. CABLES: "ACOSA". APARTADO: 3948. CARACAS

ACO SOCIEDAD ANONIMA

CAPITAL: Bs. 15.000.000



PARA SU INDUSTRIA

LUBRICACION DE ALTA CALIDAD Y ASESORAMIENTO TECNICO GRATIS

La Shell no se limita sólo a vender sus productos. La Shell mantiene también a la orden de quienes lo soliciten, un Servicio Gratuito de Asesoramiento Técnico, atendido por expertos. Son muchos los industriales que están utilizando este Servicio de Asesoramiento que Ud. puede aprovechar también en beneficio de su fábrica.

Además de este Servicio, usar los *ACEITES Y GRASAS INDUSTRIALES SHELL* representa para Ud. otras ventajas importantes.

- Hay un lubricante Shell apropiado para cada necesidad de su maquinaria industrial.
 - Los Lubricantes Industriales Shell tienen el mismo nombre y la misma calidad en el mundo entero.
 - Su calidad está garantizada por un control completo de su proceso de fabricación.
 - Minuciosas investigaciones científicas respaldan la elaboración de nuestros lubricantes.
 - Sin compromiso ni costo alguno para Ud., nuestros técnicos están a su orden, en cualquier parte de Venezuela, para asesorarle sobre la mejor lubricación de su maquinaria.
- También tendremos mucho gusto en colaborar con Ud., si planea instalar una nueva planta industrial.



COMPANIA SHELL DE VENEZUELA

integral

5

arquitectura
urbanismo
Ingeniería
artes plásticas
cine - folklore

Colaboradores especiales en el exterior

Alvar Aalto

André Bloc

Félix Candela

Karl Brunner

Paul Lester Wiener

Rino Levi

Tomás Maldonado

Jaime L. Marqués

Hans Maurer

R. V. Gindertael

Oscar Niemeyer

Richard J. Neutra

Alfred Roth

Maurice Rotival

Pierre Vago

Juan José Yáñez

Ernst Zietschmann

Roberto Burle Marx

edita
arquitectura y urbanismo c. a.

patrocina
sociedad venezolana de arquitectos y centro profesional del este

oficinas
centro profesional del este, calle vilafior, segundo subsuelo

comité directivo
arq. jorge romero gutiérrez

presidente
arq. guido bermúdez
arq. santiago goiri
representantes de la sociedad venezolana de arquitectos

arq. diego carbonell
arq. ernesto fuenmayor
representantes del centro profesional del este

personal ejecutivo
arq. humberto vera barrios director técnico
violeta roffé coordinación
omar carreño director artístico
alfredo roffé secretario de redacción

comité de redacción

Arq. Carlos Guinand, Dr. Leopoldo Martínez Olavarría, Arq. Tomás J. Sanabria, Arq. Juan Andrés Vargas, Arq. Julián Ferris, Arq. Fruto Vivas, Dr. Juan Otaola, Dr. José Sanabria, Br. Enrique Hernández.

suscripción por un año (6 números) venezuela: bs. 60
extranjero: 12 dólares. ejemplar suelto en venezuela:
bs. 12. extranjero: 2,50 dólares.

sumario

Los Centros Comerciales en el Plano Regulador.

Dr. Leopoldo Martínez Olavarría

Helicoide de la Roca Tarpeya. Centro Comercial y Exposición de Industrias.

Proyecto: Oficina Arquitectura y Urbanismo, C. A.

Den Permanente.

Reportaje: Dirk Bornhorst

Emilio Boggio.

Perán Erminy

Drama, decorado y arquitectura.

Nicolás Curiel

La escenografía en la Temporada de Jean Louis Barrault.

Juana Sujo

Petroglifos de Venezuela.

Saúl Padilla

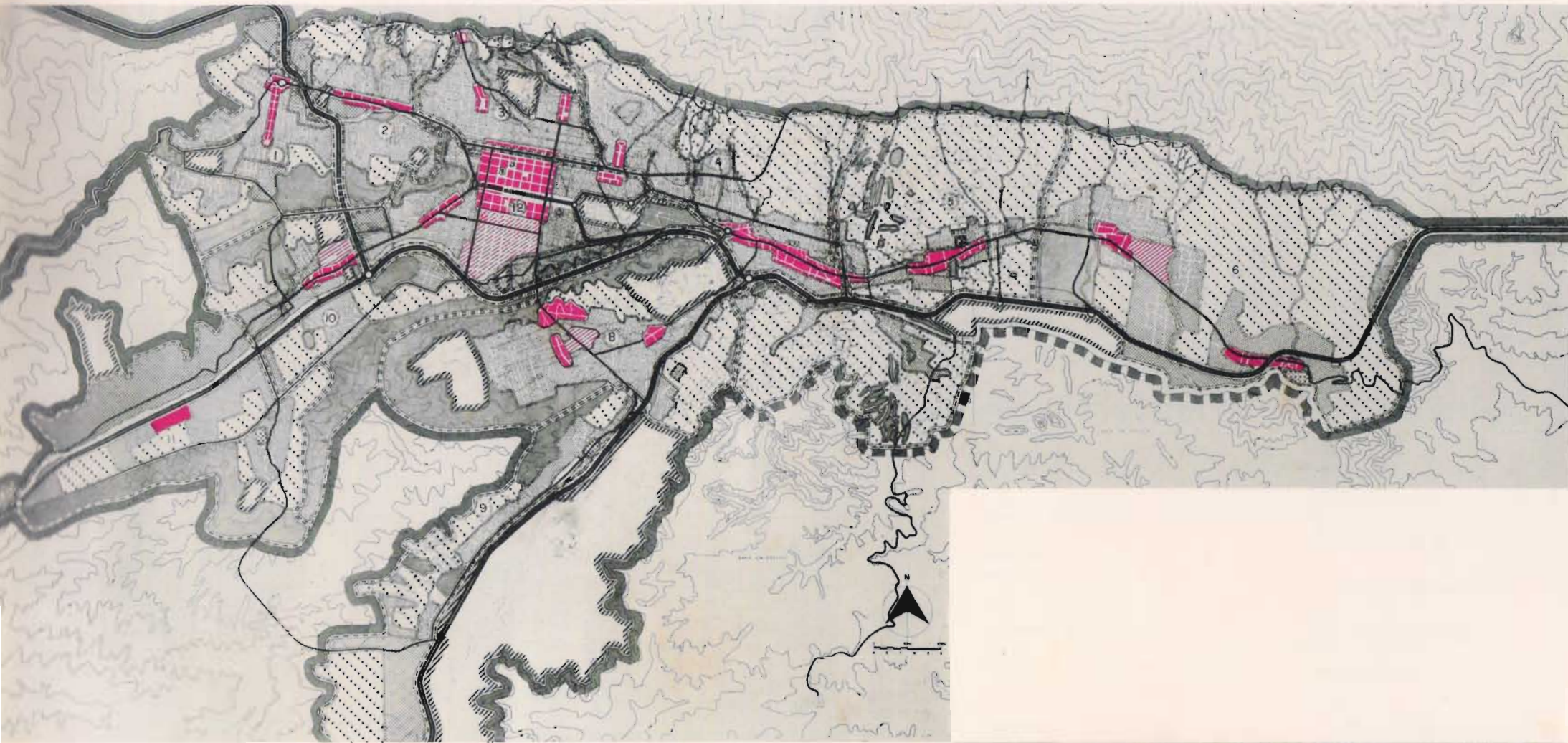
La técnica expresiva de la cámara.

Bela Balazs

Revista de Revistas.

Notas bibliográficas.

Miscelánea.



PLANO REGULADOR DE CARACAS

ESTUDIO PRELIMINAR JULIO - 1951
 USOS PROPUESTOS DE LA TIERRA

	VIALIDAD		RESERVAS FORESTALES		COMERCIO CENTRAL Y COMUNAL
	LIMITE DE COMUNIDAD		AREAS NACIONALES		AREAS DE CONTROL ESPECIAL
	QUEBRADAS		INDUSTRIA		DENSIDAD BAJA
	PARQUES		COMERCIO INDUSTRIAL		DENSIDAD ALTA
	AREAS VERDES				VIVIENDA

COMISION NACIONAL DE URBANISMO

Los centros comerciales en el plano regulador

Dr. LEOPOLDO MARTINEZ OLAVARRIA

LA FUNCION PRIMORDIAL DE LOS PLANOS REGULADORES URBANOS, NO CONSISTE PRINCIPALMENTE EN ORDENAR O CLASIFICAR LAS DIVERSAS ACTIVIDADES DE LA CIUDAD. SU FINALIDAD ES AUN MAS PROFUNDA: ESTRUCTURAR EN FORMA DEFINITIVA EL COMPLEJO URBANO, PARA LOGRAR UN EFECTIVO EQUILIBRIO DE LAS DISTINTAS FUNCIONES EN UNA REAL INTEGRACION DE VALORES Y SERVICIOS.

DE AHI, LA IMPORTANCIA DE LA CREACION Y FORMACION DE LOS CENTROS COMERCIALES, YA SEAN VECINALES, COMUNALES O INTERCOMUNALES.

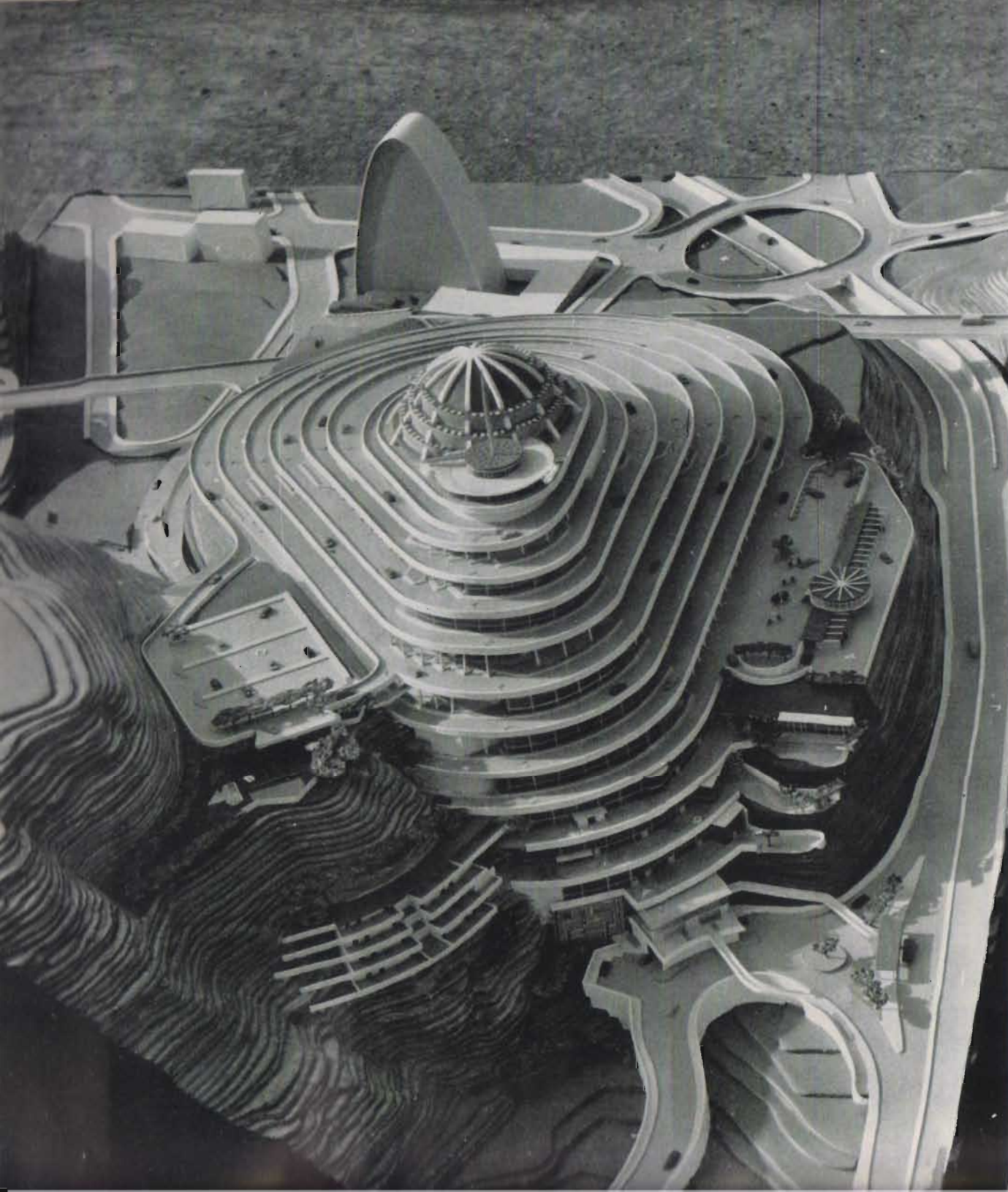
EL CENTRO COMERCIAL DEBIDAMENTE ESTRUCTURADO, CONCRETAMENTE UBICADO E INTEGRALMENTE PLANIFICADO, CREA UN PUNTO DE ATRACCION ESPECIAL DE LA UNIDAD, DE LA COMUNIDAD, Y MISMO DEL SECTOR

LA SOLUCION NO PUEDE CONSIDERARSE COMO UNA CONQUISTA DE LA MODERNA TECNICA DEL URBANISMO. YA DESDE LA EDAD MEDIA, **EL MERCADO**, REPRESENTO EL PRIMER ESCALON HACIA EL MODERNO CENTRO COMERCIAL, Y, SIN DUDA ALGUNA, TODA LA VIDA ECONOMICA DE PUEBLOS Y ALDEAS, GIRABA ALREDEDOR DEL MERCADO.

EN LA ACTUALIDAD, EL DESARROLLO INCONTROLADO DE LAS CIUDADES, TRAJO COMO CONSECUENCIA LA APARICION DE LAS MAS VARIADAS ACTIVIDADES COMERCIALES A LO LARGO DE LAS VIAS PRINCIPALES Y SI EN ALGUNOS CASOS, LAS DISTINTAS MODALIDADES LOGRARON UN APARENTE EQUILIBRIO Y FUNCIONAMIENTO, EN LA MAYORIA DE LOS CASOS, LA FALTA DE SERVICIOS, LA INNECESARIA MULTIPLICACION DE LA MISMA ACTIVIDAD Y LA DESINTEGRACION DE LA SOLUCION AL RESTO DE LA ZONA URBANA A QUE DEBIA PERTENECER, HAN TRAI DO COMO CONSECUENCIA EL MAL FUNCIONAMIENTO DE LA ZONA, CON GRAVES PERJUICIOS ECONOMICOS PARA LOS INTERESADOS.

LA SOLUCION MODERNA DEL CENTRO COMERCIAL INTEGRADO, RESUELVE TODAS LAS FALLAS O DEFECTOS ANOTADOS, CLASIFICACION DE LOS DIVERSOS RAMOS COMERCIALES, PREVISION DE SERVICIOS TOTALES Y CORRECTA UBICACION EN LA ZONA, PERMITIENDO UN MEJOR APROVECHAMIENTO A TODOS LOS HABITANTES, DENTRO DEL MENOR ESFUERZO DE TRASLADO, TIEMPO Y DINERO.

LOS PLANOS REGULADORES DEBEN ESTUDIAR CUIDADOSAMENTE LA UBICACION DE LOS NUEVOS CENTROS COMERCIALES, Y SI SU REALIZACION, ESLABON DE CAPITAL IMPORTANCIA DENTRO DE LA ESTRUCTURA URBANA, SE LLEVA A CABO POR MEDIO DE SOLUCIONES INTEGRADAS, LA CIUDAD Y POR TANTO SU POBLACION, AL DESARROLLARSE EN FORMA ARMONICA Y COORDINADA LOGRARA ESE EQUILIBRIO INDISPENSABLE PARA EL MEJOR DESENVOLVIMIENTO DE LA ACTIVIDAD URBANA TOTAL.



HELICOIDE
DE LA ROCA
TARPEYA

centro comercial
y exposición
de industrias

O b j e t i v o s d e f i n i c i ó n

r e s u m e n g e n e r a l

La tendencia a zonificar o agrupar, mediante conjuntos arquitectónicos, las distintas actividades que se desarrollan en una ciudad ha alcanzado en nuestros días su máxima expresión. Es así como se estructuran conjuntos residenciales, ciudades universitarias, centros profesionales, en los cuales se concentran las actividades inherentes a vivienda, educación, trabajo, etc., con las enormes ventajas que esta sistematización aporta a la comunidad: vías y estacionamientos adecuados al tremendo desarrollo de los modernos medios de transporte; contigüidad espacial de actividades similares, evitando la pérdida de tiempo debido al transporte, como ocurre cuando esos espacios están distanciados; facilidades de conservación, mantenimiento, operación y goce de los espacios privados y comunes; posibilidades de planificar efectivamente el funcionamiento y la estética de la ciudad; en síntesis, el cumplimiento del objetivo básico del urbanismo, la elevación del nivel de vida del hombre mediante la adecuada organización de los espacios.

Son síntomas de esta tendencia, el desarrollo de la propiedad horizontal, y la construcción de numerosos conjuntos comercio-industriales, con la consecuente **desaparición del local comercial aislado**, sin estacionamiento, sin seguridad para el público y carente de los atractivos necesarios a las nuevas exigencias de la época. Es ya inevitable la construcción de centros que ofrezcan mayores comodidades y seguridad al público, dónde este pueda seleccionar el artículo a su gusto, rodeado de atractivos complementarios, dónde encuentre sitio amplio para estacionar, y una circulación diferenciada de la normal, que le garantice un máximo de seguridad.

El éxito internacional alcanzado por estos conjuntos demuestra lo correcto de la tesis que sustenta la necesidad de una nueva estructuración de nuestros centros comerciales y de exhibición industrial, por las razones indicadas antes, y por ser, ahora desde un punto de vista económico, el único medio de enfrentarse a la competencia cada vez mayor

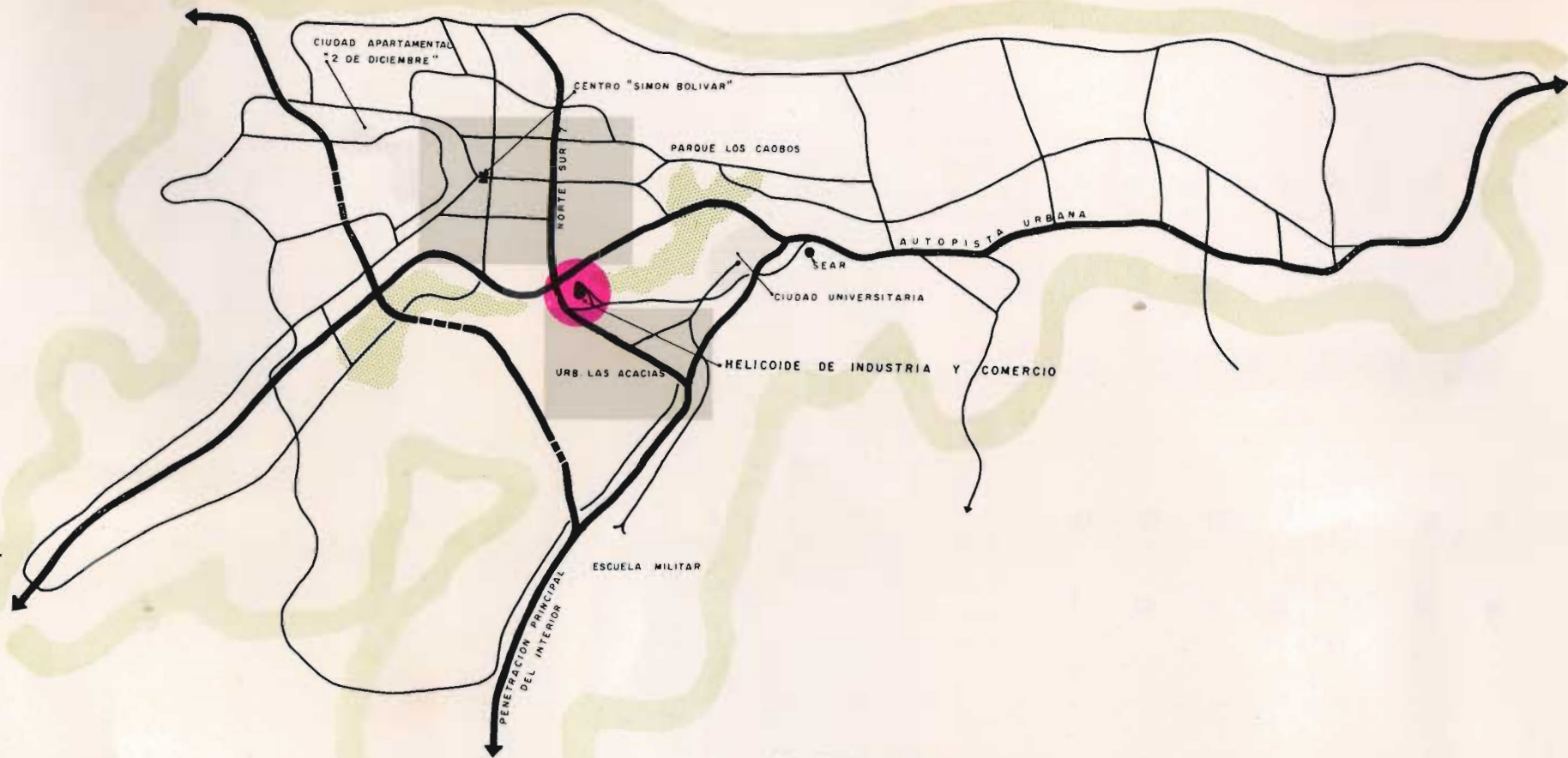
ante el fuerte crecimiento de la oferta. A lo anterior se agrega el concepto aún más avanzado, que se está llevando a la realidad en ciudades de gran importancia, de facilitar las relaciones entre comerciantes y agentes industriales, mediante ambientes propicios donde los interesados cambien ideas acerca de los negocios en que cada uno tenga interés.

Es dentro de este marco general, y atendiendo a todos sus valores básicos que se ha proyectado el "Helicoide de Roca Tarpeya". En efecto, éste puede definirse como un conjunto arquitectónico integral constituido por locales de comercio, de exhibiciones de productos industriales, oficinas de representaciones, parque infantil privado, central de televisión, club de propietarios, hotel integrado al club y demás servicios. Es un Centro de Comercio y Exposición de Industrias, para el servicio del Área Metropolitana de Caracas.

FUNCIONAMIENTO GENERAL

El Helicoide es una forma geométrica irregular que se asemeja a la forma piramidal de la colina que le sirve de asiento: su funcionamiento está estrechamente ligado a su forma, así como la edificación a su topografía: su expresión lineal consiste en una espiral de subida entrelazada con una espiral de bajada que envuelven la colina, muy simples, pues a medida que se asciende la espiral se encuentran los estacionamientos, locales de comercio y exposición, sin que sean perceptibles ni el ascenso ni el descenso, ya que el gran desarrollo de las ramas da una pendiente muy suave de 2.5% de promedio.

El atractivo principal del edificio consiste en que inmediatamente que el vehículo entra en él, comienza a recorrer las rampas de acceso como por un estacionamiento donde a su paso se encuentran los distintos locales y puede estacionar en el punto que le sea más conveniente: no existe final de estacionamiento ni vías que interrumpan la continuidad de la circulación.



SITUACION Y DIMENSIONES

Los terrenos seleccionados para la construcción del Helicoides de la Roca Tarpeya, se extienden desde la Avenida Norte-Sur 7, (Avenida de las Fuerzas Armadas) hasta el punto de conjunción de las avenidas Victoria, Nueva Granada, Prado de María y Guzmán Blanco; exactamente al lado del Portachuelo y en el sitio tradicionalmente llamado Roca Tarpeya.

En el Plano Regulador de Caracas, éste sector está clasificado como "Áreas de Estudios Especiales", y es el punto de conjunción de los sectores más densos de la ciudad (casco central y urbanización Las Acacias), y además colinda por el Norte y por el Sur con áreas destinadas al uso comercio-industrial.

Por el uso del sector, por su aprovechamiento topográfico y en consideración a la integración de las propiedades, es por lo que se han zonificado dichos terrenos para actividades comercio-industriales, lográndose un conjunto arquitectónico integral con el 50% de superficie de ubicación y 100% de superficie de construcción.

El terreno disponible posee una superficie de 101.940 metros cuadrados, de los cuales 23.192 m² serán destinados a vías y espacios verdes, y el resto, o sea, 72.748 m² será la parcela destinada a la construcción del edificio.

De la superficie del lote, se utilizarán 35.300 m², o sea, el 48,5% en la ubicación del edificio, dejando el 1,5% del total para ampliaciones imprevistas, completando así el 50% permisible en la zona.

El edificio tendrá 72.748 m² de superficie de construcción, 46.715 m² (64,2%) en los locales comerciales y exposición de industrias; 8.445 m² (11,6%) en bienes comunes y 17.588 m² (24,2%) destinado a la construcción actual e futura de entresuelos e mezaninas en los locales de comercio que sobrepasen el 50% computable. Además existen 17.000 m² destinados a estacionamientos y aceras cubiertas.

Los sistemas de tránsito para la penetración en el Helicoides han sido proyectados de tal manera que el vehículo, desde la intersección de la Autopista del Este con la Norte-

Sur 7, (Avenida de las Fuerzas Armadas), y desde la Avenida Nueva Granada, pueda entrar, recorrer el Helicoides y regresar sin cruces de vías y con la seguridad de estacionamiento cómodo. Igualmente el peatón podría llegar desde cualquier punto de la ciudad utilizando transporte colectivo hasta la parada del Helicoides al final de la Norte Sur 7, (Avenida de las Fuerzas Armadas), entrar, recorrerla íntegramente y regresar nuevamente a la parada sin haber cruzado las vías de circulación de vehículos, garantizando así la seguridad personal por la perfecta separación de ambas circulaciones.

VIALIDAD

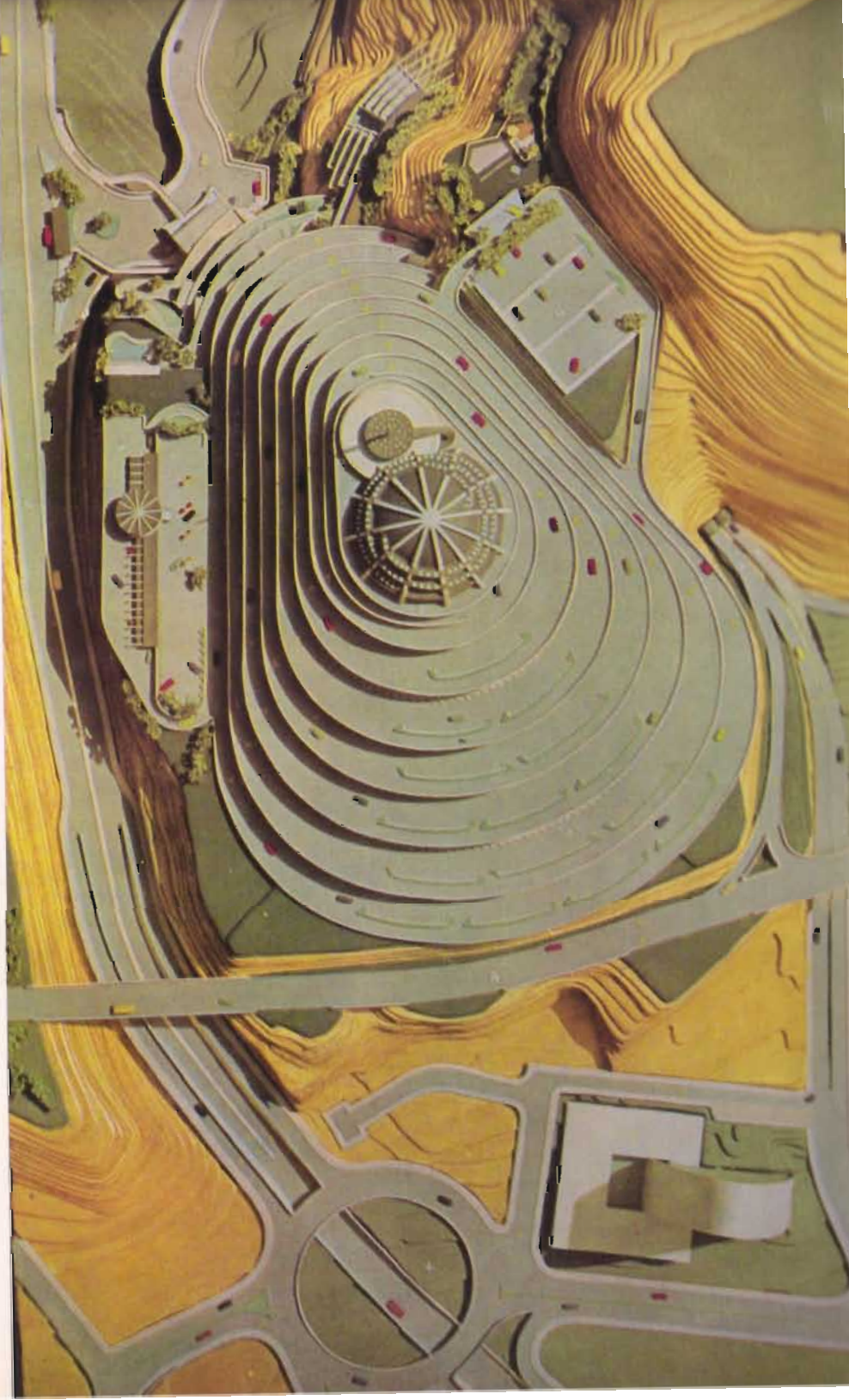
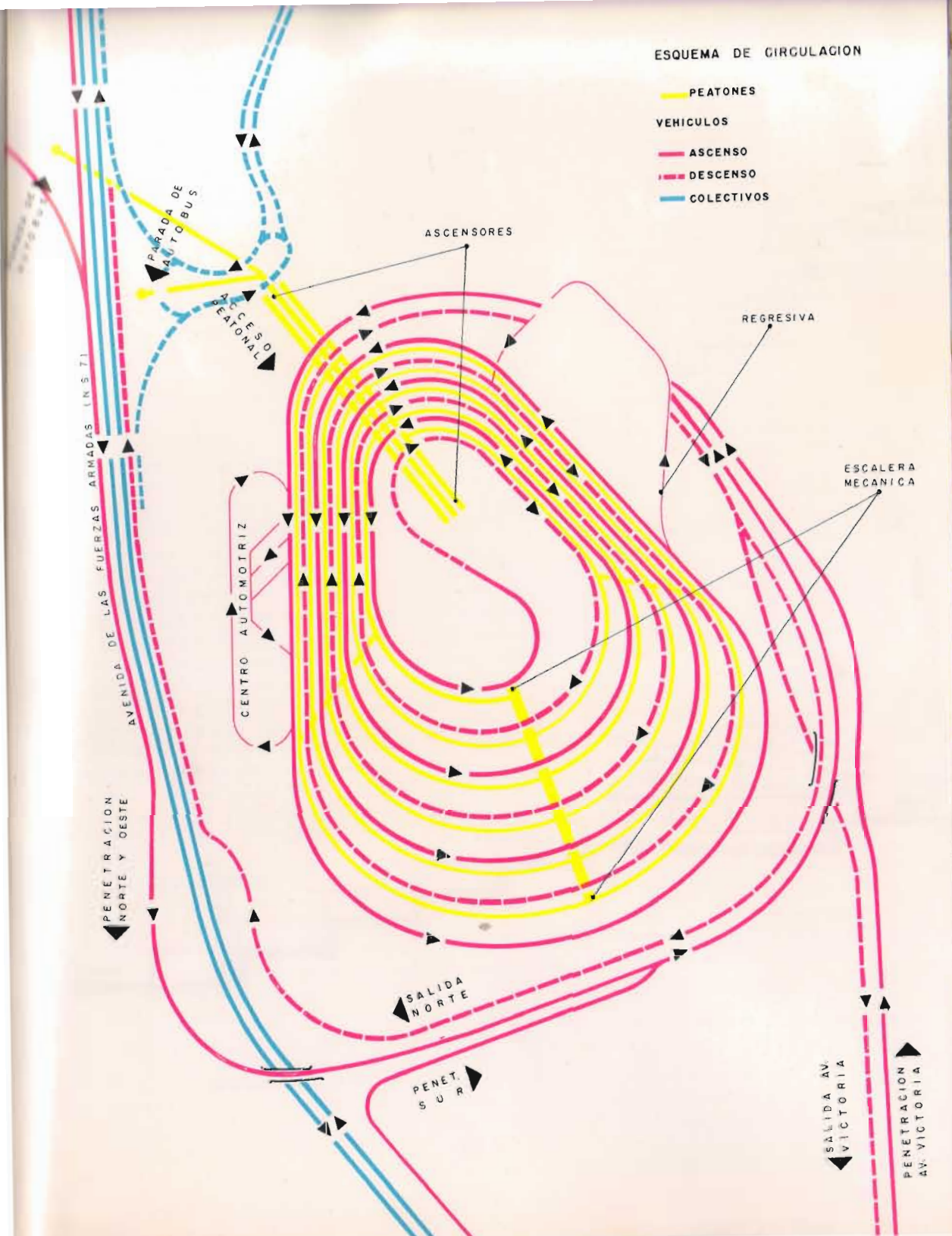
El área donde se ubicará el Helicoides es la mejor servida por el sistema de vialidad del Área Metropolitana de Caracas. Se comunica con la urbanización Las Acacias, mediante la Avenida Victoria, con El Cementerio y Los Rosales por la Avenida Guzmán Blanco; desde el interior del país puede llegarse directamente al Helicoides, por la Autopista de El Valle, y el alimentador respectivo que desemboca en la Nueva Granada.

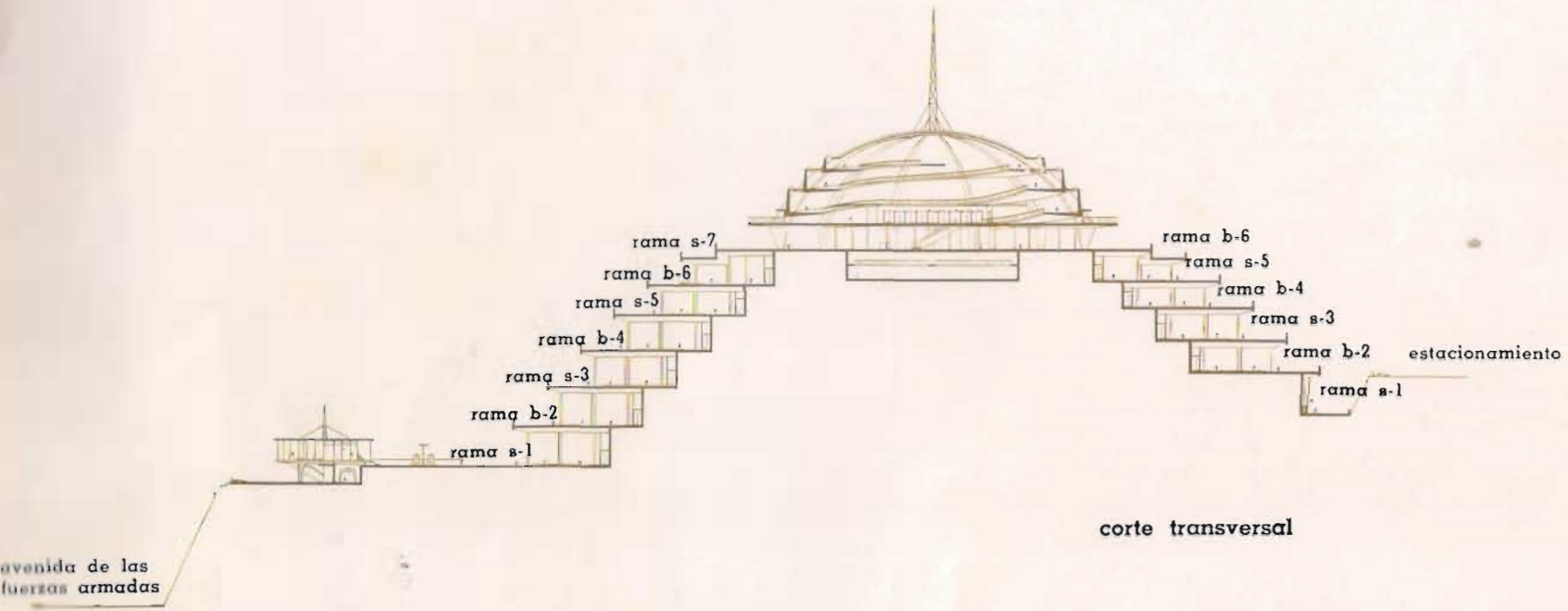
La vialidad futura, de inmediata realización, completa la articulación total del Helicoides, con el resto de la ciudad. La construcción de la importante arteria Norte-Sur 7, (Avenida de las Fuerzas Armadas) y la prolongación de la Autopista del Este, desde el Puente Mohedano, hasta la intersección con la Norte-Sur 7, (Avenida de las Fuerzas Armadas) incorporan al Helicoides al servicio del centro de la ciudad y de todos los sectores del Este.

La futura prolongación de la Autopista del Este, hacia los sectores del Oeste y su conexión, mediante el túnel Atlántico, con la Autopista Caracas-La Guaira, provocará una traslación paralela del eje principal de circulación hacia el Sur de la ciudad, eliminándose el servicio de paso por el propio centro de la ciudad, de la tendencia Este-Oeste. La intersección de la prolongación de la Autopista del Este, con la Norte-Sur 7, (Avenida de las Fuerzas Armadas), se hará exactamente donde está ahora el Puente Sucre, que con la futura prolongación de la autopista hacia el Oeste, se transformará en el punto más importante del sistema vial de la ciudad.

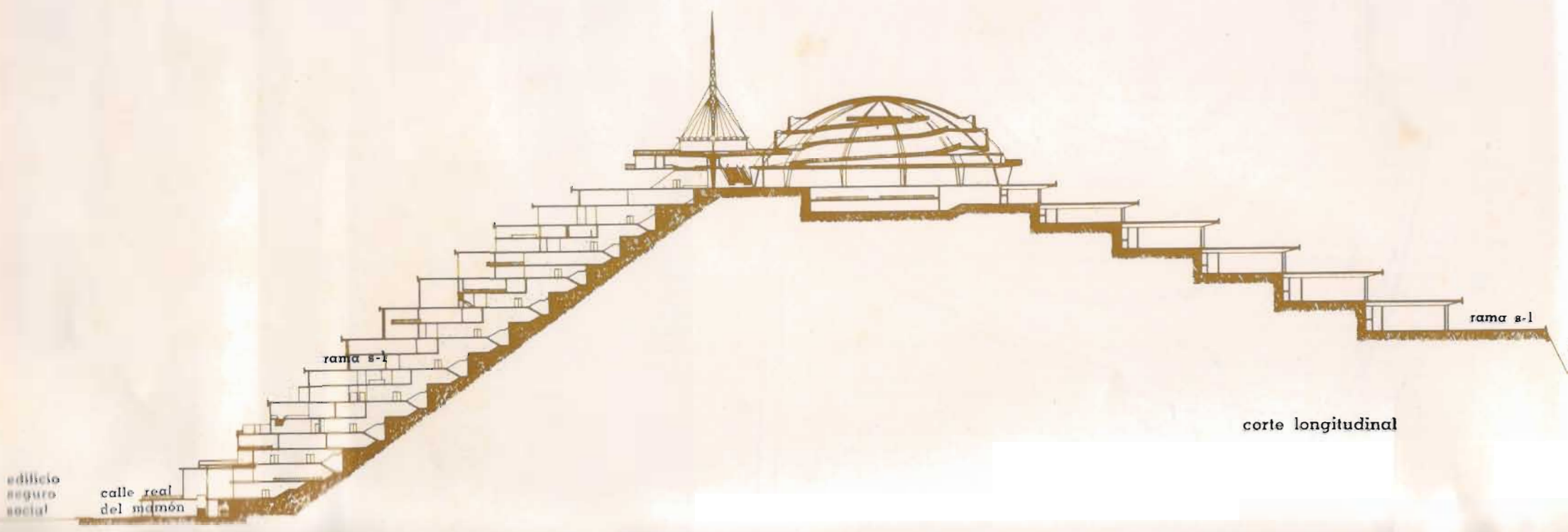
ESQUEMA DE CIRCULACION

- PEATONES
- VEHICULOS
- ASCENSO
- DESCENSO
- COLECTIVOS





corte transversal



corte longitudinal

RAMAS

La base fundamental del Helicoide es el aprovechamiento de la topografía del terreno mediante una estructura que envuelve la colina. Resultan así muros apoyados que eliminan los taludes de las terrazas. Estas se desarrollan formando una doble espiral alrededor de la colina, y por la superposición de las ramas se logra una recuperación total de la superficie, aprovechando así al máximo el terreno.

En esta forma el techo de los locales de la primera rama es el estacionamiento de la segunda, y así sucesivamente. El edificio comprende seis ramas en total; las impares son de subida y las pares de bajada, enlazándose en la parte superior, con un recorrido de cuatro kilómetros y una superficie de exhibición de tres kilómetros. La primera rama contiene aproximadamente sesenta locales de comercio, número que va disminuyendo en las siguientes, hasta la tercera rama impar que contiene treinta y seis. Cada rama, a su vez, está dividida en cuatro zonas de locales (Norte, Sur, Este y Oeste), que varían en sus características debido a los cambios de orientación, y que están separadas entre sí por cuatro núcleos de circulación vertical y salones de servicio donde están los ascensores, escaleras mecánicas, mostradores de información, sistemas de comunicación, pantallas de televisión y todo lo que se refiere al servicio público en general.

La circulación peatonal horizontal sigue el mismo recorrido de la espiral, por la parte interior, y la circulación vertical se realiza por los cuatro núcleos de circulación vertical que separan las cuatro zonas de locales en cada rama, y en ellos hay ascensores inclinados, apoyados en el declive natural del terreno, que van por el interior de la estructura; además entre las ramas hay escaleras mecánicas que facilitan la intercomunicación vertical.

ESTACIONAMIENTOS

Los estacionamientos han sido calculados en relación a la superficie de los locales de comercio y de acuerdo a las últimas normas aplicadas en los centros comerciales americanos y europeos se adoptó una proporción de 2 metros cuadrados de estacionamiento y vías por cada metro cuadrado del local para comercio. El estacionamiento se desarrolla a lo largo de las ramas y siempre con vista hacia los locales y aceras de peatones, sistema que tiene la gran ventaja de eliminar la distancia entre el estacionamiento propiamente dicho y la tienda, que en algunos centros comerciales de importancia se ha hecho bastante larga e incómoda.

Existe, además, un estacionamiento para los empleados, situado al lado Este e inmediato al parque infantil, con una capacidad de quinientos vehículos aproximadamente. En total existe capacidad para 1.500 vehículos.

LOCALES DE COMERCIO

El principio adoptado para los locales está basado en la estructuración de dos módulos, uno aproximadamente de 67 m², con 7.50 de frente y 10 m. de fondo, que se utilizará en las zonas Este y Oeste, y otro de forma irregular, con una superficie aproximada de 130 m², con 7.50 m. de frente y 15 m. de fondo, a emplearse en la zona Sur. Los locales de la zona Norte son especiales.

El módulo permite obtener locales de cualquier tamaño o tipo, mediante la integración horizontal o vertical, ya que se pueden componer locales con 2, 3 ó 4 módulos en sentido horizontal, con 15, 22.50 y 30 metros respectivamente de frente, en un solo nivel, o bien componerlos en sentido vertical, integrando locales situados en dos ramas superpuestas, con su propia comunicación vertical interior.

Mediante la integración vertical y horizontal se puede ubicar en el Helicoide cualquier tipo específico de empresa no importa cual fuere su tamaño. Cada módulo posee los servicios sanitarios respectivos, puntos de luz, teléfono y televisión. En total existen 300 módulos donde se podrán componer un número de 150 establecimientos aproximadamente.

La altura de los locales varía junto con la de las ramas, a medida que se asciende, a fin de conservar uniforme la pendiente. Así la rama inferior tiene siete metros y contiene dos pisos, y la superior sólo llega a tres metros de altura.

La división en zonas dentro de cada rama permite clasificar los locales y agruparlos por el tipo de producto que venden o exhiben, efectuándose actualmente en este sentido estudios económicos que determinarán exactamente el número de establecimientos similares que podrán funcionar en el Helicoide sin que haya competencia entre ellos, lo que representa un gran atractivo comercial.

LOCALES ESPECIALES DE COMERCIO

En la zona Norte de cada rama e integrados a la circulación vertical, se han previsto locales especiales de comercio que prestan servicios al conjunto, y cuyos espacios han sido planificados para el uso a que están destinados.

En orden ascendente, se han proyectado en la pri-



mera rama un restaurant automático con todos sus servicios; en la segunda un local especial para juegos, tales como bowling, billar, juegos de mesa, bar, etc. En la tercera rama funcionarán juegos mecánicos y otras distracciones; en las cuarta, quinta y sexta ramas un gran dancing o club de varios ambientes, semejantes a los más modernos construídos recientemente.

Todos estos locales disponen de grandes ventanales abiertos hacia el Norte, con espléndida vista de la ciudad y del Avila, además de ser el final de la perspectiva de la importante Avenida Norte-Sur 7, (Avenida de las Fuerzas Armadas).

VITRINAS DE EXHIBICION

En la primera rama, y en el tramo comprendido entre los locales Sur y el núcleo de ascensores, se ha previsto un grupo de aproximadamente 25 vitrinas, para exhibición de productos industriales y comerciales. Las vitrinas tienen aproximadamente un módulo de un metro de fondo por 2.50 de frente.

PALACIO DE ESPECTACULOS CENTRAL DE TELEVISION

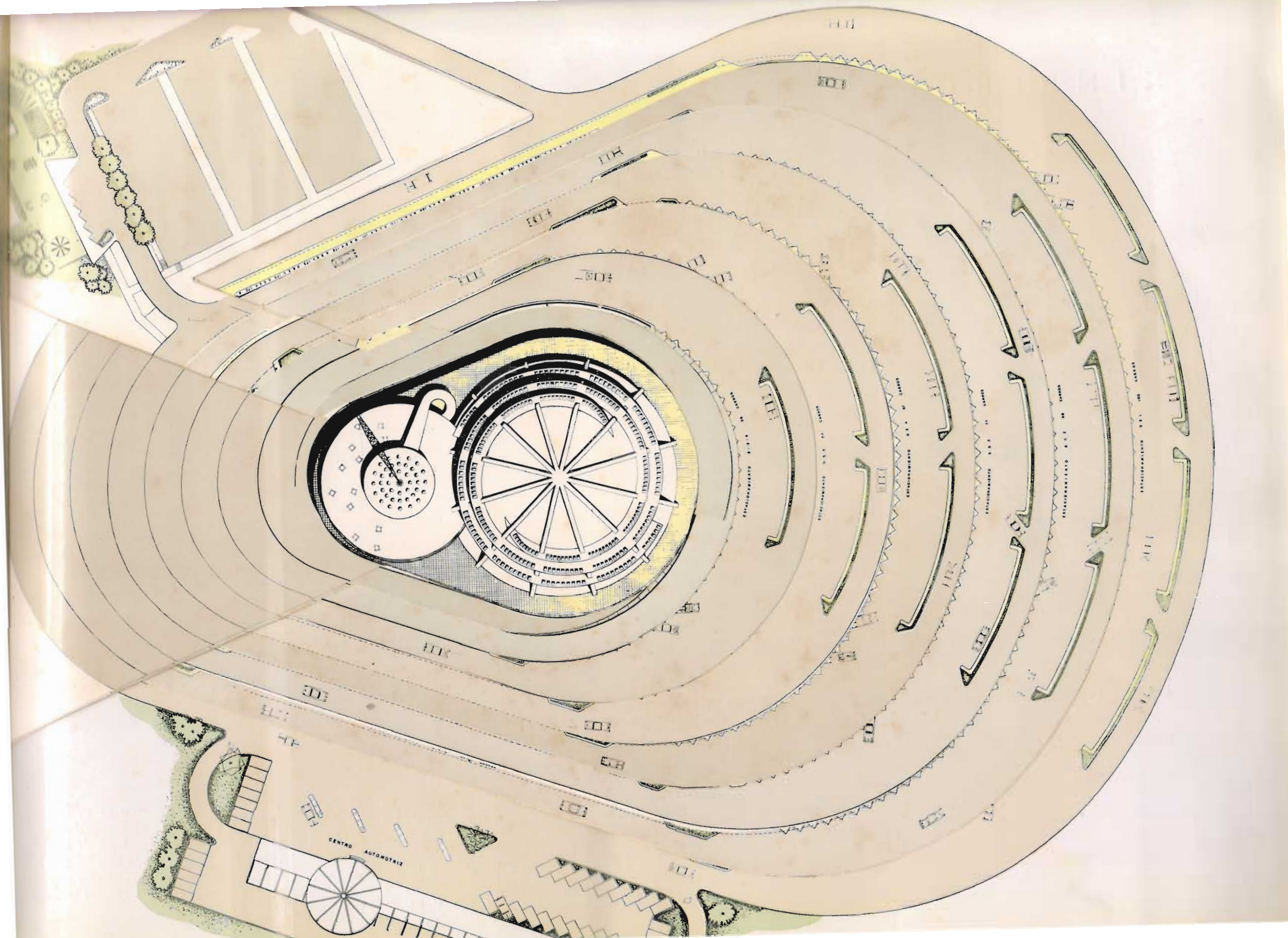
En la parte superior del Helicoide y sobre el nivel de la última rama se ha estructurado un Palacio de Espectáculos, el cual servirá para eventos deportivos, exposiciones de comercio e industria y en general para toda clase de espectáculos. Contará además con sus servicios anexos de estacionamiento, oficinas, etc., así como también un ambiente para una Estación Central de Televisión, que funcionará independientemente del conjunto y para su servicio.

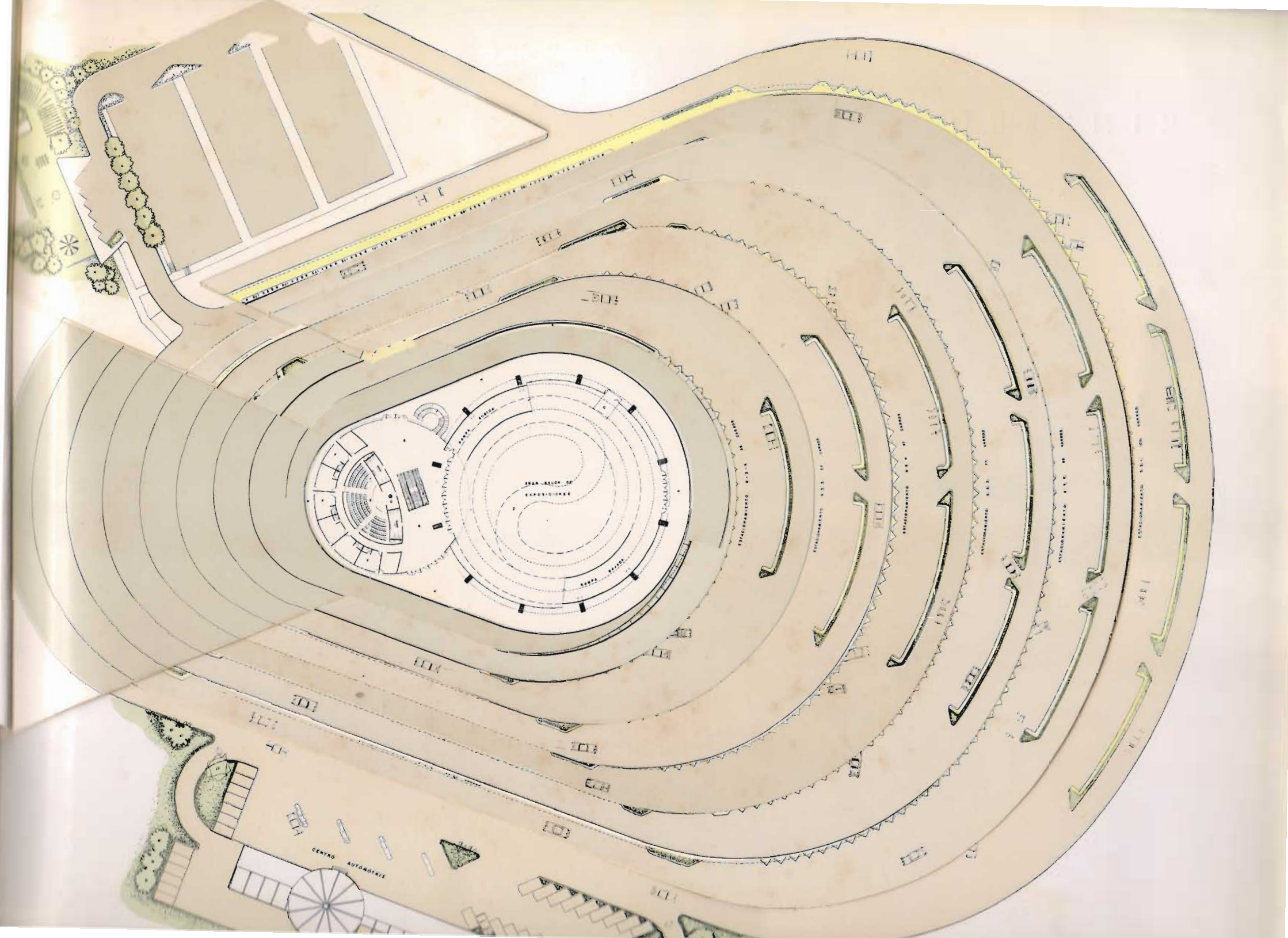
El Palacio de Espectáculos tiene una luz de 70 m. y sus tribunas se han proyectado en la misma forma espiral del Helicoide que garantiza una circulación continua. Los ascensores inclinados llegan hasta la planta del estacionamiento, desde el cual, por escaleras mecánicas, se asciende a la planta del Palacio de Espectáculos.

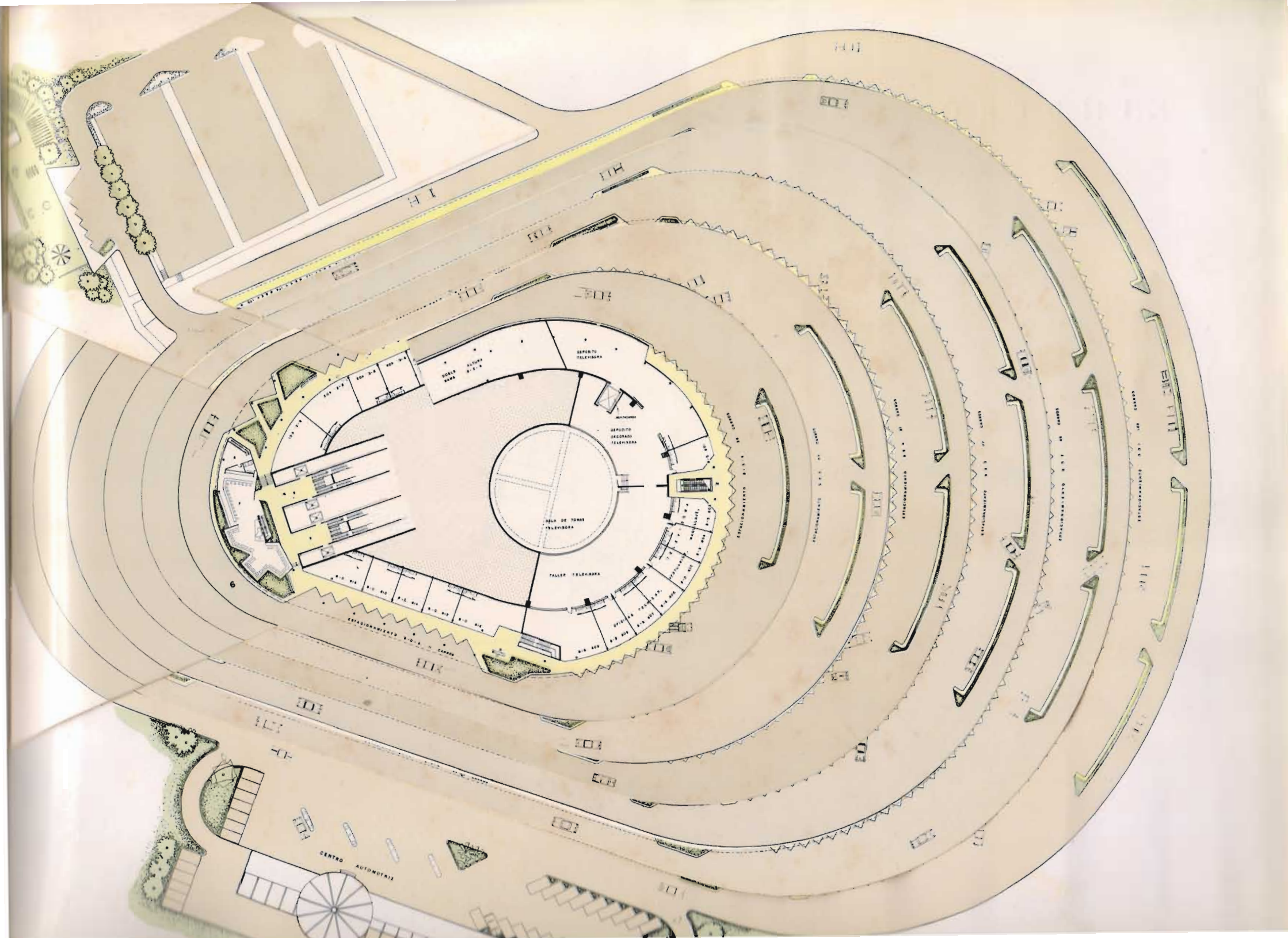
El uso fundamental de este elemento es la exposición eventual de artículos de comercio e industria y la realización en él de toda clase de espectáculos, inclusive deportivos. Se pretende, además, lograr por medio de la estación de televisión la divulgación y propaganda de los artículos que ofrece cada establecimiento por un sistema de comunicación interno y con posibilidades de transmisión externa.

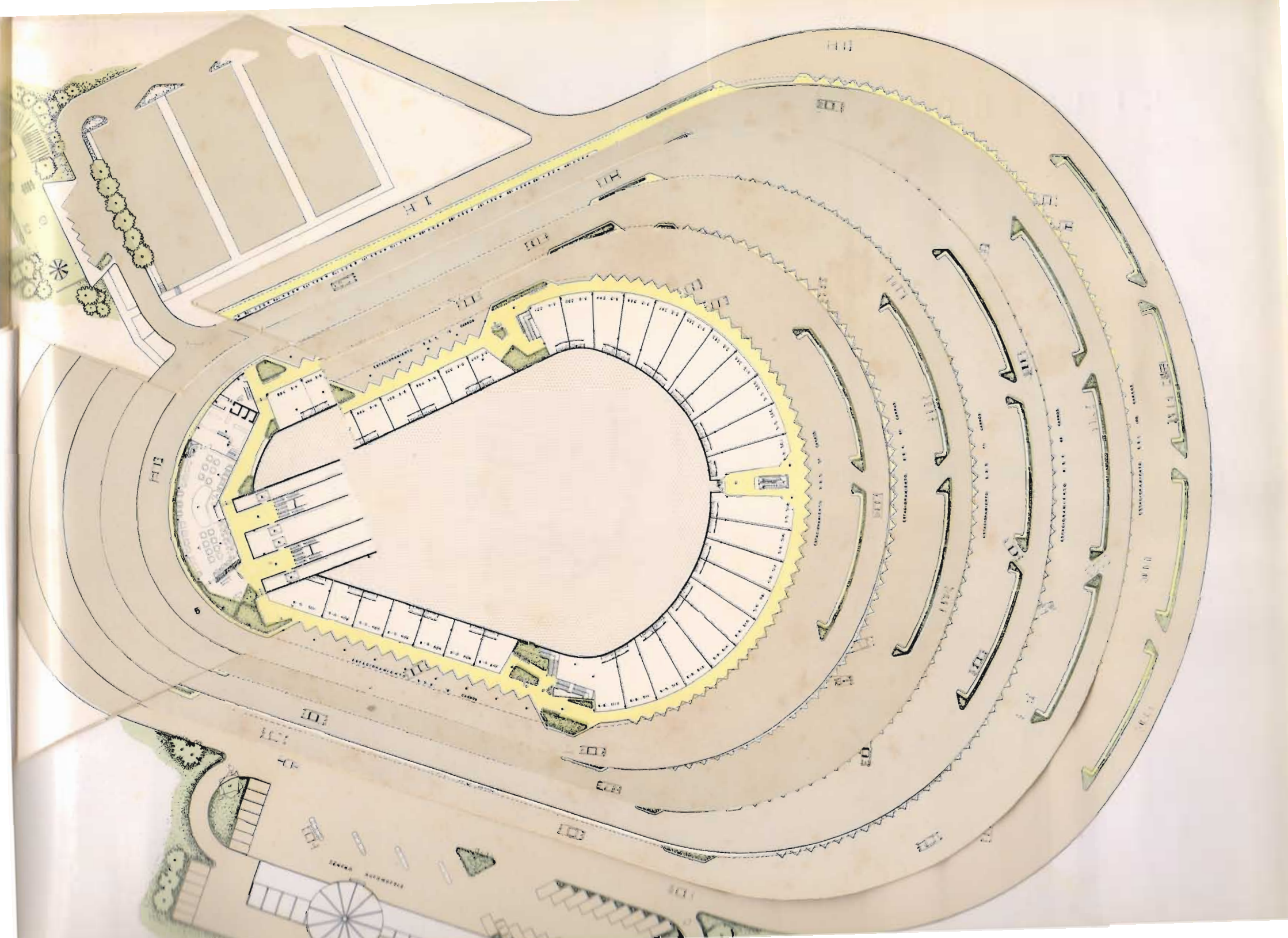
Se tratará también de que cada módulo del Helicoide posea un punto de transmisión directa interna de televisión, a fin de efectuar la propaganda del producto en el mismo sitio de venta, así como también de todo el establecimiento comercial.

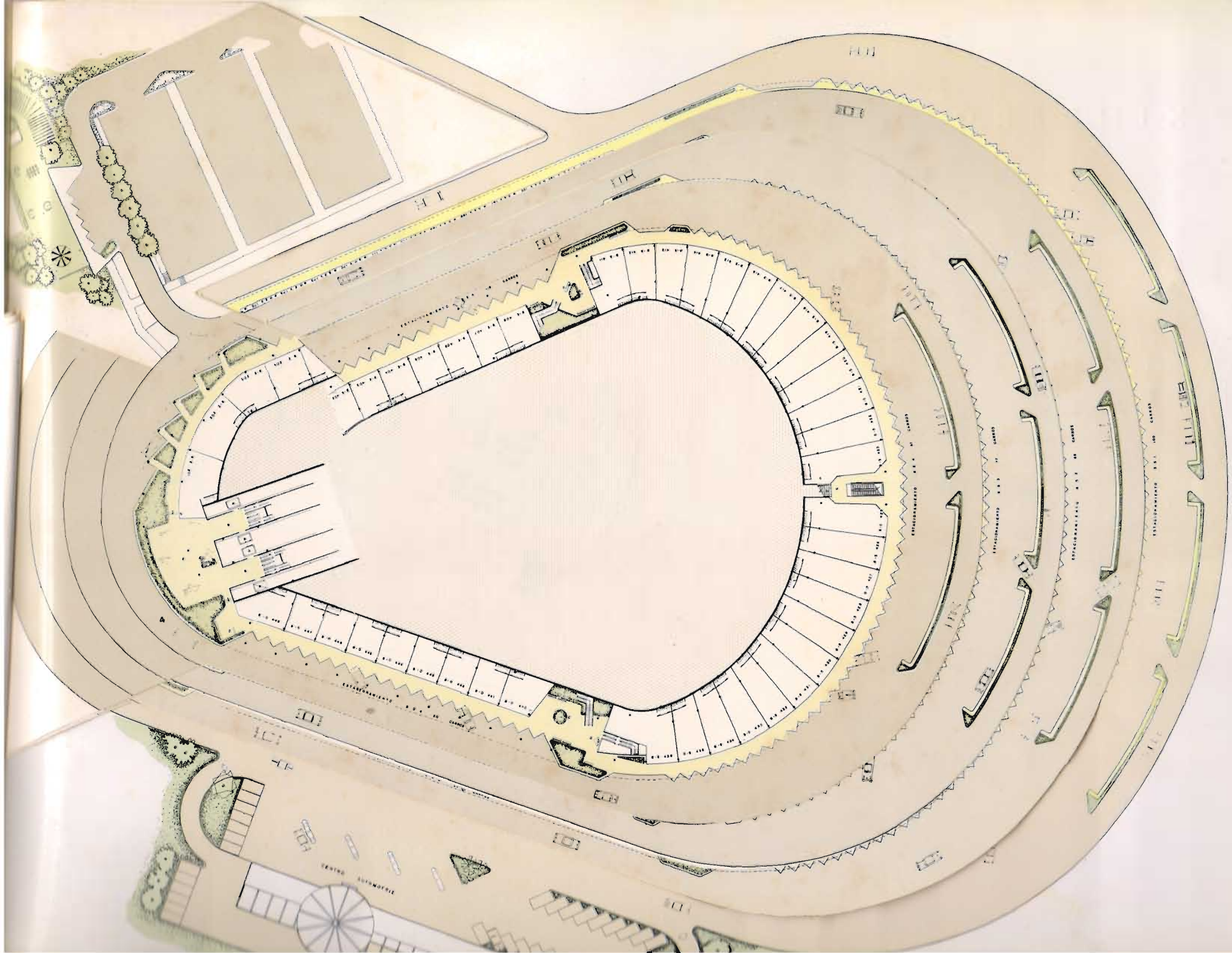


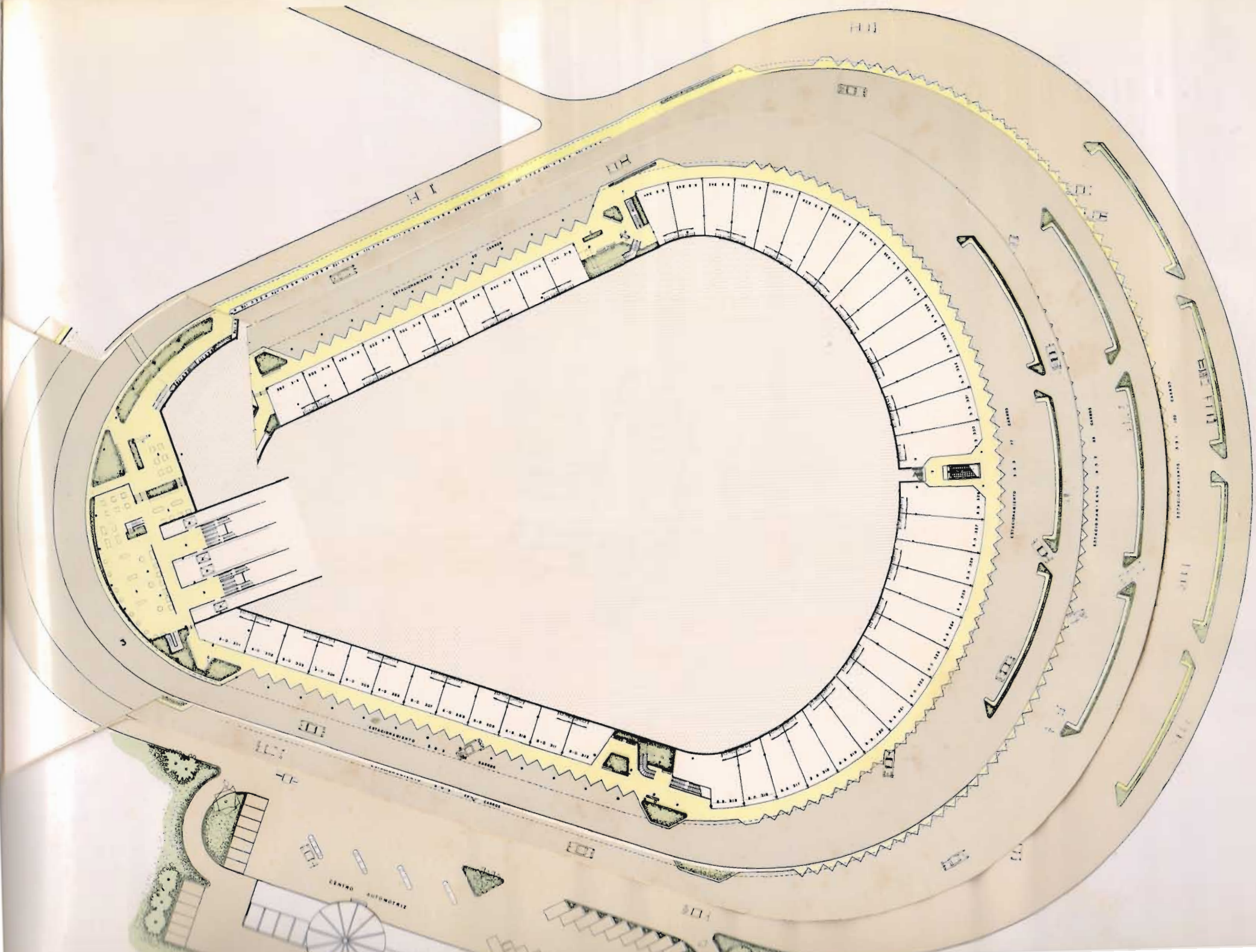


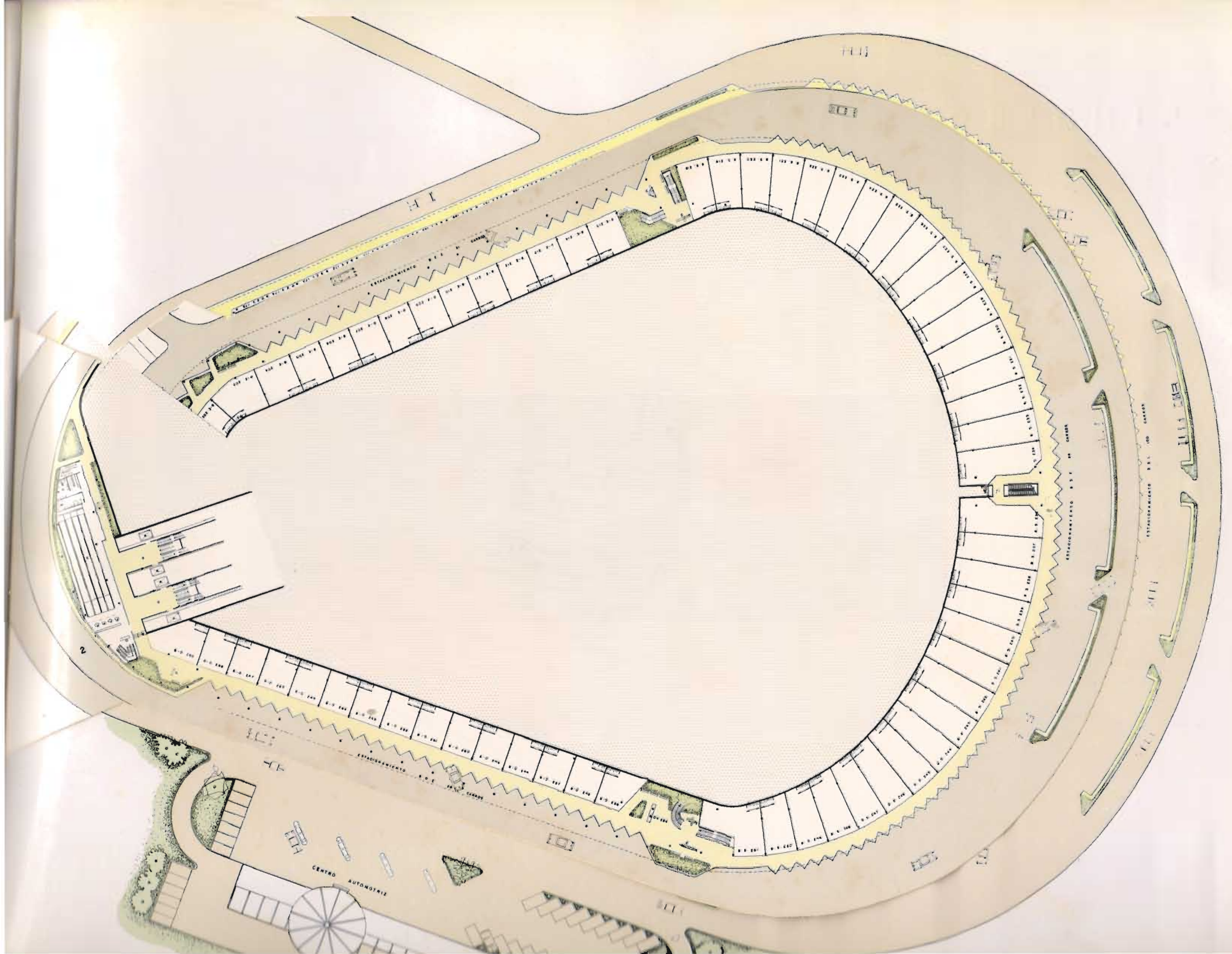


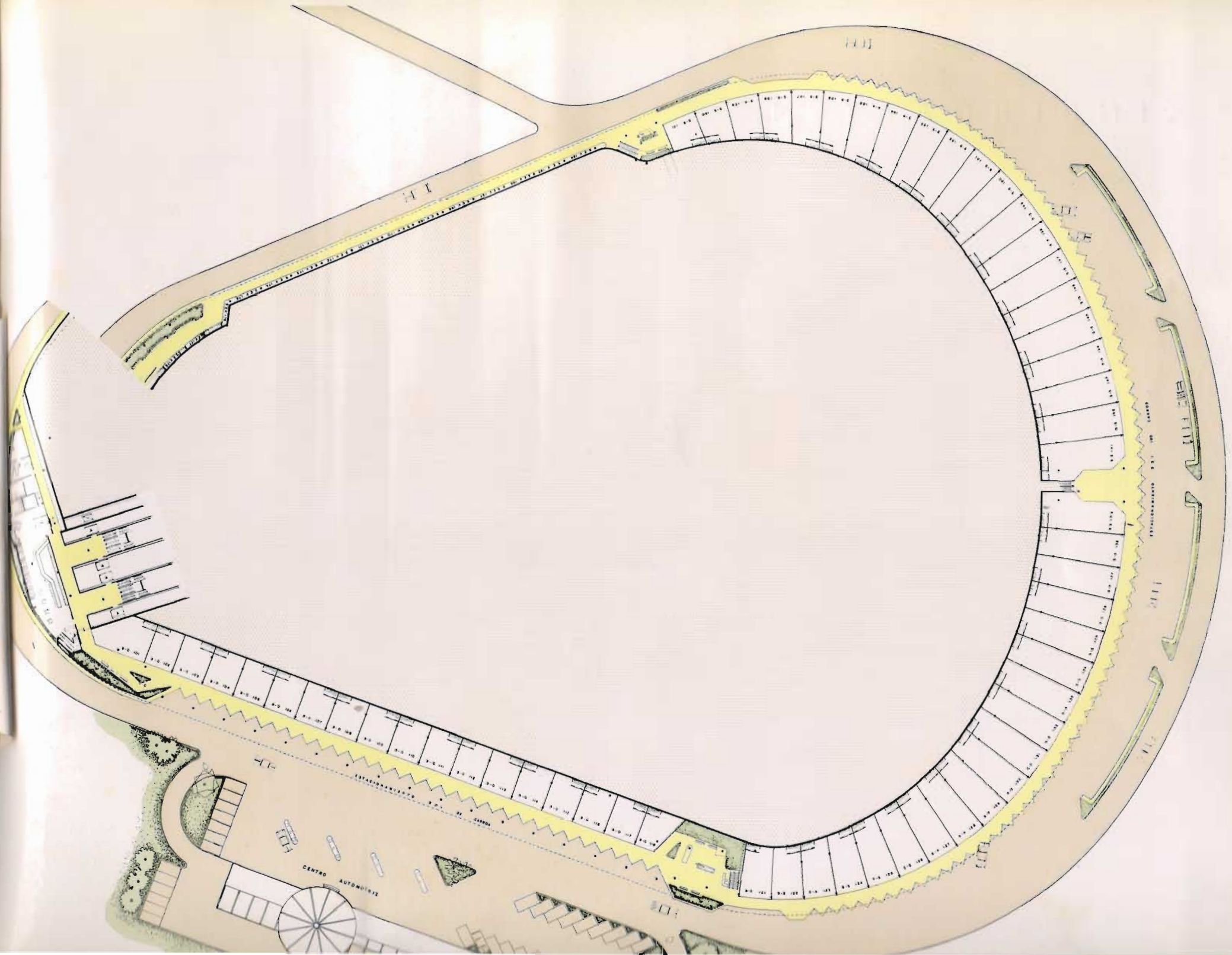




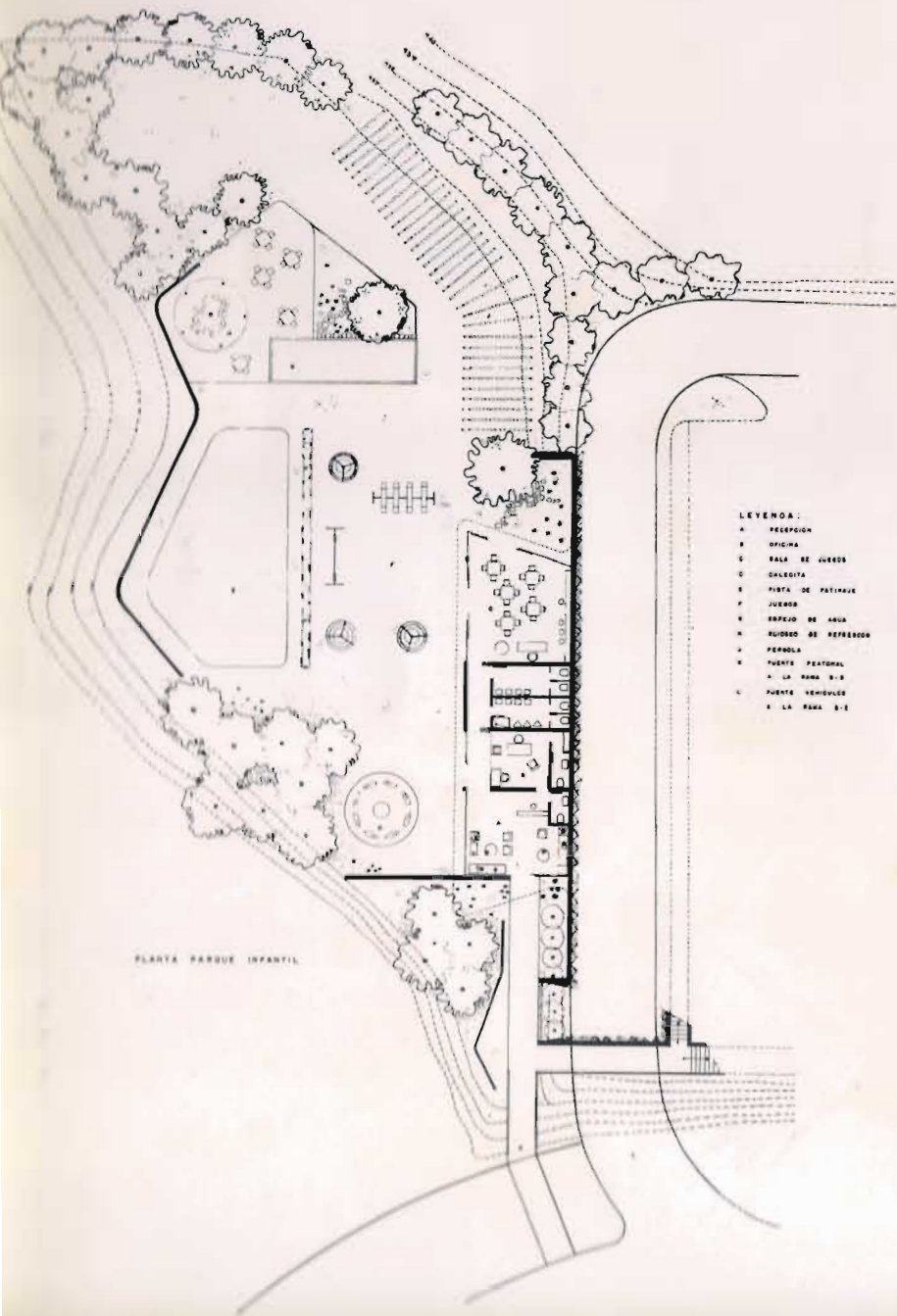




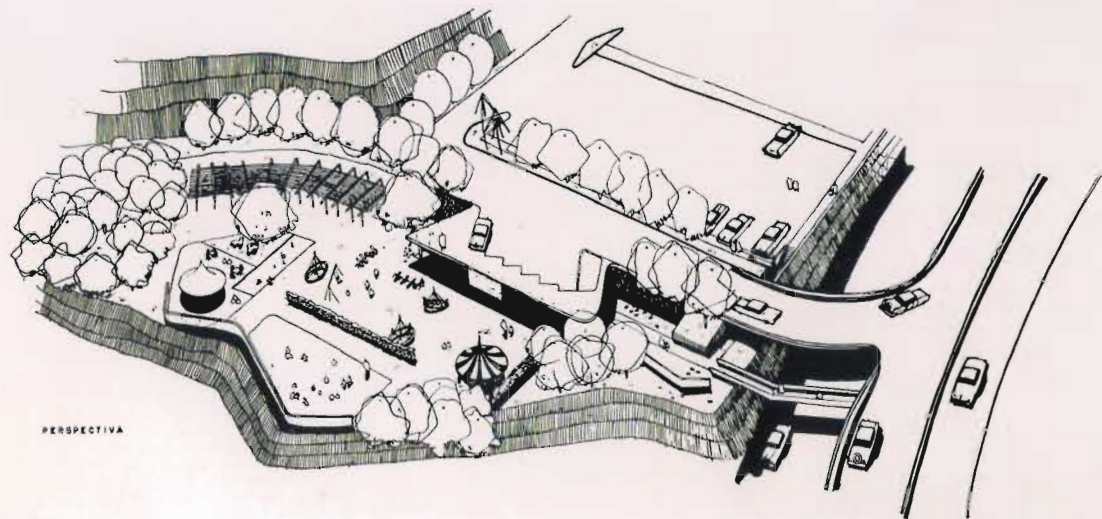
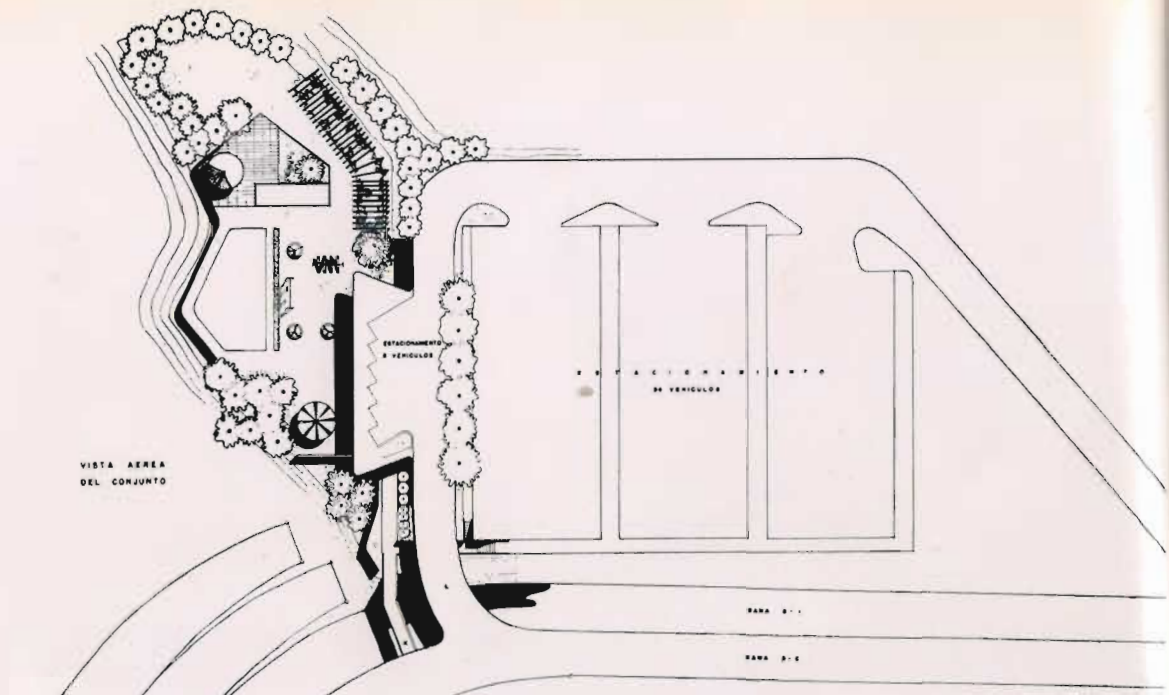




KINDERGARTEN



- LEYENDA
- A RECEPCION
 - B OFICINA
 - C SALA DE JUEGOS
 - D COCINA
 - E PISTA DE PATINAJE
 - F JUEGOS
 - G REFUEJO DE AGUA
 - H KIOSCO DE REFRESCOS
 - I PERROLA
 - J PUENTE PEATONAL
 - K LA RAMA B-C
 - L PUENTE VEHICULOS
 - M LA RAMA D-E



En el lado Nor-Este, sobre una gran terraza, se ha previsto un parque infantil para el servicio de los visitantes, que por cualquier causa se vean obligados a llevar a sus hijos menores al Centro Comercial.

Inmediato a esta edificación e integrado a la circulación peatonal se proyectó un estacionamiento para 100 vehículos aproximadamente, con el fin de

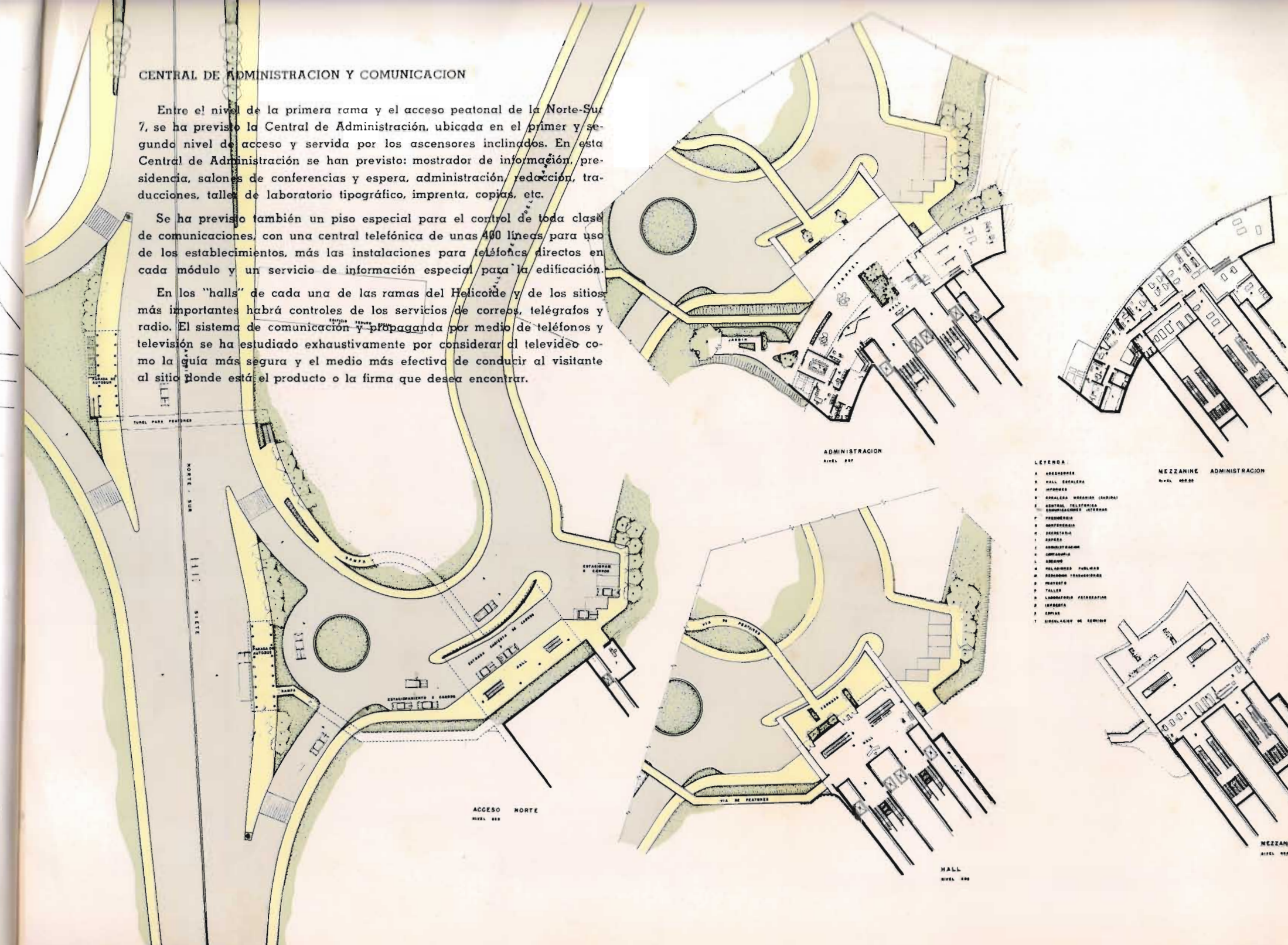
completar el sistema. La persona deja su automóvil en el estacionamiento y se dirige al Parque Infantil, donde al cuidado de experto personal y bajo estricta vigilancia queda el niño, mientras la persona que lo trajo realiza sus compras. Este servicio es muy nuevo y son muy contados en el mundo los Centros Comerciales que pueden prestarlo.

CENTRAL DE ADMINISTRACION Y COMUNICACION

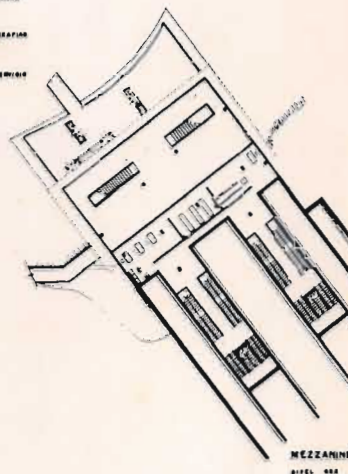
Entre el nivel de la primera rama y el acceso peatonal de la Norte-Sur 7, se ha previsto la Central de Administración, ubicada en el primer y segundo nivel de acceso y servida por los ascensores inclinados. En esta Central de Administración se han previsto: mostrador de información, presidencia, salones de conferencias y espera, administración, redacción, traducciones, taller de laboratorio tipográfico, imprenta, copias, etc.

Se ha previsto también un piso especial para el control de toda clase de comunicaciones, con una central telefónica de unas 400 líneas para uso de los establecimientos, más las instalaciones para teléfonos directos en cada módulo y un servicio de información especial para la edificación.

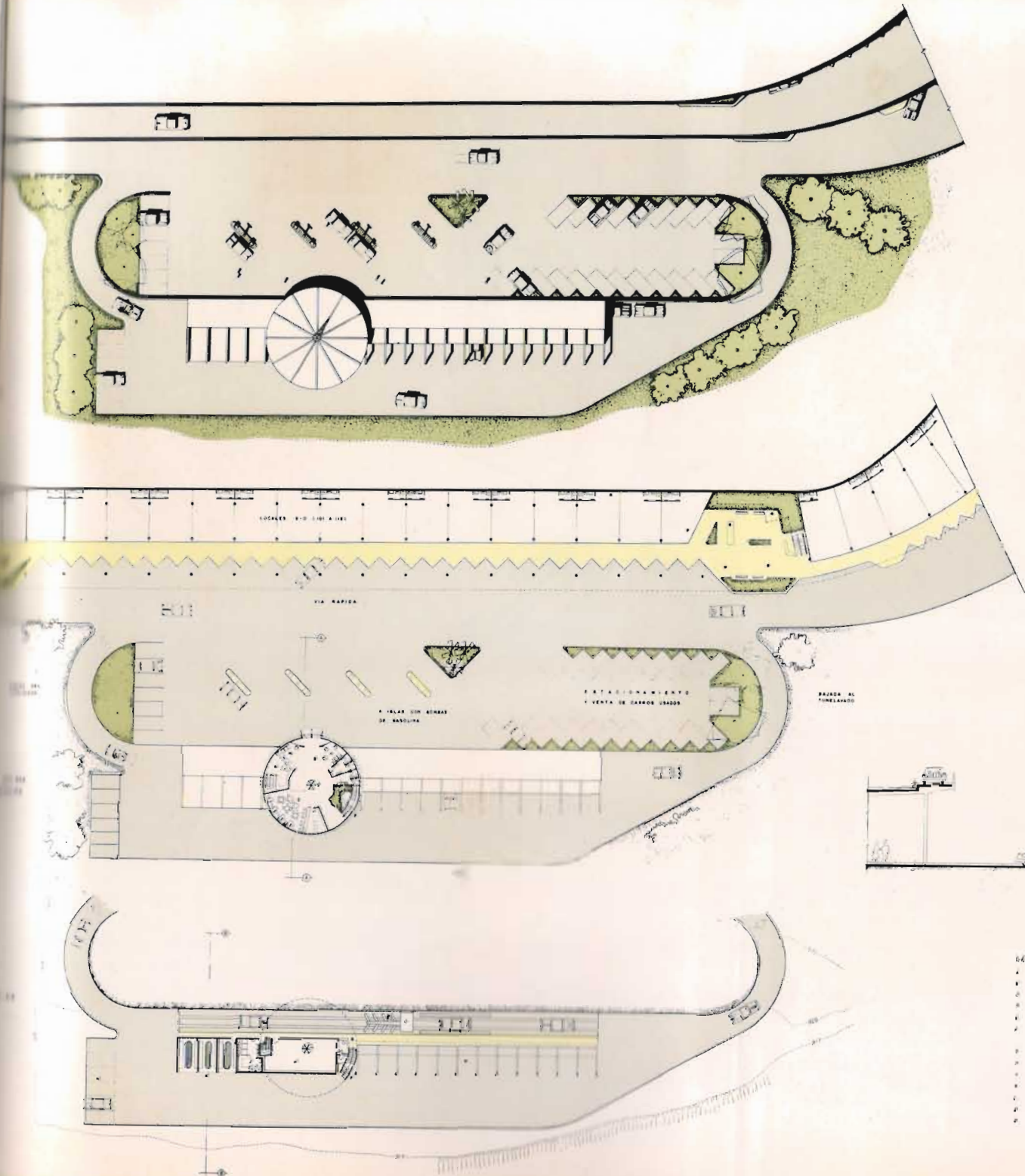
En los "halls" de cada una de las ramas del Helicóide y de los sitios más importantes habrá controles de los servicios de correos, telégrafos y radio. El sistema de comunicación y propaganda por medio de teléfonos y televisión se ha estudiado exhaustivamente por considerar al televideo como la guía más segura y el medio más efectiva de conducir al visitante al sitio donde está el producto o la firma que desea encontrar.



- LEYENDA:
- A ASCENSOR
 - B HALL ESCALERA
 - C INFORME
 - D SALONES DE CONFERENCIAS (SALA)
 - E CENTRAL TELEFONICA COMUNICACIONES INTERNAS
 - F PRESIDENCIA
 - G CONFERENCIA
 - H SECRETARIA
 - I OFICINA
 - J ADMINISTRACION
 - K COMPTON
 - L LABORATORIO
 - M SALONES PUBLICOS
 - N REPOSICION TRANSCRIBIDAS
 - O PLANTAS
 - P TALLER
 - Q LABORATORIO FOTOGRAFICO
 - R IMPRESA
 - S COPIAS
 - T SERVICIO DE SERVICIOS

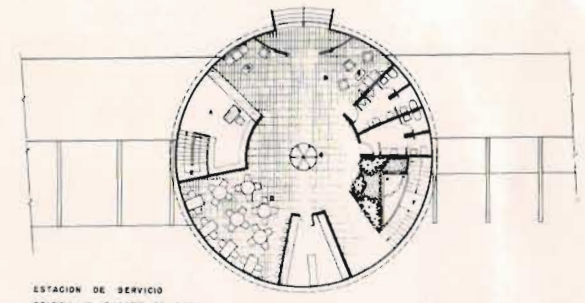


MEZZANINE ADMINISTRACION NIVEL 000



CENTRO AUTOMOTRIZ

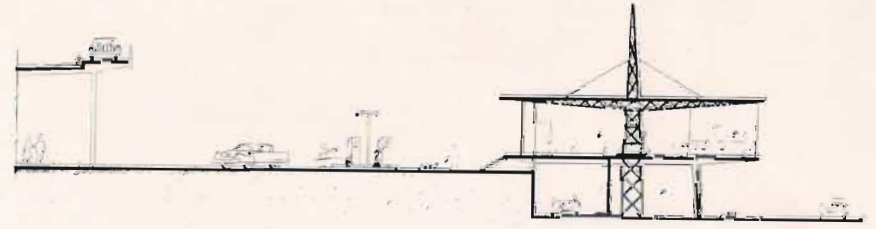
Inmediato a la penetración del Helicoide y al nivel de la primera rama, se encuentra el Centro Automotriz que se compone de: bomba de gasolina, túnel de lavado automático, engrase, venta de autos usados, taller mecánico y un quiosco de espera; estos elementos funcionan conjuntamente, con grandes facilidades y articulado al Helicoide.



ESTACION DE SERVICIO
OFICINA Y FUENTE DE BODA



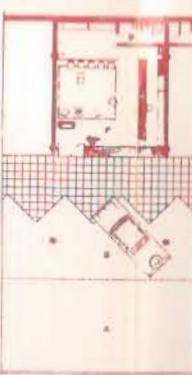
CORTE N-S



CORTE A-B

- LEYENDA
- 1. OFICINA Y FUENTE DE BODA
 - 2. BOMBA
 - 3. AUTOMATICO LAVADO
 - 4. TUNEL DE BODA
 - 5. ESTACION DE BOMBA
 - 6. TUNEL DE LAVADO
 - 7. TUNEL DE LAVADO
 - 8. TUNEL DE LAVADO
 - 9. TUNEL DE LAVADO
 - 10. TUNEL DE LAVADO
 - 11. TUNEL DE LAVADO
 - 12. TUNEL DE LAVADO
 - 13. TUNEL DE LAVADO
 - 14. TUNEL DE LAVADO

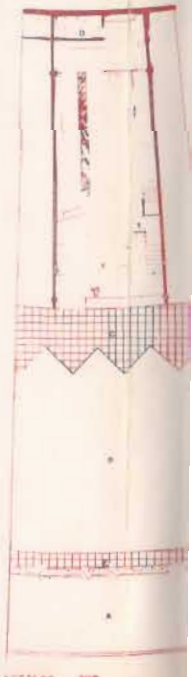
INTERACCION HELICOIDE



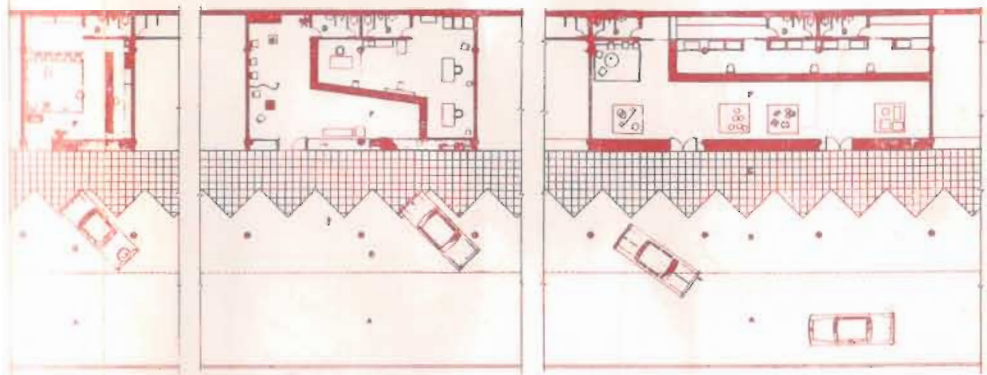
LOCALES ESTE Y OESTE
CON HELICOIDE



LOCALES ESTE Y OESTE
CON HELICOIDE



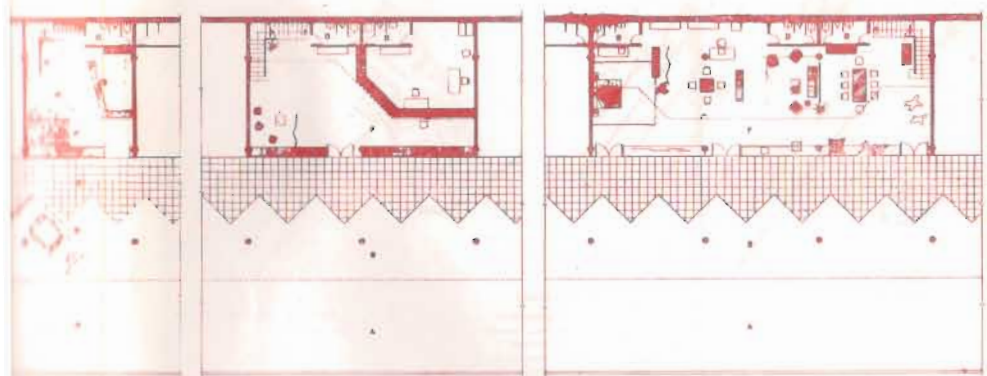
LOCALES ESTE Y OESTE



CORTE Y DORTE 1

CORTE Y DORTE 2

CORTE Y DORTE 3



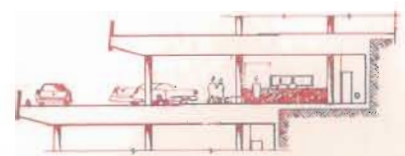
CORTE Y DORTE 4

CORTE Y DORTE 5

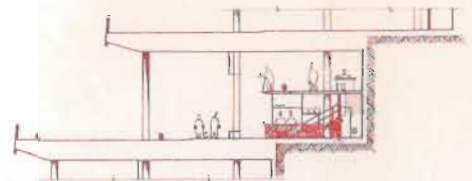
CORTE Y DORTE 6



LOCALES TIPO

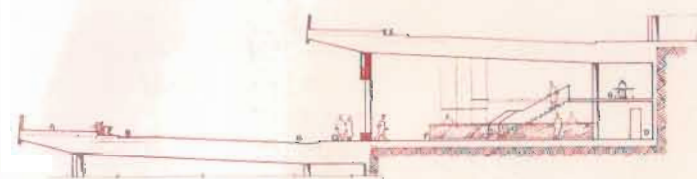


CORTE PARA SOLUCION 1-2-3 ESTE Y DORTE.
ATA MEZZANIN 0'1' 2' 00"

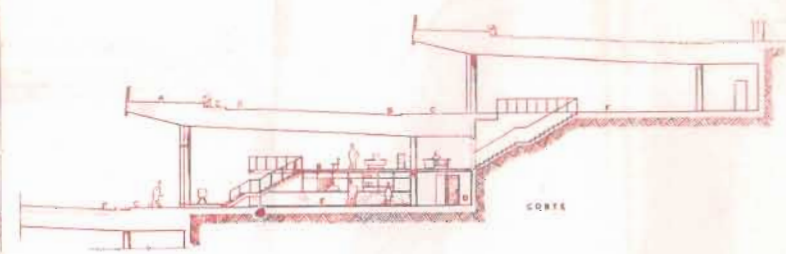


CORTE PARA SOLUCION 1-2-3 ESTE Y DORTE.
ATA MEZZANIN 0'1' 2' 00"

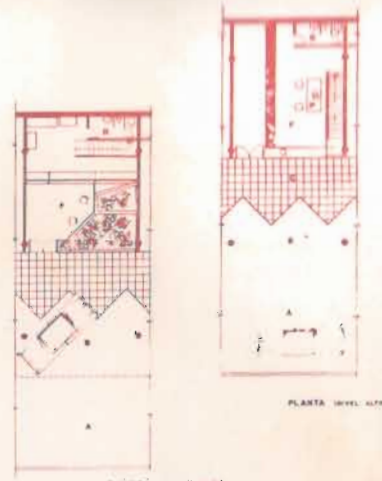
- LEYENDA
- A VIA DE ROBOAMIENTO
 - B ESTACIONAMIENTO
 - C ACENA
 - D SANITARIOS
 - E ISLA
 - F LOCAL
 - G MEZZANIN



LOCALES SUR 1, 2, 3
TOM REVLARON

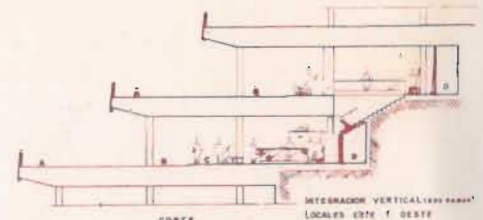


CORTE



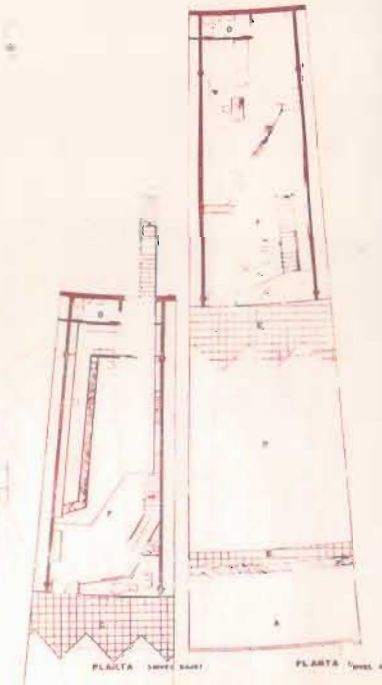
PLANTA NIVEL ALTO

PLANTA NIVEL BAJO



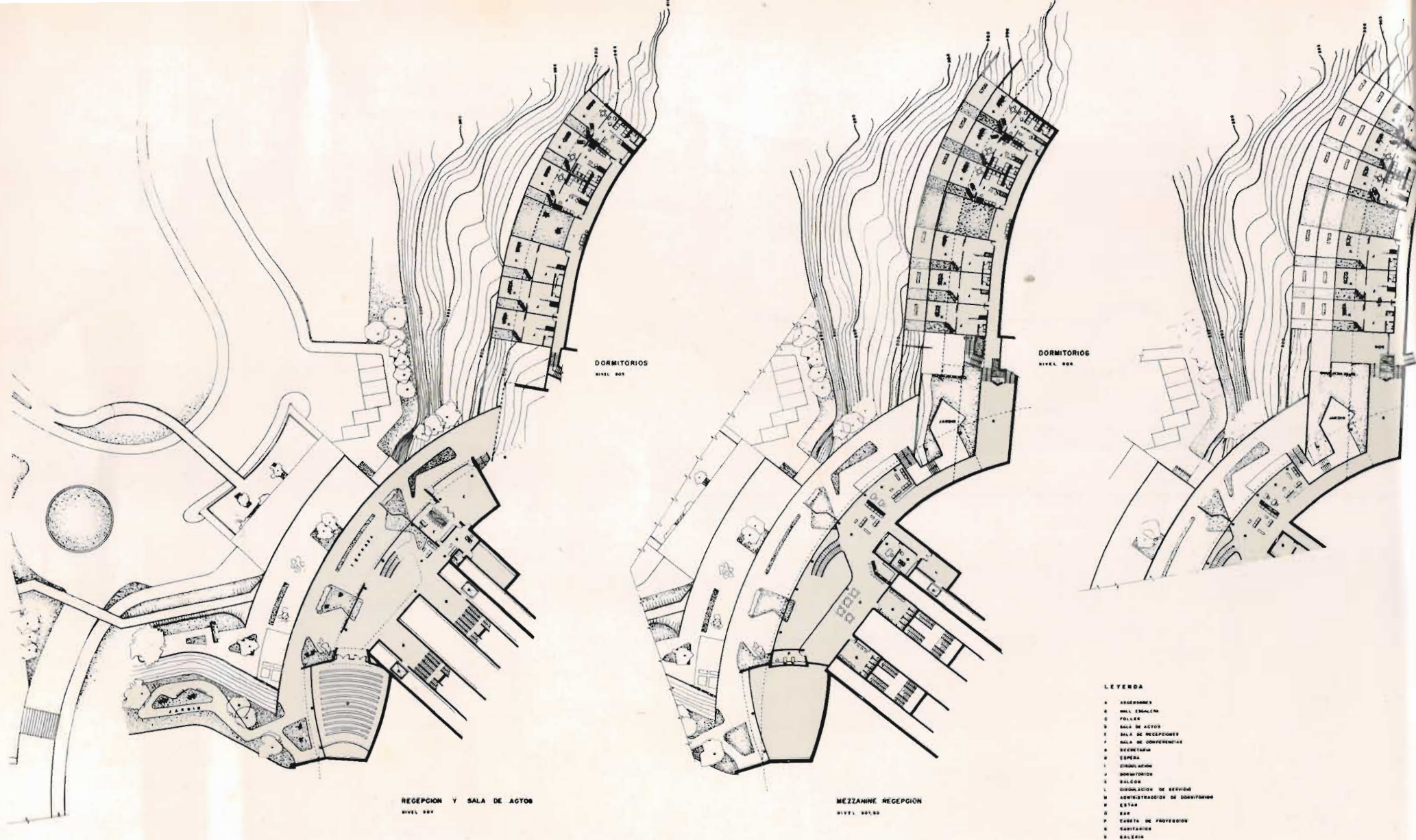
CORTE

INTEGRACION VERTICAL (CORTE) LOCALS ESTE Y DORTE



PLANTA NIVEL BAJO

PLANTA NIVEL ALTO



CLUB DE PROPIETARIOS

Situado entre el final de la Norte-Sur 7 (Avenida de las Fuerzas Armadas), y la primera rama de circulación de vehículos, integrado al cuerpo de ascensores y a la Central de Administración y Comunicación, se encuentra el Club de Propietarios. Este elemento se desarrolla en dos ramas y cuatro niveles y posee todos los servicios de un Club Social, inclusive gimnasio.

Se ha fijado su capacidad en 1.000 socios con el fin de que cada propietario del Helicoide disponga de varias acciones que pueda ofrecer a sus relacionados

del centro o del interior de la República. Es un medio de relación y de descanso dentro de las horas de trabajo que se está utilizando últimamente en centros de esta importancia.

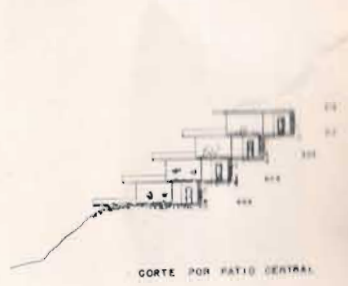
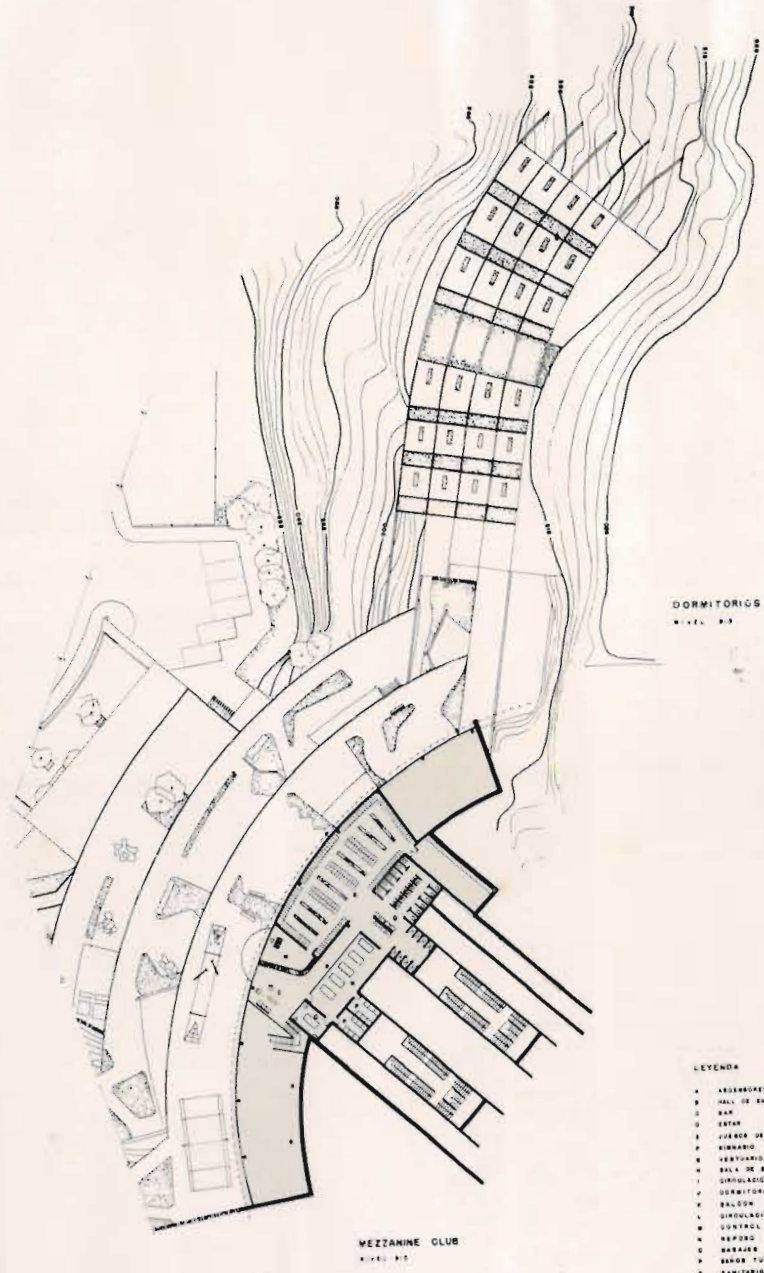
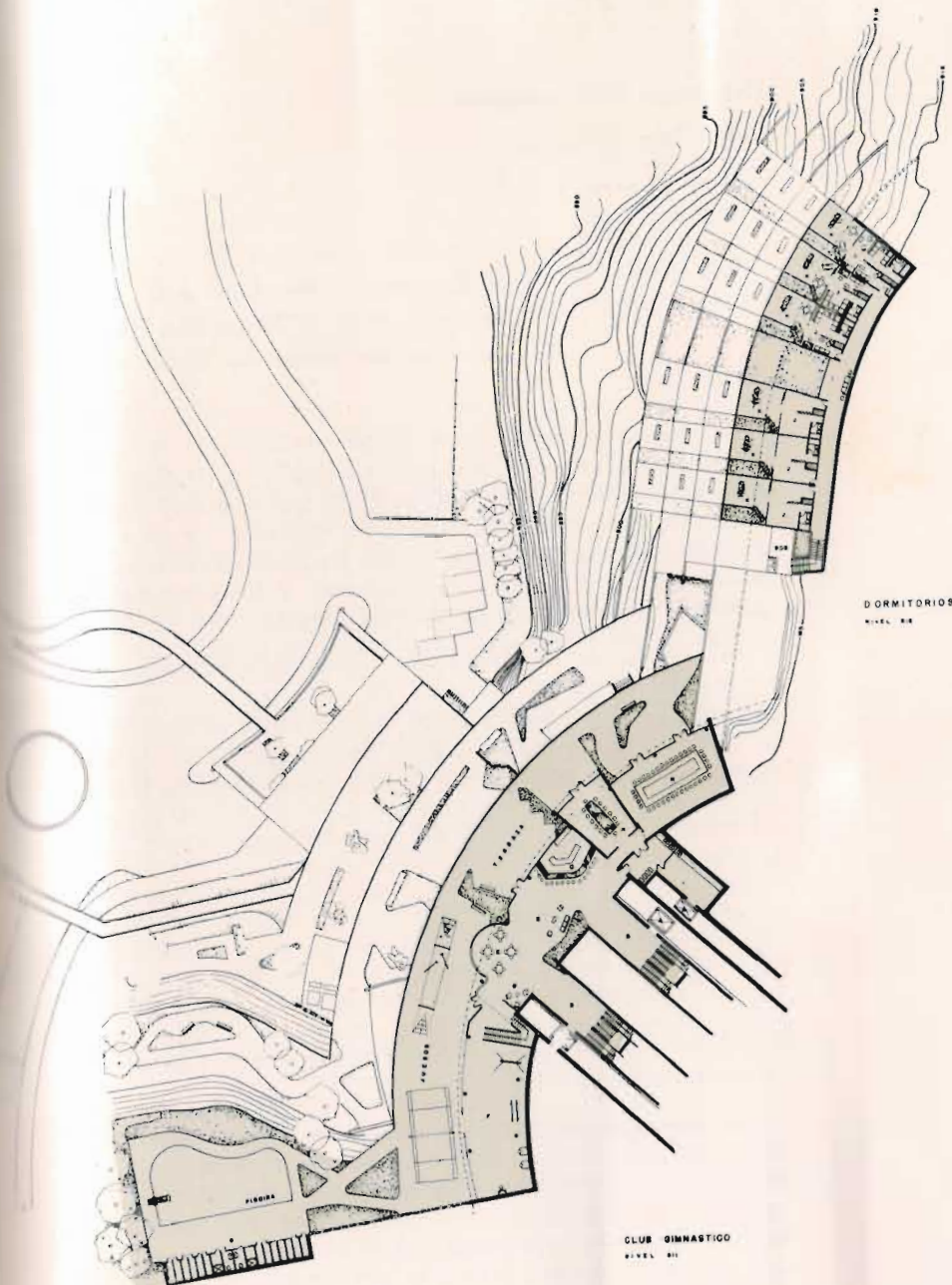
El servicio de hotel tiene por objeto la recepción del comerciante o industrial afiliado al Club, sirviéndole como punto de llegada y medio de orientación a su actividad; es un servicio que ofrecen los propietarios del Helicoide a los agentes industriales y comerciantes del exterior y del interior del país.

Entre otras comodidades, el Club de Propietarios

posee: sala de actos, sala de recepción, sala de conferencias, secretaría, espera, dormitorio, balcón de estar, bar, caseta de proyecciones, galería, sala de banquetes, juegos, gimnasios, vestuarios, salón de reposo, masajes y baños turcos.

La orientación y disposición de la zona elegida para el Club ha hecho posible proyectar los ambientes en óptimas condiciones de iluminación, insolaración, panorama, vientos, etc. además de aprovechar al máximo los ambientes exteriores, constituidos por grandes terrazas que siguen el desnivel del terreno.

- LEYENDA
- A ASESORADO
 - B HALL ESCALERA
 - C PASEO
 - D SALA DE ACTOS
 - E SALA DE RECESOS
 - F SALA DE CONFERENCIAS
 - G SECRETARIA
 - H ESPERA
 - I COMODIDAD
 - J DORMITORIOS
 - K BALCON
 - L ORGANIZACION DE SERVICIO
 - M ADMINISTRACION DE DORMITORIOS
 - N ESTAR
 - O BAR
 - P CASITA DE PROYECCION
 - Q CANTINA
 - R GALLERIA



- LEYENDA
- A ARBORES
 - B HALL DE ENTRADA
 - C PAS
 - D ESTAR
 - E JESER DE BALN
 - F BARRIO
 - G VESTUARIO
 - H SALN DE BANQUETES
 - I CIRCULACION
 - J DORMITORIOS
 - K BALCON
 - L CIRCULACION DE SERVICIO
 - M CONTROL
 - N REPOSIC
 - O GARAJE
 - P BAROS TURCOS
 - Q SANITARIOS

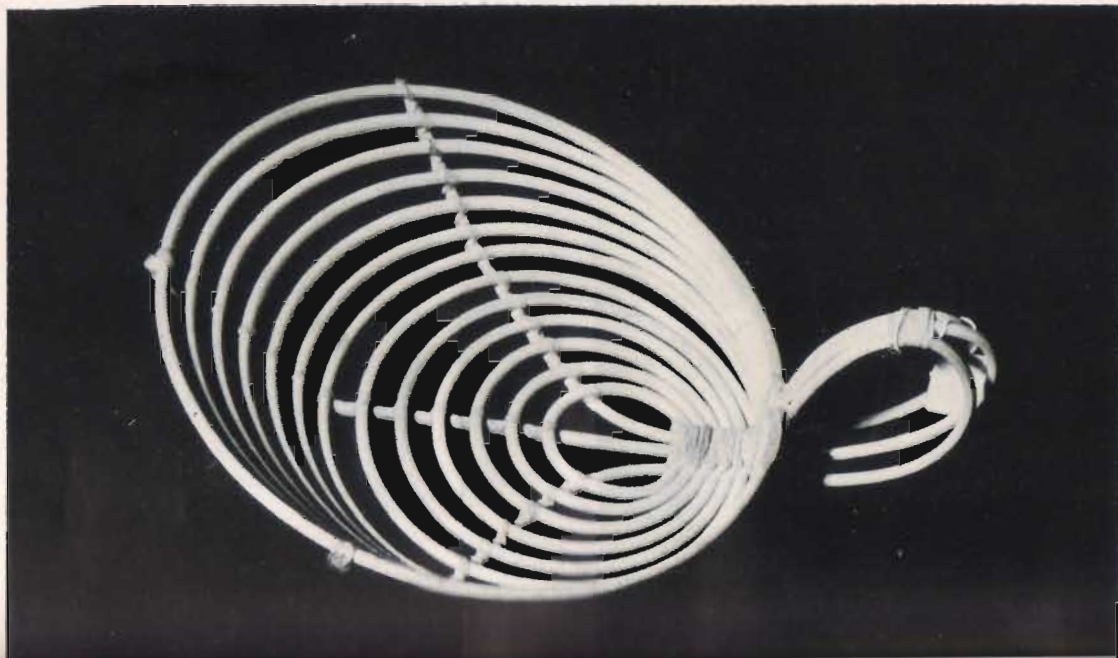


Diseño: Arq. Finn Juhl, 1945.



Mono de Kay Bojesen. En teca, cedro y caoba.

Cesta de paja, trenzada a mano.



den permanente

Reportaje: Dirk Bornhorst

Fotos: Inga Eickhorn

La Exposición Permanente de Arte Aplicado bajo la Protección de Su Majestad la Reina de Dinamarca.

A pocos pasos de la estación central de ferrocarril de Copenhague el turista recién llegado es atraído por grandes vidrieras, que exhiben piezas selectas de la mundialmente conocida artesanía danesa. Grupos de muebles, tejidos, cerámica, vajilla de plata están presentados con buen gusto y originalidad, y los famosos juguetes de madera dan la nota de alegría.

Al entrar en la exposición "Den Permanente", me sorprendió la gran variedad de objetos de unos 350 diversos productores. El único criterio de la selección es la calidad. Pequeños artesanos de remotos sitios de Dinamarca se ven exhibiendo al lado de la Fábrica Royal de Porcelana en Copenhague. La Exposición representa, en realidad, todo lo mejor del Arte Aplicado danés contemporáneo.

Todos los objetos permanecen propiedad del productor, hasta que se venden. Cada stand lleva el nombre del productor, así que se convierte en su "vidriera"; para algunos la Exposición es realmente el único medio de difusión. Los artículos vendidos son reemplazados por otros, de manera que la exhibición es permanente y siempre renovada.

De las ocho secciones, el ramo de los muebles representa quizás mejor que todo el arte aplicado danés. Aquí se encuentra excelente artesanía expresada en líneas claras, muebles hechos a mano de gran belleza y solidez, piezas sueltas como también conjuntos, ejecutados en las maderas preferidas por los ebanistas daneses: arce nativo, olmo, cerezo, roble, nogal, haya y cao-

ba cubana importada, pino de Oregón, palisandro y te- ca. La base del éxito internacional de los muebles daneses es el contacto y la cooperación entre el ebanista y el diseñador. Al lado de los muebles hechos a mano se encuentran excelentes ejemplos de la fabricación en serie, como demuestra la nueva silla amontonable (1956) del famoso arquitecto y diseñador Arne Jacobsen.

La selección de la cerámica, compuesta de porcelana, loza de barro y gres, representa toda una industria danesa, puesto que el barro es la única materia prima que abunda en Dinamarca. Al lado de la tradicional alfarería Jutland vemos una fascinante mezcla de color, formas y texturas, de la que ejemplo típico es la cerámica de Henry Clante, creador de una composición sorprendente de dos cabezas de pájaros.

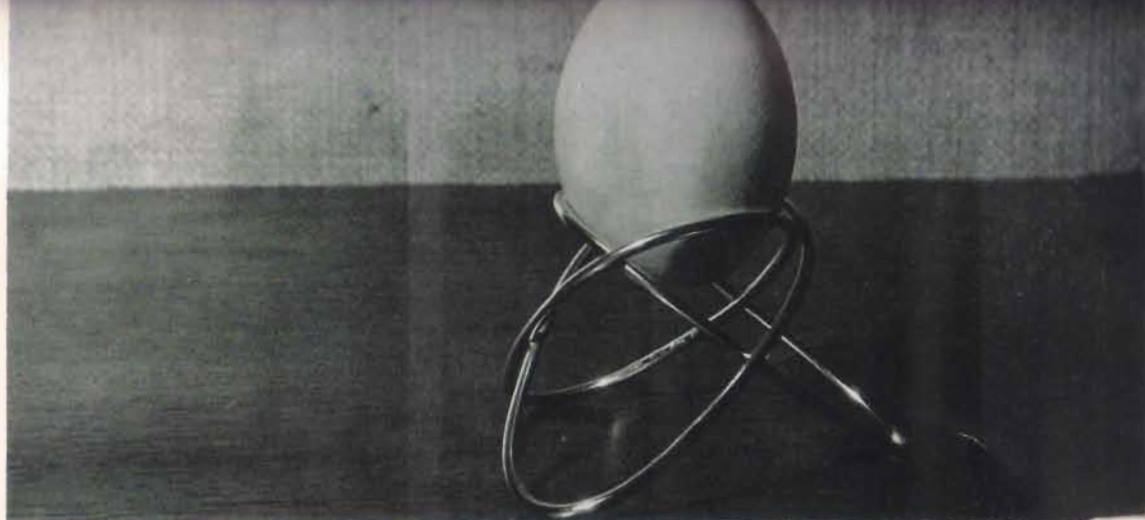
Entre la vajilla de plata encontramos artículos para la mesa y piezas ornamentales de todos los grandes plateros de Dinamarca, como también joyería en plata, esmalte, ámbar, marfil y china. Junto con las más famosas escudillas chatas de plata y otras piezas representativas encontré el caprichoso diseño de una huevera, que sorprende por su sencillez lógica, similar al "huevo de Colón".

En la sección textil abunda género tejido y pintado a mano, usando motivos decorativos de todos los conocidos artistas escandinavos.

En el quiosco de artículos de madera encontré vajillas, bandejas, cajas y los internacionalmente conocidos juguetes de madera y artículos de paja trenzada a mano. Como la alfarería Jutland, el arte de trenzar paja siempre fue cultivado entre el pueblo danés, y es adaptado con éxito a los requisitos modernos.

La exhibición de arte representa una sección transversal de las obras de los más prometedores pintores y escultores contemporáneos daneses. En particular me fascinaron las figuras femeninas de extraña gracia del artista Pedersen.

El director de la galería nos mostró y explicó toda la Exposición, y tuvo la amabilidad de ayudarnos a tomar fotos de las obras más originales y de interés para INTEGRAL. "En Caracas debe haber un gran grupo de amantes del arte y artesanía moderno", me dijo el director, enseñándome un mapa del mundo, sobre el cual se veían distribuidas una serie de agujas en color. "Cada aguja significa una galería que exhibe y vende nuestros productos. En toda la América del Sur hay siete, de las cuales cinco se encuentran concentradas en Caracas".



Diseño en plata de un huevero.

Selección de muebles.



Silla de Arne Jacobsen.





Cerámica de Henry Clante.



Escultura de Pedersen.

emilio boggio

PERAN ERMINY

36 años han pasado después de la muerte de nuestro gran pintor Emilio Boggio. 36 años en los cuales —no sabemos por qué misteriosas razones— su obra ha permanecido ignorada del público venezolano, siempre apartada de las salas de exposiciones (con excepción del solo cuadro que posee el Museo de Bellas Artes de Caracas) y condenada a la soledad de las paredes de los coleccionistas privados y al silencio injustificado de nuestros críticos y de quienes modelan la vida de las artes en Venezuela. Afortunadamente "La Galería de Exposiciones de la Fundación Eugenio Mendoza", que acaba de inaugurar brillantemente sus actividades (que deseamos continúen siendo exitosas y sobre todo que puedan mantenerse a esa altura de calidad artística), tuvo la feliz idea de estrenar sus salones presentando una importante exposición —abundante, bastante completa e impecablemente arreglada— de la admirable obra de Emilio Boggio. Sin temor a excedernos en nuestro juicio, podemos decir que en este acontecimiento artístico el público caraqueño tuvo la oportunidad de descubrir al pintor quien —junto con Armando Reverón, el alucinante solitario de Macuto— es la figura más importante en la historia de la pintura venezolana.

No eran demasiado numerosas las personas que sabían algo de Boggio antes de esta ocasión reveladora, ya que para la única muestra de sus obras que se había hecho en Venezuela, organizada por él mismo un año antes de su muerte, en el 1919, acababa de regresar a su país después de 42 años de ausencia ininterrumpida. Su exposición de 1919 fue, pues, la de un desconocido que traía una pintura algo inusitada para el estrecho y poco informado núcleo de aficionados caraqueños que no supo captar el interés y la importancia de las obras presentadas, con excepción de un puñado de pintores y dos o tres conocedores que vieron en ella los nuevos horizontes y las inmensas posibilidades de renovación que inauguraba en Venezuela el impresionismo de Emilio Boggio. Así que no viene a ser sino ahora —36 años después de su muerte— cuando Caracas descubre a uno de sus máximos artistas. Y era natural que la gente se paseara por las salas de esta nueva galería, planteándose interrogaciones acerca de la vida y del mundo de Emilio Boggio. Por ello hemos creído necesario trazar ahora —dentro de las limitaciones del espacio disponible— las líneas generales de su ejemplar trayectoria dentro de las artes plásticas.

Paisaje Nevado. Auvers, 1919.



El sauce en Otoño. Auvers. 1915



EN LA CARACAS DEL 70.

Emilio Boggio nace en 1857 en la Caracas de los tiempos de la Revolución Federal. Su infancia transcurre entre la escuela y la tienda de su padre; en el ambiente pueblerino, sereno y lento que tenía entonces nuestra pequeña capital. Era casi feudal Caracas, de atmósfera colonial, de muy limitados horizontes intelectuales, conservadora en sus usos y costumbres y de una tranquilidad sólo turbada por la continua agitación subterránea de los asuntos políticos: rumores y murmuraciones sobre las posibles conspiraciones, noticias que llegaban de los alzamientos y montoneras de turno en la provincia; en fin, por la inseguridad que daba una política cambiante e inestable.

Desde la más tierna edad, Emilio Boggio es un apasionado por las artes del dibujo; cuanto papel pasaba por sus manos quedaba lleno de las rayas de su lápiz. Admiraba las pinturas de Lovera, y de Martín Tovar y Tovar; las ilustraciones de Carmelo Fernández, entre otras cosas, y confundía la habilidad artesanal con la que estos maestros académicos reproducían a la mano las figuras de la realidad, con lo que podría ser el arte de pintar; es decir: tomaba en su admiración la sola fidelidad que guardaban las imágenes pintadas con las imágenes reales, como un fenómeno estético, como el arte mismo.

EL HECHIZO DE OTROS MUNDOS.

Un buen día su padre lo envía a Europa para que siga los cursos del bachillerato y del comercio. No se imaginaba el joven Boggio que aquel largo viaje sería el preludio de una travesía más larga aún: del viaje de su vida a través de las regiones del arte. París lo recibe en días grises y oscuros, de cielo bajo y viento frío; con árboles sin hojas y caminantes abrigados. Traía en sus ojos las imágenes frescas de paisajes bañados por el resplandor de un sol deslumbrante, del follaje exuberante de la vegetación ecuatorial de su tierra. Poco a poco se va metiendo dentro de este mundo tan diferente al suyo, donde todo lo que iba encontrando era totalmente nuevo para él. De sorpresa en sorpresa anduvo desorientado en esta gigantesca metrópoli capital del mundo; perdido entre calles repletas de gente apresurada, de carrozas, de anuncios. Era un París que acababa de atravesar momentos dramáticos de su historia; recién salido de los terribles sufrimientos de la guerra franco-prusiana, de la revolución proletaria de la Comuna, de sitios, de bombardeos, de privaciones.

Boggio va entrando lentamente más allá de la fachada pintoresca, alegre, movida y bulliciosa de las primeras impresiones parisinas, y se va sintiendo envuelto por esa vida de una intensidad insospechada para él, por el verdadero París turbulento, agitado, frenético; por el París de las grandes convulsiones intelectuales de fin de siglo: el París inconforme e inquieto, de permanente crisis de pensamiento. Porque nuestro joven Emilio, tímido y retraído de apariencia, a pesar de su corta edad, tiene ya una vida interior intensa, es sensible a lo que pasa a su alrededor, se interesa en la cultura y siente especial curiosidad por las bellas artes. Así va visitando los museos de arte, asiste a algunas exposiciones, ve a Delacroix, Corot, Rodin, aún cuando prefiere a los académicos; oye a Beethoven, Schumann, Brahms, Wagner; le gusta ir al Teatro; tiene muy buenas lecturas: Victor Hugo, Flaubert, los versos de Baudelaire y quien sabe de otras cosas más, que seguramente no serían de baja calidad, dado su buen gusto natural.

Con ideas muy confusas, sin tener un criterio ni medianamente formado, sin ninguna profesión —puesto que todavía no se ha hecho pintor—, y sin saber siquiera qué iba a hacer con su vida, Boggio regresa a Caracas en 1877, a la edad de 20 años. Pero

sólo viene a decir resueltamente a sus padres que está convencido de que su vida no puede ser la de un comerciante; que para él sería como un suicidio moral el confinarse para toda su vida en la tienda de su padre en la esquina de Sociedad. Todas las súplicas y ruegos son inútiles, no hay manera de que deje de detestar a las actividades comerciales. Su pequeña ciudad natal no ha cambiado casi nada.

Contagiado ya por el gusanillo del arte e irresistiblemente atraído por la vida parisina, parte de nuevo hacia Europa acompañado esta vez de su familia, luego de una estadía muy breve en Venezuela.

SUS PRIMEROS PASOS.

Al poco tiempo hace sus primeros ensayos de pintura que lo entusiasman; y en 1879 decide dedicarse por entero al arte, sin el apoyo y en contra de la voluntad de sus padres. Su pasión por la pintura es tan fuerte que ya no puede vivir fuera de ella, y muchos sacrificios le cuesta el entregarse a esa vocación imperiosa. Por el arte renuncia a la facilidad de una vida parasitaria, a la esperanza de posiciones económicamente holgadas en el futuro y al aprecio de sus padres. Pero sabe que el camino escogido está por encima de toda otra cosa.

Así, sus primeros años de artista fueron difíciles en medio de la mayor pobreza. No fue sino mucho más tarde, después de la muerte de su padre, cuando don Carlos Yáñez —socio en los negocios de la familia Boggio— comienza a comprarle uno que otro cuadro de tiempo en tiempo para estimularle y ayudarle con una pequeña renta regular.

Al principio Boggio frecuenta el taller del pintor venezolano Emilic Maury, pero no puede conformarse con las ideas estrechas que éste tiene sobre el arte. Más tarde va donde Jean Paul Laurens, celebrado maestro de academicismo oficial, quien será para el 1883 el profesor y guía tan admirado por los jóvenes Arturo Michelena y Cristóbal Rojas.

Cada día Boggio se decepciona un poco de las lecciones demasiado académicas de Jean Paul Laurens, en cuyo taller se liga a una amistad honda y duradera con su compañero el pintor francés Henri Martin, quien por tener mayor experiencia y conocimientos más amplios que los suyos sobre la pintura, le sirve de mucho por las enseñanzas que iba sacando de las conversaciones y discusiones que sostenían acerca de los problemas y secretos del oficio.

LOS ORACULOS DEL BUEN GUSTO.

Pero a pesar de todo, los medios académicos donde se movía Boggio lograron marcarlo profundamente por mucho tiempo, atenuando demasiado sus inquietudes y encauzándolo por los rieles nefastos del conformismo. "La academia" tenía como función —entonces más que ahora y que nunca— el aplastar toda personalidad que amenazaba surgir entre los alumnos, a fin de producir ejércitos de pintadores mecánicos que aplicaran al pie de la letra todas las fórmulas sagradas para fabricar fácilmente cuadros "standardizados", inofensivos y vacíos que halagaran plenamente el mal gusto de la mediocridad burguesa reinante. Tampoco podemos restarle importancia al papel poderosamente negativo que desempeñaba a las mil maravillas casi toda la crítica de arte de los periódicos y revistas de la época, ayudados por la opinión de la inmensa mayoría de los pintores y del público en general. Eran rarísimos los Zola, Mirbeau, Jurdain, Feneón que se

El Sauce Llorón. Septiembre 1911.



interesaban por la tendencia vanguardista. No había sino unos quince años de impresionismo era total: toda la prensa estaba absolutamente en contra suya, las críticas eran violentamente adversas, la gente se reía de las "extravagancias" y locuras pictóricas de Renoir, Manet, Pissarro. Monet, etc.

Triunfaba el criterio de esos "oráculos de buen gusto burgués, que no admiran sino las pinturas religiosas, sentimentales, militares y anecdóticas del salón".

Era la época heroica del impresionismo. Heroica por la aventura mental emprendida y por el hecho de afrontar sin concesiones la hostilidad general y la miseria material que resultaba de ese aislamiento en que se encontraban. Durante más de 20 años los impresionistas viven pésimamente. Por el 1885 —para no citar una anécdota entre tantas— el panadero de la esquina en donde vive Pissarro, horrorizado por la miseria de su amigo el pintor, organiza una rifa de 4 de sus telas, lanzando cien boletos de a 20 céntimos (!!!); y el pobre artista se contenta tanto que da 6 cuadros en lugar de los 4 prometidos.

Ese estado de cosas, esa guerra a lo nuevo, no era nada extraordinario dentro del acontecer de las artes. Ya se había visto en la historia de la pintura y se seguirá viendo después del impresionismo. Era en suma, casi un fenómeno natural del arte. Porque muchísimas veces la auténtica creación artística —esa que se sitúa a la altura de su época— no llega al público inmediatamente. La obra naciente se va propagando poco a poco, expandiéndose por etapas sucesivas, infiltrándose de capa en capa hasta alcanzar al público a veces con bastante retardo.

EL GRAN ERROR.

Ese retardo también abarcaba esta vez a Emilio Boggio. Porque como ya hemos visto, cuando el impresionismo aparece, el joven Boggio apenas está dando sus primeros pasos en la pintura; porque luego a pesar de su rebeldía los medios académicos lo envuelven en su conformismo y domestican su inquietud, y más tarde, porque la crítica y la opinión general terminan de convencerlo. Así se desarrolló en él, ese que fue durante tanto tiempo su más grande defecto en la pintura: el de tomarse demasiado en serio a sí mismo; o mejor dicho, el de querer hacer desde sus comienzos cuadros perdurables que le dieran (como él mismo decía) la seguridad de tener valores eternos; huyen de siempre del riesgo de los ensayos, experiencia y replanteamientos en los problemas de la pintura. Consideraba que él no podía permitirse la aventura, que no tenía derecho a equivocarse, que había de tener los pies sólidamente plantados en suelo firme. A fin de cuentas, su error consistía en el fondo, en creer que el arte es un fenómeno inabarcable en toda la historia temporal. Sabía de la existencia de períodos siempre cambiantes en toda la historia del Arte, pero todavía no había llegado a comprender cabalmente el significado de ese movimiento. Mucho tiempo de su vida perdió Boggio tratando de orientarse dentro de ese callejón sin salida. Y lo estimulaban a persistir en las falsas vías del academicismo los aplausos y elogios que halagan su amor propio y que comienzan a llegarle sobre todo después del éxito de su primera exposición en París en 1889.

Años más tarde obtiene el premio del célebre "Salón", máximo exponente de lo académico, con una obra llamada "Labor", de muy Museo de Filadelfia, de muy poca diferencia en su tema y en su aspecto, con las imágenes coloradas traídas corrientemente por los almanaques populares. Es curioso ver cómo el mismo Boggio que pinta paisajes de una belleza extraordinaria en las dos primeras décadas del 1900 ha podido

hacer con frecuencia esas pinturas de una vulgaridad desconcertante hasta los últimos años del siglo pasado.

EL VIRAJE.

Ya por los alrededores de 1894, Boggio ha visto tanta pintura, ha oído tantas discusiones, se han librado tantas batallas internas, que lentamente había terminado por reconocer sin reservas el enorme interés de la pintura impresionista. Pero no se atreve a ir muy lejos —pese a sus esfuerzos por zafarse del academicismo— y en sus trabajos sólo empiezan a advertirse pequeños cambios, tímidos pero seguros. Así llega el momento en que realiza como tanteo pequeños "estudios" "para él mismo" en donde deja libre curso al desahogo de sus inquietudes. Pero al mismo tiempo pinta cuadros grandes "bien acabados" para futuras exposiciones, y quien sabe si también con la idea de posibles ventas. En todo caso, aquel pequeño "Marçillat d'Allier" de 1896 que pudimos admirar en su exposición es un testimonio evidente del gran viraje que se había operado en su pintura, aun cuando todavía da una que otra vuelta hacia atrás de tiempo en tiempo.

Para esos años conoce personalmente a algunos maestros impresionistas. Uno de los que influyera más en su personalidad fue el viejo Camille Pissarro, vecino suyo de Auvers sur Oise, pueblito rural de los campos cercanos a París. Boggio tiene una admiración sin límites por la obra de Pissarro, de quien le atrae también la gran bondad de su carácter. Este venerable viejo de barbas blancas y sensibilidad exquisita, había tenido una vida parecida a la suya, sobretodo en su juventud. Pissarro nace en 1830 en una Antilla danesa, hijo de una mulata nativa. Allí pasa su infancia hasta los 12 años, luego estudia durante seis años en París, y regresa a las Antillas para negarse a trabajar en la tienda de su padre y dedicarse al arte; en seguida viene a Caracas en donde sigue pintando y aquí reside hasta volver a París en 1855, para fijarse allí para siempre.

Es Pissarro uno de los que verdaderamente inicia a Boggio dentro de la problemática de la pintura vanguardista, hablándole de las búsquedas apasionantes de los impresionistas y neo-impresionistas.

EL BOGGIO QUE NOS INTERESA.

Ya para 1902, a los 45 años, Emilio Boggio está totalmente metido dentro del campo de la plástica nueva. Con relación a él, quedan muy atrás los pintores venezolanos de su tiempo que pasaron por París, como Maury, Rojas, Michelena. Los problemas de su pintura van más allá que los de los artistas nuestros que vivieron en Europa en años posteriores a los suyos, como Tito Salas, Carlos Otero, etc.

Boggio se hace plenamente impresionista cuando todavía esa pintura era negada y combatida de una manera general por la prensa y por el público, siendo aún algo vivo y de completa vigencia. Años después del 1900, la crítica "seria" califica aun de "anarquistas" y de "locos" a los impresionistas. No es sino mucho más tarde cuando empiezan a llegar los mediocres que redujeron el impresionismo (ya muerto y superado) a unas cuantas recetas superficiales y anacrónicas. Aun hoy en día podemos encontrar con frecuencia, aquí y en todas partes, esos defensores de ciertas tendencias naturalistas o realistas, que ven en el impresionismo el inicio de yo no sé que "desastre de la pintura moderna"; pero más significativo es el caso de esas maravillosas "Nymphéas" de Claude Monet, que actualmente apenas empiezan a ser reconocidas. Así, a partir del 1900, Emilio Boggio es un artista que no tiene nada de anacrónico, ni de superado.

Para 1911 ya él ha trabajado con profundidad sobre todos los problemas diversos del impresionismo, aceptando voluntariamente las influencias sucesivas de Manet, Mo-

net, Pissarro, Sisley, Renoir, etc., pero sólo para partir del estudio de sus problemas, sin caer nunca en la imitación vulgar.

SU ALTA PINTURA.

Después se hace cada vez más personal, se acrecienta su inquietud, ensaya nuevas cosas en sus cuadros, los cuales siguen teniendo problemas distintos cada uno, pero todos bien encuadrados dentro de la unidad y continuidad de un solo estilo, de una parecida técnica, de una concepción y tendencia homogéneas. Desde sus primeros trabajos impresionistas tiene Boggio, además de su innata facilidad, un dominio absoluto de su paleta y sus pinceles, los cuales maneja con una desenvoltura sorprendente en la complejidad de los nuevos problemas.

Algo admirable en su pintura es la limpieza rigurosa de su colorido, siempre purísimo a pesar de la diversidad infinita de sus matices y de la exaltación de sus tintas encendidas. Tiene también un sentido exacto de lo que es sostener un color, dominarlo, encenderlo, hacerlo vibrar, agarrándolo sólidamente dentro de gamas jerarquizadas y bien organizadas.

Boggio es un colorista formidable que "juega" con los colores, que conoce sus posibilidades y sabe dirigir los efectos de sus combinaciones. Por ello nos ha sorprendido en dos de sus paisajes: "Tarde dorada sobre Triel" y "La Cosecha", el extraño empleo de un verde crudo y estridente que se "come" a las demás tintas y no se integra en lo que pudo ser el conjunto orgánico de una armonía cromática bien ordenada; estos no son sino casos excepcionales y aislados en una obra en la cual la cuestión colorística siempre está tratada con una seguridad y una maestría insuperables.

En donde sí falla Boggio algunas veces (muy contadas o en fragmentos secundarios) es en la composición de sus cuadros, y esto se debe en parte a los nuevos métodos de la paisajística moderna; era de uso corriente entre los pintores de entonces el salir a los campos o a los barrios a plantar el caballete ante un paisaje conveniente y confiar luego el peso de la creación fundamentalmente a la supremacía de la sensibilidad y de la emoción espontánea. El trabajo de componer quedaba reducido en general a equilibrar los elementos, arreglarlos dentro de un todo coherente donde los unos dependen de los otros y jerarquizar los colores, las direcciones, etc. Había que llenar la superficie de la tela, animándola con elementos bien repartidos, equilibrados y ordenados. Precisamente así realiza sus pinturas Emilio Boggio; escoge un motivo que le sirve a las ideas que trae, se hace una imagen bastante vaga del resultado que desea, y el cuadro empieza a improvisarse durante el trabajo, corrigiendo y ordenando, intensificando y disminuyendo, agregando algo o suprimiendo una cosa del motivo natural, etc.; pero siempre quiere que quede el carácter del paisaje, la sensación que dió el natural.

No le preocupa demasiado el hacer funcionar los elementos plásticos dentro de estructuras rítmicas rigurosamente establecidas. Para la composición tiene plena confianza en sus dones de pintor y en su gran sensibilidad, que no le traicionan. A menudo los resultados son de una belleza admirable, y es esa justamente una de las condiciones esenciales del gran arte.

Lo más importante en Boggio es esa emoción que nos va envolviendo a medida que vamos entrando en contacto con sus paisajes; es esa resonancia que va despertando en el interior de nosotros mismos; esa sensación de ir penetrando en ese mundo suyo distinto y maravilloso. Su pintura queda muy distante de lo sombrío y de lo mórbido. Boggio es un cantor de la alegría. Al visitar su exposición y atender al llamado de sus orques-

taciones riquísimas de ecos luminosos y de reflejos múltiples, respiramos una atmósfera primaveral y refrescante. Cuando los ojos nos dan el placer excitante de esos juegos nerviosos de percepciones maravillosamente fundidas, también sentimos —mezclados con estos efectos específicos— el rumor de los bosques, el canto de los pájaros, la quietud de los campos. En esta exposición seguía palpitando la mano de Emilio Boggio. El público se elevaba en una emoción común, nos transportaba la exaltación de un espíritu abierto y generoso como fue el suyo.

LA EPOCA

Para tales momentos de plenitud de su pintura, el impresionismo había dejado de ser la tendencia de vanguardia. Conservaba todavía su vitalidad y su energía; era aún algo auténtico a la altura de su tiempo, pero habían pasado muchas cosas en el ámbito de las artes. Ya habían aparecido: Cezanne, Gauguin y Van Gogh; se conocían las estampas japonesas; el neo-impresionismo tenía un largo camino recorrido; luego vino el fauvismo; entonces llegaron las esculturas negras del África; después surgió el cubismo de Picasso, Braque, Juan Gris, Leger; y por último, casi a un mismo tiempo, la explosión maravillosa de gran cantidad de movimientos radicalmente renovadores, entre los cuales el de más interés es sin duda el abstraccionismo (con el neoplasticismo de Mondrián por una parte, y Kandinsky por otra), secundado por el futurismo italiano, el suprematismo y el constructivismo rusos, el orfismo, el dadaísmo, el purismo, etc., etc. Las primeras telas abstractas ya habían sido pintadas desde 1910. Una imagen de la intensa efervescencia de las artes plásticas en toda Europa para esos años, nos la da Serge Diaghilev, al describirnos el ambiente pictórico en el Moscú de 1913, hablándonos de los efectos del cubismo "...la mayoría de los pintores lo tomaron con tal frenesí, que pronto la emulación los llevó hasta el paroxismo; y todas estas gentes tranquilas se convirtieron en demonios. Veinte escuelas nacían en un mes. El futurismo, el cubismo, eran antigüedades, la prehistoria..." Este estado de cosas no se limitaba tan sólo a la pintura; era un fenómeno general de la época. En la música ya se conocía a un Debussy, Mahler, Erik Satie, Stravinsky, Hindemith, a la música dodecafónica de la escuela vienesa de Schoenberg, Berg y Weber. En la literatura se había asistido a la sucesión de realistas, naturalistas, parnasianos, simbolistas, etc.; se discutían las obras de Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Jarry, Apollinaire, Claudel y las novelas de Proust y Gide. En Inglaterra habían surgido un Joyce y un Elliot; en Alemania, Thomas Mann, Rilke, Nietzsche; en Rusia, Dostoievsky, Tolstoi, Gorki, Maiakovsky; sin olvidar a Kafka, Kierkegaard y tantos otros.

Pero estos cambios gigantescos y esa agitación tremenda en las ideas, tenía su equivalente también del lado de afuera de la cabeza de los hombres; es decir, dependían de transformaciones de la infraestructura material de la época. La economía se había transformado radicalmente por las nuevas técnicas de producción, dando nacimiento a un fenómeno nuevo, como eran los monopolios y los trusts lo cual intensificó el antagonismo obrero-patronal y favoreció el auge de las ideas socialistas, que ya habían culminado en el Este con las revoluciones rusas iniciadas en 1905. En la vida cotidiana se sentían las diferencias notables que existían en relación con la generación precedente; ya se había generalizado el uso del automóvil, el teléfono, la radio, la aviación, la telegrafía, el cine, etc. Todas las ciencias hacían progresos sorprendentes. Un nombre que no podía olvidarse es el de Siegmund Freud, uno de los grandes forjadores del pensamiento moderno.

A pesar de toda esta monumental crisis del arte y del mundo, el impresionismo de Boggio guardaba todavía su vigencia y su fuerza; no sólo porque aún estuvieran con vida

varias de sus grandes maestros, trabajando con ardor, ni porque su reconocimiento comenzara a propagarse, sino principalmente porque su esencia y su espíritu correspondían al fondo de ese estado de cosas de la época. Mas aún, fue el impresionismo precisamente, uno de los iniciadores y causantes intelectuales de esa cadena de rupturas, que se extendería más tarde como un reguero de pólvora. Así, para Boggio no existía el problema del posible anacronismo de su obra. Algunas de las cosas nacientes le interesaban, otras superaban su concepción del arte, pero no por ello trataba de negarlas o dejaba de respetarlas: siempre estuvo al tanto de las cosas que pasaban dentro del mundo de las artes, pero ya estaba metido demasiado adentro en su obra y había tomado demasiado vuelo, para plantearse ahora nuevas reconsideraciones. Sin embargo, en su pintura se sienten claramente, además de su fondo impresionista y neo-impresionista, ciertos aportes que él fue tomando de los movimientos vanguardistas ulteriores. Pero el principal problema plástico de Boggio no viene a ser ahora el de las innovaciones en materia de concepción pictórica sino el de profundizar en su propia pintura, ahondando el contenido emocional de la obra. Así va llegando a ese universo amplio y abierto, de una alegría serena que hace de su pintura uno de los máximos exponentes del arte venezolano.

LA PESADILLA DEL 14.

En sus cuadros de 1914 al 18 se conserva la misma serenidad de espíritu de sus obras anteriores, la misma alegría tranquila y pastoral de sus otros paisajes. ¿Estaría acaso aislado de los trágicos problemas del mundo?

Al alba del 14 los signos precursores son demasiado evidentes. Ya no era posible que ignorara el peligro que se cernía sobre el viejo continente. La fiebre aumenta de hora en hora. Cada noticia corre de boca en boca. Una bala calla la palabra ardiente de Jean Jaurés. Ya se evoca el olor de la pólvora y el estampido de los cañones en las llanuras de Europa. Entonces vino la noche. Todo se derrumba. Sus amigos van al frente. No hay futuro. No hay horizonte. Es el triunfo de la locura.

En Boggio, como en todo el mundo, hay un gran abatimiento. Cuarenta años de permanencia en Francia hacían que él sintiera en carne propia la suerte de su segunda patria. Lo que le duele más es la pérdida de la paz, la interrupción de la vida, de la alegría, del trabajo de las gentes. Entre otras cosas. Pero su vida y su obra siguen siendo para el hombre, para la esperanza, para el mañana y la felicidad. El no podía comprometerse "en una guerra en donde ni su nacionalidad, ni su carácter, ni sus ideas lo llamaban". A pesar de su dolor nunca llegó a pensar como Juan Gris cuando escribe "perdóneme por entretenerlo con estas cosas (del arte) que en la gravedad del momento actual deben parecerle tontas". Boggio cree que tiene razón para pintar con más fervor que nunca; y no se equivocaba porque en aquella guerra de los grandes intereses, la libertad y la esperanza residían no solamente en el corazón de quienes combatían contra el invasor, de quienes trabajaban por la paz, de quienes en las trincheras del este tomaron las armas para luchar contra la guerra; la libertad humana venía también a aferrarse en los pinceles de Boggio como un naufrago a su tabla de salvación. A él nunca le vino la idea de encerrarse en un egoísmo mezquino y cobarde. En varias ocasiones llegó hasta el escenario de las batallas y sufrió diversos bombardeos. Mientras pintaba las praderas de Auvers, en el verano del 14, oyó por primera vez —y no fue la última— el crepitar de los cañones de von Kluck. Luego los días fueron cada vez más difíciles. Aumen-



Borde del Oise en las brumas de octubre.
Auvers, 23 de octubre, 1913

taban las restricciones, la miseria, las angustias. Faltaba la comida y la calefacción. No había luz. Las mujeres salían de noche a robar un poco de carbón o de legumbres. Sin embargo el espíritu de las pinturas de Boggio no cambiaba; apenas se advierte en ellas un fondo de melancolía: la nostalgia de un mundo de alegría.

Pero para el 1918 la aurora comienza a despuntar. Se acercaba el fin de la catástrofe. Era el renacer de las esperanzas.

Las gentes regresan a sus campos y sus fábricas. En medio de ruinas y miseria, la vida y el trabajo van volviendo a su curso.

Boggio renueva su entusiasmo. Para ese año entra en la experiencia extraordinaria de su época blanca. Su pintura se simplifica enormemente hasta llegar a hacer cuadros sencillísimos de gran economía de medios. Emplea pocas tintas en manchas amplias y libres. Combina matices finísimos de blanco sobre blanco. Esta época de su pintura, anunciada por algunos ensayos anteriores, se interrumpe varias veces con cuadros de otro tipo, y desgraciadamente se clausura en 1919.

Otro motivo de alegría para Boggio son las noticias alentadoras que le llegan de Venezuela. En Caracas un grupo de pintores reacciona contra el academicismo imperante

y busca nuevas vías pintando al "pleno aire" con colores claros y vivos. La curiosidad que esto le despierta es una de las causas mayores que le hacen proyectar el regreso a su patria.

REGRESO Y FIN.

A mediados de 1919 aparece Boggio en Caracas después de cuarenta y dos años de alejamiento. Es ya un viejo barbudo que viene cargado con el peso de sus sesenta y dos años de experiencia que comienzan a hacerse sentir. Pero, su espíritu es, más bien, el de un hombre joven, despierto, entusiasta, emprendedor, de inteligencia viva.

Inmediatamente busca el contacto de los jóvenes pintores rebeldes del "Círculo de Bellas Artes". Los dos Monsanto, Reverón, Monasterios, Marcos Castillo, Cabré, Federico Brandt y el joven López Méndez, lo acogen con gran interés. Se reúne regularmente con todo el grupo en su conjunto, y por la amistad personal que ha entablado con cada uno, frecuenta a diario a algunos de ellos. El reconoce en este grupo a "su gente", y su conducta para con ellos es muy diferente a la que tiene frente a los viejos académicos, de quienes más bien rehuye el trato. En las continuas conversaciones que sostiene con los jóvenes renovadores, éstos por su parte tienen un gran empeño en aprovechar al máximo el caudal de conocimientos que les aporta, y él de su lado siente una enorme satisfacción tratando de ayudarles intelectualmente hasta donde alcance su posibilidad. Así que Boggio y el círculo de paisajistas se echan el uno en brazos del otro, y de este contacto va naciendo una pintura distinta en Venezuela. Su sola presencia en Caracas ha servido para refrescar y revitalizar las artes plásticas nacionales.

Es cierto que antes que él había llegado el errante impresionista rumano Samys Mütznér, especie de aventurero trotamundos que se enamora de la belleza de nuestras tierras tropicales y fija aquí su residencia por mucho tiempo para luego irse a morir —según parece— en uno de esos hornos crematorios que instalaron, para vergüenza de la humanidad, las hordas hitlerianas, acusado del crimen de tener un origen semita. Samys Mütznér también frecuentó al "Círculo de Bellas Artes" e influyó mucho en la formación de esa generación de paisajistas nuestros.

Años después otro pintor extranjero dejó su aporte valioso a la pintura venezolana: el estafalario Ferdinandov, extraño personaje que por la fuerza de su personalidad dio un gran impulso al arte nacional.

Entre estos dos se sitúa cronológicamente la labor orientadora de Emilio Boggio, cuya primera y única exposición en Caracas, realizada en el mes de agosto de 1919, marca un paso decisivo en gran viraje, de la historia de la pintura en Venezuela.

A los pocos meses deja los paseos en tranvía, las caminatas a Gamboa, las excursiones en el tren de Macuto o de Petare; se despide de los nuevos amigos y vé por última vez los techos rojos y las casonas coloniales de su bella Caracas de entonces. Emprendía un viaje del que no regresaría: el último de su vida.

Y un día de junio de 1920 muere Emilio Boggio a la edad de sesenta y tres años en su querido pueblito de Auvers sur Oise. Se habían apagado aquellos ojos en donde gravitaba un mundo maravilloso de colores resplandecientes; esos ojos que ahora son puertas abiertas de par en par para que todos entren a las delicias de su paraíso matinal. Puertas en donde sentimos el calor de su aliento, de la vida de Emilio Boggio: salvado de la muerte en los manzanos floridos, los sauces, los álamos, los estanques de Auvers sur Oise.

El Oise con nieve. Auvers. 1919.



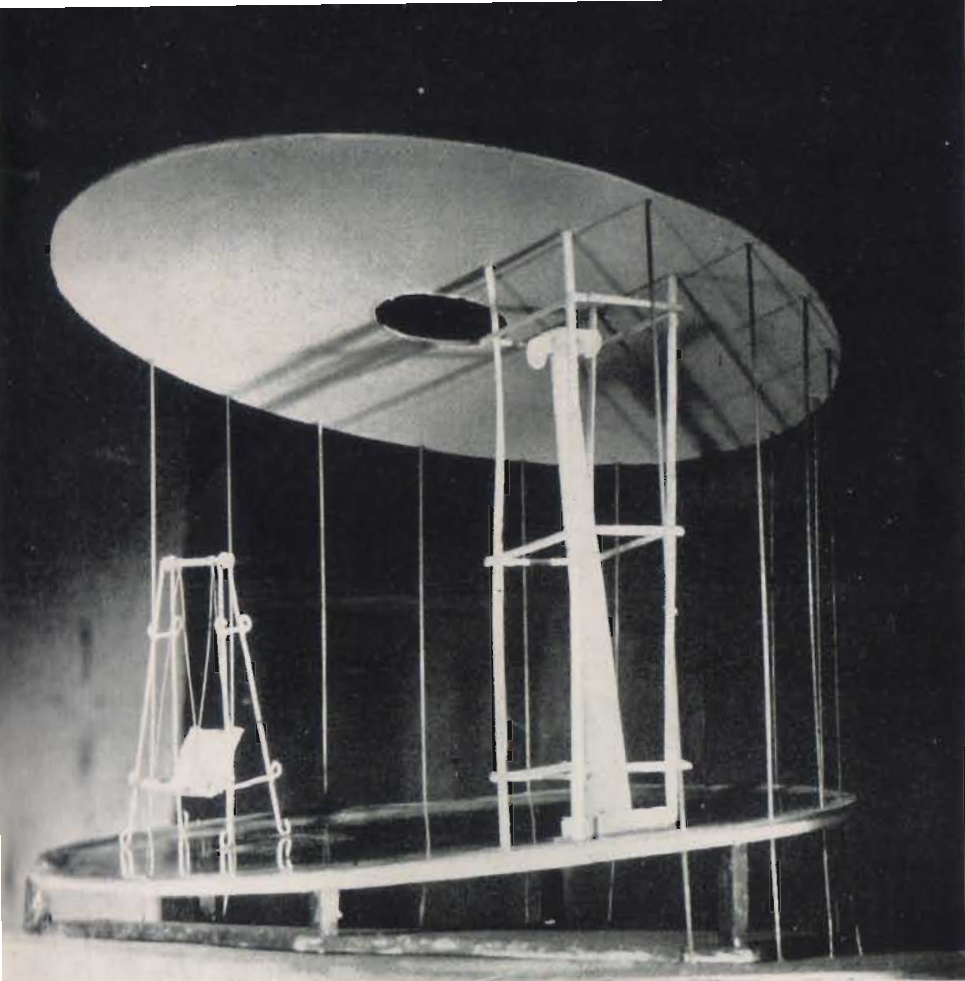
y arquitectura

NICOLAS CURIEL

Es indudable que no se podría hablar de suscitar una nueva era del teatro confiando en la innovación de los solos medios técnicos y de "forma" del teatro. Esa nueva era del teatro tendría que partir, ante todo, del texto dramático, es decir, del contenido social, político, humano, e imponerse como un movimiento irresistible. Pero tampoco es posible negar los grandes aportes de la técnica que permiten dar y gozar ese contenido más efectivamente. En la actualidad, tanto el decorado como el problema de la arquitectura de la sala y la escena de teatro, han evolucionado y buscan empeñosamente un nuevo camino, que los haga más cónsonos con nuestro siglo científico y de extraordinario poder del hombre sobre la naturaleza y la transformación del medio ambiente.

En cuanto al decorado, para los que buscan esa evolución, el enemigo a combatir —aunque parezca mentira— es Sabbattini. Es este célebre maestro el inventor, en gran parte, de la maquinaria teatral como la conocemos modernamente y a quien el teatro debe las facilidades de instalación del decorado y de entradas de los artistas, el perfeccionamiento mecánico de la ilusión de la realidad, el escenario cerrado que conocemos todos, con las candilejas separando la escena del público, El teatro a la italiana.

Hoy todo eso ha evolucionado en una forma (escenarios móviles y giratorios, ascensores, etc), que el propio Sabbattini redivivo podría desconocer: pero irremisiblemente los perfeccionamientos se han encaminado hacia el decorado-truco buscando copiar mecánicamente la naturaleza o, gracias al desarrollo técnico, producir la ilusión óptica y el juego puramente efectista de la maquinaria. El proceso de las discusiones y estudios sobre este aspecto lleva el problema a dos extremos: o se mantiene el marco del escenario (embocadura, candilejas, costados laterales cerrados a la visión del público, etc) con todos los principios de la decoración tradicional, mejorándola por los diversos perfeccionamientos técnicos, sin modificar la orientación, o bien, romper el marco, la caja dorada del escenario, renunciando a la mayor parte de la maquinaria y a todo decorado fabricado.



"No habrá Guerra de Troya", de Giraudoux. Mise en scene de Werner Kraut, Zurich, 1949. Decorado: Tec Otto.

drama decorado

El decorado no debe ir más allá de sus límites: sugerir. El gran texto de teatro no trata, de ninguna manera, de hacernos vivir exactamente una escena dada, sino de provocar en nosotros la calidad y cantidad de emociones y reflexiones que nos daría la vivencia de una escena parecida, en la vida real. Esto no quiere decir que el decorado abstracto, o el expresionista, cubista o a lo Picasso, a través del cual se procura deducir la esencia de la realidad y ponerla directamente bajo nuestros ojos, en forma de una especie de ideograma convencional, traiga la verdad de la mano. Al contrario, es sumamente peligroso para el teatro, que tiene sus propias leyes, esa importación de otra disciplina que es únicamente validera dentro de los límites pictóricos.

El decorado no debe ser más que la expresión plástica de los elementos que ayudan al actor a sugerir la realidad. Y el teatro chino sirve de inspirador incomparable de esa definición. Sea con "La Niña de los Cabellos Blancos", que vimos en 1951, o con la Opera Pekín y el Teatro Artístico de Liaoning que presenciamos en 1955, esas imágenes del actor dueño de la escena, continúan acompañándonos: el agua evocada por la acción de remar, la silla, que según el uso que le dé el actor, es trono, escritorio, banco o cama, y la cinta sedosa que es un caballo, porque los movimientos del actor nos hacen comprender así. Sin embargo, no hay razón —como lo hacen muchos— para eliminar los objetos necesarios al actor, obligándolo a insinuar sólo la existencia de ellos en escena utilizando los ejercicios de mímica, que deben ser únicamente para su ejercitación y no de demostración sobre las tablas.

Los principios de una decoración teatral consecuente serían, concluyendo, para los defensores de esta tesis, los siguientes: a) exclusión de todo decorado fabricado; b) instalar sobre la escena elementos de todo orden que permitan ejecutar el gesto y acción de actor, lo mejor posible y sugerir el lugar de la acción.

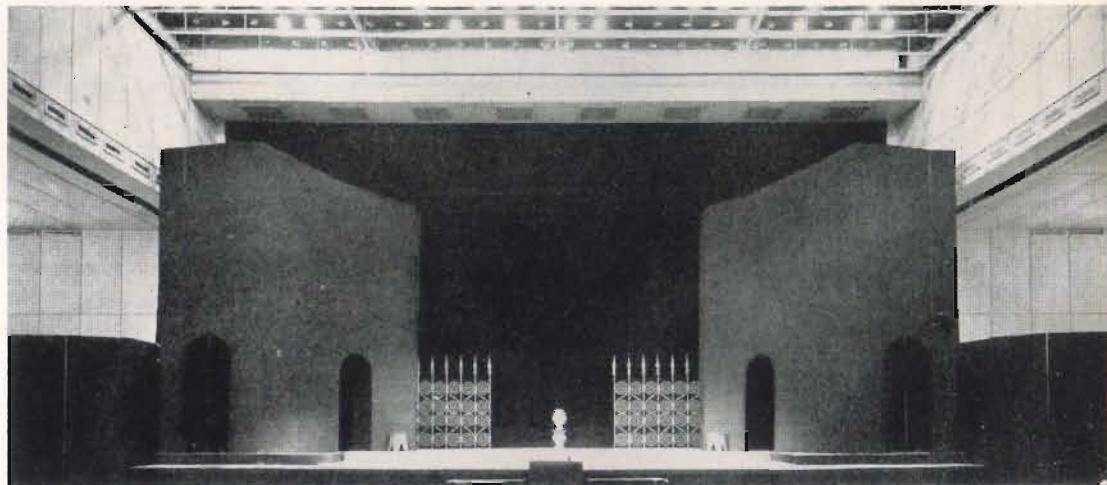
Es evidente, que no se puede tratar de desfigurar las obras escritas para un decorado, por ejemplo, a lo Sabbattini. Al contrario, es más propio a una dramaturgia contemporánea, que se acomode a esas exigencias y principios. A pesar de que se puede decir a su favor, igualmente, que apartando el Siglo XIX y, tal vez, una parte del XVIII, toda la obra dramática de los otros siglos restantes se presta a esa nueva concepción, siendo el teatro griego su mejor precursor.

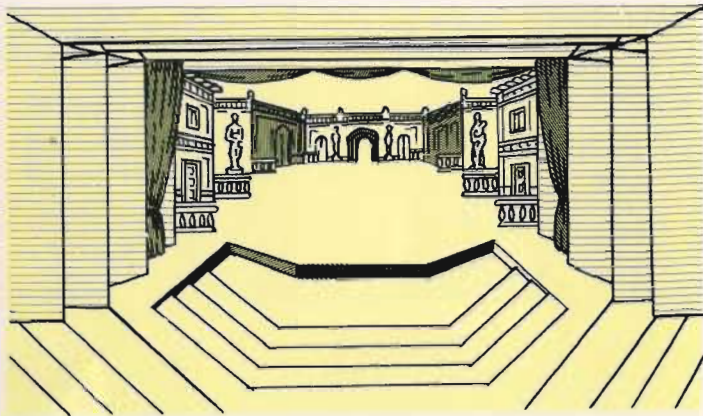
Con respecto a la arquitectura de las salas y escenas de teatro, las cosas se presentan, también, de otra manera en esta maravillosa época que vivimos. El objetivo moderno es que se establezca una corriente, una mutua aceptación entre la escena y la sala. Tanto en el teatro antiguo como en el del medioevo, esa correspondencia era fácil de realizar: el teatro tenía un carácter religioso y creaba automáticamente una forma de comunión. Nuestro teatro actual que ya no tiene esa significación religiosa busca esa comunión por otros medios: llevar la acción a la sala y atraer la atención del es-



"Los Gigantes de la Montaña", de Pirandello. Decorado: Teo Otto. Mise en scene de Giorgio Strehler. Zurich, 1949.

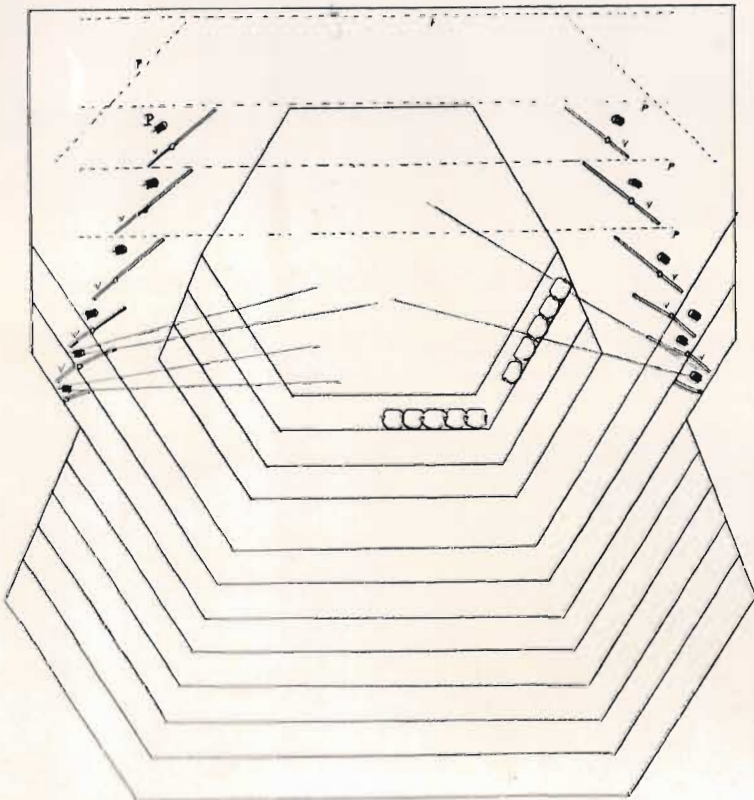
Mise en scene de "El Cid", de Corneille, en la sala de reunión de la Casa del Pueblo en Clichy, París. Realizó: Jean Vilar.





Instalación a la italiana. Clásicos, comedias.

Esquema del teatro transformable de René Allio.



pectador sobre el actor y el texto, despojando la escena de elementos superfluos que lo puedan distraer.

Desear la interrelación estrecha escena-sala no quiere significar confusión actor-espectador. El actor es como una antorcha encendida, el público lo rodea, pero no debe tocarlo con la mano, ni poner los pies sobre el mismo suelo. Han sido muchas las experiencias realizadas en ese sentido: la de Gemier, por ejemplo, de "avance lateral" sobre el público, los actores colocándose en los palcos laterales y actuando alrededor de las primeras filas de espectadores, como una tenaza; o de "avance central", practicado por Jacques Copeau, suprimiendo las candilejas y llevando el proscenio en movimiento de proa, hacia adelante entre los espectadores. Y tantas otras, las actuales de teatro circular y las de Bertolt Brecht y Jean Vilar, que no han llegado aún a reflejarse sobre la arquitectura.

Pero desde hace trescientos años el teatro evoluciona en el mismo sentido, el edificio de teatro multiplica cada vez más su maquinaria y dispositivos diversos, que gustan mucho al espíritu nuevo de tecnificación y desarrollo material. Pero esos elementos mecánicos ahogan el teatro de arte, alejándolo cada vez más de su característica primordial, la sobriedad y economía de medios.

PROYECTO DE UN TEATRO TRANSFORMABLE

Entre los muchos proyectos que la vanguardia creadora de teatro aporta a ese problema de la nueva arquitectura que debe tener el templo moderno de arte dramático, sentimos especial predilección (y constituye nuestro ideal para un futuro trabajo) por el proyecto de teatro transformable de René Allio, que encontramos, incluso, adaptable a nuestra situación en Venezuela.

Para René Allio, un teatro presenta dos lugares, el uno, desde donde se mira, y el otro desde donde "se es mirado". Es necesario —dice— relacionar armoniosamente esos dos lugares y ofrecer al realizador (metteur en scene) todos los medios de llevar la representación a su punto de perfección. Le toca al espectáculo, no a la sala, asumir todo lo que es del dominio sutil del arte. La sala es un lugar neutro y disponible, la representación le dará un alma, la "decorará".

El proyecto no es una solución a todos los problemas y creemos que podían aportársele más ideas, pero es interesante, sobre todo porque ha nacido de la práctica, más que de la especulación teórica. El joven René Allio trabaja en el teatro francés y, si no nos equivocamos, ha elaborado dispositivos escénicos para Jean Vilar y su Teatro Nacional Popular.

PLAN GENERAL

Este teatro cuenta con trescientos puestos o localidades y su capacidad

puede aumentarse según las necesidades. El público está colocado en un hemiciclo de gradas. No hay localidades o "puestos malos", ni ángulos inutilizables, el ojo abarca desde todos los sitios la totalidad del espectáculo.

El espectador está, entonces, en relación al actor en la situación del espectador en el circo, o mejor aún, del espectador de primera fila del primer balcón de un teatro tradicional, como nuestro Municipal. Ese espectador tendrá una visión ligeramente "en bajada" que le permite ver desarrollarse la acción en todas las dimensiones (los desplazamientos en profundidad son mucho más sensibles que para los de patio del teatro tradicional, a la italiana).

Los tres primeros rangos de gradas son desmontables. Transportadas del otro lado del área de acción de los actores, forman el "teatro circular".

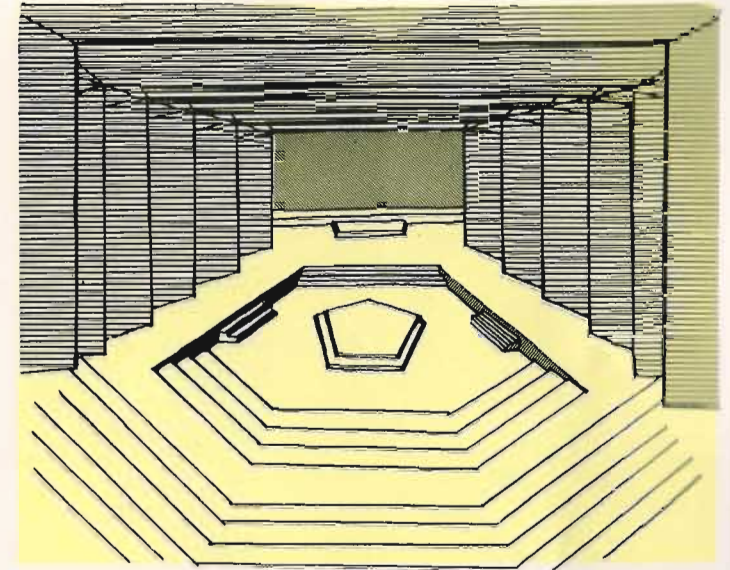
Las dos paredes laterales que continen el avance de las primeras gradas y la pista central, que conduce al fondo de la escena, contienen proyectores dispuestos para iluminar todas las partes del espectáculo. Ocultos por practicables o especies de biombos, se pueden orientar, así como los practicables, en el sentido que se juzgue necesario. Los practicables permiten también la entrada de los actores de cualquier punto que se desee. El techo está dispuesto de la misma manera y pestañas horizontales ocultan también reflectores. Allí no ha querido privarse de la iluminación que viene de abajo, pues la encuentra tan útil como la que viene de arriba y de los lados (la animosidad contra las candilejas habituales no puede llevar al extremo de no aceptar esa necesidad). Hay, entonces, proyectores colocados bajo el primer rango de las gradas.

El marco general de la escena está revestido de la misma materia y color que el fondo de la escena (se puede variar) y forma con ella un ambiente neutro que envuelve público y actores.

No hay escenario, en verdad, sino un área de acción que podrá tomar la o las formas que desee el realizador o que la obra representada exija. Una reserva de practicables que permitan todas las combinaciones, con algunas correderas para instalar posibles juegos de telones, sería toda la maquinaria. Todo es montable, desmontable y manuable.

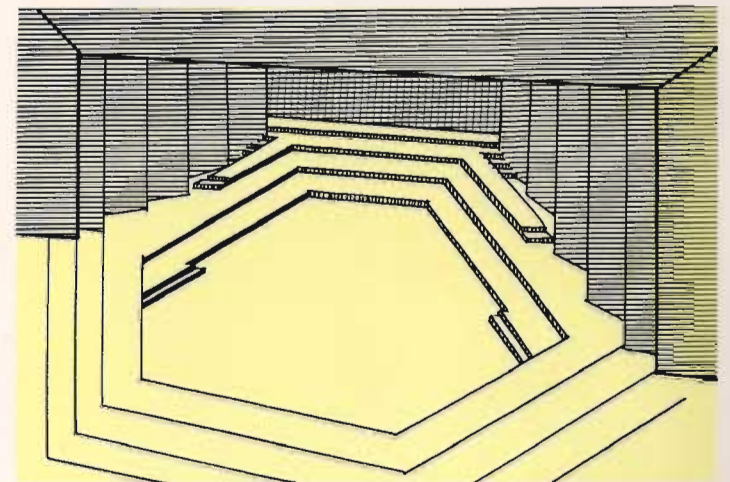
Se puede utilizar este teatro de todas las maneras: a) Transformando con los practicables o biombos el área de acción, en escena tradicional. Decorados, instalación a la italiana; b) Utilizando el área de acción tal como está o "arquitecturándola", con o sin elementos de decorado, en la forma del teatro isabelino; c) Transportando las primeras gradas del otro lado de la pista central o área de acción, para obtener el teatro circular, entrando los actores por los practicables de los lados.

Los gastos de construcción de un tal teatro, sus gastos de mantenimiento y de funcionamiento, son iguales a los de un teatro ordinario. Sus posibilidades de utilización son infinitamente más elásticas y variadas, y se puede decir, por lo tanto, más económicas.



Instalación arquitectural. Tragedias Clásicas. Teatro isabelino, Comedia del Arte.

Teatro Circular. Para ciertas tragedias: Piezas íntimas. Comedia del Arte, etc.



La
escenografía
en
la
temporada
de
Jean
Louis
Barrault

Beauvais, provincia muy estimada antiguamente por sus hiladuras y tapicerías, ve nacer a toda la ascendencia paterna de Molière y convierte a sus componentes en laboriosos tapiceros. No nos cabe duda de que Pierre Delbée, el estupendo escenógrafo de "Le Misanthrope", obra inaugural de la temporada Madeleine Renault-Jean Louis Barrault, conoce este hecho. Y lo aplica de manera extraordinaria. Las paredes, sostén del único decorado que juega en los cinco actos, son tapices abigarrados en blanco y negro, que transportan al espectador al admirable mundo artesanal de la época.

Tanto que el ocioso chisme se pasea aplastado y sin asidero por el escenario. Y cuando las puertas se abren, para dar paso al ancho mundo, el efecto logrado por Delbée es asombroso. La amplitud del fondo, el espacio abierto enmarcado en cortinas, sorprende. ¿Qué decir de la joya escenográfica del "Perro del Hortelano", de Lope de Vega?

Jean-Denis Malclés, con un poder de síntesis notable, transforma con magia de artista, la casa en calle y en alcoba al viento. También aquí la intención es fascinante. Y el estilo. Y el color. Paredes y luces, vestuario y mobiliario, todo vibra dentro de la misma cuerda de estilización franco-hispana. Las cortinas son cielo, los cuadros ventanales, los arcos pasajes, las rejas caminos, las velas antorchas. Y la alcoba expuesta al curioso, calle.

Baptiste de Jacques Prevert es un gran fresco de mayo. Nos lleva de sorpresa en sorpresa. Aunque Georges Neveux llame a Baptiste un solitario, lo multitudinario pictórico de Mayo lo acompaña y lo envuelve. La chispa mordaz, lírica, patética, de esos telones son otros tantos gritos que la garganta de Baptiste no emitirá jamás.

¿Qué columna supliría el efecto de infinito que nos dá aquella cortina negra tocada por un haz de luz, en la que se apoya el fantasma del padre de Hamlet? ¿Y, cómo lograr mutaciones tan imperceptibles, que transforman sin embargo totalmente el lugar de acción? El genio de André Masson tiene la respuesta. Con planos puramente apoyados en

cortinas, practicables y algún mueble aislado, compone e ilumina el espíritu hamletiano. Triste y solo es el trono, de sangre la alcoba, de fuego el frente. Y clara la locura. Y solemne la muerte.

Las falsas confidencias de Marivaux se purifican en la luminosidad del escenógrafo Maurice Bianchon. En un blanco limón que baña la escena y la vuelve frutal. Muebles y paredes, ramajes y luz, todo se funde para hacer más delicada, la delicadeza del autor.

Y en contraste notable, en esfuerzo simultáneo, aquellas Trapacerías de Scapin, historia de pillos y corazones. El gris encubriendo, el de los muebles y puertos humildes, y el rojo como latido sonoro. Christian Berard que dejará escuela y camino. Equilibrio, como el puente que une el ascenso y descenso de ese sensacional destile de criaturas de Molière. Geometría con alma, alegría y dolor con color.

Y el mismo Malclés de Lope de Vega desdoblado en Jean Anouilh: El ensayo. Más realista, más imponente, más taciturno. Material y complejo.

Y dejo para el final al Christian Berard de Amphitryon de Molière. Con su sentido maestro de la perspectiva. Del bloque. Y con la fantasía desplegada en la creación de un vestuario feérico. Acaso el único decorado, cuya realización adolece del grado de perfección observado en todos los restantes. Para L'impromptu, despedida de la compañía, Jean Louis Barrault, al revelar al público un escenario natural, con su camino libre a los camarines, sus trastos y cajones a medio embalar, sus actores a cara limpia unos, en personajes otros, logró un clima de emoción sólo comparable en el recuerdo a aquella caída de telón sobre "El ocaso del Teatro", de Lenormand, cuando el escenario va siendo despojado poco a poco de lo que constituye su vida diaria, para desaparecer. Pero para los que seguimos y seguiremos siempre la trayectoria de este excepcional grupo de artistas embanderados con lo más puro y místico de nuestro Arte, la impresión varía. Desaparecen hoy, para vivir mañana y siempre.

Juana Sujo





Tamanaco.



Tamanaco.



Petroglifo del Edo Carabobo.



petroglifos de venezuela

SAUL PADILLA

La aparición de los petroglifos pone al hombre civilizado frente a los siguientes interrogantes: ¿de dónde vienen esos dibujos grabados con tanto trabajo sobre rocas encontradas frecuentemente en plena naturaleza donde las necesidades de subsistir del hombre primitivo son casi siempre apremiantes? ¿Qué impulso mueve al indio en un ambiente a veces hostil y un medio generalmente difícil para suspender la tarea de procurarse alimentos o protegerse mejor y dedicarse a una labor improductiva? Estas preguntas se pierden en las tinieblas de un misterio hasta hoy indescifrado, pero a través de él podemos observar cómo las necesidades físicas o económicas del hombre no llegan a absorber siempre por completo su tiempo y su pensamiento. De ahí estos caracteres, muestra de una conciencia y un por qué lleno de convicciones emocionales marginados de lo que podría llamarse una actividad interesada o lucrativa.

Esa es la fuente donde tenemos la oportunidad de contemplar el nacimiento del arte, ya que ahí vibra un mundo propio de expresiones provenientes de una misma necesidad fundamental: la humana necesidad de plasmar la percepción del universo y sus misterios eternos, origen de religiones en nosotros y creencias en el indio.

Hoy los petroglifos recobran su vigencia y se manifiestan como punto de partida de un estilo y esencia de una invención rústica de concepciones puras, productos de un medio y una circunstancia en el que se afirma un antecedente que entra al debate de las preocupaciones estéticas presentes por su sintetismo primitivo y la manera como se logran ciertas composiciones prescindiendo totalmente de la figura.



Petroglifos del fundo Tamanaco, Edo. Cojedes.

Petroglifos del fundo Tamanaco, Tiniquillo, Edo. Cojedes.



Petroglifos del Edo Miranda.



be observarse sin embargo, que el director no se presenta nunca en el film, como tampoco un autor dramático habla nunca en primera persona.

Por otra parte, si sobre la pantalla aparecen no sólo imágenes definidas objetivamente, sino también imágenes que se oscurecen, que se iluminan gradualmente y que se funden unas en otras, si, en definitiva, se recurre a los efectos fototécnicos, entonces no subsiste más el contacto puro y simple entre espectador y director. En tal caso toma la palabra el narrador, el autor mismo.

La cámara y el mundo invisible

Lo más curioso es que con el auxilio de la técnica cinematográfica, se puede proyectar sobre la pantalla lo invisible. Considerándola como un todo, la imagen de la partida de Furmanov tiene un contenido lírico: el desolado estado de ánimo de Chapáiev y sus oscuros presentimientos. Aquí nos encontramos frente a objetos no fotografiables, a sentimientos y estados de ánimo invisibles, que el gradual oscurecimiento de la imagen expresa —a pesar de todo— con medios visivos.

Invisible es el pensamiento, invisibles los procesos mnemónicos. Y sin embargo, cuando la imagen gradualmente se ilumina, el film tiene la posibilidad de comunicar la sensación de que no se trata de la imagen de un objeto cualquiera, sino de una imagen que surge de lo profundo del ánimo.

Perspectiva temporal

El oscurecimiento gradual de una imagen hace sensible también el transcurrir del tiempo. Cuando aparece sobre la pantalla la imagen de una nave que desaparece lentamente en el horizonte, el ritmo de la visión indica el transcurrir de cierto lapso de tiempo. Pero cuando la misma imagen del mar comienza a oscurecerse, el espectador no sólo advierte el tiempo que transcurre, por la nave que desaparece, sino que tiene la sensación de que ha pasado un tiempo mucho más largo, que tampoco alcanza a medir. Ya que en este caso el cuadro contiene dos movimientos: el movimiento de la nave y el movimiento del diafragma. En otras palabras: el tiempo real que debe transcurrir para que la nave desaparezca y el tiempo cinematográfico creado por el oscurecimiento del cuadro, y que vale sólo como impresión.

Esto que definimos como tiempo cinematográfico es un efecto temporal análogo al efecto espacial, de perspectiva. Las líneas de la imagen muestran al espacio en perspectiva. Algunos tipos de movimiento de la imagen señalan en cambio el tiempo en perspectiva. Un análisis de estos efectos puede ser tan interesante para el director como para el psicólogo.

Si se quiere indicar el transcurrir del tiempo mediante el inserto de algún "detalle", en el curso del film, es conveniente tener presente que una imagen inmóvil puede sugerir la impresión de un lapso de tiempo mayor que no un corte (en el que va implícito un movimiento). Si, por ejemplo, después de una escena dramática insertamos una imagen rica de movimiento (aún cuando se desarrolle en otro lugar) y luego volvemos al lugar primitivo, no sugerimos la impresión de que han pasado muchos años. ¿Por qué? Es simple: el movimiento visible tiene un contenido real, que despa-

ta la impresión del transcurrir de un tiempo real. Si, al contrario, entre dos escenas ricas en movimiento insertamos un objeto inmóvil (una roca, un lago, etc.) podemos despertar la impresión de que ha transcurrido un tiempo larguísimo, un tiempo infinito. Los mares y las montañas están asociadas al concepto de "infinito" en nuestra memoria, no porque "muestren" un gran período de tiempo, sino porque al contrario no lo demuestran en absoluto; en consecuencia podemos imaginarlos como existentes en ese período de cualquier longitud.

La psicología de la sobreimpresión.

Cuando al rostro de un joven sucede, por corte, el mismo rostro envejecido, el espectador no alcanza probablemente a captar el nexo entre los dos encuadres. Si, al contrario, el rostro del joven se transforma lentamente en el rostro del viejo, deberá darse cuenta necesariamente del tiempo que en el intervalo ha pasado. Este artificio óptico técnico no indica el transcurrir del tiempo, ni lo representa; lo alude simplemente. En sí misma, la sobreimpresión no representa nada. El narrador, el autor del film, habla ahora en primera persona. Una imagen emerge de la imagen que la precede haciendo patente un nexo más profundo. Se trata de una convención universalmente aceptada; un modo de decir del lenguaje cinematográfico: cuando dos imágenes se disuelven lentamente la una en la otra, los objetos que son contenidos en ellas resultan ligados por una relación más profunda, que tiene, además, una importancia dramática quizá inexpresable mediante una sucesión de imágenes ligadas por corte directo.

Tiempo y encuadre.

En Heimkehr (1928), Joe May narra la larga peregrinación de los soldados fugados de una prisión para regresar a la patria. ¿Cómo se podría representar el infinito, enervante camino a través de las estepas siberianas y los caminos de la Rusia? Cuántos paisajes, cuántos lugares distintos, cuántas aldeas y ciudades sería necesario mostrar para que el espectador sintiera la sensación de la distancia recorrida y del tiempo pasado? Joe May ha hecho lo mejor, no mostrando nada de esto. No se ve ningún paisaje, no se ve ni siquiera los soldados. Sobre la pantalla aparecen sólo los pies que caminan. En estos "detalles" no se ve ningún paisaje. Y sin embargo, por lo mismo que no se ve ninguno, allí podrían haber miles.

Los pies caminan ininterrumpidamente, y en disolución vemos cómo las fuertes botas se hacen pedazos, cómo las sandalias se deshacen y cómo, finalmente, las vendas que envuelven los pies se van destruyendo una a una: los pies lacerados y sangrantes cierran la serie de los encuadres. Si estas 4 imágenes se sucedieran unas a otras por cortes directos, el espectador sería desagradablemente impresionado por bruscos e injustificados pasajes: los habría considerado símbolos de cuatro condiciones distintas. El lento proceso de la transformación no puede ser logrado sino mediante la sobreimpresión, aún cuando este procedimiento técnico no está en capacidad de representar, en sí mismo, ninguna realidad. Sobre la pantalla la marcha de los pies dura efectivamente cerca de tres minutos, pero nuestra conciencia capta inmediatamente que en el entretiem po han transcurrido meses y años.

2



a

b

c

d

Cuatro imágenes sucesivas de una secuencia de "Le Jour de leve", realizado por Marcel Carné en 1935. La película comienza con la muerte de Valentín, abateado por Francisco (Jean Gabin), quien posteriormente se niega a entregarse y es sitiado por la policía. En un momento de tregua, Francisco se acerca a la ventana, la plazoleta está llena de curiosos (a), hay un corte a un primer plano de Francisco (b), sobre este primer plano comienza en disolución, a aparecer la plazoleta, exactamente bajo el mismo punto de vista (c), la plazoleta sustituye completamente al rostro de Francisco (d). La acción recomienza, trasladándose a unos días antes. La disolución en este caso representa visualmente el proceso mental del personaje, que obsesionado por lo sucedido hace algunos días, apenas hay un momento de tranquilidad se abstrae de la realidad que lo circunda y vuelve a revivir, en su memoria, aquellos acontecimientos. El paso del tiempo, hacia adelante e hacia atrás, que esta sugerido normalmente por la disolución, en esta oportunidad adquiere una especial fluidez e intensidad porque refleja también un proceso mental y no es simplemente un recurso mecánico.

Las imágenes siguientes pertenecen al film "Vampyr, l'étrange aventure de David Gray", realizado por Carl Theodor Dreyer en 1932 y fotografiada por Rudolph Maté. La historia, como su nombre lo indica, es completamente fabulosa... Las ilustraciones escogidas corresponden a las siguientes tomas: 318. (a) David Gray sentado de frente a la cámara, con el rostro hacia abajo parece dormido. Se desdobra. El "doble" mira a izquierda y derecha como reconociendo el lugar. Finalmente sale por la izquierda, mientras queda sentada, la figura, transparente como un fantasma de David Gray. 319. Cielo nocturno. 320. El parque. El "doble" de David Gray camina velozmente de derecha a izquierda. 321. Cielo nocturno. 322. (b) Al fondo un alto muro que termina contra una casa, vista a la derecha en escorzo. Al fondo hay una puerta por la que entra el "doble" avanzando hacia la casa, de izquierda a derecha. 323. (c) Entrada de la casa del Doctor, por la izquierda entra el "doble", se voltea hacia la cámara y mira hacia abajo, delante de él. 324. Un féretro sobre el piso, cubierto por una sábana. 325. La habitación. Una ventana con las persianas cerradas. Entra a campo el "doble" mirando hacia abajo. 326. Detalle del féretro. 327. El "doble" de David Gray, mira hacia la derecha y hacia abajo. Esta toma es continuación del mismo movimiento de caminar alrededor del féretro iniciado en la 325. 328. El "doble" se acerca al féretro, y se inclina para quitar la sábana. Este movimiento está dirigido de frente a la cámara, que está en el lugar del féretro. 329. Detalle. La cabecera del féretro ocupa el ángulo inferior derecho, orientado en el sentido de la diagonal. Al quitar la sábana la cámara sigue a ésta, pero luego regresa al féretro donde aparece David Gray, muerto, con los ojos abiertos. 330. El doble mira hacia el féretro, de frente a la cámara que ocupa el lugar de éste. 331 (d). El "doble", de espaldas a la izquierda, mira el féretro. 332. Igual al 330. El rostro del "doble" muestra espanto y estupor. 333. Entrada a la casa del Doctor. A la izquierda la puerta abierta, tal como la ha dejado el "doble" al entrar, a la derecha le puerta de vidrio. 334. La puerta de vidrio centrada. Entra por la derecha el "doble" de David Gray y va hacia la puerta. 335. (e) El "doble" mira hacia la izquierda a través de la puerta. 336 (f). Una panorámica por el cuarto, la cámara girando descubre a Gisele atada a una cama de hierro.

Este fragmento muestra las extraordinarias posibilidades de la técnica de la cámara en el campo de la expresión de lo fantástico. El desdoblamiento por sobreimpresión en la toma. 318. (a) crea un ambiente sobrenatural, acentuado por el desafío de las imágenes y por el juego cambiante de las luces. Las tomas sucesivas van intensificando la expectativa, el terror de lo misterioso, hasta las tomas 329, 331, (d), en que de nuevo se utiliza la sobreimpresión para expresar el desdoblamiento, que culmina en esta imagen pavorosa en que el "doble" se descubre muerto en una extraña y alucinante premonición. El mundo de lo sobrenatural puede ser expresado por otras artes, la música, la literatura especialmente son capaces de poner en juego la imaginación del espectador o lector, sugiriendo, provocando en él un proceso mental que recrea, subjetivamente, la emoción peculiar que provoca lo sobrenatural. Pero la intensidad de esa expresividad es mínima, comparada con la que alcanza el cine en el mismo sentido. En el cine, mediante los recursos propios de la cámara, y mediante el proceso psicológico de penetración del espectador y el actor, se alcanza un grado de tensión insuperable. Lo misterioso, lo terrorífico de la incompreensión, es visible y vivido por el espectador, gracias al lenguaje cinematográfico.

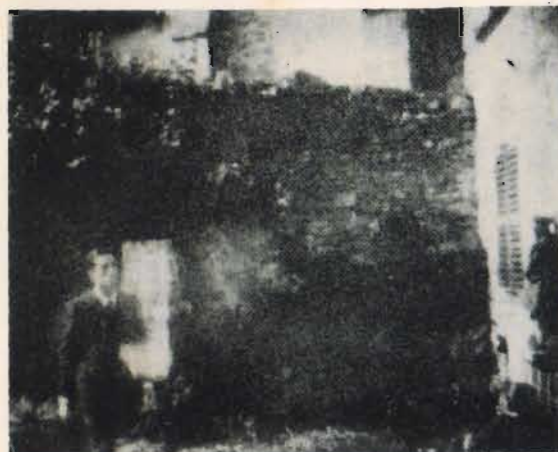
3



318 (a)



331 (d)



322 (b)



335 (e)



323 (c)



336 (f)

Dimensiones de la imagen y disolvenca.

Las disolvencias que se suceden sin interrupción son logradas sólo cuando se trata de primeros planos. La figura entera de un hombre dentro de un paisaje actúa como una realidad física con precisas referencias especiales, y hace mucho más difícil la disolvenca, que un cierto sentido pierde peso. Si, para volver al ejemplo de aquella sobreimpresión hubiésemos visto, aunque sólo fuera por cuatro veces, montes, bosques, ríos y casas que se transformaran unos en otros, habríamos advertido evidentemente la técnica del truco. La transformación visiva del paisaje crea con facilidad una atmósfera mágica, de sueño. Por el contrario, la transformación de cosas que no se ven no provoca ningún problema particular. En ella se pueden encontrar innumerables paisajes que no vemos, puede transcurrir un lapso de tiempo inconmesurable. El primer plano no sólo aísla al objeto del ambiente, sino que lo sustrae dejándolo estrechamente ligado a las leyes ambientales y lo coloca en un espacio supuesto, regulado por leyes completamente distintas.

Disolvenca y simplificación de la narración.

La técnica de la disolvenca hace a menudo superflua la técnica de las escenas relacionadas por "cortes" (es decir las acciones paralelas).

Demos un ejemplo. Si un personaje visto en una escena determinada reaparece por "corte" en la escena sucesiva, sin que entre las dos haya sido insertada ninguna otra imagen, el espectador se pregunta: ¿Cómo ha hecho para llegar hasta este lugar? Este error de continuidad se debe, obviamente, a la impericia técnica del director. Si por el contrario, con una lenta disolvenca cruzada pasamos de un lugar a otro, ninguno se maravillará de ver de pronto en otro lugar, el personaje que aparecía en la primera escena. En tal caso, en efecto, no somos ya observadores pasivos de los acontecimientos sino que escuchamos las palabras que dice el autor, o sea, descubrimos su ingerencia visiva en el curso de la acción. El autor nos avisa que el lugar de la acción cambia y que el tiempo pasa.

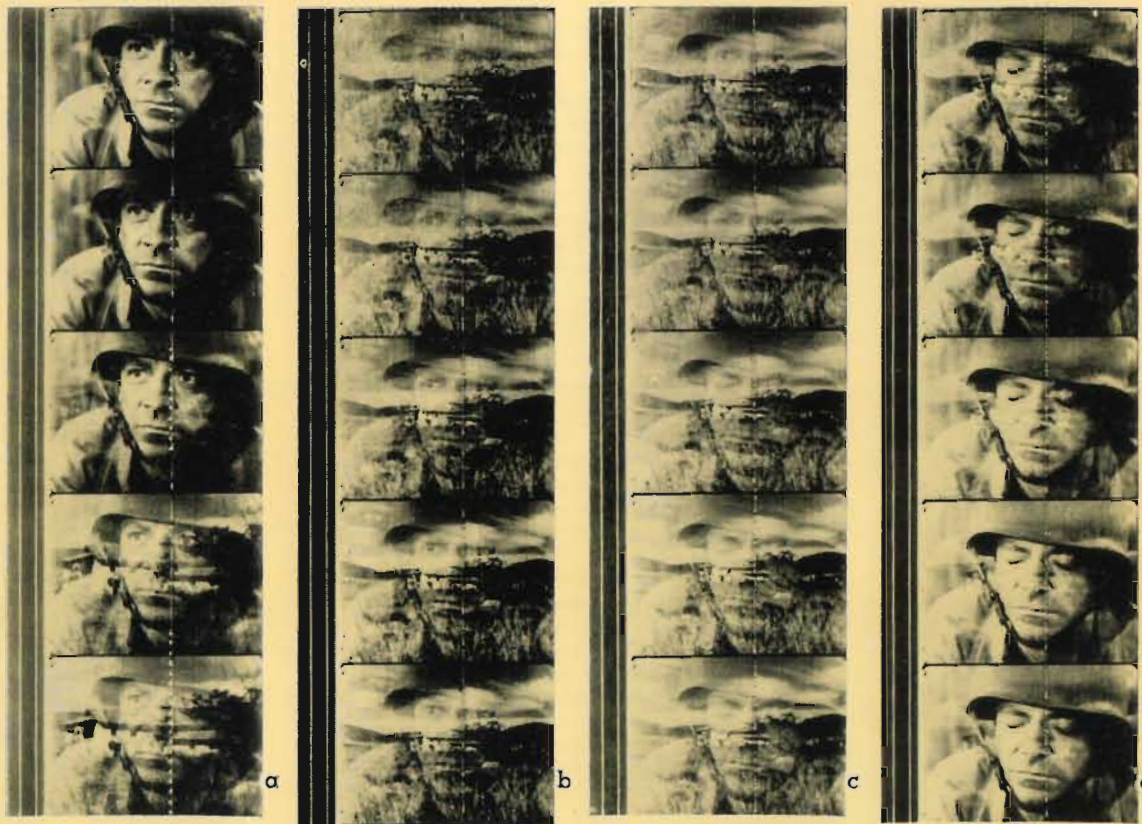
Este desvincularse de la obligación de las acciones paralelas tiene sus ventajas. Simplifica el curso de la acción, y no hay quien no se de cuenta de lo necesario que es esto en los films modernos, que elaboran su propia materia sobre la base de la micropsicología. De este modo, en efecto, es posible concentrar mayormente la atención sobre la acción principal a los personajes de más relieve.

Esto se hace imprescindible cuando el director quiere infundir en la sucesión de imágenes un ritmo tranquilo, "narrativo", sin sacudidas. Si, por otra parte, el argumento es de carácter dramático y prevé efectos de particular fuerza expresiva, será mejor, naturalmente, adoptar el "corte" y las acciones paralelas.

Disolvenca y cambio de ambiente

Como se ha dicho, la disolvenca provoca siempre la sensación de una relación interna entre dos encuadres. Cuando se produce la fusión de dos lugares distintos, el ligamen visual está constituido por el personaje que vemos en ambos lugares. Es aconsejable escoger una figura que ejerza una particular atracción visiva, a fin de poder hacer desaparecer el espacio que la rodea como si fuese algo mucho menos consistente que él mismo. De este modo el personaje

4.



4. La toma a la cual corresponden estas imágenes es del film de Lewis Milestone "A walk in the sun". Un soldado americano se arrastra hacia una casa ocupada por los nazis. El estado de ánimo del soldado es magistralmente interpretado, en imágenes visuales, gracias a la sobreimpresión. Sobre el primer plano del rostro del soldado (a), comienza a sobreimpresionarse la casa que va a atacar, esta va creciendo en tamaño y en dominio del dibujo de su imagen. Cuando esto es claro, comienza a empequeñecerse y a perder fuerza en el dibujo (b, c), hasta quedar de nuevo sólo el rostro del soldado (d), con una expresión mímica cambiada, que revela su descomposición interna. El conflicto dinámico, tanto el interior como el exterior, se funden aquí en una sola cosa. El soldado debe atacar la casa, la casa significa dolor, muerte quizá; el soldado tiene miedo, debe hacerlo sin embargo; así, deber, causa de muerte, miedo, descomposición, con todas sus sugerencias concomitantes, alcanzan un grado de expresividad máximo en segundos apenas gracias al feliz empleo de la técnica peculiar de la disolvenca. Un estado de ánimo interior es expresado visualmente, y por eso más intensamente, mediante las posibilidades de la cámara.
5. El uso de la disolvenca como expresión del paso del tiempo es particularmente logrado en estas imágenes de "Citizen Kane", la célebre película de Orson Welles, fotografiada por Gregg Toland y montada por Robert Wise en 1941. Leyland (1) un antiguo amigo de Kane comienza a contar sus recuerdos sobre éste, sobre sus palabras en disolvenca cruzada aparece la residencia de Kane, y éste y su esposa (2) sentados a la mesa; (3, 5, 7, - 4, 6, 8) Kane y su mujer conversan, hay cortes de uno a otro. De Kane (9a), la cámara pasa rápidamente, girando (9b) hacia la mujer (9c); el diálogo continúa (10, 12 - 11, 13), hay nuevos cortes a Kane y a la mujer. Perc del primer grupo de tomas de diálogo al segundo, los trajes han cambiado, también el decorado, mostrando así el paso del tiempo. La primera disolvenca nos permite ir hacia atrás en el tiempo, la segunda nos muestra el paso de éste, lográndose una perfecta continuidad de acción gracias al mantenimiento de la disposición de los personajes y a que las últimas palabras del primer diálogo se ligan a las primeras del segundo, aún cuando el contenido de ellos cambia sustancialmente. En esta lenguaje cinematográfico no hay explicaciones inútiles, no hay quiebres en la continuidad dramática, una disolvenca de fracciones de segundo nos hace entender, nos indica que han transcurrido meses o años, y sin embargo la acción, la relación de los personajes se mantiene en una progresión creciente de intensidad y expresividad.



1



2



3



5



7



8



9a



9b



9c



10



11



13

podrá mudar de ambiente casi como si se cambiase de traje.

Un método muy eficaz y muy usado es el de tomar el personaje en primer plano, mientras el ambiente que lo rodea poco a poco se desvanece. Los límites del encuadre se reducen gradualmente hasta comprender sólo el contorno de la figura. De esta forma, la disolvencia sustrae en un cierto sentido al personaje del ambiente antes de colocarlo en otro (que aparecerá con una nueva disolvencia).

"Narkose"

En mi film "Narkose" (1929) no había un solo "corte", porque el estilo adoptado exigía que las imágenes se sucedieran una a otra con el ritmo lo más apacible y fluido posible. Cuando el protagonista se prepara a hacer un viaje, se ve en primer plano la maleta. El diafragma se cierra en torno a ésta, la habitación desaparece. La maleta, permaneciendo sola en el encuadre, comienza a brincar levemente. Se abre el diafragma, y se descubre que la maleta (constantemente ante los ojos del espectador) se encuentra en la rejilla para equipajes de un vagón de ferrocarril. Es'amos en un tren. Partiendo de la maleta, la cámara efectúa una panorámica hacia abajo y descubre a los viajeros, y entre ellos al protagonista del film.

Nuevamente: en otro punto del film, vemos a la protagonista femenina, pobre y abandonada, en medio de la calle. El diafragma se cierra en torno a sus manos, que estrujan un pañuelo arrugado y bañado de lágrimas. Con una lenta sobreimpresión, el pañuelo se transforma en una rosa blanca. Las manos son siempre las de la muchacha. El diafragma lentamente se abre: las manos están arreglando un mazo de flores, y cuando la escena ha aparecido totalmente, vemos a la muchacha que sirve a los clientes de una floristería. Una disolvencia de este género indica no sólo dos situaciones distintas, sino que puede también encerrar, en una gran síntesis narrativa, todo el curso de una vida. Mas debemos tratar cautelosamente con esta técnica. La disolvencia fácilmente degenera en formalismos abstractos

Cambio sin movimiento

La forma más común de este tipo de disolvencia-cortinilla es aquella en que, como último encuadre de una escena, se ve una "toma" cerrada en la cual se aísla una cabeza o una mano (arrancada del ambiente circundante). Es' el último encuadre de la escena precedente es al mismo tiempo el primero de la escena siguiente, que veremos en su totalidad cuando el objetivo sea abierto de nuevo completamente. El objeto en primer plano no se ha movido, mientras ha cambiado el ambiente, en cierto modo detrás del encuadre. El cambio de lugar adquiere de esta forma el valor de una experiencia psicológica del hombre. Ningún movimiento físico ha intervenido. El rostro (o la mano) no se ha movido. No han entrado en juego las funciones temporales, objetivas y por consecuencia de ahí resulta una mayor fuerza de el valor psicológico de la transformación.

Esta técnica, además, aumenta el interés del espectador, ya que éste, curioso, espera ansiosamente la sorpresa: el nuevo lugar de la acción. El protagonista está ya presente en aquel lugar, y el espectador lo sabe. Más aún, sobre el rostro del personaje ya se refleja el nuevo ambiente que la cortinilla cerrada esconde todavía a la mirada.

En el film sonoro, este efecto puede ser ulteriormente fortalecido por sonidos fuera de campo. Oímos el nuevo ambiente antes de verlo.

Disolvencia e imágenes psíquicas.

La técnica de la disolvencia, que cambia el lugar de la acción y hace del todo ilusorios el espacio y el tiempo, ofrece la posibilidad de reproducir aquellas extrañas asociaciones de imágenes que surgen de la memoria, en el sueño, en la fantasía.

En Narkose (1929), durante el sueño de la anestesia (que es muy semejante al sueño), se ven desfilan las imágenes de la vida de una muchacha. Este tipo de representación fue escogido a fin de que las imágenes reprodujeran sólo la realidad de las sensaciones individuales y excluyera ese montón de detalles insignificantes que se encuentran en la vida y que hacen normalmente imposible lograr una representación racional de la realidad cotidiana.

La protagonista es una muchacha que sale un día de la escuela: todo esto lo sueña durante la narcosis. Se levanta del pupitre, la cámara la sigue. De pronto hela en la calle, sin que se hayan visto ni puertas ni escateras (en una secuencia "real", al contrario, no se habrían podido dejar de representarse, aun cuando esto no tuviera ninguna significación importante). En Narkose los ambientes cambian sin que se interrumpa la continuidad de las imágenes. Menos ahora en la calle (una hilera de faroles, más nada). Una luz se acerca, mientras la muchacha permanece inmóvil: es la vitrina iluminada de una librería. La muchacha pasa a través del cristal y se encuentra dentro del negocio. Los ambientes cambian, pero la muchacha no se mueve. Y en efecto, ni en la realidad se mueve, ya que está sumergida en el sueño.

Ahora está frente a la taquilla de un teatro. Pide entrada, pero todas están agotadas. En el foyer, pasan delante de ella hombres y mujeres, y cuando se voltea para devolverse, camina ya sobre la nieve. Al segundo paso está en un bosque, en pleno invierno, entre altísimos árboles cubiertos de nieve.

La figura de la muchacha está constantemente delante de nuestros ojos. Pero no vemos de qué forma ha podido salir del teatro y llegar al bosque. También el espectador sueña el tiempo y el espacio. Pero no como si un lugar fuera, con rapidez increíble, transformando en otro, sino más bien como si los diversos lugares no tuvieran un significado espacial unitario. Nos encontramos en una habitación y también en un bosque. Ni el teatro ni la literatura podrían rivalizar con el cine en este campo. ¿Por qué estas vicisitudes psíquicas, contadas son imágenes, son tan raras en el cine de hoy?

Cortinillas.

A menudo, al contrario, el director resuelve el cambio de escena —cuando no quiere insertar encuadres intermedios— con un telón levantado ante la imagen. La escena se inicia de un modo propiamente teatral. Esta confesión de incapacidad y de pereza es tan poco cinematográfica que no habría forma de justificarla. Lo más que se puede decir es que siempre es mejor hacer esto que cambiar el ambiente insertando un nuevo encuadre sin ninguna motivación dramática.

Revista de Revistas

CENTRO TECNICO DE LA GENERAL MOTORS, DETROIT.

Este Centro de Investigaciones, situado en los confines del norte de Detroit, y que ha costado más de 100 millones de dólares, fue construido en menos de seis años. Actualmente comprende 24 edificaciones. Las tres primeras terminadas en 1949, después de dos años de trabajo, provocaron vivas discusiones entre los críticos y arquitectos.

El Centro Técnico ocupa un terreno de cerca de 2,5 kilómetros. Ningún edificio tiene más de tres pisos. Las construcciones, en las cuales trabajan más de 3.500 ingenieros y técnicos especializados, se agrupan alrededor de un lago artificial de 590 por 190 metros. Las fachadas longitudinales son simples y exentas de monotonía: paneles rectangulares de vidrio, con marcos de aluminio, interrumpidos aquí y allá por bandas laqueadas negras. Los muros laterales son coloreados (azul, rojo, amarillo... 9 colores en total) y construidos con ladrillos esmaltados.

El conjunto está situado en una llanura desértica, lo que ha permitido a sus arquitectos crear un paisaje destinado a ser visto desde dos puntos de vista: el de los que viajan en vehículos motorizados a gran velocidad, y el de los empleados, desde el interior de los edificios.

En todo caso como el centro sirve a fines tecnológicos, su característica esencial es el gigantesco depósito de agua, de acero inoxidable, y con una altura de 50 metros. Otros aspectos funcionales se revelan, al considerar que el objetivo del conjunto es "la exploración del futuro industrial", expresando el carácter de los distintos trabajos que se realizan. El vidrio predomina en los laboratorios y oficinas; al contrario, el laboratorio de isotopos, por ejemplo, está sin ventanas, dado su alto grado de secreto que es necesario guardar: los muros de colores, sin embargo, les quitan todo carácter siniestro y los hacen francamente amables.

E. N. Rogers, director de Casabella, comenta sobre este conjunto: "Es una realización terrible, como sumergida en un ambiente de ficción científica, pero por lo mismo enraizada concretamente en el momento histórico que vivimos. Uno es acogido en una caja de vidrio, vacía en el centro, con cómodos sillones de piel blanca a los lados; allí hacen esperar, y se tiene la sensación de que se es escuchado por rayos secretos antes de dejar pasar. A través de las ventanas se puede ver la inmensa perspectiva con los pabellones que se reflejan en el enorme espejo de agua. Uno recuerda Versalles, pues aquí también hay una especie de Rey Sol, el Presidente, el patrón que nunca es mencionado, en este castillo a lo Kafka. Luego viene un guía, un hombre robusto vestido de policía, tan amable como inflexible; y se comienza la gira en auto, pero es lo mismo que pasarle un dulce por las narices a un niño y darle luego sólo una de las cerezas de adorno! por todas partes he creído leer el "verboten" alemán".

"El arquitecto Saarinen y sus colaboradores han ejecutado esta obra con medios perfectos, y es imposible lograr una resultado superior: estructura límpida y disposición armoniosa de los materiales escogidos siguiendo el más severo criterio técnico: las paredes en que terminan los pabellones son recubiertas de ladrillos de cerámica cuyos colores



Vista aérea del conjunto.



Departamento de Ingeniería. A la derecha, laboratorios; a la izquierda, oficinas.



Entrada a la Administración del Departamento de Ingeniería.



Salón de espera.



Fachada del edificio de Administración.

revelan la alquimia más refinada. Ninguna dimensión ha sido exagerada: las puertas y las ventanas son justas, y el Presidente mismo pasa, como todos los otros mortales, por esas puertas. ¿Debo decir que esto es bello? Es muy bello. Es impresionante. ¿Pero, se trata de una medida humana? En un cierto sentido, sí: la Demiurgia es la Técnica, pero el hombre ha sabido mantener sus propias dimensiones físicas: sus medidas espirituales son el reflejo de su habilidad científica, de su capacidad de organización, de su riqueza de producción".

"El arquitecto ha interpretado con un estilo seguro el tema dado; y confiriéndole, además —casi exaltándolo—, un potencial crítico, por medio de una escogencia precisa del lenguaje figurativo, que lo revela desnudo y sin reticencias: se trata de una oda a la producción mecánica".

"Se trata aquí de un caso típico y que está entre los más famosos de la atomización de nuestra cultura: razón de un lado, sensibilidad artística de el otro; mito de una parte, realidad de la otra: incongruencia entre el fin y los medios; de tal modo que la medida humana, aún si está expresada en sus términos físicos y prácticos, no se concilia con el ideal de una sociedad en la cual cada hombre puede vivir en función de su medida, y en la cual todos los hombres juntos puedan gozar recíprocamente de las capacidades positivas de cada uno, y, en fin, en lugar de coordinarse en relaciones orgánicas, pierden su valor esencial".

INGENIERA VERSUS ARQUITECTURA

En un interesante artículo de Maric Salvadori, aparecido con este título en *L'Architettura*, n° 8, el autor sustenta algunas tesis sobre la relación ingeniero-arquitecto, basándose en su amplia experiencia en este campo, como Profesor en el Departamento de Ingeniería de la Universidad de Columbia.

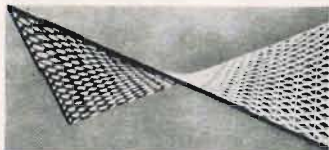
Salvadori comienza por analizar lo que considera como los ejemplos más interesantes desde el punto de vista estructural dentro de la arquitectura contemporánea: la Iglesia en Belo Horizonte, de Niemeyer, en la cual funcionalidad, estructura, decoración interna y externa se fusionan en una perfecta unidad; la Arena en Raleigh, del arquitecto ruso-americano Matthew Nowicki, con un espacio interno de gran interés determinado por una planta elíptica y un techo en forma de montura, pero en el cual se pierde la idea original, ya que los arcos inclinados de concreto no son sostenidos por los tirantes del techo y se apoyan pesadamente en columnas; el Auditorium del M. I. T. de Eero Saarinen, presentando un sector esférico que por razones estáticas, no podía ser construido como una concha; por este motivo el espesor ha resultado excesivo; el espacio interno es fragmentario y no da la sensación de amplitud típica de las bóvedas, y sólo el aspecto externo, indudablemente lo más logrado, puede justificar la estructura; la paraboloides hiperbólica utilizada por Eduardo Catalano en la Casa Raleigh, en Carolina del Norte, que es quizá la más lograda aplicación de la paraboloides hiperbólica, y en la que la utilización de la madera, como material estructural, no muy conveniente, está justificada por razones paisajísticas; el Salón de Exposiciones de Torino, de Pier Luigi Nervi, solución integral e indiscutible de un problema estructural nuevo; y el Aeropuerto de San Luis, de Yamasaki, Leinweber & Hellmuth, en el que el encuentro en ángulo recto de dos cilindros crea un admirable espacio interno, pero en el cual la estructura en lugar de ser auto-sostenida, como lo es por su naturaleza, está concebida como colgante de dos enormes e inútiles arcos diagonales.

Basándose en estos ejemplos, Salvadori sostiene que las barreras que separan al arquitecto del ingeniero son muy resistentes. La mentalidad del arquitecto deriva de una tradición profesional de cerca de diez mil años, expresada hasta la Revolución Francesa predominantemente en edificios religiosos y políticos, y posteriormente bajo el impulso de las ideas modernas se abocan a la resolución de problemas sociales, tales como la vivienda colectiva, etc. El ingeniero en cambio en un tipo de hombre nuevo que disfruta de los resultados de las investigaciones científicas para la construcción de cualquier tipo de sistemas estructurales, eléctricos o mecánicos. Para un arquitecto el Partenon es una obra maestra; para un ingeniero está lleno de fallas, tales como la utilización de materiales no resistentes a la flexión en los miembros horizontales. Son dos mentalidades y dos tipos humanos distintos.

Pero en un cierto momento, arquitectos e ingenieros se encuentran para construir juntos con los nuevos materiales y las nuevas técnicas. El arquitecto pregunta al ingeniero: "Yo quiero hacer esto, pero, ¿puedo hacerlo?". El ingeniero que considera al arquitecto "un artista que quiere saber si



Nervi.



Catalano.



Saarinen.

Niemeyer.



la superficie curva que ha proyectado no se caerá", se pone furioso. Tiene un complejo de inferioridad que lo lleva, más o menos, a odiar a su interlocutor. De aquí deriva normalmente un resultado desastroso, ya que el arquitecto permite al ingeniero arruinar gran parte de su proyecto.

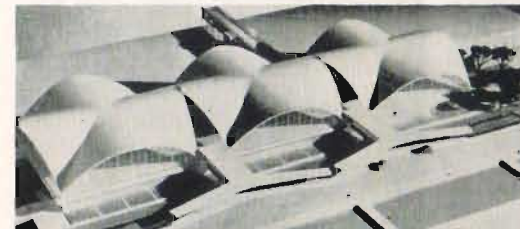
La educación que reciben ambos profesionales también contribuye a esa diferenciación de mentalidades. Por una parte el arquitecto es entrenado para enfrentar solo, o en grupo problemas muy complejos, desde la Planificación del Sector de una ciudad, hasta Centros Cívicos o Industriales, por lo que la enseñanza tiende más a estimular su fantasía e imaginación que a ocuparse de los detalles. Por el contrario, el ingeniero recibe una educación inversa, parte de los detalles para llegar luego al conjunto, pero con especial énfasis en los detalles; así por ejemplo se le enseña la enorme variedad de vigas que pueden construirse, pero se da muy poca importancia al papel de las vigas dentro de la estructura como un todo.

Por esto es lógico la incompreensión entre ellos: el arquitecto tiene una inclinación poética, cargada de ideas, pero bastante vaga; el ingeniero tiene una imaginación limitadísima, pero sabe calcular una viga. Falta hasta vocabulario común sobre el cual entenderse.

¿Y qué hacer para superar esta distancia? "Lentamente, transformando los Pensum de las Escuelas, lograremos una mutua comprensión", ésta es para Salvadori una solución idealista



Nowicki.



Yamasaki, Leinweber & Hellmuth

y poco practicable. El propone la creación de un nuevo oficio el de traductor, que entienda los dos idiomas y logre poner de acuerdo a los interlocutores. Esto traería por consecuencia que los ingenieros comenzaran a comprender que hay algo de serio en la imaginación del arquitecto y éstos a su vez superarán la mentalidad diligente de hablar de formas sin comprender que una forma debe estar intrínsecamente ligada a una estructura.

Esto permitirá a ingenieros y arquitectos comprenderse. Pero no basta. Es necesario a la larga crear un nuevo tipo de ingeniero que no se contente con las fórmulas manualísticas, que tenga una mentalidad problemática, que sepa pasar de la viga a la estructura, de la estructura normal a la concha, de la concha a la estructura en tirantes, en síntesis que conozca el arte de construir y tenga una sólida base matemática. En el campo de la arquitectura es necesario que el arquitecto después de graduarse asista a una buena escuela de ingeniería, donde pueda enriquecer y hasta transformar su mentalidad a la luz de nuevos conocimientos. Nervi y Candela son hombres de este tipo: arquitectos, ingenieros y constructores al mismo tiempo.

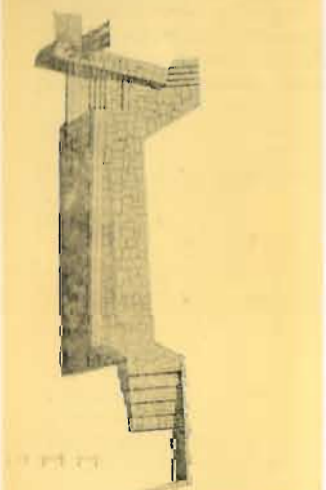
Es cierto que son pocos los que pueden alcanzar ese nivel. Pero la cultura moderna, apartando esos genios, está gobernada por el principio de trabajo en grupo. En nuestra época, la capacidad creadora de un grupo supera la de cualquier individuo. La arquitectura, además, es un campo ideal para la actividad de los grupos. ((*L'Architettura*).

MONUMENTO A LA MEMORIA DE LOS ITALIANOS MUERTOS EN EL CAMPO DE CONCENTRACION DE MAUIHAUSEN

"Más que un monumento, que estaría fuera de sitio en un lugar de tanta tristeza, es un "recuerdo" (en inglés se diría Memorial); y se ha construido con el granito blanco de allí, con las mismas piedras en medio de las cuales los prisioneros condenados a trabajos forzados penaban cortando bloques para pavimentar las carreteras... Es un muro, el muro de las lágrimas, el muro de los fusilamientos, y al mismo tiempo un túmulo..."

Es con estas palabras que Mario Lobo describe el monumento que él ha construido a la memoria de los italianos muertos en el campo de concentración de Mauthausen, y entre los cuales se encontraban varios arquitectos, Gian Luigi Banfi, Giuseppe Pagano, y su propio hijo Giorgio Lobo, fusilados por los nazis por haberse incorporado en forma activa al movimiento de la Resistencia al fascismo. La obra es presentada por Giulio Carlo Argan quien coloca el acento sobre el sentido simbólico del muro de Mauthausen: muro de prisión o muro de fusilamiento, barricada hostil ante la vía de la liberación, contra la cual caen los primeros y los mejores; pero es también un obstáculo que afina y refuerza la voluntad moral, y más allá del cual se va, aún muriendo. La estructura del monumento es de las más simples. Quien se de tiene delante de la pared frontal sube luego, mediante unos pocos escalones que siguen la pendiente natural del terreno, hasta el nivel donde se levanta la gran cruz de hierro de Mirko, erizada de puntas.

De este nivel se desciende al otro costado recorriendo toda la longitud del muro; y allí la pared está diseñada a recoger los modestos recuerdos —placas, retratos, etc.— que la piedad de los sobrevivientes dedica a la memoria de los caídos. (Casabella).

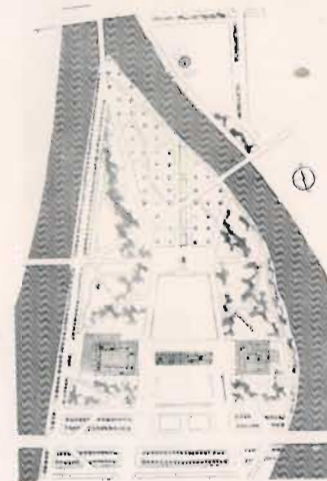


Vista del conjunto desde el Memorial.



Columnata del Museo. Al fondo, el Memorial.

Museo, desde el hall principal.



Piano de conjunto.



Los puentes Iku (Ir) y Tsu-ikuru (Crear), diseñados por Isamu Naguchi.

CENTRO DE LA PAZ, EN HIROSHIMA.

El 6 de agosto de 1945, cien mil personas murieron en Hiroshima al ser arrojada la primera bomba atómica. Todos los años millares más mueren, por las quemaduras recibidas en aquella ocasión. Y todos los años el mismo día 6 de agosto, el pueblo japonés se congrega en el Centro de la Paz, para depositar en el Memorial las listas de las nuevas víctimas y para ofrecer sus oraciones por los desaparecidos.

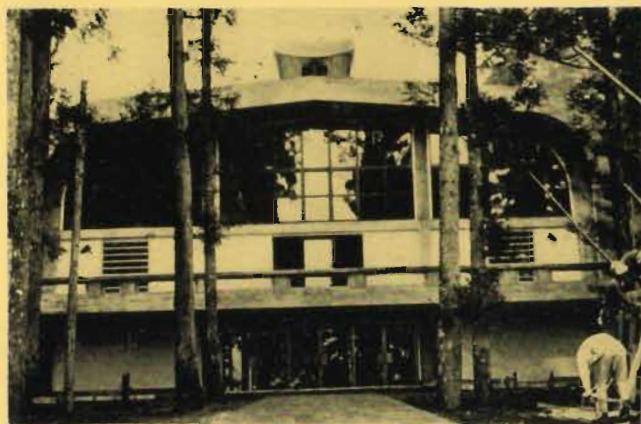
Un equipo de arquitectos de los más notables del Japón, Kenzo Tange, Takashi Asada y Sachio Otani, fueron quienes realizaron el proyecto que debía servir de centro de reunión de la impresionante ceremonia anual. El diseño original constaba de tres edificios bajos y extendidos frente a una plaza, en cuyo extremo opuesto se encontraba el Memorial. En el proyecto los problemas arquitectónicos tales como la armonía entre la escala humana y la social en el espacio, el problema de la tradición y los materiales contemporáneos, la combinación de las funciones arquitectónicas con la función del conjunto dentro de la ciudad, se resolvieron considerando cada elemento en relación a la totalidad del conjunto. Sin embargo, posteriormente y por determinaciones burocráticas, uno de los edificios fue construido siguiendo el diseño de otro arquitecto, ajeno al grupo, y rompiendo la unidad del conjunto.

El proyecto fue presentado en la reunión del CIAM en 1951, y su construcción finalizada en 1955. En él se aúnan una cierta sobriedad con una contenida, honda exasperación, ajena sin embargo a todo expresionismo y que hace manifiesta dentro de su estudiada medida una tremenda intensidad. Los arquitectos japoneses han sabido aplicar los más puros principios de su tradición clásica en una admirable obra, que responde plenamente a un objetivo moral de aguda actualidad internacional: la necesidad de evitar la repetición de la terrible tragedia de Hiroshima. (Sinkentiko).





Fachada oeste.



Fachada principal.

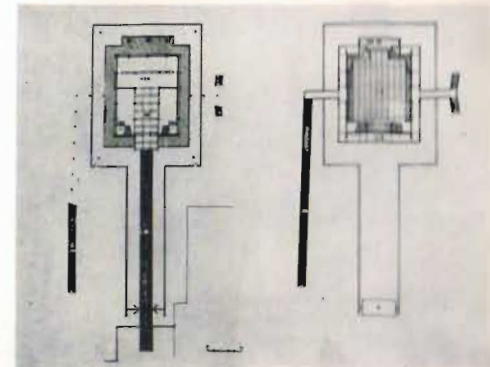


CASA DEL TESORO EN EL TEMPLO DE TAISEKIJI

Esta casa del Tesoro, uno de la serie de proyectos para Taisekiji, un viejo templo budista al pie del monte Fuji, ha sido recientemente terminado.

Las condiciones particulares determinantes de la construcción fueron: 1) este templo está dedicado a la más sagrada imagen de la secta Nichiren; 2) se necesitaba una sala con capacidad para 1.000 personas que pueden acudir a venerar la imagen; 3) el costo no debía ser superior a 55.000 dólares; 4) el diseño

del edificio no debía perturbar la atmósfera religiosa de los alrededores, en otras palabras, el diseño debía estar dentro de la más característica arquitectura budista. Esta última condición constituía el punto álgido del problema: la integración de tradición y creación, y en su resolución los arquitectos Yokoyama Kimio y Kurihata Tadasi, dando muestras de una despierta imaginación y aplicando sólidos métodos y técnicas, han logrado un espléndido resultado. (Sinkentiku).



Plantas.



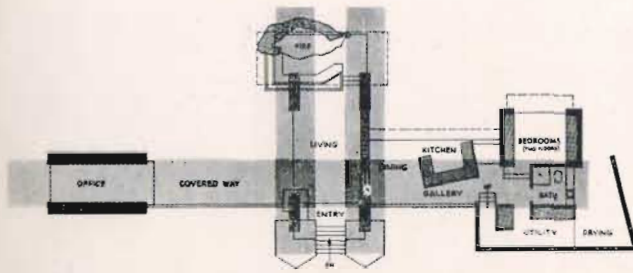
El templo, visto desde la puerta.



La rampa, desde el corredor inferior.



Costado este del interior.



Planta.

CASA DE HABITACION EN WHALE BEACH.
N. S. W., AUSTRALIA

Esta vivienda diseñada por Peter Muller es un ejemplo extremo de la tendencia a adaptar la arquitectura al paisaje de un modo naturalista, y cuya fuente de inspiración es indudablemente Wright. Sin embargo hay en ella dos elementos de gran interés: la iluminación y el color.

El principio en que se inspira la iluminación interna es que la difusión y la suavidad óptima de la luz es la proporcionada por la naturaleza, y puede buscarse en ella. Se intentó lograrlo colocando las fuentes luminosas principales en el exterior y en las ramas de los árboles que dan sobre el techo de cristal del área de estar, y con la luz coloreada proveniente de reflejos en superficies coloreadas en cobre, ámbar, verde y blanco.

La base del color son los alrededores naturales de la casa: El gris de los ladrillos de cemento, el amarillo de los cielorascos de pino, y el rojo de las impostas de caoba, alcanzando hasta el color de los árboles de caucho y sus cortezas. Los espejos de agua y el vidrio reflejan estos colores.

Los colores usados en alfombras y cortinas están relacionados con los de la flora circundante en un intento más de integrar vivienda y naturaleza. (Architecture in Australia).



Corredor de entrada



Un aspecto del exterior.



La entrada, vista desde el interior.



Maqueta del conjunto.

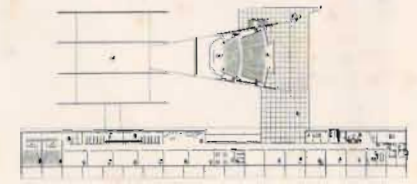
ESCUELA NORMAL EN ASUNCION

Esta Escuela, actualmente en construcción, es un regalo del pueblo brasileño al paraguayo. Proyectada por Eduardo Reidy, se integrará al conjunto de la nueva ciudad universitaria paraguaya, Yta-Pyta-Punta, y estará situada en la zona más elevada del terreno destinado a la ciudad universitaria, dominándose desde ella una amplísima vista del Chaco.

Le escuela ocupa un largo rectángulo que desciende suavemente del este al oeste, con las aulas agrupadas en un bloque longitudinal que cubre la casi totalidad de uno de los lados del terreno, alejado del acceso, disfrutando de una zona tranquila y con una vista extremadamente agradable. Este lado es también el que recibe el mayor asoleamiento en invierno, o sea que es el más favorable desde el punto de vista del clima local. La protección contra el sol se obtiene haciendo sobresalir la estructura de concreto y formando una especie de marquesina. Bajo el bloque de aulas se forma un área cubierta entre los pilotes, y una larga rampa sirve de acceso a las aulas. En ambos niveles pasillos de circulación unen el bloque de aulas con los otros edificios: el auditorio y el gimnasio. Estos últimos y una piscina, están en el lado cercano a la vía de acceso, de modo que puede llegarse a ellos sin causar disturbios en la zona de clases. Esta ubicación también permite explotar al máximo el declive natural, de modo que los movimientos de tierra se reducen a un mínimo. (Architectural Record).



Planta baja.



Planta alta.



Area cubierta bajo el bloque de aulas

En el boletín número 21-22 de Vivienda y Planeamiento, se plantea en una especie de editorial la necesidad de crear cursos universitarios especializados sobre urbanismo.

La planificación urbana entendida como forma de guiar y controlar el uso y desarrollo del suelo, por medio del mejoramiento físico, a fin de obtener el máximo beneficio social, no puede ser tarea de improvisados ni de aficionados, sino de expertos que sepan conjugar las relaciones entre el diseño, el desarrollo físico y los requisitos sociales y económicos de una ciudad viva.

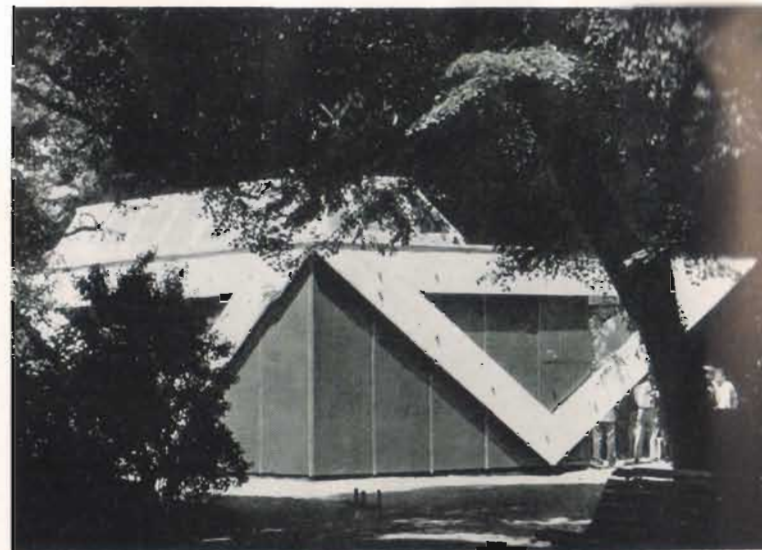
Las tres fases que comprende todo proceso de planificación son: investigación y análisis, síntesis y efectuación. Pero es corriente en América Latina —dice el boletín de la Unión Panamericana— dar énfasis a la etapa de síntesis sin determinar antes con precisión los objetos inmediatos y remotos; sin analizar las tendencias de la población, ni la base económica de la comunidad, ni sus características naturales; sin determinar los instrumentos legales que habrán de hacer que el plan se efectúe progresivamente. América Latina es un campo abierto a la planificación tanto por la complejidad de sus problemas, como por la imposibilidad de resolverlos aisladamente e individualmente, sin una asociación planificada de recursos administrativos, financieros y técnicos. Muchos planes y planos no han pasado de polígonos diseños, porque los expertos o los consultores contratados no comprendieron que el proceso de planificación es primordialmente función administrativa de organización técnica y de continuidad.

Es por esto que se producen las crisis y las desintegraciones urbanas, y lo que obliga a pensar en la formación de técnicos nacionales, especializados en los problemas de la ciudad. Es papel de las Universidades establecer escuelas dedicadas exclusivamente a la enseñanza de la planificación urbana y regional, o cursos sobre estas materias en las Facultades existentes, o bien organizar institutos para graduados, o talleres y laboratorios de investigación permanente. Sobre un fondo de cultura general en humanidades, matemáticas y ciencias físicas y sociales, un curso de planificación debería contar con disciplinas que se refirieran a las tendencias de la población, organización de la comunidad, administración pública, conceptos teóricos y filosóficos del desarrollo urbano, principios de diseño de comunidades, estructura económica de las ciudades, uso y valor del suelo, técnicas y métodos de investigación, servicios públicos y comunales, tráfico y transporte, zonificación y técnicas del plan regulador. Sólo así la Universidad cumplió la función social de preparar profesionales que guíen y desarrollen el desarrollo de nuestras comunidades (Vivienda y Planeamiento, Unión Panamericana).



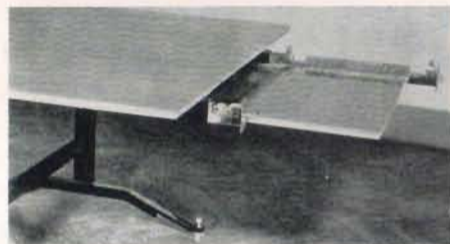
EL PABELLON FINLANDESE EN LA BIENAL DE VENECIA

"Barraca militar", lo ha definido con toda exactitud su mismo autor, Alvar Aalto. Se trata de un pabellón en madera, desmontable, preparado en Finlandia, expedido, y montado en Venecia. En los intervalos entre una y otra Bienal, puede ser desmontado y trasladado a otros sitios, resolviendo así en forma simple y sugestiva el caso finlandés. La estructura comprende tres grandes elementos triangulares externos (y un tirante). La luz entra por encima y cae, difundida, sobre las paredes. Estas son revestidas de tela y el pavimento de esteras. (Domus).



NUEVOS MUEBLES

Gardella. Mesa alargable, hasta para catorce personas, diseñada para Azucena. El plano de la mesa está compuesto por tres partes: una central fija de 1.30 x 1.20 mts., y dos laterales, móviles, de 60 x 120 cms. Los sectores móviles cuando no se utilizan se desenganchan y se deslizan debajo del plano central fijo, mediante un sistema de carriles. La base de la mesa es de hierro barnizado, con pies regulables, en metal laminado. (Domus).



Bertoia. Silla de conversación, en metal soldado, recubierto por funda de dunlopillo y tela. La particularidad de este modelo radica en la suspensión: el asiento está ligado a los pies por amortiguadores de caucho que le confieren una gran flexibilidad y facilidad de balanceamiento. Fabricante: Knoll International (Aujourd'hui).



Notas Bibliográficas

Richard Neutra. *Life and human habitat*. Verlagsanstalt Alexander Koch. Stuttgart. 1956. 318 pp., 454 fotografías y dibujos: tela.

En una espléndida presentación, la editora alemana Alexander Koch publica una nueva obra de Richard Neutra. El sólido prestigio internacional del maestro austriaco hace que cada una de sus nuevas obras sea esperada con especial atención.

Es quizá por esa razón que "Life and Human Habitat" produce una ligera decepción. En ella la parte de texto está formada por siete brevísimos ensayos en los que no se encuentran nuevos planteos que no estuvieran ya implícitos en sus últimas publicaciones "Survival through design", "Mystery and realities of the site". Por otra parte, el grueso de la obra, la parte gráfica, está dedicada exclusivamente a la descripción de 48 viviendas individuales, descritas —es verdad— de un modo magistral, con extraordinarias ilustraciones, con un cuidado comentario, con una bellísima imposición gráfica, pero que limita los objetivos aparentemente generales del libro, a un cierto tipo de realizaciones.

Desde 1925, fecha en que Neutra se instala en Los Angeles, la gran mayoría de sus obras son para una clientela de alto nivel económico. Es cierto que Neutra en ningún momento ha subordinado su conciencia profesional a imposiciones de ningún tipo: que su gran mérito estriba en esa especie de "espíritu de misionero" que le ha permitido ser fiel a sus ideas casi calvinistas, heredadas de uno de sus primeros maestros, Adolf Loos, abiertamente opuestas a los gustos de una clientela las más de las veces frívola. En la obra de Neutra no hay sitio para excentricidades ni caprichos: todo sentimiento, todo impulso está sometido a



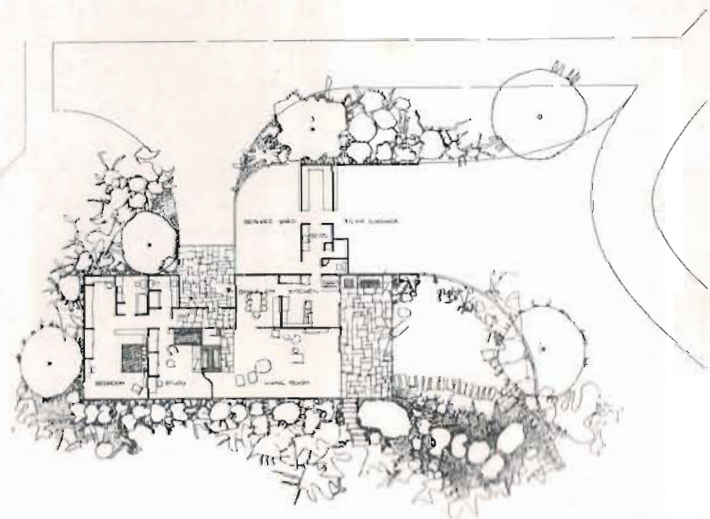
Vista desde el Oeste, hacia la pared que sirve de pantalla entre el patio de servicio y la entrada de visitantes



El área de estar se abre en un extremo mediante una puerta corrediza, ligándose a un patio pavimentado. Una barbacoa construida en la chimenea y una chimenea exterior hacen del sitio una agradabilísima zona de estar.



Una gran vidriera en el dormitorio principal duplica las ventanas y la vista.



una disciplina, a un pensamiento organizado. Y esto sí es un gran mérito también es una limitación al ser llevado a un extremo. La renuncia al abandono poético, a la posibilidad de superación del propio lenguaje, es quizá lo que diferencia a Neutra de Wright, Le Corbusier, Gropius y Mies. En cambio su concepción de la arquitectura, sus métodos de trabajo, han cumplido una fecunda labor en el campo de la formación y orientación de un gran número de jóvenes arquitectos, que bajo la influencia de Wright y sin la disciplina mental que han aprendido trabajando con Neutra y estudiando sus obras, probablemente nunca pasarían de ser imitadores amanerados de un genio.

La selección de obras presentada en "Life and human habitat", está hecha totalmente entre las que Neutra ha realizado para esa clientela de gran poder económico. Lugares de paisajes privilegiados, ninguna limitación en cuanto al costo de las obras, la fina sensibilidad y el consumado oficio de un gran arquitecto, son factores que necesariamente hacen de esas obras hermosas realizaciones. Pero las circunstancias en que trabaja Neutra son excepcionales en el mundo moderno, y por eso es lamentable que el libro no se haya dado cabida a los pocos pero también notables trabajos de Neutra en el campo de la vivienda colectiva. Para citar sólo un ejemplo la Comunidad de Channel Heights, en San Pedro, considerada por muchos críticos como el más distinguido de los esquemas de vivienda colectiva construidas durante la guerra, por tratarse de un tema socialmente más importante y trascendente, bien merecía destacarse en una obra dedicada al habitat humano.

(Las ilustraciones corresponden a la planta y diversos ángulos de la Vivienda A-T-L en El Cerrito, California).



Detalle del diseño del techo.



La ciudad actual, a pesar de su simpático... y romántico amontonamiento..., con sus luces..., sus ruidos..., con sus tugurios..., es una esclavitud para el hombre



Si, al contrario..., la vivienda comunal en escala humana..., donde los niños puedan jugar...

André Gutton. Conversations sur l'architecture. Volumen II. Editions Vincent, Frel & Cie., París. 1954. 244 pp., 104 láminas, 840 fotografías y dibujos.

Este segundo volumen de Conversations sur l'architecture, que no es otra cosa que la recopilación del Curso de Teoría de la Arquitectura que el arquitecto André Gutton dicta en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, está dedicado a los problemas del Urbanismo, complementando de esta forma el primer volumen aparecido hace bastante tiempo, y en el cual se trataban los problemas específicos de la Teoría de la Arquitectura.

El edificio deja de ser estudiado en sí mismo y pasa a serlo en función de su misión en la ciudad. De acuerdo a este principio el autor divide el estudio del Urbanismo según los cinco tipos fundamentales de elementos que componen las ciudades: la vivienda, los edificios religiosos y culturales, los lugares de trabajo los servicios públicos y por último los edificios destinados a los deportes y a la recreación; todos esos elementos, naturalmente, se combinan con los espacios libres que constituyen el fondo, el marco, la trama, es decir el orden mismo de toda la ciudad.

Este segundo volumen estudia sólo la parte relativa a la vivienda. El análisis se desarrolla orgánicamente. En primer lugar se estudia la vivienda, sus funciones, los problemas que hay que resolver para que satisfaga las necesida-

des fisiológicas y psicológicas del hombre. Una vez sentadas estas premisas generales se pasa al estudio de los distintos tipos de vivienda: el palacio, su función histórica, su expresión arquitectónica dada por su emplazamiento; la habitación urbana, tanto la individual como la colectiva vertical, aplicando el mismo método de análisis, es decir estudio de la función histórica, y luego su expresión arquitectónica en sus relaciones de ubicación; con el mismo criterio se estudia posteriormente la vivienda sub-urbana, colectiva horizontal o en hileras, llamadas unifamiliares; la vivienda extraurbana, del castillo a la villa, y a la vivienda rural; finalizando con un capítulo dedicado a los alrededores de la vivienda.

Los objetivos didácticos de la obra están plenamente logrados: la claridad del texto, su rigurosa sistematización, su constante atención al conflicto individuo-sociedad y a sus distintas soluciones en el desarrollo histórico, las orientaciones que ofrece sobre sus posibles soluciones en nuestro tiempo, las consecuencias de la lucha de clases en la estructuración de las ciudades, y un admirable comentario gráfico, en el que domina la preocupación por el hombre en su interacción con la sociedad y la naturaleza, son todos elementos que contribuyen del modo más efectivo a los propósitos del autor.

Su adopción como texto de consulta en muchas universidades, no es más que un justo reconocimiento del valor de esta magnífica obra.



con su rincón para comer...



con sus salas de estar...

con sus ventanas abiertas a la Naturaleza...



entonces, el hombre o la mujer no tendrían que satisfacer, fuera de su hogar, este deseo de aislamiento... de soledad...

Rudolf Orner. Sportbauten. Verlag Georg D. W. Callwey. 1953. 312 pp., cerca de 1.500 fotografías y dibujos, tela; 48 marcos.

Este manual es la primera publicación alemana que investiga de modo completo el tema. En él se reúnen tanto orientaciones de tipo general, estudiadas mediante cuidadoso análisis de cientos de obras construidas y tomando en cuenta las más recientes experiencias, como los ejemplos más notables de realizaciones prácticas en todas las ramas deportivas.

La primera parte de la obra consta de una breve historia de las construcciones deportivas; una introducción a los problemas y posibilidades de la construcción y equipamiento de las construcciones deportivas contemporáneas, con referencias a los pre-requisitos, especialmente a la ubicación. A continuación se encuentra una descripción detallada y muy ilustrada de los diferentes tipos de construcción para los distintos deportes, su funcionamiento, dimensiones, instalaciones, etc.; son discutidos en esta forma: gimnasios, campos deportivos, balnearios y piscinas, construcciones para deportes acuáticos, hipódromos, parques infantiles, stadiums, etc. Los elementos de equipamiento e instalaciones son objeto de especial atención.

En una segunda sección mediante un amplio léxico gráfico y literario, se da toda la información referente a las construcciones y conjuntos estudiados en la primera parte. Esta segunda sección sirve sobre todo como fuente informativa respecto al proyecto y la ejecución técnica.

La tercera y última sección, impresa en papel especial, y con unas 180 pp., presenta una gran cantidad de obras ya construidas y que fueron resueltas ejemplarmente. Se reproducen plantas, fachadas, especificaciones y algunos detalles constructivos de proyectos realizados en Africa, Brasil, Dinamarca, Alemania, Inglaterra, Francia, Finlandia, Italia, Irlanda, Japón, Noruega, Austria, Suecia, Suiza, España, Turquía y Estados Unidos.



Juego de golf.

Templo en Zurich.



Parque infantil en Flaach.



Máscara de Nigeria del Sur



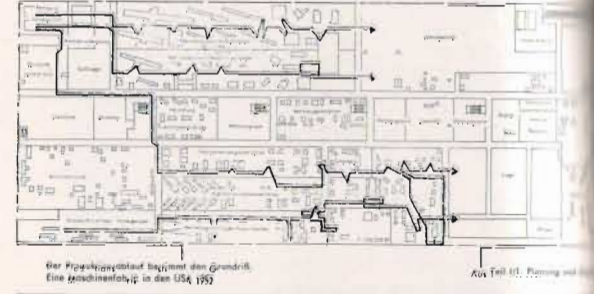
Estatua en cobre dorado. Nepal o Tibet.

Walter Henn. Bauten der Industrie. Verlag Georg D. W. Callwey. 1955. 2 vol., 544 pp., cerca de 2.000 fotografías y dibujos, tela; 80 marcos.

El gigantesco desarrollo de las actividades industriales, especialmente en la post-guerra, ha provocado necesariamente un desarrollo paralelo de la arquitectura industrial. Hacía falta una obra que recogiera, sintetizando, los resultados más notables de la vasta experiencia internacional en este campo. Y es con este propósito que la editorial Georg D. W. Callwey ha publicado este excelente manual, preparado por Walter Henn, profesor en la Escuela Técnica Superior de Brunswick.

En la obra se presta igual atención a los problemas de planificación como a los detalles técnicos, al texto como a la ilustración. De acuerdo con este criterio se la ha dividido en dos partes: a) teoría del diseño y de la construcción, en forma de introducción a los problemas y posibilidades de la planificación (requisitos básicos; ubicación; selección del terreno; bases generales del diseño y la construcción; construcciones de uno y de varios pisos, naves;...), completada con una especie de léxico, a base de orientaciones y esquemas, sobre los más importantes problemas especiales de cada industria; b) ejemplos de obras realizadas, seleccionadas con estricto criterio entre las mejores soluciones logradas para cada tipo de industria (textiles y sintéticas; metalúrgicas; productos alimenticios; medios de transporte; electricidad y radio; mecánica fina y óptica; madera; celulosa; alfarería, etc.), y presentadas en plantas, cortes, ubicación, etc., complementadas con los detalles más importantes.

La importancia y calidad del material recogido en los dos volúmenes de Bauten der Industrie, la hacen de indispensable y útil consulta para todos aquellos profesionales que se interesan en el tema.



Esquema de funcionamiento de una fábrica americana.

Nave industrial en Eitorf.



Nave industrial en Eitorf.



"Chapters in Art". Alec Tiranti Ltd. London.

Esta colección que viene editando la casa Alec Tiranti Ltd., en su mayoría muy poco divulgados. Cada volumen, con cuidadosa selección gráfica, y bibliografía, aúna a la calidad del texto una sobria presentación y un precio económico, factor nada desdeñable en cuanto a la divulgación de publicaciones de arte se trata.

Entre los volúmenes publicados los que quizá alcanzan mayor éxito son los relativos al "Hittite Art, 2300-750 B. C.", de Maurice W. de Voigny, una de las primeras obras dedicadas específicamente al arte de la civilización del Antiguo Oriente, que en su período de esplendor se relaciona con la egipcia y la asiria; los volúmenes de Leon Underwood sobre "Figures in wood of West Africa" y "Masks of West Africa" en los que el análisis estético se apoya en la investigación del contexto social y que contienen especiales referencias a la influencia del arte negro en el occidental contemporáneo; y dos de Chintamani Lal sobre "Indian metal sculpture" y "Classical Indian Sculpture", en el que a través de la cuidadosa selección de las ilustraciones se pone de relieve el crecimiento de los distintos estilos y escuelas en íntima conexión con el desarrollo de los acontecimientos políticos y religiosos del período.

Otras obras incluidas en la colección son los precisos resúmenes de Cyril Aldred: "Development of Ancient Egyptian Art"; las curiosas y reserantes investigaciones de George Zarnecki incluidas en "English Romanesque Sculpture, 1066-1140" y "Later English Romanesque Sculpture, 1140-1210"; y una serie de volúmenes sobre muebles, porcelanas, etc., de distintos períodos medievales y renacentistas europeos.

BIBLIOTECA

El servicio de Biblioteca que "Integral" había anunciado en el número 4, fue formalmente inaugurado el 27 de julio con un cocktail (1) al que asistieron gran número de personas vinculadas a las actividades de la arquitectura, la construcción y las artes de nuestro país.

Desde aquella fecha viene prestando los servicios para los que fue creada, en su local situado en el Segundo Subsuelo del Centro Profesional del Este, exactamente frente a la oficinas de la Revista, y en horas de la tarde, de 3 a 7 p.m.



ACTIVIDADES EN "INTEGRAL"

El arquitecto Damián Carlos Bayón (2), Profesor de la Universidad de Puerto Rico, y autor de numerosos trabajos y traducciones vinculadas con la historia del arte y de la arquitectura, quien siguió en Francia un curso de sociología del arte bajo la dirección de Pierre Francastel, y donde fuera corresponsal de la revista de Romero Brest "Ver y Estimar", a su paso por Caracas dictó dos conferencias, patrocinadas por "Integral", en la Sala de Conferencias del Centro Profesional del Este.

La primera de ellas, pronunciada el 1º de agosto versó sobre "La pintura moderna y sus vinculaciones con la arquitectura". En ella el conferencista, tras un somero análisis histórico, se extendió en sus propias ideas sobre la integración de arquitectura y artes plásticas en nuestro tiempo, haciendo hincapié en la necesidad de una colaboración más directa y estrecha entre arquitectos, pintores y escultores como condición fecunda para la creación de obras con una real unidad y valor.

El 3 de agosto se celebró la segunda conferencia del Profesor Bayón sobre el tema "Viaje a través de Italia y Grecia", que fue ilustrada magníficamente con numerosas proyecciones de diapositivas en color.

De regreso a su viaje por Europa, a donde fuera especialmente comisionado por la Revista "Integral" para recoger material para la Revista y para dejar sentadas las bases de su distribución en aquel continente, el Dr. Dirk Bornhorst dictó el 31 de agosto una charla, "Impresiones de viaje por Europa", en la que expuso los resultados de sus actividades en Francia, Alemania y Países Nórdicos. La charla fue ilustrada con proyecciones de diapositivas en color.



El 11 de septiembre, la destacada actriz argentina Juana Sujo, con larga y fecunda permanencia en nuestro país, invitada por "Integral", desarrolló ante el numeroso público que en esta ocasión se reunió en la Sala de Conferencias, el tema "En busca de un equilibrio teatral de Venezuela", de enorme actualidad e importancia. Posteriormente a la conferencia, un grupo de alumnos de la Escuela Nacional de Arte Escénico, dirigida por la Sra. Sujo representaron escenas de las obras "Penélope" de Ida Gramcko, "Un tal Judas", de Claude André-Puguet y "El tesoro escondido", de Pedro Salinas, que al mismo tiempo sirvieron de ilustración a las ideas sostenidas por la conferencista.

DISCUSIONES SOBRE PROBLEMAS CONTEMPORANEOS DEL ARTE

Teniendo como base la situación en que se encuentran de compartir las principales directrices de la conciencia del arte actual, algunos artistas plásticos y poetas de nuestro medio tratan desde hace cierto tiempo de confrontar y aunar inquietudes, con el propósito de hacer realidad una de las más significantes posibilidades de su condición: expandir, hacia todos los ámbitos donde el arte se acepte en su integridad, lo que hacen: comunicación, con todos los seres que permitan decidir tal intento en su terreno de fidelidades, de lo que conforma el núcleo de sus convicciones; contribuir a propiciar esas oportunidades en que sus aportes, las obras, puedan ser el punto inicial hacia una reciprocidad de voluntades dispuestas a entenderse.

En reuniones frecuentes llevadas a cabo en la sede de INTEGRAL, se ha ido afinando el desenvolvimiento de la fase primordial de tal propósito, o sea, la del contacto mantenido y fecundo entre sus posibles realizadores, quienes en ellas se están proponiendo y discutiendo problemas más o menos definidos, alrededor de las concepciones del arte y del arte de nuestro tiempo.

INTEGRAL, en señal de apoyo y reconocimiento a tal empresa, ofrecerá en números sucesivos el panorama de los puntos de vista emitidos, los proyectos consolidados y las tareas que se empiecen a cumplir. Por ahora, el tiempo nos impide adelantarles algo de lo que ya se ha tratado, sólo queremos señalar este hecho que promete serias realizaciones.



De izquierda a derecha: Arqs. Víctor Fossi, Cipriano Domínguez y Miguel Angel Pietri.

NUEVA DIRECTIVA DE LA S. V. A.

En las elecciones para la Junta Directiva del período 1956-1957 de la Sociedad Venezolana de Arquitectos, se impuso la plancha formada por el Arq. Cipriano Domínguez, Presidente, Arq. Víctor Fossi, Vice-presidente y Arq. Miguel Angel Pietri, Secretario.

La Revista "Integral" se complace en registrar la noticia y en felicitar a los arquitectos elegidos, deseándoles el mayor de los éxitos en el desempeño de sus funciones.

Con este mismo motivo fue ofrecido en el local de "Integral" un cocktail en honor de la nueva Junta Directiva, brindándose por las futuras, y seguramente exitosas, actividades de la S. V. A.

EXPOSICION EN LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

Con motivo del 8 de Noviembre, Día del Urbanismo, se inauguró en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo una exposición que comprende los mejores trabajos realizados por los alumnos de la Facultad durante el curso 1955-1956. También forma parte de la exposición una exhibición de libros, revistas y todo género de publicaciones relativas al Urbanismo, con lo que se intentó ligar la exposición con la celebración del Día del Urbanismo.



EXPOSICION DE OMAR CARREÑO EN MARACAIBO

Patrocinada por el Centro de Ingenieros del Estado Zulia, la Sub-Comisión de Urbanismo del Estado Zulia y por la Revista "Integral", nuestro director artístico, Omar Carreño, expuso en las Salas de la Sub-Comisión de Urbanismo, un conjunto de sus más recientes obras.

La acogida del público y de la crítica marabina no ha podido ser más elogiosa. Una gran número de personas

desfilaron por el Edificio Aular, donde se realizó la exposición, mostrando un visible interés por las composiciones del joven pintor margariteño. Esta exposición es parte de una serie que se viene efectuando en Maracaibo gracias al impulso y el apoyo que presta el Centro de Ingenieros, bajo la dinámica presidencia del Ingeniero Alberto Urdaneta.



VIAJE DE LOS ARQUITECTOS GUSTAVO WALLIS Y JULIAN FERRIS H.

Cuba, Estados Unidos y México fueron visitados recientemente por los dos arquitectos venezolanos, quienes aprovecharon la ocasión para renovar los contactos con los arquitectos de aquellos países. De regreso de Los Angeles, donde el arquitecto Wallis recibió el título de Honorary Fellow of the American Institute of Architects, fueron agasajados en Ciudad de México por los principales arquitectos mexicanos. En la fotografía, tomada en la recepción mencionada que tuvo lugar en la casa del Arq. Guillermo Norma, están de pie, y de izquierda a derecha: Félix Candela, E. del Moral, Mario Pani, Guillermo Norma, Gustavo Wallis, Pedro Ramírez Vazques, Presidente de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos y del Colegio Nacional de Arquitectura de México, Luis Aparicio y Ramón Norma; sentados: Ramiro González del Sordo, Héctor Mestre, Guillermo Russell, Julián Ferris, h.

El Directorio de **INTEGRAL** está dividido en las siguientes secciones:

- Planeamiento
- Financiamiento
- Construcción
- Decoración
- Materiales
- Equipos y Muebles
- Talleres
- Varios

abarcando en esta forma todos los sectores relacionados con la Industria de la Construcción en el país.

Su objetivo principal es suministrar al profesional, arquitecto o ingeniero, y demás interesados, una **GUIA** completa y manuable, además de un **FICHERO** permanente, que faciliten la consulta de los servicios que cada empresa puede prestar en todo momento.

A tal efecto **INTEGRAL** publica en cada número:

1. La **NOMINA** de los inscritos, con sus respectivas direcciones y teléfonos, clasificada por especialidades.
2. Un grupo de **FICHAS** desglosables con especificación detallada de los servicios que puede prestar cada firma, y que al irse coleccionando en un **FICHERO** que suministrará la revista a sus suscriptores constituye un valioso auxiliar de consulta.

INTEGRAL le invita a suscribirse en su Directorio, en la seguridad de que esta decisión le reportará ventajas indiscutibles desde el punto de vista publicitario. Para informes llamar al teléfono 71-71-76.

PLANEAMIENTO

AISA, S. A. — Arquitectura e Ingeniería. Edif. Araure, Of. 404, Calle Real de Sabana Grande, N° 151 - Caracas Telf. 717.687.

ARQUITECTURA Y URBANISMO, C. A. Proyectos. - Centro Profesional del Este, Calle Vilaflores, Piso 13, Of. 131 - Sabana Grande, Caracas - Telf. directo: 712.317 719.411 al 19. Ext. 86.

BERMUDEZ & LLUBERES. — Arquitectura y Urbanismo. - Edif. Gran Avenida, 4° piso. Pza. Venezuela, Caracas. Tlf. 543.224

CARPIO & SUAREZ. — Arquitectura y Urbanismo. - Edif. Araure, Of. 302, 3er. piso Calle Real de Sabana Grande, N° 151, Caracas. Telf. 717.672 - 719.361.

DELGADO ROVATI & MARCANO HERNANDEZ — Obras de Ingeniería. - Cruce Carretera 18, con Calle 29, Edif. Russián Barquisimeto, Estado Lara. Telf. 3.574.

EDICA — Exposiciones, Decoraciones Industriales, C. A. Rafael de Agostino - Avenida Andrés Bello, Sector Guacaipuro. Caracas. Teléfono: 55-24-32.

E. I. C. A. — Empresa de Ingeniería - Sur 25, Los Caobos Edif. García Arocha, Oficina E. Caracas. Telf. 559.760.

OFIAGRO — Ingeniería Agronómica Centro Profesional del Este, Calle Vilaflores, 1er. Subsuelo, Of. S-6, Sabana Grande, Caracas. Teléfono 716.423 directo; 719.411 al 19. Ext. 92.

OFICINA DE ARQUITECTURA — Arquitecto Ernesto Fuenmayor Nava - Centro Profesional del Este, 8° Piso, Oficina 82. Teléfono: 71-38-74.

OFICINA TECNICA JOHANNSON — Cálculos y dibujos estructurales. - Edificio Gran Avenida, 4° Piso, Plaza Venezuela, Caracas. Teléfono: 543.382.

RON PEDRIQUE, J. A. — Arquitectura y Urbanismo. - Centro Profesional del Este, Calle Vilaflores, Piso 7° Oficina 72, Sabana Grande, Caracas. Telf. 717.904 directo. 719411 al 19 Ext. 52.

TAUCA — Talleres de Arquitectura y Urbanismo, Compañía Anónima - Edificio Calle Real, N° 92, Sabana Grande, Oficina 108. Teléfonos: 71-42-85 y 71-42-84.

TEKTO, C. A. — Arquitectos-Ingenieros - Sabana Grande, Calle Vilaflores, Centro Profesional del Este, Oficina 104, Teléfono: 71-77-57.

WALLIS GUSTAVO — Arquitectura e Ingeniería - Edif. Arauca entre Av. Roosevelt y Av. Nueva Granada, Los Rosales, Caracas. Apartado 631, Telf. 617.706.

CONSTRUCCION

CONSTRUCTORA EL CONDOR, C. A. Obras de Ingeniería - Edif. Gran Avenida, 4° Piso, Plaza Venezuela, Caracas. Telf. 543.383.

CONSTRUCTORA METROVIAL — Edificios, Urbanizaciones - Centro Profesional del Este, Calle Vilaflores, 1er. Subsuelo, Of. S-7, Sabana Grande, Caracas. Apartado N° 4060, Telf. 710.743, directo, 719.411 al 19. Ext. 93.

CONTECCA — Ingeniería Civil e Hidráulica - Edif. Tacarigua, 4° piso N° 43, Teléfono 4601, Valencia, Estado Carabobo.

GRATEROL TELLERIA, ANGEL — Viabilidad Hidráulica, Edificaciones. - Centro Profesional del Este, Calle Vilaflores, Piso 5° Of. 52 y 53, Sabana Grande, Caracas. Telf. 717.461.

GUINAND & BRILLEMBOURG, C. A.—Arquitectura e Ingeniería. - Edif. Araure, Of. 203, Calle Real de Sabana Grande, N° 151, Caracas. Apartado N° 4238, Este. Telf. 712.701 - 710.757.

INACA — Proyecto y Construcción de Edificios - Centro Profesional del Este, Calle Vilaflores, Piso 13, Of. N° 133, Sabana Grande, Caracas. Telf. 717.167 directo. 719.411 al 19 Ext. 84.

INGENIEROS HIDRAULICOS, S. A. — Ingeniería Hidráulica - Monjas a San Francisco, edif. N° 5, 4° Piso, Oficina 26. Teléfono: 41-56-43.

INGENIERIA URBANA Y RURAL, S. A. Obras de Ingeniería - Centro Profesional del Este, Calle Vilaflores, Piso 3° Of. 34 y 35, Sabana Grande, Caracas. Telf. 713.180 directo. 719.411 al 19 Ext. 25 y 26.

IVECA — Construcción e Ingeniería - Centro Profesional del Este. Calle Vilaflores. Piso 8º Of. 85 y 86. Sabana Grande. Caracas. Telfs. 716.425 - 716.426 - 716.427.

MIGUEL NEMECIO RODRIGUEZ & CIA. S. A. — Proyectos y Construcciones - Centro Profesional del Este, Oficinas 61-62. Teléfonos 716.435 - 716.436. Apartado 2706.

OTICSA — Obras de Ingeniería - Edif. Gran Avenida, 4º piso. Plaza Venezuela. Caracas. Telf. 543.380.

PAVIMENTOS VICA — Carreteras, Aeropuertos. VENEZOLANA DE INVERSIONES VICA — Ingeniería Pesada; EDIFICACIONES VICA — Promociones. - Edif. Vica. Urb. Las Mercedes. Apartado Este 5234. Estado Miranda Apartado 468. Tlf. 33.151 - 33.157.

PRECOMPRESO, C. A. — Obras especiales de Ingeniería - Edif. Polar, 9º piso Plaza Venezuela. Caracas. Telf. 557.988 y 550.457.

PRECONCRETO, C. A. — Construcción en Pretensado - Oficinas: Centro Profesional del Este. Oficina 61. Teléfonos: 71-94-10 al 19. Ext. 46 y 47. Taller: Catia, Alta Vista, Calle del Club N° 51. Teléfono: 99.065.

RAMCAS, C. A. CONSTRUCTORA — Ingeniería y Construcción - Edif. Ramos García, 2º piso N° 16. Barquisimeto. Estado Lara.

REFORAGRO, C. A. — Ingeniería de suelos - Centro Profesional del Este, 10º Piso, Oficina 105. Calle Vilaflores, Sabana Grande. Teléfono: 71-77-57.

S.U.R.C.A., Sociedad Urbana y Rural C. A. - 510 Edificio Atlas. Puente República. Teléfono: 554.825. Apartado 5197.

TECNICA CONSTRUCTORA — Construcción - Edif. Polar, Pisos 14, 15 y 16. Plaza Venezuela. Caracas. Apartado N° 4342. Telf. 543101 (5 líneas)

TEC, S. A. — Proyectos y Construcción - Av. Abraham Lincoln Esq. Calle El Colegio 2º Piso. Sabana Grande. Caracas. Telf. 717326 - 712956.

UNCON S. A. — Construcción, Electricidad. - Centro Simón Bolívar. Edif. Norte 9º Piso. Oficina 904. El Silencio. Caracas. Telf. 428.303.

FINANCIAMIENTO

FAISA — Financiadora, Administradora, Inmobiliaria - Edif. Polar. Piso 14. Plaza Venezuela. Caracas. Telf. 544181.

INVERSIONES PLANIFICADAS, C. A. — Promoción y Financiamiento de Obras. - Centro Profesional del Este. Calle Vilaflores. Piso 13. Ofic. 132. Sabana Grande. Caracas. Telf. 711014 directo. 719411 al 19. Ext. 85.

DECORACION

EDICA — Exposiciones, Decoraciones Industriales, C. A. Rafael de Agostino - Avenida Andrés Bello, Sector Guacaipuro. Caracas. Teléfono: 55-24-32.

OBRAS COMPLEMENTARIAS, C.A. — Decoraciones - Edif. Sudameris, 3er. piso, Ofic. 309. Av. Urdaneta. Esq. Plaza España. Telf. 554.891.

OFICINA TECNICA — P. Popoff. Maquetas, Decoraciones Interior y Exterior, etc. - Avenida Miranda. Esquina 4ª Avenida. Campo Alegre. Edificio "4ª Avenida". Teléfono: 34.452.

PALMIERI PEPINO — Frisos y Pinturas - Av. Humboldt Qta. Axia, Urb. Bello Monte. Caracas. Telf. 713507.

PLANIDEC, S. A. — C. J. Castro, hijo - Decoración, Oficinas ejecutivas - Salvador de León a Socarrás N° 48. Caracas. Teléfono: 55-31-87.

MATERIALES

ACO, S. A. Aluminio "ALCOA" — Representantes y Distribuidores Exclusivos - Dolores a Puente Soublette N° 117, Piso 6º. Teléfonos: 41-87-51 al 41-87-55.

ASERRADERO "SAN AGUSTIN", Armande Hernández & Co., Sucr. C. A. — Maderas Contraenchapadas. Avenida San Martín N° 376. Caracas. Teléfono: 42-14-31 y 42-47-93. Depósito: Urbanización "Los Ruices". Teléfono: 33.109.

MARMOLERIA ROVERSI. Fundada en 1882 — Mármoles nacionales e importados - Oficinas: Santa Teresa a Cipreses, 79. Teléfono: 42-81-66. Talleres: Avenida El Cementerio (Esquina Bogotá). Caracas. Teléfono: 61-41-21.

PERLITE VENEZOLANA, C. A. — Materiales Modernos - Prolongación Sur de Las Acacias, Quinta "Ronda". Sabana Grande. Caracas. Teléfono: 71-60-17.

PINTURAS PINCO — Pinturas. - San Martín a Matadero, N° 1 al 9. - Caracas. Telfs. 416.393 - 411.161 al 163.

PINTURAS SHERWIN WILLIAMS — Pinturas. - Materiales Mendoza. Camejo a Colón, 3. Caracas. Telf. 419.361.

RESTREPO, C. A. — Materiales de Hierro para Construcciones de todas clases. Mayor y Detal. - Edificio Esquina Marcos Perra 37. Teléfonos: Oficinas: 420.402 - 420.403 y 420.404. Depósitos: 99.547 - 99.608 y 90.588. Caracas-Venezuela.

SANCHEZ & CIA., S. A. — Ferretería Maquinarias - Plaza Santa Teresa. Caracas. Teléfono: 41-91-11.

SIPOREX DE VENEZUELA, C. A. — Materiales de Construcción - La Yaguara. Carretera de Antimano, Distrito Federal. Telf. 24.971 al 74.

SUDEMA, S. A. — Suministradora de maderas - Centro Profesional del Este. Calle Vilaflores, 2º Subsuelo. Of. SS-5. Sabana Grande. Caracas. Telf. 719.411 al 19. Ext. 98.

SUMACA, C. A. — Materiales de construcción. - Guayabal a Río, N° 164. Caracas. Telf. 413.622 - 426.601 - 412.191.

EQUIPOS Y MUEBLES

AGENCIAS ELVA — Cerraduras. - Este 12 N° 196. El Conde. Caracas. Telf. 558.255 y 551.066.

ASCENSORES SCHINDLER. — Ascensores. Edif. Municipal. Piso 12. Esq. Municipal. Caracas. Apartado 2030. Telf. 413.642 410.256 - 410.257.

BETECNICA, S. A. — Cocinas Institucionales - Avenida Principal Las Delicias, Edificio Las Delicias. Sabana Grande. Apartado 5.200. Caracas. Teléfono: 71-77-31.

COMETAL, C. A. — Cerraduras y Herrajes. Calle Los Apamates, N° 2. Sabana Grande. Caracas. Apdo. N° 4312. Telf. 710.307.

EMIA — Directorio-Cartelera - Locales Ferrocarril Santa Rosa. Local 5. Caracas. Telf. 417.245.

EMIA — Letreros y Placas - Locales Ferrocarril Santa Rosa. Local 5. Caracas. Telf. 417.245.

INDUSTRIAS "MACUTO" — Ventanas, Puertas, etc. - Es.e 10, N° 210. El Conde. Teléfonos: 55-28-72 y 54-53-15.

INTERNATIONAL GENERAL ELECTRIC, S. A. INC. — Maquinarias de Construcción - Edificio General Electric, Avenida Abraham Lincoln y Calle Vilaflores. Sabana Grande. Caracas. Apartado N° 1.666. Teléfonos: 559.411 - 559.421.

LAMP-O-LUX — Lámparas modernas. Calle Táchira, Urb. Guacaipuro. Frente Mercado Guacaipuro. Una cuadra al Norte de la Avenida Andrés Bello. Telf. 543.232.

MADAMA MUEBLES, C. A. — Muebles y Carpintería. - 2a. Av. Jardines del Valle. Calle 8.

MUEBLES AZPURUA - Centro Simón Bolívar. Edificio Sur. Locales 4 y 5. Teléfonos 42-02-71 al 75. Apartado 3279. Caracas-Venezuela. Sucursales. Av. Fco. de Miranda. Chacao. Teléfono: 34.417. Av. Leonardo Da Vinci. Teléfono: 71-74-24.

MUEBLES TECOTECA — Muebles y Accesorios - Edificio Comercial Los Palos Grandes. Av. Fco. de Miranda, Los Palos Grandes. Edo. Miranda. Telf. 36.062.

URBANIZACIONES

CIUDAD BALNEARIO HIGUEROTE - Av. Francisco de Miranda. Edificio Marcos. Planta alta. Chacao. Estado Miranda. Teléfonos 34.381 - 34.382.

COLINAS DE BELLO MONTE - Oficinas: Colinas de Bello Monte. Ciudad. Teléfonos 719.331 y 719.334.

PRADOS DEL ESTE - Veroes a Jesuitas. N° 18. Caracas. Telf. 33.827.

VARIOS

LITOFOTOS PRIETO. — Reproducciones Fotográficas - Calle Las Mercedes, 33. Chacao. Edo. Miranda. Apartado N° 5219. Telf. 31.428.

SEGUROS LA METROPOLITANA — Seguros en general. - Edif. Rivero, 1er. piso. Av. Urdaneta. Caracas. Telf. 92.979 y 93.643.

SHELL DE VENEZUELA LTD., COMP. — Compañía Petrolera. - Av. Vollmer. San Bernardino. Apartado No. 809. Caracas. Telf. 547.011 al 14.

**boletín de suscripción
integral 2o. subsuelo cen-
tro profesional del este. calle
vilafor. sabana grande. caracas**

suscripción por un año (6 números) Venezuela Bs. 60
exterior u. s. \$ 12

**sírvase suscribirme a la revista integral por
6 números, a partir del No. para lo cual le
acompañó el importe correspondiente**

nombre _____

dirección de envío _____

dirección de cobro _____

fecha _____

firma _____

integral

ORINOCO



714284

PARQUET

714285

VENEZOLANA DE INVERSIONES

VICA

Capital: Bs. 25.000.000,00.
Ingeniería Pesada. Maquinarias.

EDIFICACIONES VICA

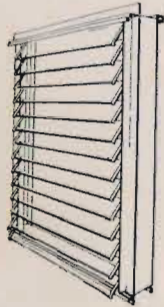
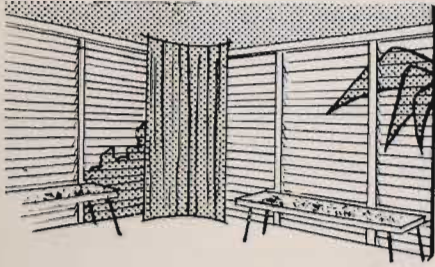


Capital: Bs. 2.000.000,00.
Desarrollo Urbanístico. Edificaciones.
Promociones.

PAVIMENTOS VICA

Capital: Bs. 2.000.000,00.
Carreteras, aeropuertos.
Pavimentos asfálticos en frío y caliente

Edificio **VICA**. Urbanización Las Mercedes. Teléfonos 33151 - 33157 - Apartado N.º 468 - Apartado del Este N.º 5234



Celosías MACUTO, las primeras en Venezuela.



Puertas acordeón de madera
PANELFOLD MACUTO.

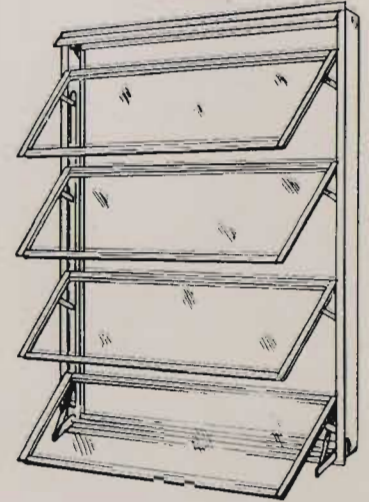
para el proyectista moderno...
4 productos de alta calidad

- garantizados
- exclusivos
- duraderos
- lujosos

especifique lo mejor...
...lo mejor es "MACUTO"

utilice nuestro
departamento técnico
tel. 552872 - 545315

LOOK[®]
WINDOWS



Ventanas "AWNING", aluminio con nylon.



Toldos MACUTO, aluminio horneado

Industrias "Macuto" S. A. - Este 10 No. 210, El Conde - Caracas

SITUACION

La Urbanización "TERRAZAS DEL CLUB HIPICO" circunda al "Club Hípico Caracas", importante centro de actividades sociales y deportivas, que se encuentra ubicado entre las urbanizaciones "Prados del Este", "La Trinidad" y "Lomas del Club Hípico".

CONDICIONES NATURALES

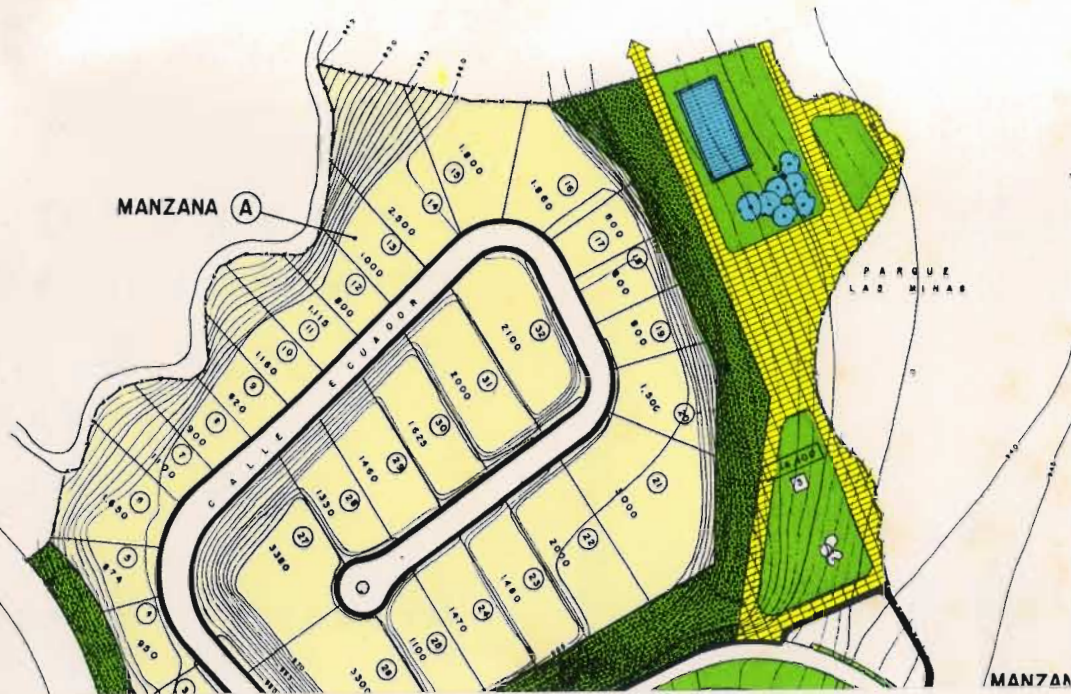
El sector seleccionado para construir la Urbanización "Terrazas del Club Hípico" está ampliamente favorecido por el cuadro de sus condiciones naturales y en él se logró integrar varias propiedades con el fin de obtener la unidad topográfica de las colinas y quebradas. La topografía es bastante suave, la temperatura es muy agradable por estar a una altura de 1.000 metros sobre el nivel del mar, y en todas sus partes el terreno dispone de espléndida vista al Avila.

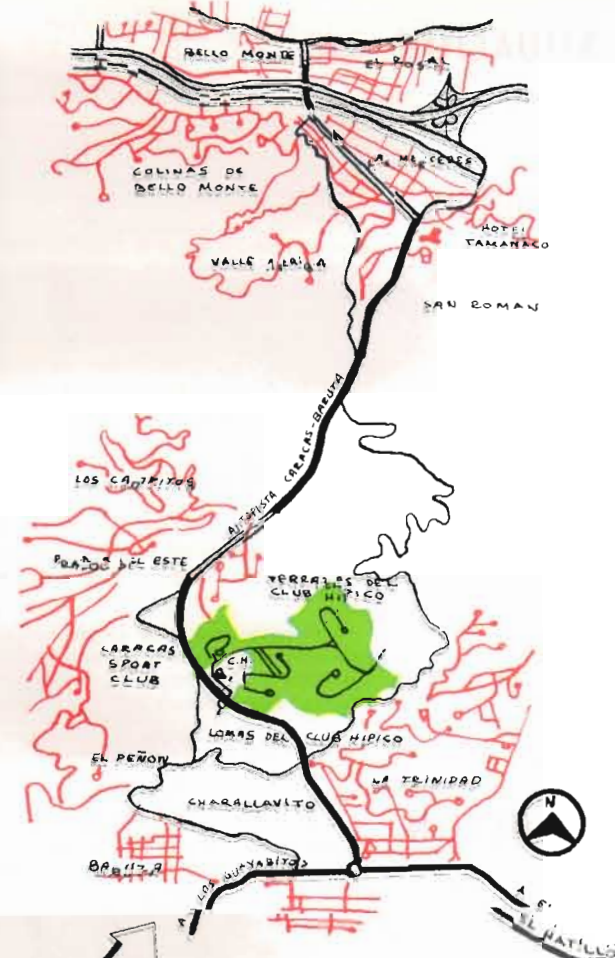
VIALIDAD

Actualmente se circula en tiempo de 25 minutos desde el centro de la ciudad por la "Urbanización Las Mercedes", "Valle Arriba" y la Avenida Principal de los "Prados del Este"; en lo futuro, con la construcción de la moderna vía Caracas-Baruta, que pasará tangente a la propia Urbanización, se llegará en un tiempo máximo de 15 minutos.

Se construirán vías importantes de acceso y un paseo principal integrado a los espacios verdes del Club Hípico Caracas y el Parque Humboldt de la urbanización "Prados del Este". Todos los lotes dan a calles privadas, pro-

U R B A N I Z A C I O N T E R R A Z A S D E L C L U B H I P I C O





SITUACION

LEYENDA:

- 1 CENTRO COMERCIAL
- 2 ESCUELA Y JARDIN
- 3 PARQUE
- 4 LOTES ESPECIALES
- VERDE APROVECHABLE
- DE PROTECCION

0 10 20 30 METROS

URBANIZACION TERRAZAS DEL CLUB HIPICO

PROYECTO

PROMOCION
Y VENTAS

PROYECTO Y
CONSTRUCCION

de

Acueducto

Cloacas

y

Drenajes de aguas

pluviales

arquitectura y
urbanismo, c. a.



INVERSIONES
PLANIFICADAS

inaca

URBANIZACION TERRAZAS DEL CLUB HIPICO

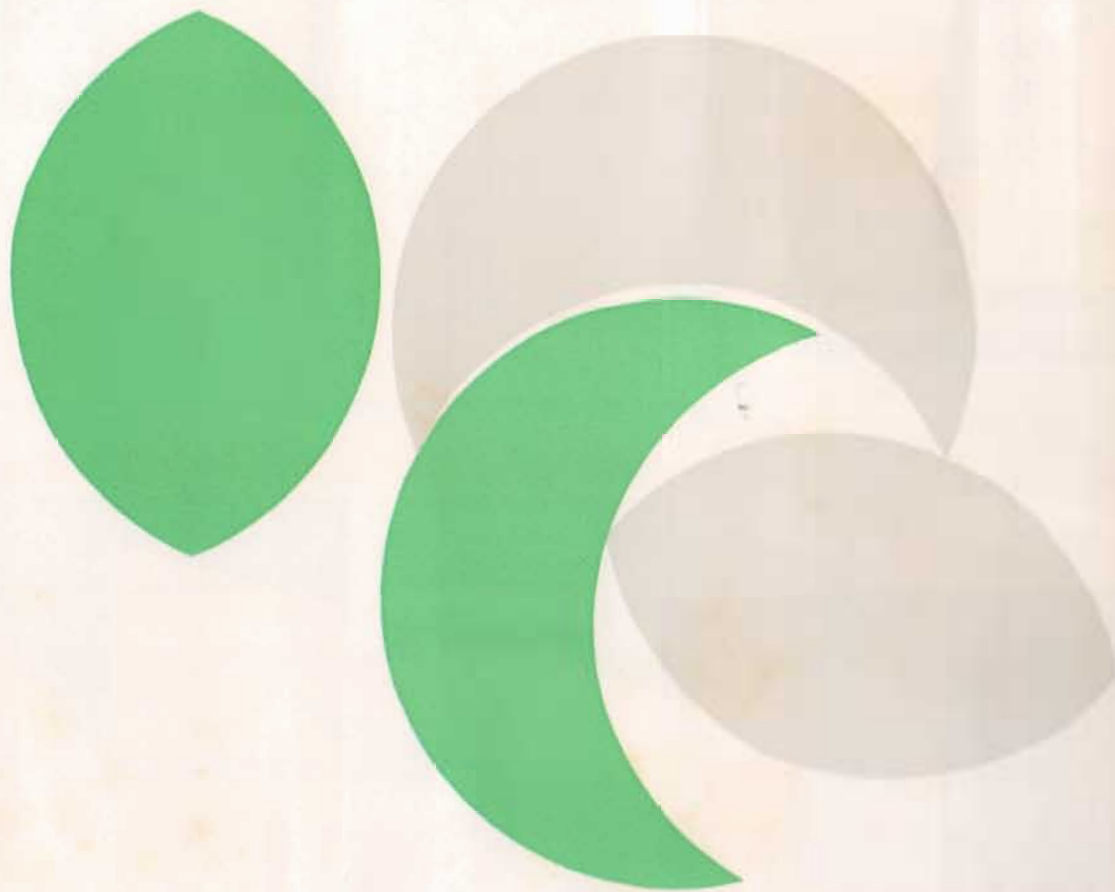
DIRECCION
GENERAL

TERRAZAS DEL
CLUB HIPICO



CENTRO PROFESIONAL DEL ESTE. 2° PISO. OF. 26. CALLE VILAFLORES, SAB. GRANDE. CARACAS. TEL. 716334 Y 716342

MOVIMIENTO DE TIERRA



P I C A

helicoide de la roca tarpeya

DIRECCION GENERAL, PROMOCION Y VENTAS

Hélica, S. A.

Capital Bs. 10.000.000,00 totalmente pagado

Centro Profesional del Este - 3er. Sub - Suelo

Calle Vilaflor, Sabana Grande. Teléfonos:

71-59-44, 71-94-11 Ext. 51



helicoide de la roca tarpeya

ESTUDIOS Y PROYECTOS

Anteproyecto y proyecto de Arquitectura:

CONTRATISTA: Arquitectura y Urbanismo C. A. - Centro Profesional del Este. Oficina N° 131. Teléf. 71-23-17.

Geometría y Cubicación del Proyecto:

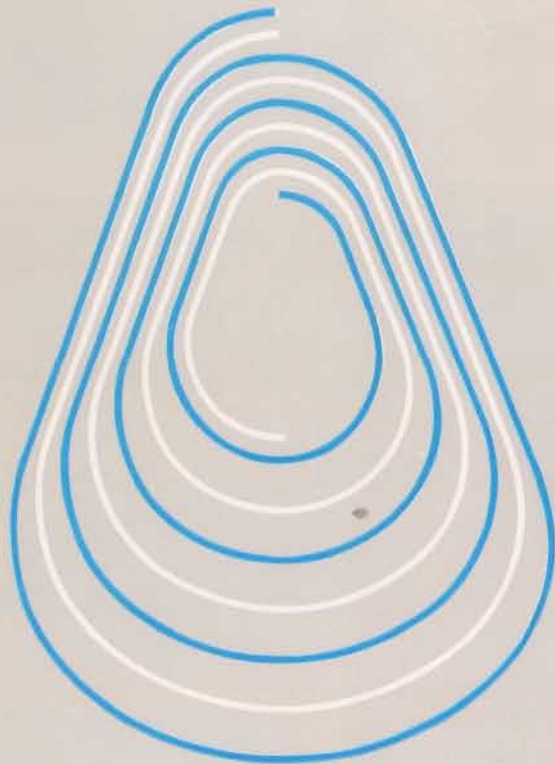
CONTRATISTA: Oficina Vegas León. Edificio Atlas, Oficina N° 502. Puente República. Teléfono 55 - 37 - 82.

Estudio Geológico:

CONTRATISTA: Minas, Sondeos y Exploraciones C. A. (MISECA). Edificio Atlas, Oficina N° 504, Puente República. Teléfono 55 - 91 - 32.

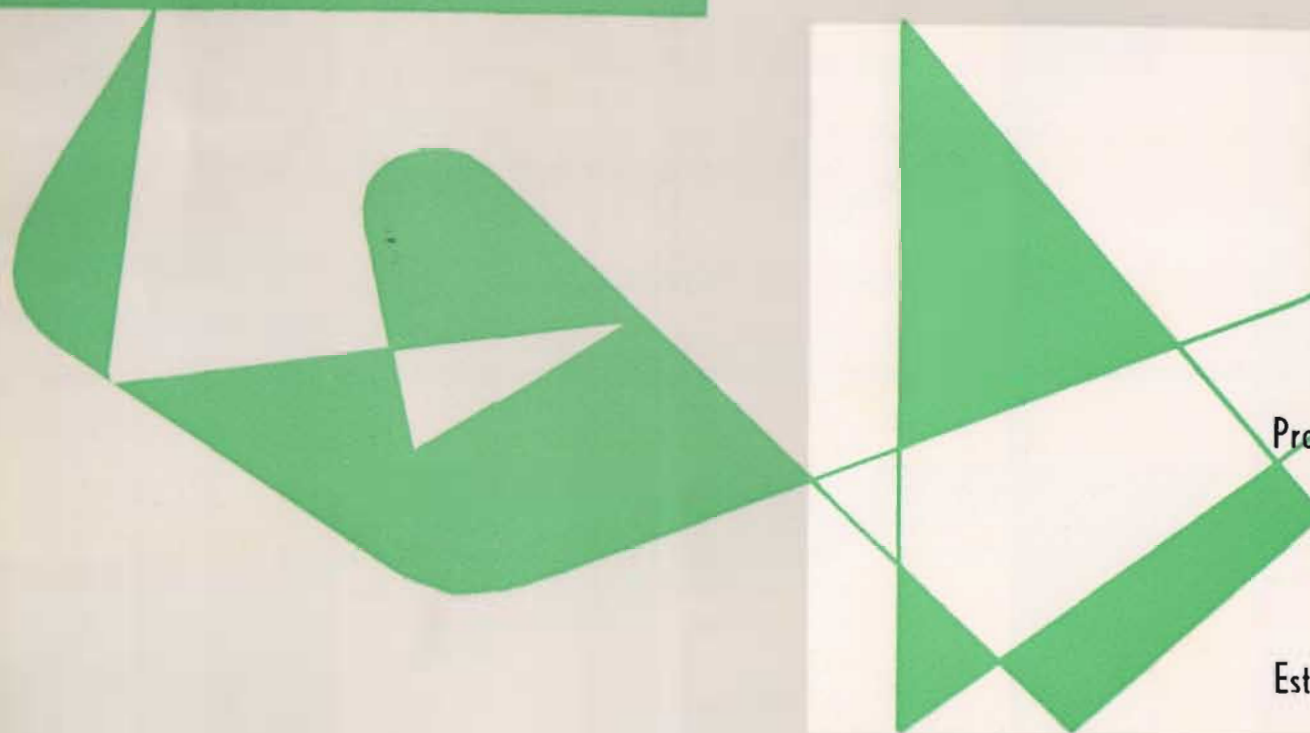
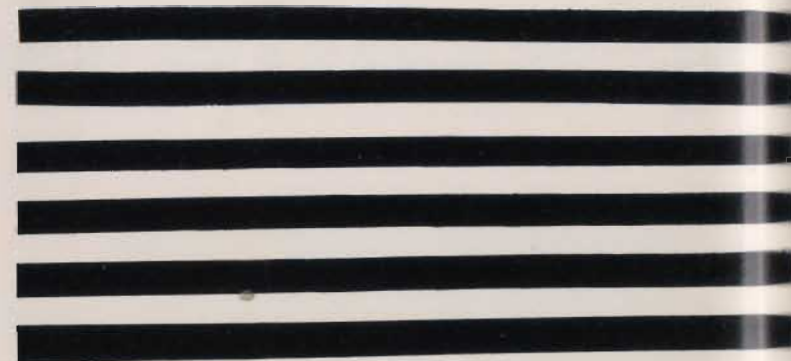
Proyecto de Instalaciones Sanitarias:

CONTRATISTA: Ingeniería Nacional C. A. Centro Profesional del Este. Oficina N° 133. Teléfono 71 - 71 - 67.



Proyecto de cálculos y planos estructurales:

CONTRATISTA: Oficina: Fortoul y Fernández. Edificio Araure, Oficina N° 304. Calle Real de Sabana Grande. Teléfono 71-76-84.



Proyecto de instalaciones eléctricas y de telecomunicación:

CONTRATISTA: Unión de Contratistas S. A. (UCONSA)
Oficina Edificio Norte, N° 904. Piso 9°,
Centro Simón Bolívar. Teléf. 42 - 83 - 03.

Estudios del mercado y estudio económico y financiero:

CONTRATISTA: Investigaciones Económicas y Financieras, S. C. (INVECO). Edificio Ayacucho, Conde a Padre Sierra. Caracas, Teléfono 93.354.

helicoide de la roca tarpeya

helicoide de la roca tarpeya

CONSTRUCCION Y SUPERVISION.

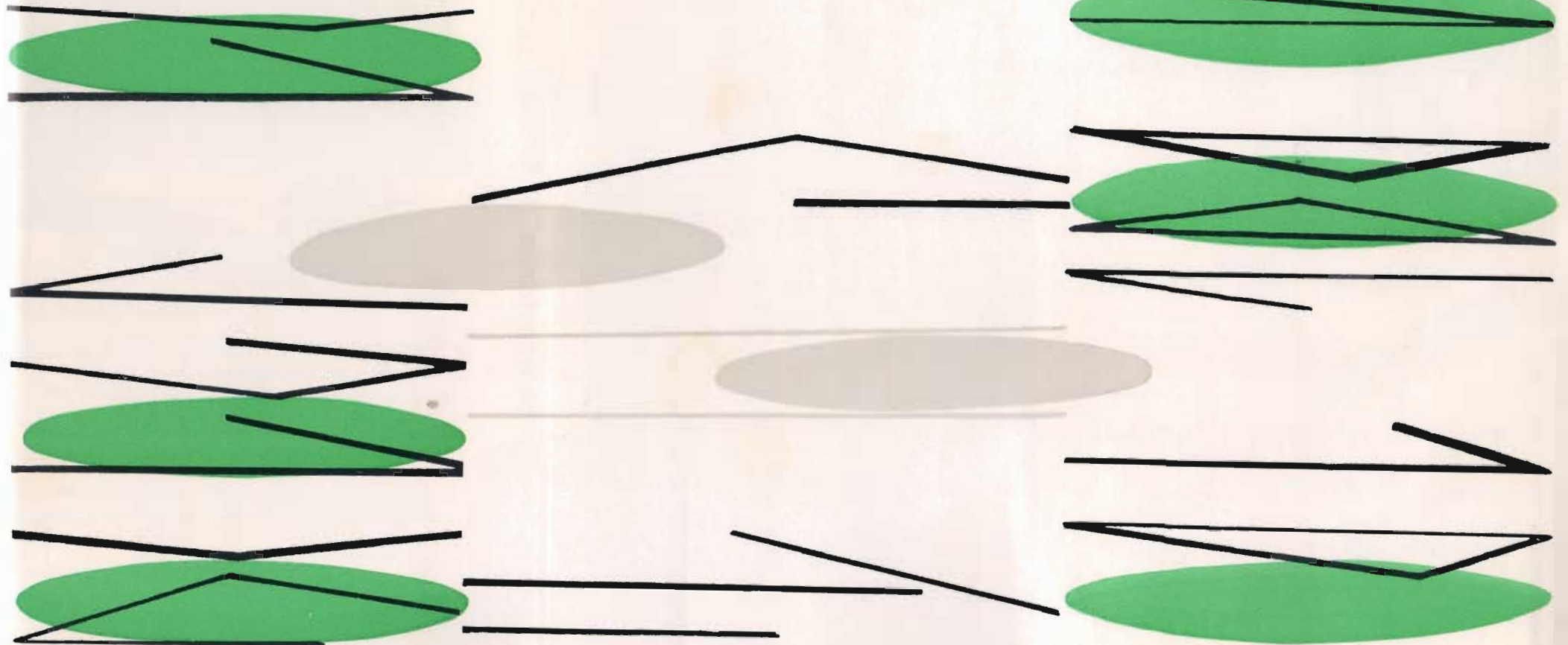
CONSTRUCCION:

Ingenieros Venezolanos C. A. (IVECA). Centro Profesional del Este. Oficina N° 85. Calle Vilaflor. Sabana Grande. Teléfono 71 - 64 - 25.

Ingeniería Nacional C. A. (INACA). Centro Profesional del Este. Oficina N° 133. Calle Vilaflor. Sabana Grande. Teléfono 71 - 71 - 67.

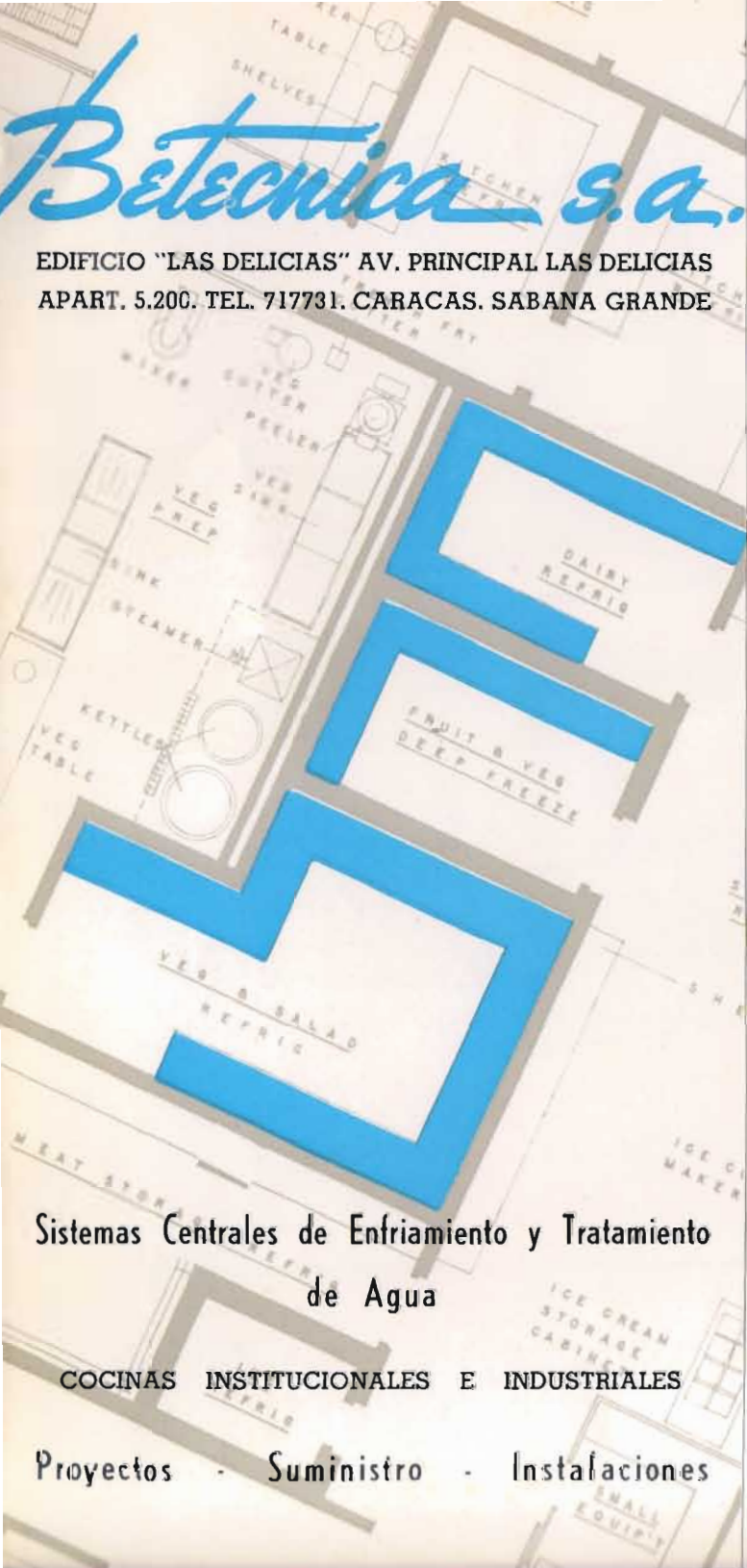
SUPERVISION ARQUITECTONICA:

Arquitectura y Urbanismo C. A. - Centro Profesional del Este. Oficina N° 131. Calle Vilaflor. Sabana Grande. Teléfono 71-23-17.



Betecnica s.a.

EDIFICIO "LAS DELICIAS" AV. PRINCIPAL LAS DELICIAS
APART. 5.200. TEL. 717731. CARACAS. SABANA GRANDE



Sistemas Centrales de Enfriamiento y Tratamiento
de Agua

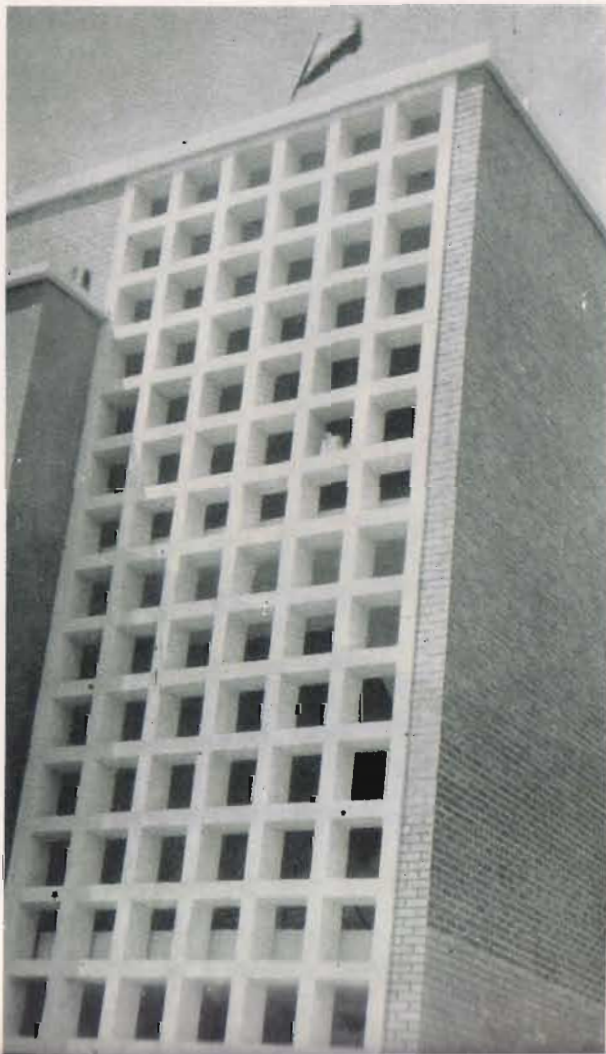
COCINAS INSTITUCIONALES E INDUSTRIALES

Proyectos - Suministro - Instalaciones

Constructora Metrovial, C. A.

Capital: Bs. 605.000.00

Centro Profesional del Este
Oficina S-7 Apartado 4060-Este
Telfs: 710743 directo
719411 al 719419
Central ext: 93



Edificios - Urbanizaciones - Obras sanitarias



TELECOMUNICACION
THE GENERAL ELECTRIC COMPANY
OF ENGLAND
G.E.C.
Al servicio del progreso Venezolano

Aparatos telefónicos.
Centrales automáticas P.A.B.X.
Centrales automáticas privadas P.A.X.
Intercomunicación interna:
Telefonía por portadora. (Estaciones de relevo).
Equipos de radio de U.H.F. y V.H.F.
Telegrafía de frecuencia de la voz.
Teletipos.
Supervisión por control remoto.

Representantes para Venezuela
TELCOVEN, S. A.
AV. BOLIVAR, EDIF. NORTE, LOCAL No. 3, TELF. 4111
En Maracaibo:
J. R. LOSSADA M., TELEFONO 5890

Maestro Color

El hermoso Muestrario Gigante de MAESTRO COLOR, de Pittsburgh, que pone a disposición del Arquitecto 300 modernos colores en los 5 tipos más usados de pinturas.

SEÑOR ARQUITECTO:

El PERFECTO acabado
que SOLAMENTE puede obtenerse con

PINTURAS PITTSBURGH

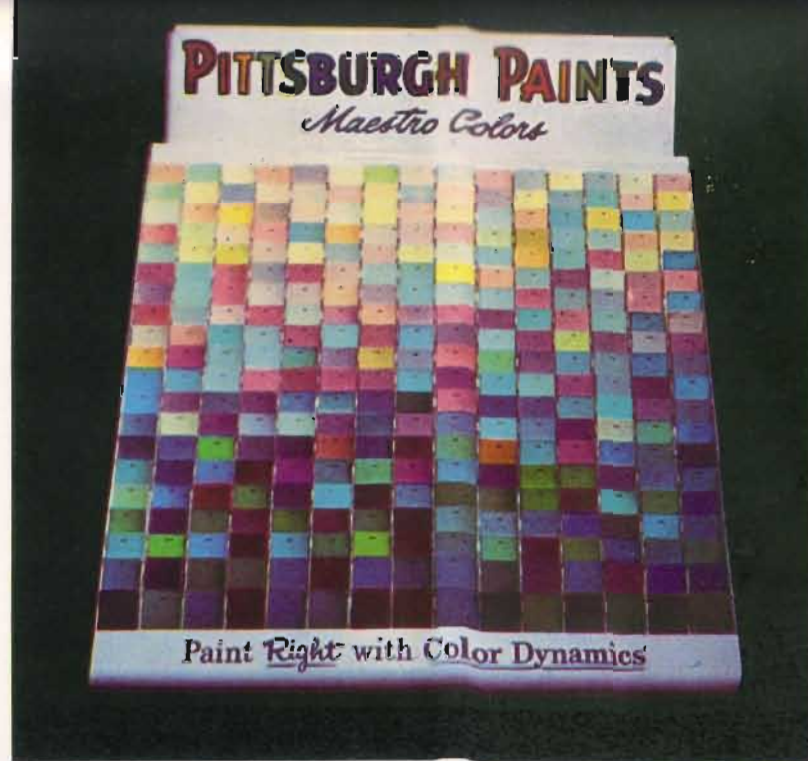
le ofrece a usted las siguientes ventajas:

- La pintura realza la belleza de su proyecto original. Usted acrecienta su prestigio profesional como Arquitecto.
- El acabado dura más en perfectas condiciones. Cada edificio pintado con PITTSBURGH es una propaganda permanente para usted.
- Su cliente queda más satisfecho con el incomparable acabado PITTSBURGH, que con los toscos acabados de las pinturas corrientes.

PINTURAS PITTSBURGH



RECORTE Y ENVIE EL CUPON →



AGENTES GENERALES DE VENTA PARA TODA LA REPUBLICA:

DISTRIBUIDORA PITTSBURGH, S. A.

Calle Bolívar, 21 - Catia - Telfs.: 99.111 al 99.115.

C A R A C A S

DISTRIBUIDORA PITTSBURGH, S. A.

Apartado 2.234

Caracas

Sírvanse enviarme gratis, sin compromiso de mi parte, completa información sobre MAESTRO COLOR y los acabados PITTSBURGH.

Nombre

Dirección

IVECA

IVECA

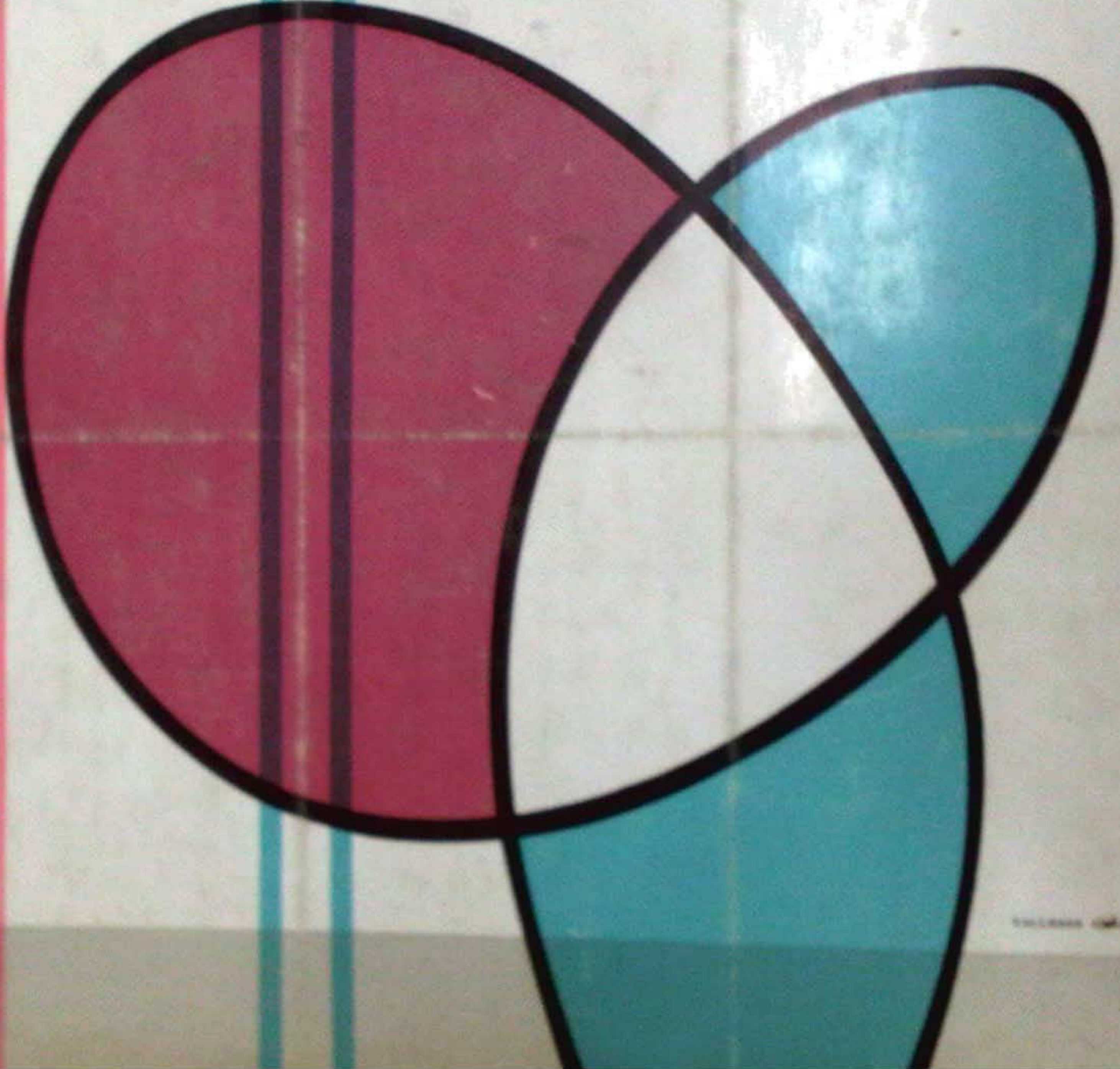
cap.: 1.500.000,00

Ingenieros Venezolanos, C. A.



IVECA

Diagramación y portada: emat correo



"INTEGRAL" Anos y OJ. febrero primero
y primero año nuevo 1957.