



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS
ÁREA: TRADUCCIÓN

*Trabajo Especial de Grado basado en la traducción del capítulo seis del libro **En busca de lo sublime. Villanueva y la arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas***

Br. Ana Graciela Espinasa M.

Caracas, julio de 2012



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS
ÁREA: TRADUCCIÓN

*Trabajo Especial de Grado basado en la traducción del capítulo seis del libro **En busca de lo sublime. Villanueva y la arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas***

Br. Ana Graciela Espinasa M

Trabajo presentado ante la ilustre
Universidad Central de Venezuela para optar al
título de Licenciado en Traducción

Tutor académico: Prof. María Alejandra Romero

Tutor institucional: Dra. Silvia Hernández de Lasala

Caracas, julio de 2012



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS
ÁREA: TRADUCCIÓN

Trabajo Especial de Grado basado en la traducción del capítulo seis del libro En busca de lo sublime. Villanueva y la arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas

Trabajo de grado aprobado, en nombre de la Universidad Central de Venezuela, por el siguiente Jurado, en la ciudad de Caracas a los 27 días del mes de julio de 2012.

Tutora: Prof. María Alejandra Romero

Jurado: Prof. Irma Brito

Jurado: Prof. Gustavo Santa María



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS
ÁREA: TRADUCCIÓN

*Trabajo Especial de Grado basado en la traducción del capítulo seis del libro **En busca de lo sublime. Villanueva y la arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas***

Br. Ana Graciela Espinasa M

Tutor académico: Prof. María Alejandra Romero

Tutor institucional: Dra. Silvia Hernández de Lasala

RESUMEN

La elaboración de una traducción requiere de un minucioso proceso de revisión y corrección, para así presentar un producto de calidad con el que tanto el autor como el lector se sientan satisfechos. Este Trabajo Especial de Grado tiene como objetivo explicar el uso de los filtros de traducción en el proceso de revisión propuestos por Sándor Hervey e Ian Higgins (1992) a través de ejemplos surgidos de la traducción del capítulo seis del libro *En busca de lo sublime*, escrito por la Dra. Silvia Hernández de Lasala, durante la realización de una pasantía en traducción. Estos filtros fueron planteados inicialmente para utilizarse en traducciones directas, pero este trabajo pretende demostrar su validez para el caso de estudio elegido, una traducción inversa del español al inglés de un texto de divulgación en el área de la arquitectura.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO PRIMERO	10
EL PROCESO DE PASANTÍA.....	10
1. BREVE DESCRIPCIÓN DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO..	10
2. LA AUTORA.....	13
3. DESCRIPCIÓN DE LA PASANTÍA.....	13
3.1 Actividades realizadas durante la pasantía.....	14
3.2 Objetivo general	15
3.3 Objetivos específicos	15
CAPÍTULO SEGUNDO: EL PROBLEMA.....	16
1. ANTECEDENTES	17
1.1 La traducción inversa.....	17
1.2 El proceso de revisión.....	17
2. OBJETIVOS DEL TRABAJO ESPECIAL DE GRADO.....	18
2.1. Objetivo general.....	18
2.2. Objetivos específicos	18
CAPÍTULO TERCERO: MARCO TEÓRICO.....	19
1. LA TRADUCCIÓN.....	19
1.1 Tipos de traducciones.....	20
2. TIPOLOGÍA TEXTUAL.....	21
3. EL FUNCIONALISMO.....	22
3.1 La teoría funcionalista y la traducción: teoría del Escopo	23
4. TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	24
5. LA TRADUCCIÓN INVERSA	25
6. MÉTODOS DE REVISIÓN DE LA TRADUCCIÓN: HERVEY Y HIGGINS.....	27
CAPÍTULO CUARTO: REEXPRESIÓN DEL TEXTO	32
CAPÍTULO QUINTO: MARCO METODOLÓGICO	75
1. TIPIFICACIÓN DEL TEXTO TRADUCIDO	75
2. LA TRADUCCIÓN.....	77
2.1. El encargo.....	77

2.2. Tipo de traducción	77
3. PROCESO DE REVISIÓN: APLICACIÓN PRÁCTICA DE LOS FILTROS DE HERVEY Y HIGGINGS	78
3.1 FILTRO CULTURAL	78
3.2 FILTRO FORMAL.....	82
3.3 FILTRO SEMANTICO.....	86
3.4 FILTRO DE GÉNERO	90
3.5 FILTRO VARIACIONAL	93
CONCLUSIONES	95
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97
ANEXOS.....	100
TEXTO ORIGEN.....	101

INTRODUCCIÓN

La traducción es “sin calificarla de ciencia o de arte, (...) un ejercicio intelectual que tiene por objeto verter ideas de una lengua a otra en un idioma preciso, correcto y apropiado” (Orellana, 1990, pág. 11), es decir, tomar un texto escrito en un idioma específico y reexpresarlo en otro idioma, adaptándolo a las estructuras lingüísticas, semánticas y estilísticas de este último pero tratando de mantener el contenido original, además de tomar en cuenta elementos extralingüísticos como la cultura a la que va dirigido el texto y el bagaje cultural de los futuros lectores. El traductor, por lo tanto, debe poseer ciertas cualidades específicas, además del conocimiento de las lenguas con las que trabaja, para poder llevar a cabo esta tarea: debe ser inteligente, creativo, objetivo y poseer un bagaje cultural amplio para poder desarrollar esta profesión a cabalidad.

El traductor debe llevar a cabo un proceso de revisión y corrección exhaustivo para poder entregar un trabajo de calidad, por lo que las herramientas utilizadas para ello deben ser confiables y efectivas. Luego de la realización de una pasantía en la que se debía traducir el capítulo seis del libro *En busca de lo sublime. Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*, se planteó una interrogante relacionada con la existencia de algún método de revisión para traducciones que fuera confiable y efectivo. Una revisión bibliográfica del material existente arrojó una respuesta positiva, los filtros de revisión de Sándor Hervey e Ian Higgins (1992); sin embargo, éstos son aplicados, según la teoría, a traducciones directas, por lo que no serían aplicables al objeto de estudio de la pasantía, una traducción inversa del español al inglés. Asimismo, se encuentra muy poca literatura sobre la traducción inversa y el proceso de revisión de ésta. De ahí surge el problema de este Trabajo Especial de Grado: la aplicación de los filtros planteados por Hervey y Higgins (1992) a una traducción inversa.

Según indica Allison Beeby (1996), la traducción inversa es, actualmente, una realidad y una necesidad en la vida profesional del traductor, además de ser un proceso que lleva al desarrollo constante de sus capacidades y al rediseño profesional. Es innegable que

el idioma inglés es el principal vehículo de información en la actualidad, lo que obliga a que los traductores demuestren una competencia activa (capacidad de asimilar un texto y reexpresarlo en otra lengua) en la traducción desde y hacia el inglés, sin importar su lengua materna.

El idioma inglés ha adquirido especial relevancia en los últimos años, ya que, aunque no es la lengua con mayor número de hablantes, tiene el más alto número de publicaciones, especialmente en las áreas técnicas, y el mayor número de hablantes como segunda lengua (De la Cruz Trainor, 2008), por lo que su difusión ha sido muy alta. La traducción desde y hacia este idioma es, por lo tanto, de suma importancia y común en todos los campos del saber debido a su gran número de usuarios y las mayores posibilidades de difusión que tendrá un texto si se encuentra en inglés.

En este Trabajo Especial de Grado (TEG) se muestra la forma en la cual la autora utilizó los conocimientos y herramientas adquiridos durante la carrera de Idiomas Modernos de la UCV para realizar de manera satisfactoria su pasantía, que consistió en tomar un texto escrito originalmente en español y reexpresarlo en inglés, adaptándolo a la cultura anglosajona y utilizando las estructuras propias de esta lengua, conservando el contenido y la funcionalidad del original, así como también la resolución del problema antes mencionado y la aplicación práctica de los filtros de corrección de Hervey y Higgins (1992) para demostrar su aplicabilidad a la traducción inversa.

El texto trabajado durante la pasantía fue el capítulo seis del libro *En busca de lo sublime. Villanueva y la arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas*, escrito por la arquitecta Silvia Hernández de Lasala, titulado *El lugar de la fiesta* (2000). La arquitecta, profesora *emeritus* de la Universidad Central de Venezuela, solicitó la traducción de este texto para su futura difusión en países de habla inglesa para así cubrir las exigencias de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO, por sus siglas en inglés) que la Universidad debe cumplir como parte de los requerimientos como patrimonio cultural de la humanidad, declaración realizada en el año 2000.

Este trabajo sigue las reglas de estilo establecidas por la Asociación Americana de Psicología (APA, por sus siglas en inglés) para su publicación y consta de cuatro capítulos.

El capítulo primero contiene una breve descripción de la institución que solicitó la traducción y una reseña sobre la autora del libro, además de los objetivos generales y específicos de la pasantía y de este TEG; el capítulo segundo muestra las consideraciones teóricas tomadas en cuenta para la realización del análisis producto del proceso de la pasantía; el capítulo tercero muestra el texto traducido; y el capítulo cuarto presenta el uso práctico de filtros de traducción utilizado durante el análisis del proceso de pasantía. Es importante señalar, para una mejor comprensión de este trabajo, que los números de página de los ejemplos del texto origen corresponden a las páginas del texto publicado.

CAPÍTULO PRIMERO EL PROCESO DE PASANTÍA

LA PASANTÍA

1. BREVE DESCRIPCIÓN DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

La facultad de Arquitectura y Urbanismo (FAU) fue fundada como escuela en 1941 con el propósito de validar los títulos de arquitectos provenientes de facultades extranjeras. En 1944 inició sus actividades docentes como un departamento de la Facultad de Ingeniería, categoría en la que permaneció durante 2 años. En 1946 se le otorgó nuevamente el rango de escuela adscrita a la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, período en el que egresó la primera promoción de la Escuela de Arquitectura. En 1953 fue elevada a facultad por decreto rectoral, sentando de este modo las bases definitivas para la formación de arquitectos y urbanistas en el país. La facultad se mudó al edificio donde funciona actualmente en 1957, el cual fue diseñado por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva (tomado de la página web de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2011).

Esta facultad otorga el título de Arquitecto a sus graduandos, creando así profesionales capacitados “para organizar y diseñar espacios habitables, y resolver problemas relacionados con el medio ambiente,” (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2011) así como la investigación de sistemas constructivos, elaboración de diseños de edificaciones, remodelaciones, supervisión de obras civiles, etc.

Los objetivos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, como están señalados en su página web (ver www.fau.ucv.ve), son:

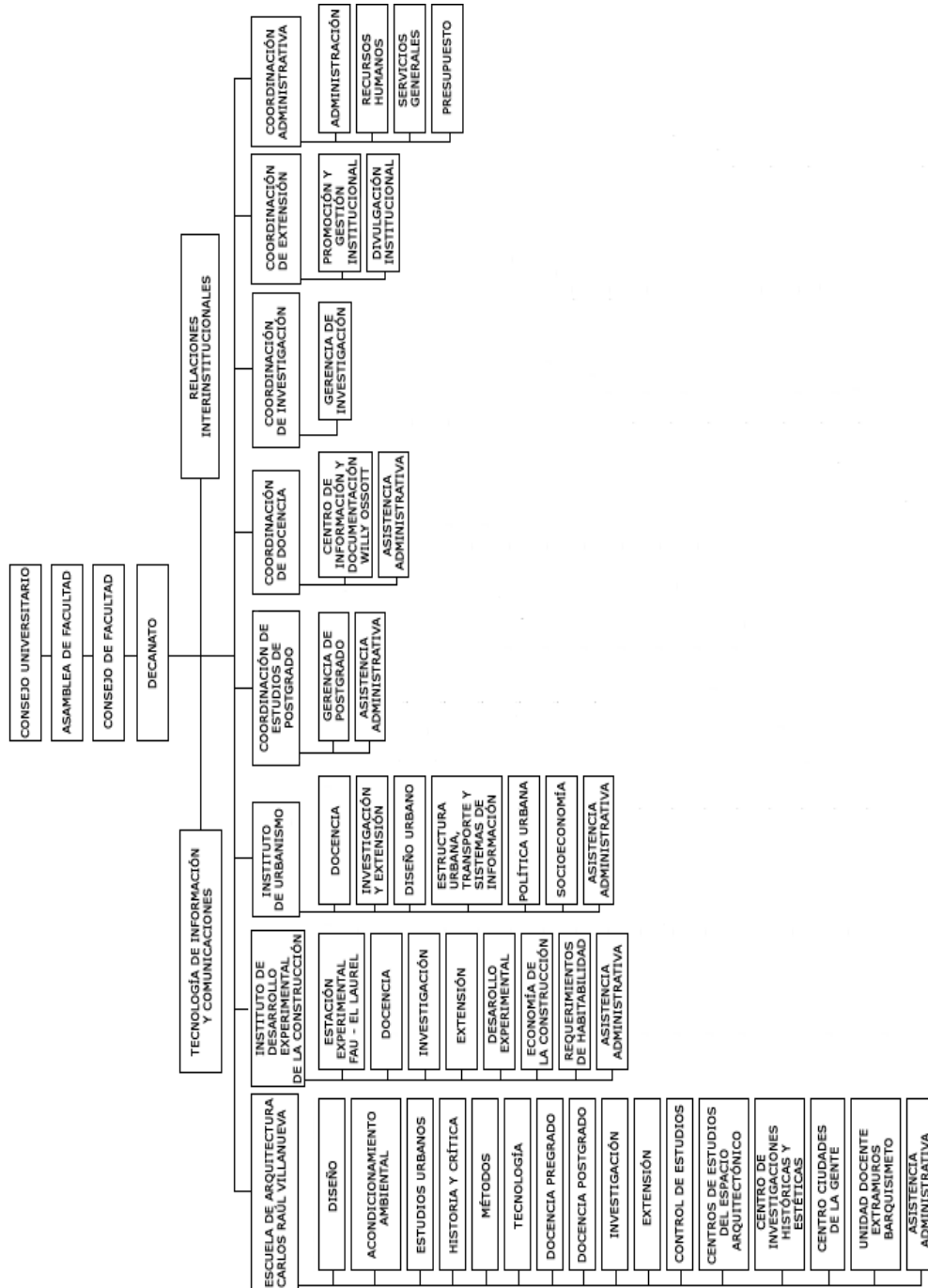
- Propiciar la búsqueda permanente de la excelencia en la producción de conocimiento formal y en la formación de recursos humanos a través de un modelo

integrado de la docencia, la investigación y la extensión de los avances en el campo de lo creativo, científico y tecnológico, inherentes a su ámbito específico de acción.

- Garantizar y velar por el desarrollo académico, orientado por la pluralidad de enfoques, la flexibilidad de sus programas, y signado por una aproximación integral y crítica al conocimiento.
- Ser escenario permanente para la reflexión, discusión y proyección ante la sociedad es una arquitectura y urbanismo de calidad que incorpore las exigencias sociales y las particularidades culturales.
- Responder oportuna y pertinentemente en el ámbito de su competencia a las necesidades de sus integrantes, de la sociedad y del país.
- Formar profesionales e investigadores competentes, críticos e innovadores, con elevados valores éticos y compromiso social con el fin de construir, difundir y transferir el conocimiento en el campo de la arquitectura y urbanismo.
- Fomentar la conciencia institucional y el sentido de pertenencia de su comunidad sobre bases éticas y democráticas.
- Desarrollar una gestión eficiente, transparente y auditable mediante la puesta en práctica de una planificación continua y participativa (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2011).

El departamento de Historia y Crítica de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, adscrito a la Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva, tiene entre sus materias obligatorias Historia de la arquitectura I, II, III, IV y V, además de distintas electivas relacionadas con este tema. Su objetivo principal es desarrollar en los futuros egresados de la facultad un sentido crítico de la evolución de la arquitectura desde las primeras construcciones hechas por el hombre hasta los grandes rascacielos de nuestros tiempos, a través de los aportes realizados por los grandes arquitectos de la historia y el análisis de las grandes obras arquitectónicas del mundo.

Organigrama estructural de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, marzo 2007



Fuente: (Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 2011)

2. LA AUTORA

La autora del texto, Silvia Hernández de Lasala, arquitecta y doctora en ciencias, mención historia de la arquitectura, es profesora de la Universidad Central de Venezuela desde 1980, cuando empezó como docente temporal en el Departamento de historia y crítica, y ha ejercido los cargos de coordinadora del sector de Historia y crítica de la arquitectura y del Comité académico del doctorado en arquitectura, entre otros. Es profesor *emeritus* de la Universidad Central de Venezuela y ha escrito varios libros y artículos de importancia, además de haber sido jurado en distintos concursos de arquitectura y participado en distintos cursos y congresos de prestigio internacional en el área de arquitectura. El texto *En busca de lo sublime. Villanueva y la arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas*, fue escrito como tesis de doctorado y recibió mención honorífica y recomendación de publicación. Este libro fue publicado en 2006 por la Universidad Central de Venezuela y la UNESCO como medio de difusión de la Ciudad Universitaria como Patrimonio Cultural de la humanidad.

3. DESCRIPCIÓN DE LA PASANTÍA

La pasantía consistió en la traducción del sexto capítulo del libro *En busca de lo sublime. Villanueva y la arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas* titulado *El lugar de la fiesta*. La autora, a través del Departamento de Historia y Crítica de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, solicitó la traducción del libro –en el caso de esta pasantía, el capítulo seis- debido a la petición de la UNESCO de difundir la historia y arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas y destacar su importancia como patrimonio cultural de la humanidad en otros países. La traducción, a realizarse al idioma inglés, tuvo una duración de 4 meses (agosto-noviembre 2011), período en el cual se consultaron todas las publicaciones mencionadas en el sexto capítulo del libro y se realizaron entrevistas a Ana Cristina Espinasa e Isabel Lasala, arquitectas, así como al arquitecto Eduardo Kairuz, profesor de arquitectura en la Universidad de Monash, en Melbourne, Australia para, entre otras cosas, compilar la terminología específica de la arquitectura y determinar el estilo en

la literatura arquitectónica y así producir un texto de calidad, digno de ser publicado por la UNESCO en los países de habla inglesa.

3.1 Actividades realizadas durante la pasantía

En una primera reunión con la doctora Silvia Hernández de Lasala, se discutió el texto objeto de traducción (el encargo), y el lector al que iría dirigido éste (tanto público general no especializado como expertos en arquitectura), además de ciertos puntos importantes con respecto al lenguaje especializado del texto, debido a que, a pesar de ser el público general el principal receptor, se pueden encontrar en este texto numerosas unidades de sentido especializadas en el tema de la arquitectura. La autora hizo un gran énfasis en que se mantuviese el nivel especializado del léxico del libro, a pesar de que está destinado a un público general.

Siguiendo los preceptos de Delisle y Bastin (2006) que se describirán en detalle en el Capítulo Segundo, la primera actividad que se llevó a cabo luego de esta reunión fue una primera lectura del texto origen para obtener una idea general del tema, determinar el tipo de texto y su función, así como para observar las posibles dificultades que podrían presentarse durante el proceso de traducción, para luego realizar la búsqueda de herramientas que pudiesen ayudar a resolver problemas y dificultades de traducción, principalmente de tipo terminológico. Una segunda lectura, más exhaustiva y profunda que la primera, sirvió para resaltar las unidades de sentido que podrían presentar dificultades durante la traducción, en preparación para la reexpresión del texto.

Una vez concluido el proceso de comprensión, se realizó la reformulación del texto, proceso que consistió en reescribir el texto en el idioma inglés. Este proceso no se llevó a cabo en la Facultad de Arquitectura debido a la falta de un espacio específico para este propósito, aunque sí se utilizó la biblioteca de esta facultad para realizar parte del proceso de documentación. Durante todo el proceso de la pasantía, se realizaron reuniones semanales con la tutora académica para revisar el texto meta y discutir distintos aspectos del proceso de traducción. También, se realizaron varias reuniones con la tutora

institucional para resolver algunas dudas de comprensión del texto origen. El análisis justificativo de la traducción se llevó a cabo durante y después de finalizado el proceso de reexpresión, donde se analizaron las soluciones provisionales para asegurar que el texto meta transmitiese el sentido del texto original.

3.2 Objetivo general

Traducir el sexto capítulo del libro *En busca de lo sublime. Villanueva y la arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas* titulado *El lugar de la fiesta*, dedicado a las estructuras centrales de la Ciudad Universitaria de la Universidad Central de Venezuela.

3.3 Objetivos específicos

- 3.3.1. Aplicar las técnicas de traducción adquiridas durante la carrera de traducción de la Escuela de Idiomas Modernos.
- 3.3.2. Producir un texto en inglés que exprese las ideas principales y secundarias del texto original y que respete las estructuras utilizadas para la tipología textual en inglés.
- 3.3.3. Utilizar la terminología y fraseología especializada para el área de Arquitectura.
- 3.3.4. Simular las condiciones reales de trabajo en la vida diaria de un traductor.

CAPÍTULO SEGUNDO: EL PROBLEMA

La elaboración de la traducción del capítulo seis del libro *En busca de lo sublime*, escrito por la Dra. Silvia Hernández de Lasala, proveyó a la pasante con el corpus de este TEG y dio lugar a una interrogante: ¿existe algún método de revisión para traducciones que sea confiable y efectivo? Para responder a esta pregunta, se realizó una extensa investigación bibliográfica, por medio de la cual se llegó a los filtros de corrección de Hervey y Higgins (1992) que se utilizan, según los autores, como una especie de lista de aspectos textuales a revisar para obtener un texto término de calidad.

Los filtros de Hervey y Higgins (explicados en detalle en el siguiente capítulo) son cinco: el cultural, el formal, el semántico, el variacional y el de género. Estos cinco filtros deben ser utilizados para analizar la solución provisional de traducción como un intento sistemático para determinar las propiedades traslativas del producto (Hervey & Higgins, 1992). Ahora bien, los autores sólo hablan de la aplicación de estos filtros a las traducciones directas pero no hacen referencia a su utilidad (o la falta de ésta) para traducciones inversas, por lo que el principal objetivo de este TEG es comprobar la eficacia de estos filtros de traducción a una traducción inversa.

Existe muy poca literatura sobre la revisión como parte del proceso de traducción; sin embargo, es uno de los pasos cruciales durante este proceso, al parecer de la pasante, por lo que se decidió tomarlo como punto central de este trabajo de investigación, ya que tiene una gran relevancia al momento de presentar una traducción de calidad. Además, es importante añadir que no se encontró literatura especializada en la corrección de traducciones inversas, área donde los traductores suelen tener mayor cantidad de problemas por la falta de familiaridad con el idioma al que se está traduciendo, por lo que este TEG puede ser de gran utilidad en esta área, ya que su foco principal se encuentra en la aplicación de los filtros de corrección de Hervey y Higgins (1992) a las traducciones inversas.

1. ANTECEDENTES

1.1 La traducción inversa

La traducción inversa es un campo poco estudiado en Venezuela y del que se encuentra poca literatura, ya que es considerada por los expertos como un simple ejercicio del salón de clases y una actividad que no se debe llevar a cabo profesionalmente, como lo indica Ladmiral (Beeby, 1996), quien dice que “*la traducción inversa no existe*¹” (pág. 6) y que intentar abordar ésta en la práctica profesional sería “*una esperanza desmedida y además una exigencia absurda*²” (ibidem). Es tan fuerte la aversión hacia la traducción inversa que organizaciones de traductores e intérpretes de renombre internacional la repudian, como el Instituto de traducción e interpretación del Reino Unido (ITI por sus siglas en inglés, Institute of Translations and Interpreting) que en su código de conducta, artículo 4, establece que los traductores e intérpretes deben traducir a su lengua materna únicamente (Institute of Translation and Interpreting, 2011). Es importante señalar que este instituto es el encargado de todas las traducciones e interpretaciones oficiales y de las más importantes empresas del Reino Unido y expresa directamente su rechazo a la traducción inversa.

1.2 El proceso de revisión

Delisle y Bastin (2006) establecen tres etapas para el proceso de traducción: comprensión, reformulación y justificación. Sobre la etapa de justificación, indican que ésta “*depende siempre de la interpretación previa la reexpresión y [...] se guía por el modelo interpretativo*”, lo que quiere decir que el traductor retoma su interpretación del mensaje que quiso transmitir el autor y analiza su traducción a partir de ella para verificarla. Los autores consideran esta etapa como una segunda reexpresión del texto pero no definen ningún procedimiento específico para su realización.

Brian Mossop presenta en su libro *Revising and Editing for Translators* (2001) una serie de principios, más que reglas, para la etapa de revisión de las traducciones. El autor establece doce parámetros, que divide en cuatro grupos: grupo A, parámetros de

¹ En francés en el original. “Le thème n’existe pas”

² En francés en el original. “une espérance démesurée et de plus une exigence absurde”

transferencia (exactitud e integridad); grupo B, parámetros de contenido (lógica y hechos); grupo C, parámetros de lenguaje (fluidez, adecuación, terminología, idiomatismos y normas); y grupo D, parámetros de presentación (disposición de página y compaginación del texto), los cuales deben ser utilizados para revisar la traducción y corregir los errores que puedan presentarse. El autor enfoca sus escritos a dos públicos diferentes: los estudiantes de traducción, que usarían estas teorías para aprender a traducir mejor y a auto-corregirse, además de convertirse en revisores de traducciones de terceros a futuro; y los profesionales de la traducción que deseen mejorar sus técnicas de trabajo. A pesar de que su investigación está enfocada principalmente a la profesión del traductor como revisor de traducciones de terceros, dedica un breve capítulo de su libro al proceso de revisión, donde explica que, por medio de la utilización de estos parámetros, se puede revisar un primer borrador de una traducción para mejorarla, aunque no hace referencia a la posibilidad de su aplicación a una traducción inversa.

2. OBJETIVOS DEL TRABAJO ESPECIAL DE GRADO

2.1. Objetivo general

Mostrar el uso de los filtros de Hervey y Higgins (1992) como método de corrección para una traducción inversa y comprobar su efectividad.

2.2. Objetivos específicos

- 2.2.1. Presentar la actividad realizada durante la pasantía y explicar las teorías seleccionadas y utilizadas.
- 2.2.2. Mostrar la aplicación práctica de los filtros de Hervey y Higgins (1992) durante la realización de una traducción inversa.
- 2.2.3. Demostrar la validez de la aplicación de los filtros antes mencionados a una traducción inversa.

CAPÍTULO TERCERO: MARCO TEÓRICO

El texto es el objeto de trabajo del traductor, su materia prima, por lo que es importante aclarar que un texto es un conjunto de enunciados sobre un tema específico que tienen relación entre sí y que puede presentarse en forma oral o escrita, es decir, “*cualquier extensión de discurso oral o escrito producida en un idioma específico [...] que debe formar un conjunto coherente a nivel discursivo*³” (Hervey & Higgins, 1992, pág. 234). Un texto es el medio por el cual expresan sus ideas los seres humanos, por lo que es la base de la comunicación.

1. LA TRADUCCIÓN

Es importante poseer conocimientos de la lengua para poder asimilar de forma correcta el texto que se quiere traducir. La masificación de la lectura trajo como consecuencia la difusión de las lenguas mismas, por lo que, sin importar el idioma utilizado en una región, a ésta llegarán textos redactados en cualquier idioma. Esta diversidad de lenguas impulsó, tiempo atrás, la aparición de una práctica común hoy en día: la traducción, que se entiende como la actividad en la que se asimila un texto en un idioma para realizar el traspaso de la información contenida a otra lengua. Según los expertos en el tema, la traducción es llevar a otra lengua un texto en un sentido específico, que define el autor (Newmark, 1999) o, en palabras de Delisle y Bastin (2006, pág. 18) “*un arte de reexpresión basado en las técnicas de redacción*”. Obtener una buena traducción parece sencillo según estos conceptos, pues implican sólo la necesidad del conocimiento de ambas lenguas y sus reglas de redacción; no obstante, la realidad es muy diferente, pues no basta con conocer dos lenguas para lograr la reexpresión de un texto de una a otra.

El traductor debe ser un personaje metódico en sus actividades profesionales debido a la naturaleza de su trabajo, ya que, para realizar una buena traducción es necesario prestar

³ En inglés en el original: “...any given stretch of speech or writing produced in a given language [...] and assumed to make a self-contained coherent whole on the discourse level”.

atención a los detalles y seguir una metodología específica. Delisle y Bastin (2006) indican que el proceso de traducción tiene tres etapas:

- **Comprensión:** En esta primera etapa, el traductor busca comprender y asimilar el mensaje que el autor intenta transmitir a través del texto. Se realiza una primera lectura para asimilar las ideas principales del texto y el tema a tratar, se identifican las estructuras que podrían ser problemáticas y se buscan textos paralelos y diccionarios especializados (de ser necesario).
- **Reformulación:** La segunda etapa del proceso de traducción, donde se reexpresa el texto en otro idioma, es, según los autores, la “*operación mental [...] más desconocida, misteriosa y difícil de analizar*” (pág. 87). Nadie sabe qué ocurre exactamente en la mente de un traductor en esta etapa pero es aquí donde los sintagmas y las ideas de un texto son plasmadas a otro idioma, manteniendo la intención del autor.
- **Justificación:** La última etapa de este proceso tiene como objetivo la revisión del producto obtenido durante la reformulación y el análisis de las soluciones provisionales obtenidas para presentar el mejor texto posible. El traductor debe asegurarse de que su texto transmite el mensaje original del autor y que las estructuras utilizadas se adecúen al público al que está dirigido el texto. En esta etapa son de gran utilidad los filtros de Hervey y Higgins (1992), explicados más adelante.

1.1 Tipos de traducciones

Jean Delisle (en Roberts, 2006) indica que los matices y especificidades de la traducción requieren de una gran cantidad de información, más allá del conocimiento de las lenguas, por lo que establece una clasificación que hace referencia al TO y al TM para clasificar los tipos de traducción según cuatro categorías y, de esta manera, facilitar el trabajo del traductor:

- según la función del TO, se encuentran textos pragmáticos o literarios,
- según el grado de especialización, textos generales o especializados,

- según el propósito de la traducción, académica o profesional y
- según el enfoque utilizado para producir el TM, transcodificación (equivalencia palabra por palabra) o traducción (equivalencia del mensaje).

En su artículo sobre retórica comparada, Pedro Deza Blanco (2006) cita diversos estudios para señalar que los textos en español utilizan comúnmente oraciones de gran extensión y un alto número de sinónimos para lograr la cohesión. El inglés, en cambio, dice el autor, utiliza oraciones cortas (a menos que se realicen enumeraciones), pocos sinónimos (se favorece la repetición) y un alto uso de conectores metatextuales ordenadores, que son poco comunes, aunque no inusuales, en el español. Estas diferencias son de suma importancia para la realización de una traducción, pues la retórica de la lengua origen no debe mantenerse en el texto meta, sino que debe modificarse para adaptarse a la lengua a la que se quiere llevar el texto y aportar así naturalidad al texto final.

2. TIPOLOGÍA TEXTUAL

Identificar el tipo de texto con el que se está tratando es de suma importancia, ya que es vital que un traductor mantenga el estilo del autor sin importar el idioma; asimismo, los elementos característicos de cada uno de estos tipos ayudan al traductor a reexpresar un texto de manera correcta, por lo que al reconocer el tipo de texto con el que trabajamos, se podrá saber la dirección que tomará la traducción. Esta tarea se realiza mediante el análisis del vocabulario, las construcciones gramaticales presentes, el tema que se trata y el registro utilizado, es decir, los distintos marcadores discursivos de cada texto. De acuerdo con su libro *Teoría de la Traducción. Una aproximación al discurso* de Basil Hatim e Ian Mason (1995), es muy difícil, si no imposible, que un texto sea clasificable dentro de una sola de las tipologías existentes, ya que la mayoría de las producciones escritas que encontramos pueden combinar diversos tipos textuales incluso en un mismo párrafo, por lo que estos autores proponen una clasificación que, en su opinión, se adapta a las necesidades de los traductores:

- **Textos argumentativos:** son aquellos donde se pretende modificar la opinión del lector y conducirla en dirección a los intereses del autor o, en palabras de

Beauregrande y Dressler (en Hatim & Mason, 1995), son “utilizados para promover la aceptación o valoración de algunas ideas como verdaderas o falsas, como positivas o negativas” (pág. 198). Estos textos se caracterizan por sus oraciones justificadas, densidad en el tema y el uso de paralelismos, recurrencias, comparaciones y opiniones.

- **Textos expositivos:** son aquellos que tienen un foco objetivo y cuyo principal propósito es el análisis o la síntesis de conceptos dados, ya sea de objetos, situaciones, acciones o acontecimientos. Se caracterizan por sus estructuras semánticas básicas, oraciones detalladas y el uso de adjetivos. Se divide en dos categorías, textos descriptivos (se refieren a objetos o situaciones) y textos narrativos (tratan acciones y acontecimientos).
- **Textos exhortativos:** también llamados textos de instrucción, son aquellos que buscan propiciar en el lector conductas futuras, es decir, pretenden modificar o controlar las acciones del lector por medio de instrucciones. Están divididos en dos categorías, los textos exhortativos con alternativa (como la publicidad o los que ofrecen consejos al autor) y los textos exhortativos sin alternativa (como los documentos legales o los instructivos).

3. EL FUNCIONALISMO

El funcionalismo es una escuela de pensamiento de las ciencias sociales que tiene su origen en Inglaterra a mediados de los años 1930 y fue desarrollada por el francés Émile Durkheim y los estadounidenses Talcott Parsons y Robert Merton, entre otros. Esta escuela tiene un enfoque práctico, es decir, se centra en el aspecto empírico y en el trabajo de campo, colocándolo por encima de los estudios sociales exclusivamente teóricos. Con respecto al área de la comunicación, la teoría funcionalista postula la idea de que los medios de comunicación buscan producir un efecto específico en sus receptores, es decir, intentan persuadir al receptor y se basan en cuatro principios: la adaptación al medio, el manejo de la tensión, la integración de clases y la búsqueda de un objetivo común (Definición.de, 2008).

3.1 La teoría funcionalista y la traducción: teoría del Escopo

El enfoque funcionalista de la traducción tiene como principal base la utilidad del producto de la reexpresión y se fundamenta en las experiencias prácticas de los traductores. Éste utiliza métodos descriptivos para identificar las diferencias entre los idiomas, como por ejemplo, a través del análisis comparativo de textos, búsqueda de textos paralelos y la corrección de traducciones de acuerdo al futuro receptor, que tiene por objetivo que el traductor tome las decisiones adecuadas al encarar una traducción, basado en el lector final de su trabajo (Siderey E., 2011).

Los principales exponentes de la teoría funcionalista en la traducción son Hans Vermeer, Katharina Reiss y Christiane Nord, quienes desarrollaron una de las teorías más importantes en el ámbito de la traducción actual, debido a su adecuación a la didáctica de la traducción y a los resultados positivos que ha mostrado. Hans Vermeer desarrolló junto con Reiss, en 1984, la teoría del Skopos o Escopo (término griego para propósito), donde *“el principio primordial que condiciona cualquier proceso de traducción es la finalidad a la que está dirigida la acción traslativa. Esta se caracteriza por su intencionalidad, que es una característica definitoria de cualquier acción”* (Nord, 2009, pág. 215).

Nord explica que el traductor debe ser fiel al encargo de traducción a ser especificado por el cliente y debe basar su trabajo en la función que el texto término desempeñará, por lo que establece dos principios que el traductor debe tener en cuenta: la funcionalidad o adecuación del texto para un fin específico y la lealtad y el respeto a todos los participantes del proceso de traducción, el cliente, el lector final y él mismo. (Nord, 2009). Los planteamientos de esta teoría llevan a definir, por tanto, que la traducción debe llevarse a cabo según las especificaciones del cliente, pero es el lector del texto final quien le dará su propósito al éste, quizás distinto al establecido inicialmente, según su visión. Si el lector recibe y asimila el texto de manera positiva y si este último se adecúa a sus necesidades, entonces el proceso traslativo habrá sido exitoso.

4. TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN

Como parte de esta misma corriente, Amparo Hurtado Albir (2001) propone una serie de técnicas que “*permiten identificar, clasificar y denominar las equivalencias elegidas por el traductor para microunidades textuales*” (pág. 257), es decir, los procesos de los que se vale el traductor para encontrar las equivalencias específicas necesarias para reescribir el texto en otro idioma. Estas técnicas son adaptación, ampliación lingüística vs. compresión lingüística, aplicación vs. elisión, calco, compensación, creación discursiva, descripción, equivalente acuñado, generalización vs. particularización, modulación, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición y variación. Para fines de este TEG se explicarán las cinco técnicas de las cuales se valen Hervey y Higgins (1992) en sus filtros de traducción, explicitados más adelante.

- **Calco:** proceso en el que se traduce literalmente una unidad de sentido, manteniendo, en la medida de lo posible, las mismas convenciones gramaticales de la lengua de origen. Ejemplo: el término Secretary General contra Secretario General.
- **Transposición:** cambio que se realiza en las estructuras gramaticales para adaptar el estilo del texto a la lengua traducida. Ejemplo: to call back y regresar la llamada (cambio de un adverbio por un verbo y de un verbo por un sustantivo).
- **Préstamo:** uso común de una expresión extranjera en una lengua. Puede ser puro (conserva la misma ortografía) o naturalizado (cambia para adaptarse a las convenciones del idioma). Ejemplo: la palabra internet.
- **Adaptación:** cambio de un elemento cultural de un idioma al otro. Ejemplo: Friday 13th y martes 13.
- **Equivalente acuñado:** cambio de una expresión o dicho por uno con el mismo significado en otro idioma. Ejemplo: el cambio de *it's raining cats and dogs* por la expresión *está cayendo un palo de agua*. (Hurtado Albir, 2001)

5. LA TRADUCCIÓN INVERSA

La traducción puede realizarse de dos formas, la traducción directa, donde el traductor trabaja desde cualquier lengua a su lengua materna, y la traducción inversa, proceso donde el traductor lleva un texto desde su lengua materna a una segunda lengua (Salazar, 2008 tesis).

La traducción inversa (TI), considerada la “Cenicienta de la traducción entre los traductores” (Beeby, 1996, pág. 5) por ser menospreciada, es un tema crítico para muchos traductores, quienes, muchas veces, ni siquiera la toman en cuenta o la omiten de sus comentarios y publicaciones, caracterizándola solo como una herramienta del proceso del aprendizaje de la traducción. Ahora bien, el hecho de que la TI sea ignorada, no quiere decir que no sea una práctica común fuera del salón de clases.

De acuerdo a María M. de la Cruz Trainor (2008), las situaciones más comunes donde se realizan traducciones inversas son en países con un alto índice de migración como Australia, debido a la falta de traductores que trabajen las distintas lenguas de los emigrantes, así como en países post-coloniales con colonizadores angloparlantes, por ejemplo, donde la lengua colonizadora es de uso tan común como la lengua colonizada. También se ha observado, según la autora, una mayor aceptación –y, por consiguiente, su uso– de traducciones inversas dentro del marco de la Unión Europea, debido a la dificultad de encontrar traductores cuya lengua materna sea el inglés o el francés y que estén especializados en finlandés o polaco, por dar dos ejemplos, aunque aún se prefieren y fomentan las traducciones realizadas por hablantes nativos del texto resultante. Otra área que resalta la autora es aquella donde se da prioridad a la información transmitida por encima de la perfección estilística, donde “*los conocimientos temáticos tienen más peso que la condición de nativo*” (Trainor, 2008, pág. 58). Este es el caso de la industria turística, en la que se da más importancia al conocimiento de la zona y a la transmisión de la información necesaria, usualmente hecha por nativos que tienen pocos conocimientos de una segunda lengua por falta de educación formal en ésta; para este gremio es más importante que el mensaje principal logre transmitirse, por lo que se podrían pasar por alto pequeñas faltas gramaticales.

Según Allison Beeby (1996), el traductor debe poseer ciertas competencias comunicativas para ejercer su papel de puente comunicacional entre dos lenguas y dos culturas diferentes:

- Competencia gramatical en ambos idiomas, es decir, conocimientos de lenguaje y formación de palabras, sintaxis y redacción;
- Competencia socio-lingüística, o capacidad para crear textos que se adapten a las realidades culturales de ambas lenguas;
- Competencia discursiva, es decir, existencia tanto de coherencia como de cohesión en los textos producidos en ambas lenguas; y
- Competencia de transferencia, o la capacidad de transmitir un mensaje de una lengua a otra de manera efectiva.

Un traductor debe poseer todas estas competencias en ambas lenguas para poder realizar traducciones de calidad, pues ellas son interdependientes y no puede funcionar una sin las otras. También destaca Beeby (1996) que para lograr una competencia traductora ideal en ambos idiomas, ella toma en sus escritos –y así mismo, en la enseñanza de las traducciones directa e inversa– un enfoque “*de macro a micro*” (pág. 96), es decir, en el que debe predominar la importancia del mensaje a transmitir, su coherencia y su cohesión textual y, una vez alcanzado este objetivo, buscar la perfección gramatical, también de gran importancia.

La realización de una traducción a una lengua extranjera no es una tarea que se deba tomar a la ligera ya que, como se explicó previamente, el traductor debe tener un mayor número de competencias y conocimientos en la lengua extranjera para lograr producir un texto que se apegue a las convenciones estilísticas y a la cultura de la lengua meta y que pierda todo rasgo de la lengua origen. Sobre este aspecto, comenta Marie-Louise Nobs (1992) que “*todo traductor (...) conoce el poder de hechizo que ejercen las palabras y las estructuras sintácticas del TP [texto de partida] sobre él, especialmente si la lengua de llegada no es la suya propia*” (pág. 412), por lo que el traductor siempre se verá tentado, consciente o inconscientemente, a utilizar las estructuras que le son más familiares (las de su propia lengua), dando así a su texto final rasgos poco característicos de la lengua de llegada.

Sobre la capacidad de realizar traducción inversa, comenta Nobs (1992):

El proceso de traducción está compuesto [...] por los fases, una primera recepción o comprensión y una segunda de producción o reformulación, y [...] podemos afirmar que el traductor que traduce a su lengua B está en mejores condiciones en esta decisiva primera fase, mientras que el traductor que traduce a su lengua A lo estará en la segunda (pág. 412).

El traductor que trabaja hacia su lengua B, es decir, que realiza regularmente traducción inversa, cuenta con textos que van a ser mucho más fáciles de comprender y analizar debido a que están en su lengua materna y está acostumbrado a procesar información en esta lengua. Ahora bien, el proceso de reexpresión del texto presenta distintas dificultades, tanto a nivel gramatical como de léxico y comprensión, que deben ser identificadas y resueltas de la manera más efectiva posible.

6. MÉTODOS DE REVISIÓN DE LA TRADUCCIÓN: HERVEY Y HIGGINS

Sándor Hervey e Ian Higgins (1992), también pertenecientes a la corriente funcionalista, mencionan en su libro *A course in Translation Method: French-English* cinco filtros que deben aplicarse a todas las traducciones para mejorar la calidad del proceso traductológico (pág. 246) y que deben utilizarse durante la etapa de revisión y justificación (Delisle y Bastin, 2006). Un filtro puede entenderse como “*un sistema de selección en un proceso según criterios previamente establecidos*” (Real Academia Española, 2012), haciendo referencia, en este caso, a criterios del lenguaje que se desarrollarán para resaltar las áreas problemáticas de una traducción y así conseguir la solución más pertinente. Estos filtros se utilizan, de acuerdo con los autores, en la traducción directa, sin embargo, para los propósitos de este TEG se hará una propuesta de aplicación a la traducción inversa y, aunque los autores no toman en cuenta en su obra la enseñanza de este tipo de traducción, se piensa que sus filtros son válidos en ambos casos. A continuación se explicarán los filtros y su aplicación. Es importante aclarar que la literatura referente a los filtros no está en español y, en consecuencia, la traducción de los nombres y sus conceptos son una sugerencia de la pasante.

El **filtro cultural** (cultural filter) analiza el grado en que los elementos del texto origen pueden separarse o desligarse de su entorno cultural para trasladarlos al texto término según su relevancia o especificidad cultural. A pesar de su clara referencia a los aspectos extralingüístico que debe poseer el traductor al encarar un trabajo, este filtro se aplica a través de las técnicas de traducción a utilizarse para la reexpresión del texto especificadas por Hurtado Albir, más específicamente el calco, la transposición, el préstamo, la adaptación y el equivalente acuñado. Estas técnicas tienen en común que el traductor debe utilizar su bagaje cultural para poder aplicarlas, especialmente en el caso de una traducción inversa, pues el traductor debe conocer la cultura meta casi tan bien como conoce la propia: traducir chistes, dichos y proverbios, por ejemplo, que se adapten a distintas situaciones requiere de un conocimiento de la lengua meta mucho más profundo que si se llevara esta información a la lengua madre, en la cual se posee un bagaje cultural mucho mayor.

El traductor debe tomar decisiones importantes con respecto a la relevancia de los términos específicos de la lengua origen (como, por ejemplo, los nombres de áreas geográficas o instituciones) y decidir, según su criterio, si traducirlos o dejarlos en su idioma original afectará de manera positiva o negativa al producto final.

El **filtro formal** (formal filter) se refiere a las propiedades formales del texto, es decir, su adecuación a nivel intertextual, discursivo, gramatical, léxico, fonético y fonológico. El traductor que ha estudiado una segunda lengua usualmente aprende estas estructuras antes de poder siquiera hablar el idioma y, en líneas generales, las domina mucho antes de perfeccionar el acento, si alguna vez lo hace, por lo que, de todos los filtros, éste debe ser el primero al que se somete un texto, según la opinión de la pasante, ya que presentaría el menor nivel de dificultad cuando se realiza una traducción inversa. De la misma manera, este filtro es mucho más estricto y objetivo que los otros, que pueden cambiar según la región de determinado país o la raza de los hablantes; no así las convenciones gramaticales de un idioma, que se mantienen estables y sólo sufren ligeros cambios en largos períodos de tiempo.

Calsamiglia y Tusón (2002) señalan que el discurso está regido “(...) *más allá del plano gramatical, por una serie de normas, reglas, principios o máximas de carácter textual y sociocultural que orientan a las personas en la tarea de construir piezas discursivas coherentes...*” (pág. 16), es decir, el conocimiento de la gramática no es el único aspecto a tener en cuenta cuando se escribe un texto en cualquier idioma; existen otros elementos (el aspecto geográfico y social o el momento histórico, por ejemplo) que afectan a los aspectos formales de un escrito y que deben observarse y analizar para realizar un producto de calidad.

El **filtro semántico** (semantic filter) analiza los elementos de significado explícito e implícito textualmente relevantes, es decir, todos aquellos términos o frases que poseen una carga emotiva u otro significado por asociación. Éstos se encuentran en todo tipo de texto y afectan su comprensión, por lo que deben ser observados con detenimiento durante el proceso de traducción.

Calsamiglia y Tusón (2002) se refieren, con respecto al análisis del discurso, a dos aspectos a tener en cuenta con respecto a los elementos explícitos e implícitos en un discurso: el significado es aquel que le da valor semántico a una estructura, sin tomar en cuenta el contexto; y el sentido, que “*resulta de la interdependencia de los factores contextuales y las formas lingüísticas; exige tomar en consideración el mundo de quien emite el enunciado y el mundo de quien lo interpreta*” (Calsamiglia B. & Tusón V., 2002, pág. 185). Este filtro posee siete categorías, la primera de las cuales se refiere al “significado” según el concepto de Calsamiglia y Tusón, y las otras al “sentido”. A continuación se explicará cada una de ellas:

- **Significado literal** (literal meaning) se refiere a los diferentes conceptos convencionales de referencia que se le atribuyen a una expresión lingüística determinada, dejando de lado las distintas connotaciones y variaciones contextuales; es decir, la definición que puede conseguirse en el diccionario y que no presenta matices ni dobles sentidos según el contexto u otros elementos extralingüísticos.

- **Significado actitudinal** (attitudinal meaning) es aquel que le da al referente un juicio de valor de manera implícita, de acuerdo con las convenciones lingüísticas del idioma (por ejemplo, un significado peyorativo o elogioso).
- **Significado asociativo** (associative meaning) atribuye al referente propiedades estereotípicas asociadas a determinada cultura o grupo étnico (por ejemplo, estereotipos sexuales o religiosos).
- **Significado reflejado** (reflected meaning) hace referencia a la homonimia, es decir, expresiones similares a nivel fonético, fonológico o ambos que tienen diferentes significados (por ejemplo, juegos de palabras). Está más relacionado con textos literarios, como el poema.
- **Significado colocativo** (colocative meaning) consiste en dar a un referente determinado un nuevo sentido más allá de su significado literal cuando se encuentra junto a otro referente, para así formar una unidad lingüística de uso común. Se refiere a las colocaciones (combinación de dos o más palabras que tienen un significado diferente al que tendrían por separado y que son de uso frecuente en la lengua). Los ejemplos más comunes son los verbos compuestos y las frases preposicionales.
- **Significado alusivo** (allusive meaning) evoca el contenido de una cita, hecho o dicho famoso sin mencionarlo y que se refiere al contexto específico del texto (por ejemplo, referencias a la Biblia o a literatura específica del idioma o a un experto del tema tratado).
- **Significado afectivo** (affective meaning) alude al efecto connotativo de las expresiones lingüísticas utilizadas por el autor para halagar o hacer referencia a conocimientos que, él asume, posee el lector (por ejemplo, la frase “como es bien sabido...”).

El **filtro de género** (genre filter) analiza los textos de acuerdo a su tipología textual y las características de cada género, identificando los marcadores discursivos específicos de cada tipo en cada idioma. Las tres clasificaciones básicas (textos expositivos, argumentativos y exhortativos) fueron descritas previamente en este capítulo, así como los tipos de texto específicos para la traducción, pero hay distintas sub-categorías textuales, especialmente en la tipología narrativa (como la novela, el cuento y la poesía) que no se tomarán en cuenta en este TEG por no presentarse en el texto objeto de este informe.

El **filtro variacional** (varietal filter) analiza los aspectos estilísticos relativos a las variaciones lingüísticas y sus efectos textuales, es decir, las diferencias léxicas, semánticas, fonológicas y fonéticas de los diferentes dialectos de un idioma, ya sean regionales o de clase; el registro social y la entonación dada a los textos según las unidades lexicales utilizadas. De acuerdo con el Centro Virtual Cervantes, el término variación lingüística se refiere al *“uso de la lengua condicionado por factores de tipo geográfico, sociocultural, contextual o histórico [...] que varía según sus circunstancias personales, el tiempo y el tipo de comunicación en que están implicados”* (Diccionario de términos claves ELE, 2012). En esta misma fuente se explican dos tipos de variedades lingüísticas: las relacionadas con el usuario (según su origen geográfico, formación cultural y edad o profesión) y las relacionadas con el contexto.

CAPÍTULO CUARTO: REEXPRESIÓN DEL TEXTO

THE PLACE FOR CELEBRATION

- A call for integration and synthesis
- Paradigms
- Dialog among plazas
- The empty plaza: Plaza del Rectorado, 1952
- La Torre del Reloj, 1953
- Edificio del Rectorado, 1952
- Edificio del Museo, 1952
- Edificio de Comunicaciones, 1952
- A plaza full of surprises: Plaza Cubierta, 1953
- The great halls
- The Aula Magna, 1952-1953
- Sala de Conciertos, 1952
- The Paraninfo, 1952
- Biblioteca Central, 1952
- The masterpiece and the sublime. The accomplishment of the inner script

The ensemble formed by the two main plazas of Ciudad Universitaria de Caracas, Plaza Cubierta and Plaza del Rectorado, along with the buildings they encompass, constitutes the heart of the University. It is the place for celebrations, the reservoir of acquired knowledge and, principally, a masterpiece of universal architecture, a space for the sublime.

We refer to it as a heart because this ensemble hosts the decision-making center of the university and the place where authority is felt, as if it beat, and students congregate during their daily comings and goings. It also encompasses formal knowledge and spirits avid of it.

It is also a place for celebration, a space where commemorations and festivities of academic or urban achievements take place. It is, at the same time, a free space for the community. *“A festival is an experience of community and represents community in its most perfect form. A festival is meant for everyone.”*⁴

This place offers two different spaces for celebration: one for the “established forms” of celebration and one for the less structured. In the first one, a relatively passive spectator watches an event or commemorative act that is more befitting of the traditional forms of celebration. The main characteristic of these events is order and they take place in the great halls created for these special occasions. About these types of celebrations, Gadamer has expressed that *“there is also the specific kind of speech proper to festive celebration which we call the festival address. But perhaps it is quiet, even more than the festival address, that belongs to celebration.”*⁵

The other form of celebration is unpremeditated, related to wandering around or hanging out with no purpose, no direction nor specific plans.

To enact is not to set out in order subsequently to arrive somewhere, for when we enact a festival, then the festival is always there from the

⁴ Hans-Georg Gadamer, *The Relevance of Beautiful and other essays*, p. 99

⁵ *Ibidem*, p. 101

beginning. The temporal character of the festive celebration that we enact lies in the fact that it does not dissolve into a series of separate moments.⁶

The heart of the University offers the great halls for the solemn, commemorative celebrations and Plaza Cubierta for the daily and spontaneous celebration of art and life.

The heart of Ciudad Universitaria is also the place to celebrate architecture because it brings together many ingredients that shape an architectural masterpiece with the necessary characteristics and proportions that a joyous enclave requires.

We speak of a masterpiece when we refer to this ensemble of buildings and open spaces because they summarize, as any great work of art does, an answer to the great problems of architecture. It is also the work of a genius that has become universal and that belongs to everyone, a man that has succeeded in creating an object that not only belongs to its own time and place, but that also offers itself as a gift to humanity forever, because it has achieved the status of monument.⁷

The central nucleus of the University also constitutes the point of arrival of a search in time towards the achievement of excellence, of the sublime. Villanueva has been rehearsing different formulas for a whole decade, looking for the materialization of the dictates of an inner script that has been establishing itself along his practice. He has seen his ideas come to life and has evaluated products and completed his creations by adding minor adjustments or refining their images with new finishings, although in this case, the proportions of the components of Villanueva's ideology and nature have been attuned from the beginning. Finally, a finished product has been obtained; a masterpiece has been achieved.

But, what does the achievement of this complex expectation entail, this search of a perceived object that is both familiar and alien, individual and collective? It is mainly the achievement of a harmonious creation, which results transform into an organism that combines many elements taken from different architectural universes to create a new entity. Here, each element strengthens the other, extols it and makes it grow to create a new place,

⁶ Hans-Georg Gadamer, *The Relevance of Beautiful and other essays*, p. 102

⁷ On the subject of masterpiece, see "What is a Masterpiece?" By Kenneth Clark

the place of celebration and games of intellect, dedicated to those who study, a symbol and incarnation of a student population in the pursuit of knowledge in a tropical environment.

The heart of Ciudad Universitaria de Caracas is not, however, absolutely pure or perfect. It purposely has built in contradictions or imperfections that fill its spaces, marks of what has been hand-made, crafted in a rush, with sensibility and passion.

It is evident that supreme works are not the most pure, but tend to contain an extra-artistic surplus, especially an untransformed material element that burdens their immanent composition; however, it is no less evident that once the complete immanent elaboration of artworks, unsupported by anything unreflected that is other than art, has taken shape as an aesthetic norm, it is not possible willfully to reintroduce impure elements.⁸

The idea of imperfection in a work of art should not be taken, in this case, as failure in the accomplishment of an ideal. Instead, it should be seen from an aesthetic point of view, as completion of the communicable objective of the created object, as a symbol of vitality that distinguishes the existence and the creation itself, as exposure of the irregularities of handcrafted construction and even the difficulties and limitations of the artist himself, which transcended in the form of aesthetic achievement.

This vital center of Ciudad Universitaria de Caracas is contradictory: it is a place of austerity and abundance; a space of acute sensibility for what is immediate and simple and also extremely refined, without intimidating or overwhelming; an exuberant and seductive environment that disquiets and surprises but does not vex the spirit, instead filling it with joy. Its comforting serenity, filled with the intensity of surprising appearances, makes the observer stop to contemplate the surroundings. It is not about the classic search for perfection, but the materialization of a place for art, a realm for artistry, which becomes art in itself.

In spite of the difficulties of specifying the elements of a work of art, as well as their proportions within a whole, it is possible to meditate about them. Various elements congregated by the architect from his immersion in the different universes of the design

⁸ Theodor W. Adorno, "Aesthetic Theory" p. 239

process come together at the core of Ciudad Universitaria to form a harmonious creation where many aspects converge.

It is necessary to mention that the moment of design and construction of the most suggestive part of the complex coincided with the architect's peak of creativeness and youthful maturity, after a decade of experience working on the complex. The original universe related to the social demands, economic and political circumstances related to this project generated optimal conditions for this masterpiece: economic abundance that allowed the import of any material or equipment available outside the country, the hire of requested consultancy and the acquisition of as many custom-made works of art as desired, freedom given to the architect to make decisions and, finally, management and administrative skills to support any needs that the designer might have to accomplish the completion of the campus in an efficient and orderly manner. Regarding this, the inauguration of Captain Luis R. Damiani as President of the management committee of Ciudad Universitaria had perfect timing.⁹

From the point of view of the private universe of the architect, the situation could not be better: at 53, Villanueva had an acute perception of the country, its weather and idiosyncrasies, after having lived in the country for 25 years. He had also accomplished a sensible appropriation of the specific environment of Ciudad Universitaria after a decade working in the site; moreover, he enjoyed the economic freedom to meet and personally interview international architects and artists that interested him, visit and study architectural sites and gain access to information on topics that concerned him. The private universe of the architect was filled with the experience of design and construction. The Maestro was aware of the established paradigms of the time and had the capacity to assimilate them in a creative way, as well as counting on the genius, talent and disposition to successfully face his moment of greatest creativity and availability of economic resources in the country.

Villanueva was a supremely well informed architect. The universe of architectural ideas during his time did not provide any models to follow, but a space for inspiration, for fruitful relations, a link to the universal.

⁹ Report and accounts from the Minister of Works to the Constituent Assembly of the United States of Venezuela, 1953, p. 452

The universe of the local culture, specially the experience with the technology of reinforced concrete, provided the architect with an impressive number of resources to apply into his work. A large contingent of qualified workers was available due to the circumstances in Europe during the postwar period and the economic wealth of the nation during those years when immigration was encouraged. Universidad Central de Venezuela had also formed competent engineers to fill the requirements of structure and services, and the country counted as well with several professionals on this area who emigrated, mainly, from Europe.

However, one of the aspects that contributed the most for the heart of Universidad Central de Venezuela to give this institution the venue it deserves was the link that the architect established with the place of enclave of Ciudad Universitaria de Caracas. The immersion of Villanueva in the universe of the place, which allowed him to extract from it the necessary sensibility to find the adequate answer to the planned requirements, enabled the emergence of a solution that was deeply anchored to the atmosphere of the site, thus enriching and strengthening it.

Perhaps because he was born in London, studied in Paris and came to this country at the age of 28 without understanding the language, Villanueva was himself distanced enough to perceive and interpret the nature of the space and the necessity to complement it in a creative way to make it blossom with new contributions.

It is impossible to say how this creative synthesis occurred, let alone without the presence of the Maestro, but we can observe its components and analyze the phenomenon that will lead to the accomplishment of the sublime, illustrating it with images. The photographs and blueprints express the object better than any written description could: they possess an eloquence that no written work could ever achieve.

A call for integration and synthesis

The structures of Ciudad Universitaria built during the 1950s, especially the ones within the heart of the University, give evidence of a desire for unity and integration. The

goal is to build a work of art as a whole, where the work of the architect, the artist and the technician are synchronized in such a way that none overshadow the other, that each has autonomy while putting together a unique result, in spite of the difficulties of this task. It is also intended to achieve a common and social ideal, where everybody contributes, to humanize architecture by insufflating vitality into buildings and urban surroundings, a vitality that derives from its own existence. The intention is to achieve an ethic and aesthetic ideal, linked to the honesty of what is built and the use of materials, as well as obtaining an enriching dialog with nature and with the outside, what is beyond, what we look at and what looks at us.

The integration of all the aspects that come together in an architecture piece is not easy, it requires theoretical knowledge, experience, artistic sensibility, a huge amount of culture and, at the same time, security, maturity and modesty to relate to the social, to be able to give to others what is privately owned.

The blueprints show the evolution of the main complex, which ended with the final design of the two plazas that integrate the main volumes. Towards 1949, there are still traces of axially in the location of the three main figures: the Library to the south, Aula Magna with its main axis oriented east-west as the main complex, and the Edificio del Rectorado to the north of the nucleus. A second stage, in 1950, shows Sala de Conciertos and the Paraninfo in a location similar to the one they have now; the axis of Aula Magna was rotated to a northwest-southeast direction and Edificio del Museo was kept with the orientation it has today, in an attempt to define the empty space of the plaza, still incomplete. In 1952, the final design was reached: it shows the Communications Building, which completes Plaza del Rectorado, with La Torre del Reloj as a symbolic element, elevated, to establish with its ascent a contrast with a space of moderate height formed by the buildings that surround the plaza.¹⁰

Instead of architecture, a visual, auditory, tactile and cultural atmosphere seems to come alive in the heart of Ciudad Universitaria de Caracas, where the sonority of the space reverberates in the different levels of hardness and softness of the materials and increases

¹⁰ See the article “La Ciudad Universitaria de Caracas”, by Leszek Zawisza, in Punto magazine.

when the limited vegetation inside –or the infinite one on the outside, all the way to the Avila mountain, next to the University- swishes. The openings and closures allow the sound to enter, exit or dissolve in this mysterious place where the flowing of the outside moves to the inside.

This tactile atmosphere has the raw sensuality of the roughness of the concrete that governs the place with the plasticity of its structures. Subtly opposing them, the polished, cold floors with their almost wet appearance because of their different materials –stone, tiles, granite- cool down the space and soothe the eye after the glare of the outside. The vitrified mosaic tiles on the walls contribute, with their chromatic, slippery surface, to the sense of oily protection of warmth and extreme brightness: they encourage joy, calmness and comfort.

The general objective is to eliminate frontiers and, at the same time, reach formal and artistic wealth, dissolve limits, achieve the freedom that economic abundance of those years makes possible and that weather allows. But, where does that will of integration come from? Is it Villanueva's creation or does it respond to more global phenomena? The road Villanueva walks is not direct or completely clear.

Paradigms

The achievements of Villanueva's masterpiece during the decade of the 1950s are due to various causes. It is imperative to mention references and paradigms that move and traverse in time and then blossom next to an experience that has taken years to be accomplished, along with the circumstances of the historical moment and his personal interpretation of the space.

Many paradigms belonging to different times and contexts come together in an act of integration in Villanueva's work during the 1950s. Without making it overdone or gaudy, he provided effortless stability and artistic wealth, thanks to his maturity and sensibility, clearly reflected on his creation of those times. These paradigms derive, mainly, from the following aspects:

- the idea of integration of the arts for the achievement of a complete work of art, the *Gesamtkunstwerk*; the philosophy of organic architecture,
- the proposals of artistic vanguard of the twentieth century,
- the new technical and creative progresses in calculation and design of concrete structures,
- the ideas of Le Corbusier and his formal achievements, as well as the peak of the new Brazilian architecture, based mainly on the dexterity in the design and the uninhibited formal freedom that has achieved a new expressiveness founded on the weather, along with the new approach to landscaping of Roberto Burle Marx.

These paradigms can be observed in the work of the Maestro, beyond the novelty and details of his projects of those years.

The origins of the ideal of integration in architecture and other forms of art, the conception of a fluid inner space and its communication with the outside, as well as the importance given to perambulation over static observation, are all related to the new ideas from the world of physics, which influenced the avant-garde artistic scenes in Europe at the beginning of the century, especially Cubism and Neoplasticism. It is important to quote the words of Sigfried Giedion in his book *Space, Time and Architecture*:

Space in modern physics is conceived of as relative to a moving point of reference, not as the absolute and static entity of the baroque system of Newton. And in modern art, for the first time since the Renaissance, a new conception of space leads to a self-conscious enlargement of our ways of perceiving space. It was in cubism that this was most fully achieved.¹¹

The influence of Cubism in architecture, however, has not been determinant, because this movement refers mainly to a two-dimensional form of art: painting. The relationship between style and space principles of Cubism and modern architecture have been specified in the words of Stanislaus von Moos:

The transparency, the penetration of the interior and the exterior, the introduction of movement in the static forms, those are the problems cubist painters are interested in. Architecture will also have to address those

¹¹ Sigfried Giedion: *Space, Time and Architecture*. The growth of a new tradition, p. 454

problems with haste. It is difficult to scientifically prove such relations; they represent, however, realities of the new conscience. Cubism is not the origin of a new concept of space, but one of its first symptoms.¹²

The De Stijl Movement would, however, have a more direct relationship with architecture. This movement was influenced by the early work of Frank Lloyd Wright and by the teachings of Hendrick Petrus Berlage, who believed he saw, “*a reflection of his own ideals*” in the writings and the work of the North American master from the beginning of the century. Berlage insisted on three fundamental principles in architecture, “*-the primacy of space, the importance of walls as creators of form, and the need for systematic proportion-*”¹³, but when it came to modern architecture and its relationship with other forms of art, he had written in 1905:

Architecture shall be the creative art of the twentieth century, as it was down to 600 years ago, and painting and sculpture shall advance together as its servants and, in that employment, could reach their highest development.¹⁴

This direct and aggressive form towards other types of art, to express a will of integration in search of a work of art as a whole, generated controversies within the followers of De Stijl, such as the one from Bart van der Leek, who would not resign to such subordination. The movement would finally embrace the equally convincing concepts expressed in details in different manifestoes, among them the one from 1923, Manifesto V:-
□+=R:

- I. In close co-operation we have examined architecture as a plastic unit made up of industry and technology and have established that a new style has emerged as a result.
- II. We have examined the laws of space and their endless variations (i.e. spatial contrasts, spatial dissonances, spatial supplementations) and have established that all these variations can be welded together into a balanced unity.
- III. We have examined the laws of color in space and time and have established that the mutual harmonization of these elements produces a new and positive unity.

¹² Stanislaus von Moos: *Le Corbusier*, p. 68

¹³ Reyner Banham: *Theory and Design in the First Machine Age*, p. 138

¹⁴ *Ibidem*, p. 143

- IV. We have examined the relationships between space and time and found that the process of rendering these two elements visible through the use of color produces a new dimension.
- V. We have examined the mutual interrelationships between dimension, proportion, space, time and material and have discovered a final method of constructing a unity from them.
- VI. By breaking up enclosing elements (walls, etc.) we have eliminated the duality of interior and exterior.
- VII. We have given color its rightful place in architecture and we assert that painting separated from the architectonic construction (i.e. the picture) has no right to exist.
- VIII. The time of destruction is at an end. A new age is dawning: the age of construction.¹⁵

In spite of the restrictive nature of this manifesto, and the fact that it contains principles belonging to the architecture of the past –e.g. the principle of style and particularly the ideas of Semper via Berlage¹⁶-, it is true that it summarized a set of avant-garde ideas from the intellectuals of Europe, whose evolution had been interrupted by the First World War and other conflicts, such as the Russian revolution. These ideas had continuity in Holland, which remained neutral during the war, and a movement blossomed. Besides the local contributions, it showed and echoed the concerns of the international community, among which we should also quote the search for an ideal of community: “*the individual or the Community? With the denial of traditional morality shall the individual alone be served, or, given the principle of equality, shall all?*” said Berlage.¹⁷

The ideals of community in architecture and the will of integration of the arts are not completely new. There was an attempt to make amends, to integrate something that had been traditionally united, and that reached its highest level of disintegration in our century by way of the efficiency and extreme objectivity of modernity.

The original setting for paintings was the wall, and then it moved to the easel, where it stayed until the arrival of Modernity. The answers of the past generally told an autonomous story, whether they were connected with the building that displayed them or not, “*The new is the character –troublesome nowadays- of what has always existed*” said

¹⁵ Simón Marchán Fiz, *La arquitectura del siglo XX – Textos*. pp. 132-133

¹⁶ On the topic, see Reyner Banham’s *Theory and Design in the First Machine Age*, p. 138-142

¹⁷ Quoted by Reyner Banham, op. cit., p. 143

Chueca Goitía¹⁸, and it is precisely because of this that the ideas about art assumed by Villanueva within Ciudad Universitaria de Caracas are so important. The Venezuelan Maestro did not resign to the traditional conception of the presence of art in architecture, where art participates in an existing space to enrich it. At the same time, he knew how to offer a contemporary sense to the aspirations that prevailed on the artistic vanguards of the twentieth century, without losing a connection with his environment and the society that would enjoy his work. He related them to the local possibilities and granted freedom to national artists, to whom he invited to participate in this venue, as well as keeping a very interesting bond with international artists, with the universal, in a place rooted to its time and culture. Without compromising himself, he came within reach of a personal ideal that incorporated both, individuality and collectiveness, the local and the universal.

Participation of the arts in the architecture of Ciudad Universitaria de Caracas is complex. Two opposing approaches coexist there without issues. First, it is necessary to mention the idea of synthesis of the arts, which Villanueva explains as the confluence of traditional works of art in an existing architectural space that interact polyphonically to enrich it. Second, he talks about the integration of the arts, where a unique starting point is necessary, in which the different arts and disciplines work to achieve a common purpose, undifferentiated.¹⁹

In spite of the coincidences of some of Villanueva's opinions with those of the European artistic vanguard, the results are very different. The architecture of Ciudad Universitaria de Caracas does not resemble the architecture of the De Stijl group, for example, which is still too attached to cubist ideas, a rigorous abstractionism and limitations of straight lines and planes painted only with primary colors, whites, blacks and grays. The different manifestations of this movement, however, also support the importance of compiling most of the avant-garde ideas prior to the 1920s, and its repercussions at an international level have been evident.

The work of Villanueva during the 1950s shows a mature attitude, although impure and pragmatic, that assumes the possibilities of integration of the arts where it is feasible. It

¹⁸ Fernando Chueca Goitía, *Ensayos Críticos sobre Arquitectura*, p. 167

¹⁹ Carlos Raúl Villanueva, *La síntesis de las artes in Textos escogidos*, p. 91

has a less ambitious, but powerfully enriching concept of the synthesis of the arts for the cases where only this concept can be applied.

When Villanueva arrived in Venezuela in 1928, he only worked at an academic level, although he explored his modern syntheses in his house, located in the neighborhood La Florida, in Caracas, during 1934, without much success;²⁰ this attempt of a more schematic modernity did not fully satisfy him. His work evolved slowly until he fulfilled his ambitions in his projects and writings of the 1950s, in which we can find ideas from the beginning of the century imbued with new references, his particular interpretation of weather and space, its atmosphere and the local culture.

A more concrete influence in the work of Villanueva was exerted by organic architecture, which reached the Venezuelan Maestro second-handedly, mostly through the writings of Bruno Zevi. He was a great admirer of Frank Lloyd Wright and a student of Neoplasticism, a movement influenced by the teachings of the North American architect but that acquired a purist and artistic connotation through the Dutch movement, less contaminated with life than Wright's architecture.

Villanueva was acquainted with the principles of organic architecture, an actualization of Modernity, by way of Juan Pedro Posani, one of his closest collaborators since 1948, when he arrived from Italy and started working with the Maestro in the Institute of Ciudad Universitaria. Later on, Posani, keenly interested in the teachings of Zevi, translated these for Villanueva.²¹ Zevi's book, *Saper Vedere l'Architettura* (Architecture as Space: How to look at Architecture), was a mandatory reading for all Juan Pedro Posani's History of Architecture students for many years in the faculty of Architecture in the Universidad Central de Venezuela and the chapter "Lo spazio, protagonista dell'architettura" (Space –protagonist of architecture) was the first reading all students had to do at the beginning of his course on Modern Architecture.²²

²⁰ Paulina Villanueva analyzed the reasons of the supposed failure of this first modern work by Villanueva in her book *Villanueva en tres casas*, pp. 71-93

²¹ Interview to Juan Pablo Posani in his office, located in Newton St. of Colinas de Bello Monte in 1993

²² I remember having read Zevi's book myself when I was a student of Juan Pedro Posani in his "History of Architecture" class in the Faculty of Architecture and Urbanism, UCV.

Zevi interpreted organic architecture as something new that worked at complex functional levels which highlighted the will of improvement of a first stage of Rationalism, without opposing it: “*It is functional not only in techniques and utility, but also in terms of human psychology. It bears a post-functionalist message which speaks of the humanization of architecture.*”²³ He favored the search for architectural qualities that allowed the overcoming of the simplification of answers, which solved quantitative problems and harmonized with the dignity, personality and spiritual message of humanity. For Zevi, the works of Wright and Aalto were the most significant representatives of organic architecture. Regarding the nature of the organic space, the Italian historian has said:

Organic space is rich with movement, directional invitations and illusions of perspective, lively and brilliant invention. Its movement is original in that it does not aim at dazzling visual effects, but at expressing the action itself of man’s life within him.²⁴

The free plane was, for Zevi, the concept that characterized the modern space, in opposition to the symbiosis of wall, paneling and concrete structures of eclectic architecture. He saw it as a direct consequence of the new construction, which relieved the walls from their supporting functions. Now, walls were free to separate themselves from the support system, their widths could be reduced and they could assume free forms or float in space. The free plane was another direct consequence of concrete-made construction, according to Zevi, because it allowed the elimination of heavy and thick supporting walls, and their substitution with slim columns. Zevi saw these new possibilities in construction as an opportunity for the emergence of vitrified surfaces, which permitted a better communication with the outside. In Villanueva’s tropical environs, even the vitrified surfaces would disappear and the integration of the outside and the inside would be absolute.

For Wright, the term “organic” was a synonym of integration, which he even used in details and equipment. He explains it here:

²³ Bruno Zevi, *Architecture as Space: How to look at Architecture*, p. 157. See also *History of Modern Architecture* (same author), pp. 358-359

²⁴ Bruno Zevi, *Architecture as Space: How to look at Architecture*, p. 87

The word organic refers to *entity*, perhaps integral or intrinsic would therefore be a better word to use. As originally used in architecture, organic means *part-to-whole-as-whole-is-to-part*. So entity as integral is what is really meant by the word organic.²⁵

The ideas of Wright during the 1930s also expressed a necessity to connect architecture with the land, a strong desire to anchor it to the ground and make it arise from the nature of the materials and constructive systems on site, as well as relating it to the solution for a problem at hand. All these ideas were, according to Wright, a goal to achieve:

I felt sure [...] that architecture which was really architecture proceeded from the ground and that somehow the terrain, the native industrial conditions, the nature of materials and the purpose of the building, must inevitably determine the form and character of any good building.²⁶

Wright's ideas had a vitalist view of architecture –“human”, according to his terms- which opposed the more quantitative than qualitative approach of the prevalent architecture, as it tried to provide a solution to the problems of massive housing in those years.

I declare, the time is here for architecture to recognize its own nature, to realize the fact that it is out of life itself for life as it is now lived, a humane and therefore an intensely human thing; it must again become the most human of all expressions of human nature. Architecture is a necessary interpretation of such human life as we now know if we ourselves are to live with individuality and beauty.²⁷

Wright also calls for the reinstatement of freedom of action for the architect, and the separation from academic impositions, and claims for a declaration of independence:

Independence of what? Well, let me say again, independence of all imposition from without, from whatever sources not in touch with life; independence of classicism –new or old–and of any devotion to the “classics” so-called; independence of further crucifixion of life by current commercialized or academic standards and, more than that, a rejection of all imposition whatsoever upon life; a declaration of independence not only where the cultural lag of our own “old-colonial” traditions is concerned, but also where our educational eclecticism still stands. I am declaring

²⁵ Frank Lloyd Wright, *The Language of Organic Architecture* in *The future of Architecture*, p. 322

²⁶ Frank Lloyd Wright, *An Organic Architecture* (London conference, 1939, first day) in *The future of Architecture*, pp. 223

²⁷ *Ibidem*, p. 225

resolute independence of any academic aesthetic, as such, whatsoever—however and wherever hallowed.²⁸

The attitude of Zevi, which encouraged the emulation of Wright's ideas to give a more enriching path to modern architecture, influenced Villanueva's architectural designs of the 1950s, and also inspired the rejection of his first projects, which were more ambiguous and contaminated with the academic architecture of the XIX century.

But the most important contribution Zevi gave to Villanueva was the opportunity to make the aspiration of integration real by eliminating the closures in cases where they were not strictly necessary and allowing an authentic meeting between the outside and the inside, possible only in latitudes such as Venezuela's. Villanueva took Zevi's ideas as inspiration, more than direct quotes, to attempt the creation of an architecture rooted to its cultural, climatic and landscaping context, in which he also expressed his inner world, his genius and the materialization of an inner script long ago preconceived. In addition, he accomplished the design and construction of an appropriate architecture for the social conglomerate to which it was destined, simple and informal but filled with riches and wisdom.

The knowledge of Zevi's ideas, the personal perception of the work of Le Corbusier, the journeys to the United States of America and Europe and the reading of other authors led Villanueva to abandon, more fiercely as time passed, the approaches he had used for Ciudad Universitaria de Caracas at the beginning of the 1940s.

The academic syntax of the original site plans of today's campus (the ambiguous syntax of Facultad de Medicina versus the more modern but still schematic syntax of Escuela de Enfermería²⁹, Escuela Técnica Industrial³⁰ and Facultad de Ingeniería³¹) show, as a whole, the evolution of the first stage of Ciudad Universitaria, more ambiguous at the beginning, in which we can observe a mixture of academic design resources and others belonging to the initial stages of Modernity. During the 1950s, the change in the architectural approach of the new buildings had clearly changed; however, there were projects to be completed, extended or finished during those years and Villanueva would

²⁸ Ibidem, pp. 228

²⁹ N. of the T.: The School of Nursing.

³⁰ N. of the T.: The Industrial Technical School, nowadays the school of pure sciences.

³¹ N. of the T.: The school of Engineering.

carry these out on the first constructions according to the prevalent attitude. That is the reason why many of the buildings of the 1940s show characteristics similar to the architecture of the following years, such as the new entrance eaves, the corridors and other additions with characteristics completely different from the beginning of these buildings, as we can observe, for example, in the School of Nursing or in the Tropical Medicine Institute. There was such a certainty about the direction architecture should take that turning back seemed unlikely.

In spite of the influence of the various paradigms in Villanueva's work, the main reference for his forms is clearly Le Corbusier but, which are the specific paradigms of Le Corbusier present in the heart of Ciudad Universitaria de Caracas? The first one we should mention is his idea of *promenade architecturale*, which involves movement and vision in movement closely related to the perception and enjoyment of architecture. We should also mention his approaches on the suspended volume and the free plan; the honesty on the use of materials, paradigm that Wright shares; the liberation of architectonic elements, such as ramps and stairs; and finally, the will to create shade, derived from his experience in tropical countries bound to his concepts about independence of the roof and the *brise-soleil*. These are some of the design ideas that can be observed in the heart of Ciudad Universitaria de Caracas. However, beyond any theoretical or form reference to Le Corbusier, there was a close friendship and a deep admiration for the Swiss Master, his work, achievements and attitudes.

The idea of giving a prominent role to structure, materials and constructive systems in architecture was very popular during the XX century, becoming one of the fundamental paradigms of modern architecture. Its origins go back to the XIX century with the ideas of Semper, and continued with the approaches of Berlage, Wright and Le Corbusier, among others. Towards the 1950s, a series of factors came together, along with the architect's will of form, that brought an end to the discreet, hidden, stability-providing figure of the structure, to become a resource that can be taken to a poetic level and enrich architecture with its presence. The advances in calculation and design of concrete structures (which had two prominent architects such as Félix Candela and Eduardo Torroja, along with the experiments of Nevi –among others), the available workforce and the presence of inspired

and competent Venezuelan professionals –among which we must highlight Juancho Otaola and Oscar Benedetti–,³² are some of the factors that contributed to the obviousness and bareness of the structure, giving it a more relevant protagonism in buildings. The great concrete-made structures have a new expressiveness with aesthetic values, even in the details that show the marks of the formwork in the material, as well as manifestations of the principles used to make a building stand.

In the 1940s, the skeleton of buildings started to appear, but usually in a discreet manner, paneled and painted white. The role the structure would have in the work of Carlos Raúl Villanueva defined itself at the beginning of the 1950s with the construction of the great stadiums of Ciudad Universitaria de Caracas.

This new importance assigned to the structure presented an aesthetic opposition of two elements in the works of the 1950s: the poetic capacity of the eaves opposed the stability of the robust porticoes.³³ This poetic opposition coexisted with the new expressions of traditional elements as the balcony, the overhang and the corridor, rescued from traditional architecture and recreated in an inventive and original manner.

As with the structures, the architect also looked for similar results in services and finishings of the buildings, i.e., that these elements reached, as much as they could, a superior, artistic status. He wanted, for example, the process of acoustic conditioning to overcome its technical characteristic to also become art. In the case of the necessary protection of the partitions through paneling, he wanted to give it an enriching role as well, both in the interior and the urban exterior, and with this objective in mind, the walls became the canvasses of great murals or received seductive mosaics in bright colors to participate with their presence in the creation of suggestive atmospheres. About the power of color in architecture, Villanueva has said:

Color represents an immense force, architectural power. All major civilizations have used it: Egyptians, Assyrians, Greeks, Mayans... Modern civilization is also interested in the effects of polychromy and wants to use

³² This topic was explained in the previous chapter

³³ On this topic, see my article “Espacio fluido, velos y vuelos” in *Entre Rayas* magazine

it. Architecture without polychromy is inexplicable for me, incomplete, bland, like a man with no clothes.³⁴

The new relationship between architecture and nature also responded to fundamental polemics, centered in latitudes with more extreme weather, in the achievement of the visual integration of the interior and the exterior. This relationship brought forth a paradigm that became the objective of avant-garde movements and that faced the traditional relationship of emptiness and fullness of the façades of European cities. In climates more benign such as ours, which do not require closed spaces, where traditions do not have as much importance and the search for the new has acquired a fundamental value, the problem had more radical possibilities: the inquiry about a whole interior-exterior unity where the tropical vegetation was expected to participate in the inner space. In this matter, the example set by the Brazilian architecture was crucial because it offered convincing answers early on, in projects such as the Ministry of Education in Rio de Janeiro –started in 1937- and the Brazil pavilion in the New York World’s Fair in 1939. This architecture amazed the world and its worldwide diffusion was astonishing.

It is curious to observe, nowadays, the turns that architectural thinking had to go through to achieve an integration obviously evident among the indigenous constructions and even in the patios with open corridors present in colonial architecture. During the 1950s, Villanueva amalgamated many references to make his complex and rich architecture possible.

Villanueva’s personal concerns with finding an adequate response to the sunshine and high temperatures of the space and creating a rich and kind ambiance through the incorporation of the local flora contributed to adding a special accent to his architecture that made it unique. The discovery and assimilation of Brazilian responses to equivalent problems, stated by architects as Oscar Niemeyer and Alfonso Eduardo Reidy –in tune with Roberto Burle Marx- greatly influenced Villanueva’s work on the 1950s.

The Brazilian influence, Le Corbusier’s contributions, the vitality of organic architecture, Villanueva’s sensibility towards art, the space and the landscape and the new

³⁴ Carlos Raúl Villanueva, “Tendencias actuales de la arquitectura” in *Textos escogidos*, p. 53

leading role of the structures and installations came together for a new and complex artistic synthesis to blossom.

The architect took on the new paradigms from the evolution of his private world in his search for an ideal that was only beginning to consolidate from the theoretical point of view through his writings, but that would take a leading role in his buildings. The materialization of the inner script, pursued for a long time and formed slowly in his mind during his travels, the reading of actual constructions or theoretical approaches versus design, as well as practice of the discipline, coincided with a favorable political and economic situation where any requirement for the continuity of the project was approved.

A new architectural space was then born, one connected to the genius of the artist, to his time and space, but also to the social conglomerate to where he always directed his searches.

Dialog among plazas

The two plazas in the heart of Ciudad Universitaria de Caracas, Plaza del Rectorado and Plaza Cubierta, connect the different elements of the ensemble to give way to a coherent and cohesive unity, to establish a dialogue between light and shadow.

Plaza del Rectorado is exposed, sunny, austere and empty. Its space has many angles, precise and hard edges, each with different characteristics. It constitutes the place of authority, represented by Edificio del Rectorado; it also harbors Edificio de Comunicaciones –and student services– and Edificio del Museo, where achievements are displayed. Its sides shape a space that moves towards the outside through the gesture of one of its wings, Edificio del Museo, which abandons the 90° angle to open up with a discreet slant of only 13 degrees.

Plaza Cubierta is full of shadows, free and playful, formed by the integration of covered spaces that bring together various branches of the University. The cozy, lively plaza integrates the vestibules of the great halls, Biblioteca Central (the main library of the University) and Edificio del Rectorado to give way to a great space for freedom and celebration, the main place for reunion and the house of the arts.

Both plazas come in contact through Edificio del Rectorado, the bridge under which they communicate: the solemn emptiness of the receiving plaza and the joyful, sheltered space. Each one is independent, but they are subtly connected, a couple with a delicate but meaningful contact.

The empty plaza: Plaza del Rectorado, 1952

Plaza del Rectorado is the formal space of reception and constitutes the first open-air space that receives the visitors coming in through the main gate from the north of the city. This plaza was not conceived as we know it today: empty. This was the vehicle access to the Edificio del Rectorado, designed for the automobiles that claimed their rightful place at the beginning of the 1950s. The grand projecting canopy located in the main entrance provided shade to the authorities and visitors that descended from the vehicles, as was due in those days in a tropical country. There was also a place for the transportation of students: a bus stop adjacent to the northeastern side of Edificio del Museo, with an interesting cantilever, destroyed by a car crash and that no longer exists. Plaza del Rectorado, conceived as an orderly main parking space, came to accommodate so many vehicles that the chaos it brought forced its transformation into the empty space we can see today, crossed by lonely wanderers, more solemn and commemorative than useful.

The plaza was established with a modern syntax, as if the Maestro were erasing all traces of academicism, as if he wished to leave behind and forget the paradigms of the XIX century architecture.

There is no unique criterion in the design of the buildings that shape Plaza del Rectorado, no strict paradigm. The circumstances of each volume and the fact that they are autonomous and part of a bigger unit and their environment are what define the final shapes of these buildings. Edificio del Museo is, mainly, a prismatic body elevated over columns and structures with small eaves on all its sides. Edificio del Rectorado, more committed to the ensemble than the former, is also a prism with eaves on all its sides, but better anchored to the ground and with a void in the middle that makes the entrance to Plaza Cubierta possible. The main body of Edificio de Comunicaciones is a prism as well, but it only has

eaves on the side opposite to the Plaza, and a row of columns in the foreground that fasten its three stories. The fourth limit of the Plaza, beyond the street, is created by the covered corridor to access the ensemble from the north and by the hillside of the mountain.

The neutral finishings of this plaza, vitrified tiles in various tones of gray, do not only protect the wall, but also emphasize, with their presence, the austere and serious atmosphere of the place. More than integrating with the architecture of the place, art takes on a discreet role of enrichment of the surfaces, unlike the perspectives used in Plaza Cubierta or the interior of Aula Magna, where the relationship between art and architecture is more complex and integrated. Here Villanueva takes on an attitude closer to what he denominates synthesis of the arts, unlike his concept of integration of the arts, which requires an undifferentiated starting point between art and architecture.³⁵ In spite of the relevance of the problem of integration, it is not possible to think that it represents the fundamental objective to follow or the only acceptable possibility for architecture. It is more plausible to adopt, in many situations, an attitude of aesthetic value of the place through works of art by taking a more conventional approach.³⁶

It is important to remember the thoughts of Edmund Burke on *Beauty in color* during the mid-XVIII century regarding the general coloring of this plaza, so neutral, where the grays of the concrete and the vitrified tiles prevail. Burke established some rules that represented the traditional vision on the subject:

First, the colours of beautiful bodies must not be dusky or muddy, but clean and fair. Secondly, they must not be of the strongest kind. Those which seem most appropriated to beauty, are the milder of every sort; light greens; soft blues; weak whites; pink reds; and violets. Thirdly, if the colours be strong and vivid, they are always diversified, and the object is never of one strong colour; there are almost always such a number of them, (as in variegated flowers,) that the strength and glare of each is considerably abated.³⁷

³⁵ See Villanueva's text "La síntesis de las artes" in *Textos Escogidos*, p. 91.

³⁶ Paul Damaz has made an interesting analysis of the art in Ciudad Universitaria de Caracas in his book *Art in Latin American Architecture*, based, mainly, in the achievement of the integration with architecture, pp. 140-154

³⁷ Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, pp. 122-123

Burke's thoughts vividly contrast with the color pallet used in other areas of Ciudad Universitaria, as well as with the avant-garde ideas of the beginnings of the XX century, such as Gerrit Rietvel's in 1918. When he designed his Red Blue Chair, which uses only red, blue and black, he made "*a combination which, with grey and white added, was to become the standard colour scheme of the De Stijl movement.*"³⁸

The projects of the members from the De Stijl movement were committed with the new use of color and, beyond that, with the search for a new spatial synthesis. In fact, the projects of Cornelis van Eesteren and Theo van Doesburg for their Maison Particulier (1922-1923), as well as their Maison d'Artiste (1923), showed the attempts to "*produce metaphorical images that foreshadow the dissolution of art into the new harmony,*"³⁹ but also with the tragic desire that wished for the evolution of painting towards a superior entity. The Shcröder-Schräder House, built by Rietvelt in Utrech in 1924, is an example of this effort to elevate painting to tridimensional units formed by planes with the specific colors of this movement and that also incorporated time for its comprehension. However, "*a De Stijl architecture does not exist.*"⁴⁰ This tendency wished to overcome the two-dimension limit of painting and to reduce architecture to an atmosphere of suspended planes; but it contradicts the real possibilities and the traditional expression of both forms of art: the plane in painting and the volume in architecture.

This movement did not establish a paradigm, but an imprecise ideal that would affect both disciplines, leaving profound scars on them. Villanueva's work during the 1950s shows a vague modern use of color, even though there are references of more traditional approaches. In spite of the creation of sublime atmospheres in Ciudad Universitaria de Caracas⁴¹ over strong buildings, the volume still reigns in the ensemble.

The neutral coloring of the Plaza del Rectorado, barely interrupted by the two murals of Oswaldo Vigas –because of its coloring, the mural by Armando Barrios seems to dissolve into the background-, relates to the solemnity of the use given to the plaza and this

³⁸ Kenneth Frampton, *Modern Architecture: a critical history*, p. 146

³⁹ Sergio Polano, "De Stijl/Architecture=Nieuwe Beelding" in *De Stijl 1917-1931. Visions of Utopia*, p.87

⁴⁰ idem

⁴¹ In the specific case of Facultad de Humanidades (Faculty of Humanities), for example, the appearance of the building seems to dissolve within the atmosphere of the surrounding space.

attitude brings forth a reminiscence of the academic idea of character. During the 1950s, Villanueva performed a series of polychromic studies with primary colors, blacks, whites and grays, to be used in different buildings, even in buildings constructed during the previous decade.⁴²

The buildings in Plaza del Rectorado offer references of the work of other architects from other countries: evidence of some of the principles of Le Corbusier's architecture, traces of responses to the climate issue of the Brazilian architecture or hints of Alvar Aalto's work. It's evident, nonetheless, that the paths for their realization reflect a different sensibility in how architectural form is established, as well as a different control of the external space, that goes beyond the ideas of the Swiss master or any other reference. The careful use of the formal resources to create an open space that symbolized authority acquires a character that can only be explained when related to the specificities of the space, to the orientation of each building or their use. The subtlety of the coloring of the plaza and its artistic notes can only be attributed to its author. The proportions of Plaza del Rectorado and how it opens up the space can resemble the level of the small entrance plaza on the sanatorium de Paimio, from Alvar Aalto or even Saint Mark's Square in Venice. There is, however, an atmosphere in this place that cannot be found in those buildings and that relates only to the easiness of the local atmosphere, manifested, among others, through the lightness of the buildings, the sensibility towards coloring, the informality of its access and the absence of controls.

Emptiness, the most subtle of resources, reigns in Plaza del Rectorado, as it does in many plazas. It is a place to enter and a place to look upon the university, a modern space that includes the vehicle and the nearest mountain, the great entrance to the heart of the university. The plaza of the authority does not have a sublime style: it is neutral, looking to divert the attention of the authority towards the student conglomerate, towards Plaza Cubierta, shaded and full of surprises, the plaza of the students, the place for celebrations. The plaza of the authority has only one element that stands out, La Torre del Reloj, ethereal symbol of the University.

⁴² Such is the case, for example, of the student dormitories, designed in 1949. Polychromic studies for this area were made in 1953.

La Torre del Rejoj (the Clock), 1953

La Torre del Reloj stands as a tall element that opposes the low space created by the buildings of Plaza del Rectorado. It represents the Universidad Central de Venezuela and is its symbol and, as such, “*refers to something that does not simply lie in what we immediately see and understand before us [...] is the invocation of a potentially whole and holly order of things, wherever it may be found,*”⁴³ our idea of University. La Torre del Reloj, fundamental marker of the passage of time in an educational institution, has traditionally been seen as a formal element that embellishes the main façade of a place of knowledge. In fact, Escuela Gran Colombia, also designed by Villanueva in 1939, has a great clock in the highest part of the façade, a part that seems to have risen only to receive it. There are also other educational institutions designed in the country from the beginnings of the 1940s that show a clock in their façades as a fixed element. But this university clock, unlike the one from Escuela Gran Colombia –located on an inseparable volume from the total mass of the building–, is formed barely by three discs that rest over a virtual prism, limited by its three edges, twisted to provide stability and beauty, thus creating this graceful and immaterial monument to time.⁴⁴

Villanueva’s architecture also requires time; it was not designed to be observed from a static position, it needs to be walked through perceived from the window of a moving car or appreciated during a walk around its spaces.

The Edificio del Rectorado (the Rector’s Office Building), 1952

The side of the Edificio del Rectorado that faces Plaza del Rectorado is smooth and plain, mute, with only the two impressive canopies on the north and west façades inviting the visitor to come in. It is precisely this formal and chromatic silence, along with its huge dimensions, what grants authority over the place. It barely displays the glossy texture of its long, elevated volume, covered with gray tiles and interrupted only by the uniform rhythm

⁴³ Hans-Georg Gadamer, *The Relevance of Beautiful and other essays*, p. 85

⁴⁴ The topic of La Torre del Reloj has been explained in chapter 5 from the point of view of the integrated design of a structure in which the contribution of the Engineer Juancho Otaola was fundamental. On the subject, see Juan Otaola Paván and Oscar Benedetti Pietri’s *Ingeniería y Construcción*, pp.74-75.

of its perforations. To achieve this solemnity, the architect had to pull the columns back and design a structure with eaves in all its sides. He also relegated the volumes of the ground level to the background to produce an effect of levitation of the main building that shapes the bottom of the plaza. One of the two volumes of the ground level meets the façade of the higher levels in only one sector of the south façade, where the cylinder of the main exterior staircase is inserted, was an issue solved through an enormous wall of decorative concrete blocks. The design resource of the structure parallel to the elevation reminisces the one used by Le Corbusier in Villa Savoye in 1929, where he accomplished the simultaneous appearance of the elongated window and the free plan, thus avoiding the interference of the structure in the façade and allowing the clean image of the suspended volume. The composition of the north façade shows only regular, matching perforations in the main volume that seem to imitate those of the northern façade of Le Corbusier's Swiss Pavilion from 1930. Villanueva did not use the uninterrupted, elongated window, which would have fragmented the background of the plaza; instead, he chose to preserve the mass condition of the suspended volume through the isolated window placed at regular intervals.

The prismatic volume of Edificio del Rectorado is barely affected by the presence of the main external staircase, which comes up from the south gardens, adjacent to Plaza Cubierta's entrance. It also displays two access canopies, conceived as projecting structures that overlap under the eaves of the suspended volume, reaffirming the Corbusian principle of freedom of the architectural elements. These canopies, independent structures that highlight entrances and invite the observer in, remark the necessity of not only emphasizing the access, but also enriching the naked prism with a tectonic, poetic and useful accent.

Art takes on a discreet role in the Edificio del Rectorado. It is displayed, in the interior of the building, in the form of two figurative, conventional frescoes: one by Héctor Poleo, located on the sessions room of the University council and the other by León Castro in the office of the Rector, painted in 1954 and based on topics related to the University. In the exterior, art shows itself in the receded volumes of the ground level through two vitrified mosaic murals by Oswaldo Vargas, also from 1954: one of them is located in the free pass to Plaza Cubierta, trying to break free from the structure; the other tries to

integrate with it in the east façade, completely framed by beams and columns that frame and enrich it.⁴⁵

Edificio del Museo (the Museum Building), 1952

The building of Edificio del Museo is not only the abode for art, but also a typical example of Corbusian ideas of suspended volume and free plan, which allows the transparency towards the adjacent park. The independence of architectonic elements is also worth noting, as we can see in the cylindrical staircase and the sinuous body that accompanies it, as well as the bus stop that was once in the north-east side of the building.

The main prism is elevated through receded columns of square section and an aerial structure in every side that allows, as in the Edificio del Rectorado, the possibility of a continuous paneling without interference from columns or beams. In this case, however, the modulation of the bracing structure of the long closing walls is shown. The west façade, completely sealed but for the small row of windows at the top of the structure, supports two murals. The biggest one, by Armando Barrios, made in 1951, occupies four out of the twelve main modules of the façade with a coloring that fits in with the tone of the tiles that cover the background, similar to the coloring of the Edificio del Rectorado, and that remains modulated by the buttresses of the wall. The other, made by Oswaldo Vigas in 1954, half the size of the first, has a similar coloring as the mural in front of it, on the other side of the plaza, and the ones located on the ground level of the Edificio del Rectorado. This building does not quite accomplish the synthesis of the arts that Villanueva desired: its two murals, very different from each other, in spite of achieving an enrichment of the façade, divide it instead, because of their different shapes and contents.⁴⁶

Edificio de Comunicaciones (the Communications Building), 1952

⁴⁵ On the subject of works of art in Ciudad Universitaria de Caracas, see *Guía. Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*, by Antonio Granados Valdés and the book *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*, with many articles from different authors and coordinated by Marina Gasparini.

⁴⁶ On this topic, see Paul F. Damaz's critic in his book *Art in Latin American Architecture*, p. 141.

Edificio de Comunicaciones is formed by a small and a big box, linked by a roofed empty space. The small box, containing the telephone exchange, is hermetic and articulates the big box and Edificio del Rectorado. This small box offers, on the side facing the plaza, a mural by Oswaldo Vargas, faced with a similar one by the same author on the opposite side of the plaza, as if one art piece had been divided; they cannot be looked upon at the same time and they require the movement of the spectator for the recognition of their familiarity. The structure of this small box, formed by five big concrete porticoes-which narrow as they approach the base-, is an element of importance in the Plaza and highlights the Maestro's exploration of these types of structures during the 1950s.⁴⁷

The big box has three stories, with a roof that maintains the idea of a virtual prism. It originally contained the Office for Student Welfare (OBE for its initials in Spanish, *Oficina de Bienestar Estudiantil*), telephone booths and other facilities for the supervision of university studies, as well as the offices for security control of the institution more than integrating with the architecture of the place. The façade facing the plaza is completely different from the one facing the opposite side with its projecting structure. The sense of confinement this building provides to the emptiness does not come from a suspended volume, as is the case of the other two volumes that shape it, but through a porticoed structure that forms a corridor. Covered by a roof of triple height that shows its beams and columns, the corridor feebly tries to protect the receded façade from the rays of the sun.

The trapezoidal eave, hung from steel tension cables in the far north-east side of the building, along with the structure located on the opposite side of the plaza that covered the bus stop, complement the light, flight-like gestures that Villanueva liked to place against the solidity of the portico-like structures. This eave covers the entrance to the immediate space with the relief mural by Marc Bloc, from 1954, as well as the open nucleus of vertical circulation located at the end of the building with the free staircase, whose first steps have been slightly twisted to receive the visitor.

⁴⁷ Similar structures to this one can be found in the social areas of the School of Nursing (*Escuela de Enfermeras*), the *Parainfo* and *Sala de Conciertos*, all from 1952, as well as in the vestibule of the pools ensemble, from 1958.

The north and west façades of this building possess a neutral beauty, characterized by the composition of panes, some of them solid and others with perforations, covered with white vitrified mosaic tiles or with the texture of concrete in the perforated bricks. The north façade exhibits an openly asymmetrical composition. The west façade shows, in the first story, a strict alternation of solid and perforated planes with empty squares, repeated in reverse in the higher story. This façade reminisces the Brazilian experimentations with layers of perforated bricks by the end of the 1940s and the beginnings of the 1950s, mainly the ones made by Lúcio Costa in his building from Parque Eduardo Guinle and the ones of Alfonso Eduardo Reidy in his Conjunto Habitacional Pedregulho, both in Rio de Janeiro.

Unlike the Edificio del Rectorado, with its naked façade to the north, Edificio de Comunicaciones is protected. The observer can clearly perceive the contrast between the maximum sunshine from the outside and the sheltered interior in this building, the same contrast observed between the stunning brightness of the empty plaza and the shadow of Plaza Cubierta adjacent to it, filled with gratifications.

A plaza full of surprises: Plaza Cubierta, 1953

If Plaza del Rectorado is clear, predictable and can be captured in a single look, Plaza Cubierta, on the contrary, is complex, answers to many factors at the same time and its perception cannot be fully achieved unless perambulated. It is also the place for celebrations, an area where spectators need to remain to celebrate, without a specific script to follow. This plaza has no specific directions: it leads towards an erratic wandering that requires a certain level of straying for its enjoyment, a going from here to there with no further purpose than the search for the pleasure it offers that, at the same time, demands time.

The space of Plaza Cubierta is unconventional, free and informal; it has a spontaneity that reminisces the walks through the primitive indigenous settlements. It has an ancestral, original quality, as if it were linked to the local, as if the vegetation covers of the forests had transformed into roofs with columns, beams and panes that protect passersby, as trees do by producing a shaded space where light filters through the leaves.

Under the shadows of the rough, concrete roofs, there is a shiny, aqueous, cold, slippery floor, a much needed gift in the suffocating tropical heat.

However, there is a modern order behind this image of freedom, where we can find some of Le Corbusier's early visions for similar situations, such as the vestibule of the Centrosoyus,⁴⁸ from 1928, or the hall with seating capacity of 6.500 for the Palace of the Soviets⁴⁹, from 1931, both in Moscow.

The syntax of Villanueva's Covered Plaza is mainly organic. It is expressed in the modulation of the structure and the organization of its axes of composition, elements that intangibly show a new way to order the elements of the place. These are axes with a different sense from those of academic origin, the ones used for the first designs of the project. They now have a new informality, an asymmetry, an absence of main focal points.

Plaza Cubierta is composed by three architectural pieces, or fragments, expressed mainly through their structure. These pieces are fundamentally defined by great roofs with different directions and geometries, accompanied by light panes that function as slight closures. The three main fragments that shape Plaza Cubierta are, in first place, the northernmost fragment that connects Plaza del Rectorado and Plaza Cubierta; in second place, the fragment that forms the middle of the plaza, constituted by the vestibule of the Aula Magna, with its impressive radial structure; finally, the southernmost fragment, with a defined directionality suggested by the presence of its axis in a north-south direction, asymmetrically pointing west.

The first sector of the Plaza is the most sinuous and informal one, a prelude to the Paraninfo and an extension of the great vestibule of the Aula Magna, to which it attaches tangentially. It also serves as a passage in two important directions:

- northeast-southwest to communicate two fundamental accesses –the one leading to the campus and the one towards the Faculty of Medicine and the west sector of the University, and

⁴⁸ Le Corbusier. *Œuvres Complètes*, 1910-1929, p. 209.

⁴⁹ Le Corbusier. *Œuvres Complètes*, 1929-1934, p. 135.

- north-east to establish contact with the empty plaza of the authority to the north – under Edificio del Rectorado, which acts as a bridge– and, to the opposite side, with the rest of the sectors of Plaza Cubierta and with the southern zone of campus.

The structure of this piece has its main axis rotated in a 60 degree angle relative to the main axis of the other sector of the Plaza that accesses Biblioteca Central and Sala de Conciertos, positioned in a north-south direction, which makes the space more dynamic and solves the problem of the connection with the radial structure of the Aula Magna.

The second sector is constituted solely by the vestibule of the Aula Magna, which joints all sectors with flat roofs to integrate Plaza Cubierta. This space, incorporated to the entire place, has some notable characteristics: its radial plant, defined mainly by its structure; its high ceiling, simulating a hanging tarp, under which the flat roof of the north sector of the plaza overlaps; the extraordinary curved ramps, shaped by the space and yet structuring it; and also the closures brought by perforated bricks in different shapes and sizes that filter the light and create moving webs of light in the place.

The last sector is located in front of the entrance of Biblioteca Central and, at the same time, shapes the vestibule of Sala de Conciertos. This sector has more contact with the exterior and has an established north-south axis asymmetrically displaced to the west, setting the pedestrian flow of the place. The strong directionality of the space is disturbed and animated by the asymmetric implantation and rotation of the bodies of the reading halls and the hermetic volume of Sala de Conciertos.

The three main pieces that form Plaza Cubierta constitute a unique, integrated and multidirectional space, to which each section brings its singular nature. This space as a whole does not joint volumes through symmetry –as was the case of the great east-west axis, of academic origin, of the initial designs of the project–, but by asymmetric implantation, as well as a series of subtle rotations applied to most of them. Some emblematic buildings set the fundamental directions: The Edificio del Rectorado has an east-west main axis; the huge book deposit of Biblioteca Central has its main axes in a north-south direction –as does the small volume attached to it from the west. All other volumes are linked to the Plaza according to different angles relative to lines of sight and

the spaces they create. Perception, variety and a surprise related to a singular order are therefore privileged over a static, comprehensible space, governed by symmetry, assimilable in one quick glance.

The informality of the rotations of this plaza is completed, in its northernmost sector, with the sinuous shapes of the covers, which create patios and gaps for the light to penetrate and the air to circulate, allowing us to perceive, at the same time, all the volumes this plaza articulates. Similarly, the floors –with a pattern that does not match the one from the ceilings– withdraw and form free curves, different from the ones from the roofs, to allow the vegetation to penetrate into the plaza and refresh and liven it.

The complex space that is Plaza Cubierta is also the place of surprises, of the offerings presented to the visitor and to the curious wandering eye. It is the modern place of art, an elusive space filled with gifts, the fulfillment of a *promenade architecturale*, achieved beyond the confines of Le Corbusier’s work, more contaminated with solutions from other tropical countries such as Brazil,⁵⁰ but that also perpetuates the sense of genius of its author.

Far from the search of the “new unit” of Neo-plasticism,⁵¹ but still true to their spirits, the spaces of the plaza maintain the idea of the free planes in the space, canvasses of autonomous works of art. These spaces show the regained freedom of an architect that chooses artists who create works of arts freely, with no limits or pressure, and participates himself by adding color to the walls or shaping the vegetation inside the fluent space to integrate it with the exterior. Moreover, this plaza also links especially hermetic volumes, which cannot be integrated into the open spaces: the great meeting halls, completely isolated and artificially conditioned, also constitute new sculptures that the place relates, closed, empty volumes that host new, intimate and singular surprises.

Plaza Cubierta creates small tropical spaces, very Latin American, for the universal art, materialized in the singular, private atmospheres of each work of art. The roofs separate and light penetrates, helping vegetation grow and illuminating works of art, and so, Victor

⁵⁰ Early precedents of this type of approaches can be found in Niemeyer’s work, such as his *Casa do Baile* in Pampulha, in 1942.

⁵¹ The aforementioned manifests of neo-plasticism artists are eloquent in this matter.

Vasarely's *Homage to Malevich* –with the Aula Magna's ribbed ceiling in the background– lives among palm trees, as much part of the interior as of the exterior. The roofs create patios with different heights and transparencies that allow the possibility to watch the interaction between *Amphion* and Léger's *Bimural* from the distance, along with subtle veils and hanging canopies supported by tension cables. There are holes in the next roof so light can penetrate and illuminate Vasarely's *Positive-Negative*, so it can project its shadows on the shiny floor. Located in front of the intimate side entrance of the Paraninfo, the great curved mural by Pascual Navarro opposes the tall and veiled posterior façade of the Edificio del Rectorado and expresses the peaceful coexistence of works of art from both local artists and international masters of universal art.

Plaza Cubierta, as many other works of Villanueva, is the place of the gaps –where light filters down and vegetation appears to liven and refresh– and the patios, delimited by the subtle patterns of the walls. These patterns allow a glance of a semi-hidden space from the exterior and reveal the certainty of the treasure that the patio holds, enhancing a necessity to see and touch. Jean Arp's *Cloud Shepherd* and Mateo Manaure's mural right next to it are outdoors, barely fenced by a perforated brick wall and a roof nearby with which they integrate. As in many of the spaces that Villanueva created, the works of art coexist with the rain and the tropical sun in an endless introduction of the inside to the outside, in a plaza of many paths, spaces and surprises. There are many works of art in the plaza, too many gifts, excessive variations of small atmospheres within a sinuous, cheerful, global one.⁵²

Plaza Cubierta intensifies its splendor through the shades of light that its veils and patterns allow. Artists from the Neo-plasticism thought about time and movement but not about The Sun, a star that offers a different show of lights and shadows every hour of the day, and The Moon and the stars, which let themselves be seen through every hole, crevice and patio of the plaza.

⁵² On the subject of works of art in Ciudad Universitaria de Caracas, see *Guía. Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*, by Antonio Granados Valdés and the book *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*, with many articles by different authors and coordinated by Marina Gasparini.

The Great Halls

The heart of Ciudad Universitaria de Caracas has three large meeting halls: the Aula Magna, with a capacity of 2,560 seats, is the place for academic celebration, huge student graduations, general teachers' assemblies and public performances for the city. Sala de Conciertos is the space for chamber music or *a capella* artists and has a much smaller capacity than the Aula Magna; it has an intimate, warm character, as the presentations that take place in it. The Paraninfo, the smallest and most exclusive of the three halls, is reserved for academic activities or celebrations that require more solemnity: it hosts academic acts of promotion of professors, ceremonies of awards conferred to distinguished members of the academic community or any important event or ceremony that does not assemble a large number of participants.

These three halls are connected by Plaza Cubierta, which informally integrates their foyers and allows the use of these spaces during the whole year.

The Aula Magna, 1952-1953

The Aula Magna of Ciudad Universitaria de Caracas resembles a bubble protected by two skins: the outer, tougher skin, formed by the structure and closures and the softer skin, composed of plafonds, internal walls and panelings that allow isolation from the exterior and the desired acoustic conditioning.

This is not, however, an empty bubble; it is full of surprises, of offerings to the sight and hearing, given to us by one of the greatest artists of the XX century, Alexander Calder, along with Villanueva and Bolt, Beranek and Newman (BBN Technologies). This company took on the task of allowing the public to perceive sounds in the most appropriate manner, with the correct reverberation time and acoustic attributes necessary for the foreseen uses of the hall. The eye and the ear are both entertained in the Aula Magna because art has finally reestablished a union with technique in an architectural space that long surpasses the expectations of the avant-garde of the XX century. The lighting of the great hall gives life

to the plafond and livens the walls, giving them relief and texture to house the light, complementing this sublime space.

A watery universe seems to invade the great bubble where fish of infinite colors swim, boats sail, flying saucers cross the space and chromatic clouds of many forms flutter around. Abstract art dissolved in the responses to problems of sound and hearing lets the fantasy of each spectator roam free and take pleasure in the contemplation of the hall.

The external container of the Aula Magna –whose shape reminisces the great auditorium of the project for the Palace of the Soviets in Moscow, designed by Le Corbusier in 1931⁵³–, presented a difficult problem for the architect regarding the scale within the campus, where he implanted a 30° rotation from its main axis, relative to the east-west direction of the first versions of the composition of Ciudad Universitaria. The presence of its huge dimensions was solved, as in many other cases in this miniature city, through the platforms set in front of it that create Plaza Cubierta. The positioning of a first horizontal plane in front of the high volumes, frequent within Ciudad Universitaria de Caracas, mitigates the violence of the height of the hall. The presence of trees around the posterior side of the stage, to the east, also plays an attenuating role for the great dispossessed volume.

The structure of the Aula Magna, one of the most difficult problems to solve in this type of spaces without columns to assure a complete visibility of the stage and the transparency of the space, was solved through a big truss located where the stage and the hall meet. The truss supports large ribs, reminiscing the skeleton of an immense marine creature stranded on a beach. The radially arranged columns that also shape the seven entrances to the hall catch the high beams, from which the roof of the vestibule hangs, covering the access ramps to the balcony as well. This roof, an extended tarp that flares outwards, allows the platforms of Plaza Cubierta to overlap themselves under the curved surface without making contact with it. A ray of light that penetrates through the narrow, curved slit, firmly proclaims the independence of the elements of the covering.

⁵³ *Le Corbusier. Œuvres Complètes, 1929-1934*, p. 123-137.

Designed by the Danish company Christiani & Nielsen, the structure of the Aula Magna is visible from the exterior, so its presence can be felt from the outside and everyone can admire it when approaching Plaza Cubierta, as a background to the sceneries where art and vegetation are always present.

The access ramps to the balcony are not solely useful elements for ascent, but tectonic objects that near the veil of the immediate closures and transform this ascent into an attractive stroll, not only for the person walking up but also for the observer who watches the public from the bottom of the ramp. The light filtered through the patterns of the perforated bricks of the walls next to the ramps completes the spectacle of walking and looking through the kinetic effect brought into the atmosphere. These independent ramps inhabit the great vestibule, flaunting Le Corbusier's principles of independence of the architectural elements. Their supports are not only columns, but sculptures that also display their qualities as structures, with a rough concrete surface that comes to life with the lights and shadows provided by the perforated bricks.

The sublime space was achieved in the Aula Magna of Ciudad Universitaria de Caracas, a place that, according to Kant, is enjoyable by itself and does not impose any logical or sensorial judgments, but a deep reflection, just as valid. It causes a violent and provocative outburst in the imagination, a place where art abandons its customary place in the walls to cling to the ceiling, threatening; a space worthy of admiration and respect.⁵⁴

Many paradigms come together in the Aula Magna, which even independently have remained as objectives to reach during the XX century. It is the place where the integration of the arts has been achieved, an organic and living space, an expression of poetic construction and the materialization of a modest and simple grandeur.

If the characteristics in Burke's attempts to express that which stimulates the idea of the sublime are to be taken into account, there is a need to quote once again the grandeur of dimensions and, above all, the magnificence:

To the sublime in building, greatness of dimension seems requisite; for on a few parts, and those small, the imagination cannot side to any idea of

⁵⁴ Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, § 23.

infinity (...). Magnificence is likewise a source of the sublime. A great profusion of things which are splendid or valuable in themselves, is magnificent.⁵⁵

However, when Kant defines the sublime, he refers to “*what is absolutely great*”, but clarifies that that being great and being a magnitude are two different concepts and he refers to “*what is beyond all comparison great*” and talks about an “*aesthetic estimate of the greatness*.”⁵⁶

The Aula Magna is great in its physical magnitudes as in its architectural qualities and fulfills the expectations of the XX century, summarized in the achievement of multiple paradigms come true with the highest quality, by a genius architect. It is also magnificent because of the profusion, quality and exuberance of the art it holds. It is curious that, as an idea of magnificence, Burke had quoted “*the starry heaven*”⁵⁷, comparable to the artistically clouded sky of the Aula Magna.

Sala de Conciertos (the Concert Hall), 1952

Sala de Conciertos of Ciudad Universitaria de Caracas, located in the empty space between the northernmost side of the great foyer of Biblioteca Central and the south façade of the Aula Magna, is an intimate place, with a clear and direct architecture. Five concrete porticoes support the volume of the hall from the outside, whose cover comes up from the floor of the campus and ascends with a light, continuous curvature to surpass the roof of the vestibule and rest on top of it. This continuity of the curved shape suggests an organism fed by Plaza Cubierta, to which it adheres almost perpendicularly, with a discreet rotation of 10°. This perpendicularly characterized many of the settings in Villanueva’s work, branded by the architect’s desire to break free from the right angle imposed by the drawing instruments of those years⁵⁸, as Aalto had also done.

⁵⁵ Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, pp. 136-140.

⁵⁶ Immanuel Kant, op. cit., § 25.

⁵⁷ Edmund Burke, op. cit., p. 140.

⁵⁸ I remember hearing Villanueva talk in his theoretical classes in the faculty of Architecture of the University about Aalto’s accomplishment of breaking free from the T-square and the set square.

There is a subtle continuity between the exterior cover of the hall and the east façade: the roof is flat at the meeting point with the slab of the foyer underneath and evolves with a soft curve to become a façade that never reaches a right angle with the surface of the campus. The continuity is achieved on the inside of the building, although with a richer, more elaborate design, with the curved wooden plafond that reminisces the one in the conference hall of the Municipal Library of Viipuri from Alvar Aalto in 1927.

In spite of the fact that Sala de Conciertos is arranged according to a longitudinal composition axis, its volume is not symmetric due to the location of the storage rooms and services attached to the south side of the hall, which do not reach the height of the structure and create a narrow balcony above them. In his attempt to overcome the impositions of academic architecture, Villanueva tried to eliminate any trace of symmetry and elemental composition from his designs from the late 1940s. However, the idea of character and the presence of elements identifiable with the use to which they are destined persist in his work, although with an absolutely modern expression in their language.

The hall maintains a rugged attractive provided by the five great porticoes of its structure, whose vertical members widen at the points of greater structural requirement, when they meet the beams that tie the hall from above. The abstract tile mural from Mateo Manaure, perceived as incomplete due to the continuity of the cover, adds an additional accent to the continuous roof-wall closure to the east, which continues down to the ground and enriches the campus with its evident presence.⁵⁹

It is evident that Villanueva kept the same topic in mind as Alvar Aalto in his work, the capacity of architecture to generate urban spaces. The inner façade of the Hall belongs to Plaza Cubierta, while the outer is an inseparable part of the campus. In this case, Villanueva went beyond the Finnish master by enriching the great emptiness of Ciudad Universitaria de Caracas with the rugged volume of Sala de Conciertos. He managed to transform this hall into the support of mural art at the scale of this huge open space which,

⁵⁹ In Paul F. Damaz's book, *Art in Latin American Architecture*, the author regrets the fact that Manaure's mural did not reach the complete surface of the roof of Sala de Conciertos and highlights the chromatic note it brings to the bronze sculpture *Maternidad*, from Baltasar Lobo.

because of its amplitude and openness, belongs to the city, to somewhere far away, to the mountain in the background.

The Paraninfo, 1952

The Paraninfo is the smallest and most discreet of the three great halls located in the heart of Ciudad Universitaria de Caracas, although it does not lack in design resources. It has an intimate and reserved character imposed by its location and the nature of its mysterious interior. It is located tangentially to Plaza Cubierta and adjacent to one of its least used entrances, with its longitudinal axis forming a 60° angle with Edificio del Rectorado. The extensive red wood paneling of its inner walls and the reflection of the colors of the great stained-glass windows give this hall a mystical character, different from the other great halls in the Plaza. Its flat floor, barely interrupted by the small elevation of the stage –which is only 30 centimeters high–, complements the nearly religious character of this space and allows more formality due to the different possible seat organizations, which do not conflict with its solemnity.

Although its floor plant is structured over the base of a longitudinal composition axis, the volume is not symmetric. The roof has a slope towards the southwest, which elevates the northeast façade to receive the great stained-glass mural by Mateo Manaure. The porticoes of the roof have wider sections towards the highest façade; also, as the floor plant widens towards the stage (opposite to traditional halls), the spans of the beams widen as they approach it and the structural requirements intensify. The roof is fractured by a change of heights in the middle of the hall, thus creating an opening that crosses the hall from one side to the other and allows the appearance of another stained-glass mural with a similar design as the one located on the northeast wall. The subtleties of the design of the small hall, with its reduced perspective due to the opening towards the front, confer a character of ambiguous dynamics to the space and reaffirm the will of the Maestro of disengaging himself from anything that could tie him to academic architecture.

The interior of the hall has been enriched with the stained-glass murals of Mateo Manaure in the northeast façade and the opening of the roof. On the outside, in the sloping

surface of the northwest façade, a great mural by the same artist withdraws attention from the volume and places it on the slanted plane. As with Sala de Conciertos, the architectural elements, intensified through art, collaborate with the creation of a suggestive and attractive place for passersby.

Biblioteca Central (the Main Library), 1952

The heart of Ciudad Universitaria de Caracas has, in its southernmost side, Biblioteca Central. Its most ostensible volume, the deep red prism, visible from most of the campus, is a great abstract sculpture and, at the same time, the vault for knowledge, the great book storage.

The achievement of the integration of art and usefulness did not require the contribution of any artist. The will of shape of the architect, along with the specifications of vitrified tiling of a vivid color for the outer walls, were enough to accomplish the desired intensity. The architecture of the building alone creates a monumental sculpture, a true work of art, thanks to the sensible and wise use of color throughout the ensemble. There is no empathy with the Neo-plasticism search, which divided a volume into planes and disintegrated what is specific to sculpture and architecture, three-dimensionality, to translate it into an atmosphere of isolated planes. The straight prism with a rectangular base is the main figure, a volume established through the porticoed structure built in cast concrete, completed with the red and black exterior finishings. The top of the great prism occupies the last two stories. The twelfth floor, which originally housed the restaurant and the bar, with murals from Alirio Oramas on the inner walls, has a slender cover that ascends and seems to fly effortlessly towards east, while it withdraws from the north to create a magnificent terrace with a view over the campus. At the highest point, the hermetic volume of the engine room completes the prism with its rounded corners and neutral coloring.

A smaller box is joined to the bigger one containing the book deposit to harbor the Imprenta Universitaria (the University printing office) and a space originally designed for parking that was later transformed into a conference room. The public strolls between this

volume and the book storage, a space which also communicates the heart of the University with the south sector of the miniature city.

The body with greatest vitality in Biblioteca Central is the one constituted by the reading halls. This volume is not jointed to the big red box by a right angle, but a 65° joint that creates the main access vestibule with two important empty spaces generated by a free and sinuous mezzanine, which accommodates the great stained-glass mural and the spiral staircase. The vestibule, with its wood paneling on the walls, its polished marble floors and its variable heights, is one of the most outstanding spaces of Ciudad Universitaria de Caracas. But its atmosphere turns sublime with the spiral and the yellow well that contains the staircase and also with the amazing stained-glass mural by Fernand Léger, from 1954, built with great, thick pieces of glass that the concrete has fixed to bring an indescribable chromatics and transparency that bathe the place.

The great balconies of the reading rooms, which also protect readers from the morning sunlight, enjoy a pleasant shade after midday, when coolness invades the rooms in contact with nature. This volume was created to favor the sights towards the empty space of the campus. The façade facing this empty space and its opposite are completely different: balconies suspended by sloping braces in front of the open space on the north-east and a more hermetic appearance in the southwest. The reduction of the width of the balconies in the upper story allows for the intromission of its deep terraces into the empty space of the campus. The great glass windows that occupy the northeast façade complete the opening to the exterior, which is possible because of a very low concrete ledge and the low height of the aluminum rail that protects the balcony.

This volume, designed for studying and reading, faces the campus and limits it by the southwest, symbol of the compromise of each architectural piece with the whole ensemble. It is the only volume whose inner spaces have a direct view of the great empty space and permit the contemplation of its sinuous design. It is perceived as a great place to be at a metropolitan scale, where visitors can contemplate the city and, beyond it, the distant mountain in its entire splendor.

The masterpiece and the sublime. The accomplishment of the inner script

The heart of Ciudad Universitaria de Caracas is the place of the sublime, a territory that captures and shocks the spectator, bringing forth an intense perception of aesthetic accomplishment. It is a vast location that imposes the necessity of perambulating, that incorporates time, that makes surprise and wonder possible, as well as the joy of wandering and discovering. It constitutes the place where frontiers between the observer and the observed meet and dissolve, an atmosphere of ecstasy of the spirit in the presence of the splendid, a splendor achieved through the fusion of the creator with the conquest of his genius. Stefano Zecchi has written about this:

The soul and the thing are united in the fantasy that creates the sublime language; a language that does not only describe, but embodies things and, as such, fuses the life of the writer (soul) with the things that have (come to) life.⁶⁰

The sublime in architecture must be seen beyond the usefulness, the tangible. It is in the spell some spaces or works cast, it is a “force of revelation,”⁶¹ that has been accomplished here, not isolated as a surprise in an aggressive environment, but melted into an atmosphere that is visual, audible and tactile, summarized in a micro-climate invented for this latitude, its vegetation and landscape, its luminosity, that cannot be separated from the works of art that inhabit it. We find ourselves in front of the materialization of the utopist search for the complete work of art, in front of the creation of an atmosphere of the artistic. About the world in which art exists, Adorno has said:

Art is motivated by a conflict: Its enchantment, a vestige of its magical phase, is constantly repudiated as unmediated sensual immediacy by the progressive disenchantment of the world, yet without its ever being possible finally to obliterate this magical element.⁶²

In the heart of Ciudad Universitaria de Caracas, the sublime is accomplished in the intensity produced by the concentration of ideas and expectations that were materialized. These accomplishments also constitute the achievement of an inner script that the author

⁶⁰ Stefano Zecchi, *La Belleza*, p. 56.

⁶¹ *Ibidem*, p. 54.

⁶² Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, p. 82.

has insistently pursued with the passing of the years. This achievement reflects the tenacity and the force of the faith in the possible result that synthesizes answers to previous searches that had not completely satisfied him. It shows the patient and tenacious insistence in the prosecution of an ideal that did not seem to fully materialize.

The architect and his soul reappear in the spaces he created. They are in the sonority that the hardness of the different materials produce, in the perception of the wanderer that walks from the brightness of Plaza del Rectorado to the shadow and coolness of Plaza Cubierta, with its intimacy full of surprises, in the subtle turns of its volumes and in its intense coloring, along with the gray roughness of the concrete, in the wonder that produces the discovery of the immensity and the synthesis of the expectations of an entire century in the interior of the Aula Magna.

The contrasts permit a perception of the grandeur of the objects, which lie in their dimensions and design, but also in the qualities that lead to the absolutely great, the incomparable, the inexplicable that its author managed to communicate. In the heart of the University, the flat, cool plaza allows the perception of the immensity of the Aula Magna without letting it be overwhelming; it measures our perception of the extraordinary.

Carlos Raúl Villanueva achieved a masterpiece with the Aula Magna of Ciudad Universitaria de Caracas. It fulfilled the expectations of an era and his work became universal, a monument of humanity.

CAPÍTULO QUINTO: MARCO METODOLÓGICO

Se tomará para esta investigación cualitativa la traducción del capítulo seis del libro *En busca de lo sublime*, escrito por la Dra. Silvia Hernández de Lasala, como corpus del trabajo, del que se han tomado los ejemplos abajo explicados.

1. TIPIFICACIÓN DEL TEXTO TRADUCIDO

Este TEG tuvo por objeto de estudio una traducción inversa en la que un texto en español se llevó al inglés. La primera tarea que se realizó, una vez recibido el texto y realizado el proceso de comprensión (Delisle y Bastin, 2006), fue la identificación del tipo de texto según Hatim y Mason (1995), quienes indican que “*los textos son unidades variables en su naturaleza, y los propósitos del texto sólo pueden ser considerados como ‘dominancias’ de un propósito dado o foco contextual*” (pag. 189). Siguiendo este precepto y luego de analizar el texto, se hizo evidente que no se puede clasificar el texto dentro de una única categoría de tipo de texto, ya que se presentan características de muchos tipos diferentes. Ahora bien, el tipo de texto predominante es el expositivo, más específicamente descriptivo, ya que su foco textual es el análisis de las construcciones de la Ciudad Universitaria de Caracas y el proceso creativo del Maestro Carlos Raúl Villanueva. El texto tiene un foco objetivo y no presenta opiniones personales sino hechos concretos observables, además de poseer oraciones detalladas cargadas de adjetivaciones. En los siguientes ejemplos podemos observar, en dos párrafos diferentes del texto, que la descripción es el rasgo predominante de este texto, a pesar de su fuerte carga retórica.

Ejemplo 1: El Edificio del Museo es, principalmente, un cuerpo prismático elevado sobre columnas y estructura con pequeños voladizos en todos sus lados; el Edificio del Rectorado, más comprometido que el anterior con todo el conjunto, es también un prisma con voladizos en todas sus caras, pero más anclado al suelo y con un vacío central que hace posible la entrada a la Plaza Cubierta; el cuerpo principal del Edificio de Comunicaciones es también un prisma, pero con voladizos sólo en el lado opuesto a la plaza y una hilera de columnas en primer plano que amarran sus tres niveles. El cuarto límite de la Plaza, más allá de la calle, está formado por el corredor cubierto de acceso al conjunto desde el norte y por la ladera de la montaña inmediata. (pág. 312)

Este párrafo muestra la descripción de uno de los edificios del complejo que forma el corazón de la Ciudad Universitaria de Caracas: utiliza gran cantidad de adjetivos y utiliza oraciones detalladas que explican todo lo que la autora quiere que el lector (y, asimismo, el visitante) observe y asimile.

Ejemplo 2: En los croquis que muestran la evolución del conjunto central, que culminó con el diseño definitivo de las dos plazas que relacionan los volúmenes principales, se observa un primer momento, hacia 1949, que todavía evidencia vestigios de axialidad en la disposición de las tres figuras predominantes: la Biblioteca hacia el norte, el Aula Magna con su eje principal coincidiendo con la misma dirección del gran eje este-oeste del conjunto y el Edificio del Rectorado en el extremo sur del núcleo. (pág. 299-300)

Aunque la descripción es el rasgo más destacado de este texto, también podemos observar características de otra rama de los textos expositivos: la narración. Dentro de la descripción de todos los elementos que la autora quiere resaltar, incluye la narración para dar contexto histórico a su descripción para introducir al lector al mundo de la arquitectura y ubicarlo en el momento histórico de la construcción de esta obra de arte.

2. LA TRADUCCIÓN

2.1. El encargo

El traductor tiene la función de puente comunicacional entre dos entes, el autor del texto origen (TO) y el lector del texto meta (TM). Para realizar esta tarea, el traductor debe poseer, además de un conocimiento profundo en las lenguas con las cuales trabajará, conocimientos extralingüísticos, ya que al pasar de una cultura a otra, se modifica el ámbito social, algunos conceptos e, incluso, la manera en la que se asimila un texto. El encargo (la función del TM) ejerce una función muy importante en la traducción, ya que *“el texto origen está orientado hacia (...) la cultura origen. El texto término, el translatum, está orientado a (...) la cultura término, por lo que es ésta la que, en definitiva, definirá su funcionalidad”*⁶³ (Vermeer, 2000, pág. 229), es decir, el traductor debe saber, antes de realizar su trabajo, a quién va dirigido el texto para realizar una traducción óptima.

En el caso de la pasantía en la que se basa este TEG, se consultó con la autora del libro sobre el encargo, es decir, el público al que iría dirigido este texto: un público general, no especializado al igual que expertos en el área. Este público mixto obliga al traductor a tomar como su lector principal al público general; sin embargo, la autora estableció que deseaba mantener la terminología específica del área de la arquitectura y que no deseaba cambiar el registro alto en el que está escrito el texto, por lo que se respetaron estas especificaciones. El texto resultante posee un registro alto, una poderosa carga retórica (al igual que el TO) y un vocabulario técnico en el área de la arquitectura que no se explicita debido a los requisitos de la autora.

2.2. Tipo de traducción

Jean Delisle (en Roberts, 1995) presenta una clasificación para las traducciones según distintos criterios (explicados en el Capítulo Dos). Según esta clasificación, el texto producido durante la pasantía en la que se basa este TEG es una traducción pragmática (ya que no es una obra literaria), de tipo general (debido al público al que está dirigido), de tipo

⁶³ En inglés en el original: “The source text is oriented towards (...) the source culture. The target text, the *translatum*, is oriented towards the target culture, and it is this which ultimately defines its adequacy”

profesional y en la que se utilizó el método de traducción, ya que no se realizó una traducción palabra por palabra.

3. PROCESO DE REVISIÓN: APLICACIÓN PRÁCTICA DE LOS FILTROS DE HERVEY Y HIGGINGS

3.1 FILTRO CULTURAL

La aplicación de las técnicas de traducción de Amparo Hurtado Albir (2001) se verá ejemplificada dentro de la descripción de este filtro.

Texto origen: La sintaxis académica de los planos de conjunto precursores del campus de hoy, las síntesis ambiguas de la Facultad de Medicina que se alternaban con otras más modernas, pero todavía esquemáticas como las de la Escuela de Enfermeras, junto con la Escuela Técnica Industrial o la Facultad de Ingeniería, muestran en conjunto la evolución de una primera etapa de la Ciudad Universitaria... (pág. 306)

Primer borrador: The academic syntax of the original site plans of today's campus, the ambiguous syntax of the Faculty of Medicine, the more modern but still schematic syntax of the School of Nursing, the Technical Industrial School and the Faculty of Engineering, show, as a whole, the evolution of the first stage of Ciudad Universitaria...

Texto término: The academic syntax of the original site plans of today's campus (the ambiguous syntax of Facultad de Medicina versus the more modern but still schematic syntax of Escuela de Enfermería, Escuela Técnica Industrial and Facultad de Ingeniería) show, as a whole, the evolution of the first stage of Ciudad Universitaria... (pág. 36)

El traductor tiene la tarea de decidir si traducir o no nombres propios de instituciones o zonas geográficas basado en las características del encargo de traducción, ya que es importante tomar en cuenta la relevancia que éstos tienen en el texto. En el caso de este TEG, la pasante decidió dejar los nombres en su idioma original luego de aplicar el

filtro, ya que el texto término está dirigido a profesionales del área de la arquitectura (así como también a un público no especializado) y los nombres hacen referencia a los edificios o áreas y no a su función específica. Asimismo, se tomó la decisión de colocar una traducción de los nombres propios en notas de pie de página o al inicio de cada apartado donde se habla de las edificaciones para orientar al lector, excepto en los casos de Plaza Cubierta y Plaza del Rectorado, ya que el término plaza existe en el idioma inglés y no se consideró necesario explicitarla, y el Paraninfo, ya que su traducción al inglés (*auditorium* o *main hall*) no transmite a cabalidad el uso específico de esta edificación, por ser muy general. El Paraninfo se utiliza, de hecho, sólo para actos académicos solemnes que congregan un número pequeño de participantes, como condecoraciones y actos de ascenso del profesorado.

Texto origen: Para comenzar habría que citar, en primer lugar, sus ideas sobre la *promenade architectural*, que implica el desplazamiento... (pág. 307)

Primer borrador: Para comenzar habría que citar, en primer lugar, sus ideas sobre la *promenade architectural*, que implica el desplazamiento...

Texto término: The first one we should mention is his idea of *promenade architecturale*, which involves movement... (pág. 37)

El término *promenade architecturale* es un calco del francés que significa “visita que se realiza con un fin arquitectónico, como un recorrido de un edificio para observar sus elementos y particularidades o una reunión con un arquitecto de renombre para discutir sobre arquitectura” (entrevista a la arquitecta Ana C. Espinasa, 2012). Este concepto se ha acuñado en el ámbito arquitectónico y, aunque en español se ha obviado el uso de la *e* final, se utiliza su forma original en francés en la literatura especializada en inglés (también es común el uso de la forma sin la *e* final), por lo que no se tradujo el término.

Texto origen: ...dando lugar a un paradigma que se convirtió en el objetivo de movimientos de vanguardia y que se enfrentaba a la relación tradicional de llenos y vacíos de las fachadas en las ciudades europeas. (pág. 308)

Primer borrador: This relationship gave way to a paradigm that became the objective of vanguard movements and that faced the traditional relationship of emptiness and fullness of the façades of European cities.

Texto término: This relationship brought forth a paradigm that became the objective of avant-garde movements and that faced the traditional relationship of emptiness and fullness of the façades of European cities. (pág. 38)

El término vanguardia, que significa “en primera posición, en el punto más avanzado, adelantado a los demás” (Real Academia Española, 2012) se utiliza en español como el equivalente acuñado de la expresión *avant-garde*, que proviene del francés. El inglés utiliza la palabra *vanguard* como equivalente, aunque el término original es utilizado como un préstamo puro en diversos textos, especialmente los referentes al arte, la arquitectura y la moda.

Texto origen: Si se toman en cuenta algunas de las características presentes en los intentos de Burke por expresar aquello que incita a la idea de lo sublime, podría citarse nuevamente la grandeza de dimensiones y, sobre todo, la magnificencia... (pág. 373)

Primer borrador: If we take into account the characteristics in Burke’s attempts to express that which stimulates the idea of the sublime, there is a need to quote again the greatness of the dimensions and, above all, the magnificence...

Texto término: If the characteristics in Burke’s attempts to express that which stimulates the idea of the sublime are to be taken into account, there is a need to quote once again the grandeur of dimensions and, above all, the magnificence... (pág. 56)

La forma impersonal del español no se utiliza en inglés debido a que en este idioma es obligatoria la presencia del sujeto, que debe colocarse siempre antes del verbo, por lo

cual debe realizarse una transposición para colocar el verbo después del sintagma nominal en la oración condicional.

Texto origen: Exteriormente la sala mantiene el escarpado atractivo que le confieren los cinco grandes pórticos de su estructura, cuyos miembros verticales se ensanchan en los puntos de mayor requerimiento estructural cuando se encuentran con las vigas que amarran la sala por encima. (pág. 374)

Primer borrador: On the outside, the hall keeps the rugged attractive that the five porticoes of its structure provide. Its vertical members widen at the points of greater structural requirement when they meet the beams that tie the hall from above.

Texto término: The hall maintains a rugged attractive provided by the five great porticoes of its structure, whose vertical members widen at the points of greater structural requirement, when they meet the beams that tie the hall from above. (pág. 58)

El cambio de la forma participial por una oración subordinada le da mayor naturalidad al texto, ya que el español favorece las formas activas, los complementos circunstanciales y las oraciones subordinada, a pesar de haber transformado dos oraciones del primer borrador en una sola en el texto final (el inglés favorece las oraciones cortas). En este caso, debió utilizarse una transposición para realizar una traducción adecuada.

3.2 FILTRO FORMAL

Texto origen: Los logros de la obra maestra de Villanueva, durante la década de los cincuenta, responden a causas muy diversas, entre las cuales hay que mencionar referencias y paradigmas que se trasladan y se cruzan en el tiempo, para aflorar luego al lado de una experiencia que ha llevado años en lograrse, a las circunstancias del momento histórico y a su interpretación personal del lugar. (pág. 300)

Primer borrador: The achievements of the masterpiece of Villanueva during the decade of the 1950s have many causes, among which we should mention references and paradigms that move and traverse in time, to come up afterwards next to an experience that has taken years to be accomplished, to the circumstances of the historical moment and to his personal interpretation of the space.

Texto término: The achievements of Villanueva's masterpiece during the decade of the 1950s are due to various causes. It is imperative to mention references and paradigms that move and traverse in time and then blossom next to an experience that has taken years to be accomplished, along with the circumstances of the historical moment and his personal interpretation of the space. (pág. 28)

La estilística del idioma inglés utiliza oraciones cortas y concisas, favoreciendo el uso de puntos seguidos para hacer más fácil la lectura de un texto; la estilística del castellano prefiere oraciones más largas y el uso de subordinadas y complementos. Plasmar la estructura utilizada en el TO para un texto en inglés confundiría al lector angloparlante, que no está acostumbrado a recibir gran cantidad de información en una sola oración compleja.

Texto origen: ...Bruno Zevi, gran admirador de Frank Lloyd Wright y estudioso del movimiento neoplasticista, en el cual tuvieron gran influencia las enseñanzas del maestro norteamericano pero adquirieron en el movimiento holandés una connotación más purista y artística a la vez, menos contaminada de la vida que en la arquitectura de Wright. (pág. 304)

Primer borrador: ...Bruno Zevi, a great admirer of Frank Lloyd Wright and a student of Neoplasticism, a movement influenced by the teachings of the North American architect but that acquired a purist and artistic connotation through the Dutch movement, less contaminated with life than Wright's architecture.

Texto término: ...Bruno Zevi. He was a great admirer of Frank Lloyd Wright and a student of Neoplasticism, a movement influenced by the teachings of the North American architect, but that acquired a purist and artistic connotation through the Dutch movement, less contaminated with life than Wright's architecture. (pág. 33)

El español estipula que no debe colocarse coma antes de la palabra *pero* cuando ésta se encuentra como conjunción adversativa entre dos oraciones; en el idioma inglés se presenta la regla contraria, por lo que se modificó la posición de los signos de puntuación para adaptar la reexpresión a las convenciones de la lengua de llegada.

Texto origen: Hoy en día resulta curioso observar las vueltas que tuvo que dar el pensamiento arquitectónico para lograr una integración que resulta evidente... (pág. 308)

Primer borrador: Nowadays it is curious to see the turns that architectural thinking had to go through to achieve an obviously evident integration...

Texto término: It is curious to observe, nowadays, the turns that architectural thinking had to go through to achieve an integration obviously evident... (pág. 39)

Para favorecer una mayor naturalidad en el idioma inglés, las oraciones deben empezar con el sintagma nominal y se deben colocar los complementos después del verbo; el español permite el cambio de lugar de los complementos y el sujeto tácito, que no existe en inglés.

Texto origen: Surgió así, un nuevo espacio arquitectónico vinculado al genio del artista... (pág. 309)

Primer borrador: And so it was that a new architectural space came to life, one connected to the genius of the artist...

Texto término: A new architectural space was then born, one connected to the genius of the artist... (pág. 40)

El inglés, al no poseer sujeto tácito, apoya la visión desde el punto de vista del hecho, por lo que el pasivo es de amplio uso, aun en el lenguaje diario; el español utiliza sujetos tácitos e impersonales y favorece la visión activa, por lo que el uso del pasivo está relegado y es poco utilizado. El cambio de la estructura impersonal al pasivo en inglés le aporta más naturalidad al texto y una mayor comprensión.

Texto origen: ...y por las dos marquesinas de acceso, concebidas como estructuras en vuelo que se solapan a los voladizos del volumen suspendido y reiteran el principio, también corbusiano, de liberación de los elementos arquitectónicos. (pág. 317-318)

Primer borrador: ...and by both access canopies, conceived as projecting structures that overlap under the eaves of the suspended volume that reaffirm the corbusian principle of freedom of the architectural elements.

Texto término: ...It also displays two access canopies, conceived as projecting structures that overlap under the eaves of the suspended volume, reaffirming the Corbusian principle of freedom of the architectural elements. (pág. 46)

La adjetivación de los nombres propios es común en ambos idiomas, especialmente cuando se habla de personas tan relevantes en su área que sus escritos u obras son icónicas y son utilizados como referencia por otros expertos. Ahora bien, el español mantiene las convenciones de los adjetivos aunque provengan de nombres propios, por lo que se escriben con minúscula; en inglés se mantiene la mayúscula para destacar la condición de nombre propio del adjetivo.

Texto origen: La fachada que se enfrenta a la plaza es bien diferente a su opuesta en el poniente con su estructura en voladizo. (pag. 322)

Primer borrador: The façade that faces the plaza is completely different from the one that faces the opposite side and that shows a projecting structure.

Texto término: The façade facing the plaza is completely different from the one facing the opposite side with its projecting structure. (pág. 48)

Las cláusulas relativas son comunes tanto en inglés como en español y su estructura es similar; sin embargo, la gerundización del verbo para sustituir esta cláusula en inglés (esta estructura no existe en español) simplifica la oración porque se elimina un verbo y facilita la asimilación del texto al lector angloparlante.

Texto origen: Los techos se separan y la luz penetra para que la vegetación crezca y las obras de arte se iluminen, y así, el *Homenaje a Malevich* de Víctor Vasarely con las gigantescas costillas del caparazón del Aula Magna al fondo, transcurre entre palmeras, perteneciendo tanto al interior como al exterior. (pág. 355)

Primer borrador: The roofs separate and light penetrates, helping vegetation grow and illuminating works of art, and so, Victor Vasarely's *Homage to Malevich* (with the Aula Magna's ribbed ceiling in the background) lives among palm trees, as much part of the interior as of the exterior.

Texto término: The roofs separate and light penetrates, helping vegetation grow and illuminating works of art, and so, Victor Vasarely's *Homage to Malevich* –with the Aula Magna's ribbed ceiling in the background– lives among palm trees, as much part of the interior as of the exterior. (pág. 52)

La raya, poco utilizada en español, se coloca para destacar incisos y hacer un llamado de atención al lector sobre la información dada; en inglés, este signo de puntuación se utiliza también en lugar de comas para agregar complementos y simplificar las oraciones, es decir, hacer más visibles los elementos compositivos de una oración muy larga.

3.3 FILTRO SEMANTICO

a. *Significado actitudinal*

Texto origen: El conjunto formado por las dos plazas principales de la Ciudad Universitaria de Caracas –la Plaza del Rectorado y la Plaza Cubierta–, junto con las edificaciones que ellas congregan, constituye el corazón de la Universidad. (pág. 296)

Primer borrador: The ensemble formed by the two main plazas of Ciudad Universitaria de Caracas, Plaza Cubierta and Plaza del Rectorado, along with the buildings around them, constitute the center of the University.

Texto término: The ensemble formed by the two main plazas of Ciudad Universitaria de Caracas, Plaza Cubierta and Plaza del Rectorado, along with the buildings they encompass, constitutes the heart of the University. (pág. 22)

El término *corazón*, que utiliza la autora y que se mantiene en inglés, hace referencia al hecho de que este conjunto forma el centro vital de la Universidad, donde se toman las decisiones importantes y se realizan las celebraciones de mayor envergadura en el ámbito de la vida universitaria. Este término le aporta al texto un significado sentimental que alude a las valiosas e importantes funciones que se llevan a cabo en las distintas estructuras que componen el conjunto.

Texto origen: Su volumen más ostensible, el gran prisma de intenso color rojo, visible prácticamente desde todo el campus, es una gran escultura abstracta en el lugar que, a su vez, aloja en su interior el conocimiento almacenado... (pág. 378)

Primer borrador: Its most ostensible volume, the deep red prism, visible from most of the campus, is a great abstract sculpture and, at the same time, the acquired knowledge...

Texto término: Its most ostensible volume, the deep red prism, visible from most of the campus, is a great abstract sculpture and, at the same time, the vault for knowledge... (pág. 60)

En este ejemplo se utiliza una metáfora para mantener el estilo de la autora. *El conocimiento almacenado* hace referencia a la presencia de los libros que se encuentran en la Biblioteca Central y a su relevancia a nivel académico; *the vault for knowledge* da al lector la idea de la importancia del contenido de esta edificación, dándole así un significado afectivo.

b. Significado colocativo

Texto origen: Constituye también el lugar de la fiesta: es el espacio de las conmemoraciones, de las celebraciones de los logros estudiantiles o urbanos y, a la vez, espacio libre de la colectividad universitaria. (pág. 296)

Primer borrador: It also constitutes the place for celebration: it is a place for commemorations, celebrations of academic or urban achievements and, at the same time, a free space for the community.

Texto término: It is also a place for celebration, a space where commemorations and festivities of academic or urban achievements take place. (pág. 22)

El verbo compuesto *to take place* es una colocación en el inglés de uso extremadamente común en el lenguaje diario de los angloparlantes. Su traducción literal, *tomar lugar*, no tiene sentido en español, por lo que debe traducirse como suceder, pasar, u ocurrir.

Texto origen: En ella, cada uno de estos elementos potencia al otro, lo enaltece y hace crecer generosamente para crear un ámbito nuevo, lugar de la fiesta y del juego del intelecto, dedicado a quienes estudian, que es símbolo y encarnación de una masa estudiantil en busca del conocimiento en un entorno tropical. (pág. 297)

Primer borrador: Here, each element strengthens the other, extols it and makes it grow generously to create a new place, the place of celebration and games of intellect, dedicated to those who study, a symbol and incarnation of a student body in search of knowledge in a tropical environment.

Texto término: Here, each element strengthens the other, extols it and makes it grow to create a new place, the place of celebration and games of intellect, dedicated to those who study, a symbol and incarnation of a student population in the pursuit of knowledge in a tropical environment. (pág. 23)

La traducción de la frase *en busca de* que destaca como primera opción para un traductor hispanoparlante sería *in search of*, lo cual no estaría gramaticalmente incorrecto y sería comprendido por los lectores angloparlantes. Sin embargo, *the pursuit of* es la colocación utilizada más comúnmente en inglés y, por lo tanto, la opción elegida.

c. Significado alusivo

Texto origen: En Holanda, que se había mantenido neutral en la guerra, tuvieron continuidad las ideas y pudo formalizarse este movimiento... (pág. 302)

Primer borrador: These ideas had continuity in Holland, who remained neutral during the First World War, and so this movement blossomed...

Texto término: These ideas had continuity in Holland, which remained neutral during the war, and a movement blossomed... (pág. 31)

Debido al contexto previo, donde se menciona la fecha en la que ocurre este suceso, el lector debe comprender que la palabra *war* hace alusión a la Primera Guerra Mundial, aunque no se explicita en ninguna parte del texto.

Texto origen: La sintaxis con la cual se estableció el espacio de la plaza es absolutamente moderna, pareciera que el Maestro se cuidara de borrar cualquier resto posible de academicismo, que quisiera dejar atrás de una manera definitiva y sin reminiscencia alguna los paradigmas de la arquitectura decimonónica y asumir los de la moderna. (pág. 312)

Primer borrador: The syntax with which the space of the plaza was established is modern; it seems as if the master were erasing all traces of academicism, as if he wished to leave behind and forget the paradigms of the 19th century architecture.

Texto término: The plaza was established with a modern syntax, as if the Maestro were erasing all traces of academicism, as if he wished to leave behind and forget the paradigms of the XIX century architecture. (pág. 41)

El uso del término Maestro (que se mantiene en la traducción) hace clara referencia al Maestro Carlos Raúl Villanueva, arquitecto de la Universidad Central de Venezuela y objeto de estudio de este libro. La autora nombra repetidas veces al arquitecto, a veces llamándolo por su apellido y a veces por su título honorífico, relación que se mantuvo en la reexpresión.

Debido a la tipología textual que presenta este escrito, no se presentan los significados afectivo, asociativo y reflejado, que también forman parte de este filtro.

3.4 FILTRO DE GÉNERO

Texto origen: En la Plaza Cubierta reina la penumbra, es libre y juguetona; está constituida por una sucesión de ámbitos cubiertos que relacionan diferentes instancias de la Universidad. Esta acogedora y animada plaza integra los distintos vestíbulos de las grandes salas de reunión, el de la Biblioteca Central y el del Rectorado, para dar lugar al gran espacio de la libertad, lugar de la fiesta, sitio de encuentro principal y casa de todas las artes. (pág. 309)

Primer borrador: The Covered Plaza is full of shadows, free and playful, formed by the integration of covered spaces that bring together different departments of the University. The cozy, cheerful Plaza integrates the vestibules of the great halls, the Central Library and the Rector's Office to give way to a great space for freedom and celebrations, the main meeting place and the house of the arts.

Texto término: Plaza Cubierta is full of shadows, free and playful, formed by the integration of covered spaces that bring together various branches of the University. The cozy, lively plaza integrates the vestibules of the great halls, Biblioteca Central and Edificio del Rectorado to give way to a great space for freedom and celebration, the main place for reunion and the house of the arts. (pág. 40)

Los textos descriptivos se identifican por la descripción, como su nombre lo indica, de las características de una persona u objeto, principalmente por medio de adjetivos y verbos que indican posesión. En este ejemplo se puede observar la descripción de Plaza Cubierta, no sólo de su estructura física, sino también de los sentimientos que se quisieron transmitir al visitante en este espacio. Asimismo podemos observar que, a pesar de los marcadores de género literarios presentes (como, por ejemplo, la personificación –reina la sombra), comunes en el ámbito de la arquitectura, el texto es de tipo pragmático, pues no se puede clasificar dentro de las categorías de géneros literarios, como la poesía.

Texto origen: Villanueva fue un arquitecto perfectamente informado. El universo de las ideas de arquitectura difundidas no le aportaba modelos a seguir, constituía sólo un lugar para la inspiración, para las asociaciones fructíferas, un vínculo con lo universal. (pág. 298)

Primer borrador: Villanueva was a perfectly informed architect. The universe of the ideas of architecture available did not give him any models to follow, it constituted only a place for inspiration, for fruitful associations, a link with the universal.

Texto término: Villanueva was a supremely well informed architect. The universe of architectural ideas during his time did not provide any models to follow, but a space for inspiration, for fruitful relations, a link to the universal. (pág. 25)

La transcodificación, proceso en el que se traduce palabra por palabra, no se puede realizar en el caso de este ejemplo y prácticamente en ninguna parte del texto, debido a las grandes diferencias entre la sintaxis del español y el inglés, e incluso entre las culturas hispanohablantes y las angloparlantes. Este texto se clasifica, entonces, como una traducción (Bastin, 2006).

Texto origen: La marquesina de forma trapezoidal, colgada con tensores de acero en el extremo nordeste del edificio, junto con la estructura en el lado opuesto de la plaza que cubría la parada de autobuses, completan los gestos ligeros, en vuelo, que Villanueva gustaba anteponer a la solidez de las estructuras aporticadas. Ella cubre la entrada al espacio inmediato con el mural en relieve de Marc Bloc, de 1954, así como el núcleo abierto de circulación vertical en el extremo del edificio con la escalera exenta, cuyo primer tramo se ha girado levemente para recibir al visitante. (pág. 322)

Primer borrador: The trapezoidal overhang/eave, hung from steel tension cables in the far north-east side of the building, along with the structure located on the opposite side of the plaza that covered the bus stop, complements the light, flight-like gestures that Villanueva liked to place against the solidity of the portico-like structures. This overhang covers the entrance to the immediate space with the relief mural by Marc Bloc, from 1954, as well as the open nucleus of vertical circulation located at the end of the building with the free staircase (¿escalera exenta?), which first steps have been slightly twisted to receive the visitor.

Texto término: The trapezoidal eave, hung from steel tension cables in the far north-east side of the building, along with the structure located on the opposite side of the plaza that covered the bus stop, complements the light, flight-like gestures that Villanueva liked to place against the solidity of the portico-like structures. This eave covers the entrance to the immediate space with the relief mural by Marc Bloc, from 1954, as well as the open nucleus of vertical circulation located at the end of the building with the free staircase, whose first steps have been slightly twisted to receive the visitor. (pág. 48)

A pesar de que el texto es de tipo descriptivo y está dirigido a un público general, principalmente, éste presenta vocabulario especializado en el área de la arquitectura, hecho que se puede observar en términos como *marquesina*, *escalera exenta* y *núcleo abierto de ventilación circular*.

3.5 FILTRO VARIACIONAL

Texto origen: Este recurso de diseño, de la estructura paralela al plano de la fachada, recuerda el utilizado por Le Corbusier en la Villa Savoye en 1929, mediante el cual hizo posible la aparición de la ventana alargada y la planta libre, simultáneamente, evitando a la vez la intromisión de la estructura en la fachada y dando lugar a la imagen limpia del volumen suspendido. (pág. 317)

Primer borrador: This design resource, the structure parallel to the plan of the façade, reminisces the one used by Le Corbusier in Villa Savoye in 1929, where he accomplished the simultaneous appearance of the elongated window and the free floor plan, thus avoiding the interference of the structure in the façade and allowing the clean image of the suspended volume.

Texto término: The design resource of the structure parallel to the elevation reminisces the one used by Le Corbusier in Villa Savoye in 1929, where he accomplished the simultaneous appearance of the elongated window and the free plan, thus avoiding the interference of the structure in the façade and allowing the clean image of the suspended volume (pag. 46).

El registro especializado utilizado por la autora apela a un lector versado en el tema de la arquitectura; la terminología específica de esta área utiliza frases del habla común, como las palabras volumen y ventana, que cambian o amplían su significado y hacen referencia a elementos arquitectónicos diversos, lo que puede confundir a un lector que no conozca esta jerga. Es importante, pues, mantener la terminología especializada para respetar al público al cual está dirigido este texto.

Texto origen: Este movimiento no llegó a dar lugar a un paradigma instaurado, sino más bien a un ideal difuso que habría de afectar ambas disciplinas, dejando rastros profundos en ellas. (pág. 314)

Primer borrador: This movement did not produce an established paradigm, but instead an imprecise ideal that would affect both disciplines, leaving profound traces in them.

Texto término: This movement did not establish a paradigm, but an imprecise ideal that would affect both disciplines, leaving profound scars on them. (pág. 43)

El autor de un texto busca, mediante las variaciones lingüísticas, hacer referencia a características específicas con las que se identifique el receptor, es decir, a su nivel cultural, su educación, su profesión o la zona geográfica donde vive. En el caso de este ejemplo se puede observar un registro alto, pues la autora utiliza un lenguaje dirigido a un público estudiado y culto. Las imágenes que intenta transmitir a través del léxico que utiliza y el lenguaje pseudo-poético con el que se expresa necesitan un nivel cultural alto por parte del lector para poder asimilar el contenido del texto.

Texto origen: La nueva importancia asignada a la estructura se presentó como oposiciones estéticas en las obras de los años cincuenta: a su capacidad poética de vuelos se opuso la estabilidad de los robustos pórticos. (pág. 307)

Primer borrador: This new importance assigned to the structure presented itself as an aesthetic opposition of two elements in the works of the 1950s: the poetic capacity of the overhangs opposed the stability of the strong porticoes.

Texto término: This new importance assigned to the structure presented an aesthetic opposition of two elements in the works of the 1950s: the poetic capacity of the eaves opposed the stability of the robust porticoes. (pág. 38)

En este ejemplo se observa también un registro alto que apunta a un público culto y estudiado; asimismo, se presenta un lenguaje poético y con terminología específica de la arquitectura, por lo que se puede decir que la autora busca que sus lectores posean –o aspiren a poseer– un alto grado de educación y un conocimiento relativamente profundo del mundo arquitectónico, resaltando así el matiz culto que impera en el texto.

CONCLUSIONES

Este Trabajo Especial de Grado describió el proceso llevado a cabo por la pasante para completar su pasantía y representa la culminación de un arduo trabajo que tuvo como producto final un texto término satisfactorio, además de poner en contacto a la pasante de las condiciones reales del mercado laboral de un traductor.

El objeto de estudio de este TEG fue un texto en el área de la arquitectura, dirigido a un público tanto especializado como general que tiene como finalidad informar sobre la arquitectura de la Ciudad Universitaria de Caracas y el trabajo del Maestro Carlos Raúl Villanueva. La pasante utilizó los recursos aprendidos en clase y su bagaje cultural para llevar a cabo el proceso de reexpresión, que se llevó a cabo del español al inglés, por lo que se realizó una traducción inversa que, gracias al proceso de toma de decisiones de la pasante y a la aplicación de los filtros de Hervey y Higgins (1992), resultó en una traducción integral que respetó el encargo y satisfizo las especificaciones del cliente.

Un proceso importante que el traductor debe llevar a cabo de manera exhaustiva es el de corrección: toda traducción contiene, en su estado inicial, errores de lengua o de transcripción, frases que no se tradujeron por presentar dificultades culturales o de léxico y marcas gramaticales de la lengua madre del traductor. Todos estos aspectos deben ser corregidos durante la revisión del texto término, para lo cual se utilizaron, en el caso de este TEG, los filtros que Hervey y Higgins (1992) plantean en su obra. Estos filtros le permiten al traductor identificar los problemas que presenta su texto para así corregirlos de la manera más efectiva y natural posible y así lograr un trabajo de mayor calidad. La aplicación de estos filtros a las traducciones inversas, como es el caso del objeto de estudio de esta TEG, no se presenta como una opción por parte de sus autores, pero luego del análisis realizado después de la pasantía, la autora considera que son aplicables tanto a la traducción directa como a la inversa y que son de gran ayuda para identificar los problemas y dificultades con los que se encuentra un traductor al encarar un texto y así solucionarlos de manera más efectiva.

Una traducción inversa es, hoy en día, más que un ejercicio del salón de clase, una realidad a la que debe enfrentarse el traductor con gran frecuencia; el temor o repulsión que se siente hacia ella debe ser suprimido si se quiere sobrevivir en el mercado moderno y el único modo de hacerlo es enfrentando este tipo de traducciones y asumiéndolas como parte normal del trabajo de un traductor. La aplicación de los filtros arriba mencionados para la corrección y, de ser posible, la revisión del texto meta por parte de un nativo del idioma experto en el área (especialmente si se trata de un texto con una fuerte carga retórica) son dos herramientas que ayudarán al traductor a presentar un trabajo de mayor calidad a pesar de no estar trabajando en su lengua madre y que mejorarán su calidad de trabajo en ambos idiomas, dando paso así a un mejor profesional de la traducción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (1997). *Aesthetic Theory*. Londres: Athlone Press.
- Aznar, E., Cros, A., & Quintana, L. (1991). *Coherencia textual y lectura*. Barcelona: Horsori.
- Banham, R. (1980). *Theory and Design in the First Machine Age*. Boston: MIT Press.
- Bastin, J. D. (2006). *Iniciación a la traducción. Enfoque interpretativo. Teoría y práctica*. Ottawa: Consejo de desarrollo científico y humanístico UCV.
- Beeby, A. (1996). *Teaching translation from Spanish to English. Worlds beyond words*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Burke, E. (1803). *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. D. Buchanan.
- Cabré, M. T. (2002). Textos especializados y unidades de conocimiento: metodología y tipologización. En J. García P, & T. Fuentes M., *Texto, terminología y traducción* (págs. 15-36). Salamanca: Almar.
- Calsamiglia B., H., & Tusón V., A. (2002). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Editorial Ariel.
- De la Cruz Trainor, M. M. (2008). Traducción inversa: una realidad. *Trans. Revista de traductología*, 53-60.
- Definición.de (2008). Recuperado de: <http://definicion.de/funcionalismo/>
- Delisle, J., & Bastin, G. L. (2006). *Iniciación a la traducción. Enfoque interpretativo. Teoría y práctica*. Ottawa: Consejo de desarrollo científico y humanístico UCV.
- Deza Blanco, P. (2006). Tres décadas de retórica contrastiva español-inglés. Un poderoso instrumento para mejorar la competencia discursiva escrita de los estudiantes de ELE. Ribarroja del Turia, España. Recuperado de: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=92100302>
- Diccionario de términos claves de ELE. Variación lingüística*. (2012). Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/variacionlinguistica.htm
- Facultad de Arquitectura y Urbanismo*. (2011). Recuperado de: <http://www.fau.ucv.ve/historia.htm>

- Frampton, K. (1980). *Modern Architecture: a critical history*. Oxford: Oxford University Press.
- Gadamer, H.-G. (1986). *The Relevance of Beautiful and other essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gideon, S. (1967). *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. Boston: Harvard University Press.
- Hatim, B., & Mason, I. (1995). *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Córcega: Ariel.
- Hervey, S., & Higgins, I. (1992). *A Course in Translation Method: French-English*. Londres: Routledge.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra.
- Institute of Translation and Interpreting*. (2011). Recuperado de: <http://www.iti.org.uk>
- Kant, I. (2004). *The critique of judgement*. Cosimo: Nueva York.
- Lvóvskaya, Z. (1997). *Problemas actuales de la traducción*. Granada: Método Ediciones.
- Mossop, B. (2001). *Revising and editing for translators*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Newmark, P. (1999). *Manual de traducción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Nobs, M.-L. (1992). Contra la "literalidad gratuita": ejercicios preliminares de la Traducción inversa (alemán-español). *I Congrés Internacional sobre Traducció* (págs. 409-416). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Nord, C. (1997). *Translation as purposeful activity. Functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Nord, C. (2009). El funcionalismo en la enseñanza de la traducción. *Aprende en línea. Universidad de Antioquía*. Recuperado de: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/viewFile/2397/2080>
- Orellana, M. (1990). *La traducción del inglés al castellano. Guía para el traductor*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Publication Manual of the American Psychological Association*. (2010). Washington DC: American Psychological Association.

- Real Academia Española*. (2012). Recuperado de: <http://www.rae.es/rae.html>
- Roberts, R. (1995). Towards a typology of translations. *Hieronymus Complutensis*, 69-78.
- Salazar, M. L. (2008 tesis). *Aspectos lingüísticos y culturales en la traducción inversa de folletos turísticos*. Costa Rica: CEPUNA.
- Siderey E., P. (Mayo de 2011). *Tesis: Análisis crítico de la localización de videojuegos al español*. Recuperado de: <http://es.scribd.com/doc/64265610/5/Teoria-funcionalista-de-la-traduccion>
- Vermeer, H. J. (2000). Skopos and commission in translational action. En L. Venuti, *The translation studies reader* (págs. 227-238). Oxon: Routledge.
- Villanueva, C. R. (1980). *Textos escogidos*. Caracas: Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Von Moos, S. (1968). *Le Corbusier*. Zurich: Huber & Co. AG.
- Wright, F. L. (1953). *The Future of Architecture*. Nueva York: Horizon Press.

ANEXOS

TEXTO ORIGEN