

**EL PABELLÓN DE VENEZUELA EN LA INTERBAU, BERLÍN, 1957.
PLIEGUE Y DESPLIEGUE DE LA MODERNIDAD TROPICAL**

José Javier Alayón González

Departamento de Diseño, Arquitectura y Artes Plásticas,
Universidad Simón Bolívar
jalayon@usb.ve

RESUMEN

El Pabellón de Venezuela para la Interbau de Berlín en 1957, obra del arquitecto Guido Bermúdez y del ingeniero Johannes Johannson, es una hoja plegada que evoca lo básico del habitar. Este edificio, producto de un proceso operativo, representa conceptos arquitectónicos fundamentales como los que propuso Gottfried Semper para explicar la evolución de la arquitectura. También ejemplifica el desarrollo de la arquitectura venezolana en el momento de mayor expansión del Movimiento Moderno. Venezuela, único país con pabellón propio dentro de la exposición, despliega su modernidad tropical, exhibiéndose entre obras de los arquitectos modernos más importantes. Este análisis, proyectual y teórico, también busca reconstruir la memoria de un proyecto singular en el marco de uno de los eventos más destacados de la modernidad internacional.

Palabras clave: Pabellón, Interbau, Bermúdez, Modernidad, Venezuela.

INTRODUCCIÓN

La hoja en blanco tropical

Entre los arquitectos alemanes visitantes del Pabellón venezolano de la Interbau, alguno pudo haber experimentado una revelación similar a la de su compatriota Gottfried Semper, cuando, un siglo antes, observaba un dibujo de una construcción indígena en el Palacio de Cristal de la Exposición de Londres en 1851. Se trataba de una cabaña de la isla de Trinidad, dominio británico para la época. En 1957 lo expuesto era una foto de palafitos sobre el lago de Maracaibo. Para Semper, ambas contenían lo esencial de la arquitectura.

También es probable que en plena madurez de la modernidad internacional, a mediados del siglo XX, esta teoría de los cuatro elementos de la arquitectura –que la prístina cabaña caribeña resumía–, hubiese tenido una aceptación más amplia que la de su tiempo. El arquitecto positivista proponía una explicación de la evolución de la arquitectura no basada en estilos, sino en los aspectos técnicos que tenían su origen en la tradición artesanal de los pueblos primitivos, una idea propia de la corriente racionalista de su época que contribuyó a fundamentar los grandes cambios que se producirían a finales de su siglo y principios del siguiente, por valorar lo técnico frente a lo estilístico.

El estudio aquí propuesto no quiere ser una interpretación semperiana del pabellón, sin embargo, nos parece determinante el proceso operativo que genera la forma en este edificio, el cual se podría sumar a las técnicas productoras de los elementos básicos arquitectónicos según el autor alemán: modelar, tejer, ensamblar y apilar. En el caso del Pabellón, plegar sería otra forma de operar, que “produce” la forma y no la “concibe” a priori como problema estético. Si bien es cierto –y esto lo dejaba claro el propio Semper– siempre hay una artísticidad en la forma, aunque sea generada por la necesidad o el material disponible en las culturas primitivas o –añadiríamos aquí– en las modernas.

Lo tropical como adjetivo que califica algo ampuloso, frondoso, exagerado, siempre ha acompañado la visión europea de Venezuela como país equinoccial que es. Desde su colonización, pero sobre todo a partir de las crónicas de las expediciones europeas de los siglos XVIII y XIX, se alimentó la imagen de un territorio salvaje de naturaleza inasible.

La revista alemana *Bauwelt*, en su artículo sobre la participación de Venezuela en la Interbau, la describía como “ese país donde el oro fluye en forma líquida de la tierra, de manera tan abundante que todos los venezolanos pueden nadar en él” (“Venezuela auf der Interbau”, 1957). Esta fábula demuestra que esa lectura entre lo ilustrado y lo romántico, lo riguroso y lo libre, parece haberse extendido, al menos hasta mediados del siglo XX. En todo caso, la publicación celebraba la oportunidad de que el país tropical pudiese explicarse por voz propia, admitiendo su desinformación sobre la arquitectura venezolana de ese momento, hecho patente al errar algunos datos¹. Por su parte, el lado mitificado siempre duda entre renunciar a esa imagen bucólica de paraíso virgen o presentarse como nación moderna y competente.

¹Como que la participación de Venezuela en la Interbau era la primera que hacía en una exposición internacional fuera de Estados Unidos de América, cuando efectivamente había participado, además de en las exposiciones norteamericanas de Filadelfia 1876, Atlanta, 1881, Boston, 1883, Nueva Orleans, 1884, Chicago, 1893, San Francisco, 1915, Dallas, 1937, y Nueva York, 1939, en las de Londres, 1862, París 1867, Viena, 1873, Bremen,

Valorada por lo geográfico, Venezuela en lo cultural se entendía como una hoja en blanco. Un país joven sobre el que sus habitantes originarios no habían escrito con suficiente claridad su impronta —o no se quiso o supo leer— hasta que el Barroco colonizador llegó a dibujar sus ampulosas y frondosas formas.

No obstante, la crítica alemana alabó la audaz propuesta² de Bermúdez y Johannson, en el panorama de una exposición de grandes arquitectos, pero pocas innovaciones. Quizá, cuando la misma revista *Bauwelt* destacaba la libertad del diseño del Pabellón venezolano³, estaba cuestionando el conservadurismo de los otros participantes en un evento que promovía las novedades del sector, tanto arquitectónicas como constructivas.

El ejercicio de un pabellón de exposición es, evidentemente, muy distinto al de proyectar unas viviendas, como fue el caso de Gropius, Le Corbusier o Niemeyer. Aunque, cualquier programa permite innovar, un pabellón atiende menos a los problemas funcionales que a los simbólicos, basándose en la metáfora que elija el arquitecto, y una hoja en blanco es perfecta para cualquier inicio.

PLIEGUE

El pliegue siempre ha estado presente en todos los períodos artísticos pero, como explica Gilles Deleuze, fue en el Barroco donde alcanzó su plenitud, llegando a ser su característica definitoria. Rasgo que para el autor francés domina en la obra filosófica de Gottfried Leibniz, la que no duda en definir como barroca, pues en ella “todo se pliega, se despliega y se repliega” en una acción infinita (Deleuze, 1989).

Un pliegue permite solapar la misma superficie sin perder su continuidad, permitiendo conectar puntos que en el plano original estaban separados, transgrediendo así la lógica del cronotopo, es decir, del continuo espacio-temporal. Por otro lado, la forma del pliegue es capaz de definir la textura de la materia, condicionando el efecto de la luz sobre su superficie. El pliegue geométrico define sombras planas, mientras que el continuo curvo las difumina. El pliegue barroco busca el infinito, no tiene límites, es continuidad. Resumiendo, sería la diferencia que sugiere Deleuze entre el papel o la túnica, entre el pliegue oriental o el pliegue occidental, entre Ucello o El Greco.

En ese sentido, el pliegue geométrico del pabellón desafía el cronotopo moderno, plisando la cubierta plana, subvirtiendo el modelo *dom-ino*. Pero le aleja de la lógica operativa del Barroco al permanecer limitado en su geometría, definido por una poligonal clara, como en los pliegues finitos de las pinturas cuatrocentistas de Paolo Ucello, donde vemos, por ejemplo, la textura que adquiere la materia rocosa y la forma cavernaria que logra (figura 1).

1874, Santiago de Chile, 1875, París, 1878, Buenos Aires, 1882, Edimburgo, 1884, Londres, 1884, París, 1889, Sevilla, 1929, Amberes y Lieja, 1930, Nagoya, 1937, París, 1937, Puerto Príncipe, 1940-50, Bogotá, 1954, y Ciudad Trujillo (actual Santo Domingo), 1954.

²Llegando a preguntarse si no sería oportuno conservarlo una vez terminada la exposición con un uso de restauración dentro del Tiergarten (“Die Sonderschauen der Interbau”, 1957)

³Aclarando que esta creatividad no se veía mermada por la estricta normativa venezolana.

Como explica Deleuze, la dificultad del plegado no reside en cómo termina, sino en cómo darle continuidad. Por ello, el pliegue geométrico agota sus posibilidades expansivas en el quiebre definido. Tanto en el caso de la cueva del dragón de Ucello como en la del Pabellón, la materia está claramente circunscrita dentro de poligonales. Las líneas se quiebran y no inflexionan en una onda ininterrumpida.

El plegado de la membrana del pabellón construye, casualmente, una cueva como la del cuadro de Ucello. Ambas se torsionan para quebrar la perspectiva del túnel y recrear una oscuridad, oscura y profunda en el caso del cuadro mitológico y clara y expandida en el caso moderno.



Figura 1.
San Jorge y el Dragón, Paolo Ucello

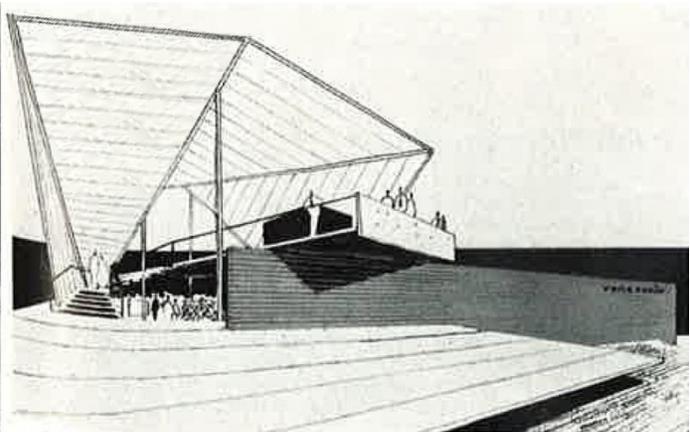


Figura 2.
Dibujo del proyecto del Pabellón

900

La tienda tropical metálica

El Pabellón de Venezuela fue, básicamente, un experimento estructural. Lo hizo al modo primitivo que investigó Semper, es decir, bajo unas circunstancias dadas. Por un lado, trabajar con un material universal (el acero) y, por el otro, cubrir un espacio (la cubierta). Con ello recreaba la forma más básica de habitar, incluso entre las cabañas: la tienda. Una tienda tropical y calculada inicialmente con estructura metálica.

Mies van der Rohe, en sus reflexiones sobre el problema de la vivienda, también estudió las casas originarias fuera de la cultura grecorromana. De los ocho tipos de cabañas que detectó, la primera era la tienda indígena: “ligera y transportable”. Por su lado, Le Corbusier se interesó por estas culturas primitivas y el *Modulor* que define y habita su *cabanon* –su última morada–, es una síntesis entre los modos ancestrales y modernos del habitar.

Recordemos que la Interbau fue una exposición dedicada a la vivienda moderna, llamada a resolver ingentes problemas de producción, pero también a la reflexión sobre los modos de vivir. Con esto, el Pabellón de Venezuela parecía decir –desde la bondad de su clima–, lo “mínimo” (condición indispensable de la vivienda social) en el trópico puede reducirse a lo “básico”: una cubierta que proteja del agua y del sol.

Aunque el pabellón se proyectaba para albergar una exposición sobre vivienda, no para ser una vivienda propiamente, evocaba en su espacialidad y su construcción los modos más primitivos de habitar: la cueva y la cabaña-tienda. Estos dos modelos además representan dos formas de entender la arquitectura, a través de lo continuo y lo discontinuo, lo matérico, sólido e inmutable frente a lo ligero, transparente y cambiante; en definitiva, entre lo estereotómico y lo tectónico.

La cubierta, el muro, el puente, el hito, son elementos básicos para el habitar y Bermúdez los articula en una composición moderna, en donde la forma es generada por una decisión externa a la visualidad moderna, es decir, la configuración espacial es consecuencia de un mecanismo de proyecto: el plegado de una hoja.

Este resultado escapa a esta tradición visual, pero el Pabellón sigue respondiendo a su propia legalidad, operacional en este caso. En la resolución de la fórmula planteada: plegado de una lámina de 21 m x 24 m en cuatro partes y a su vez en sus diagonales, se obtiene el resultado: la forma autónoma, resultado que posteriormente se corregirá ensanchando la base de los triángulos de apoyo, simplemente para mejorar su estabilidad, enmienda hecha bajo criterios estructurales, insistimos, no visuales o artísticos (figura 8).

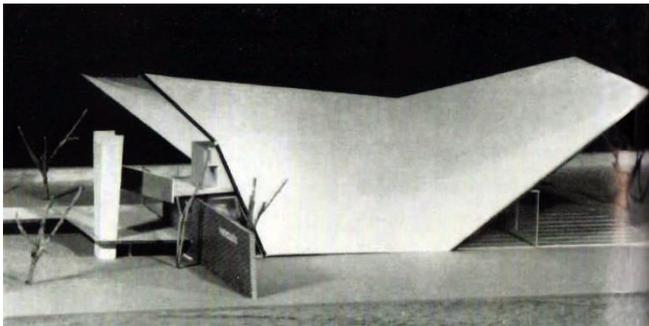


Figura 3.
Maqueta del Pabellón original

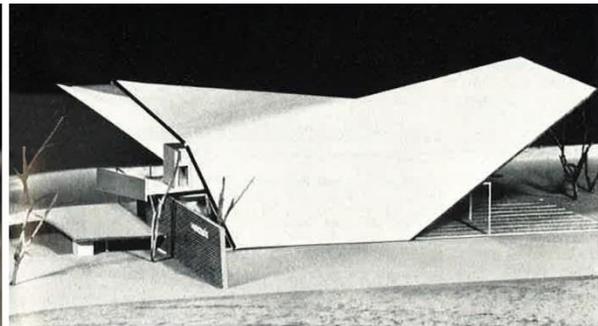


Figura 4.
Maqueta del Pabellón, sin hito vertical

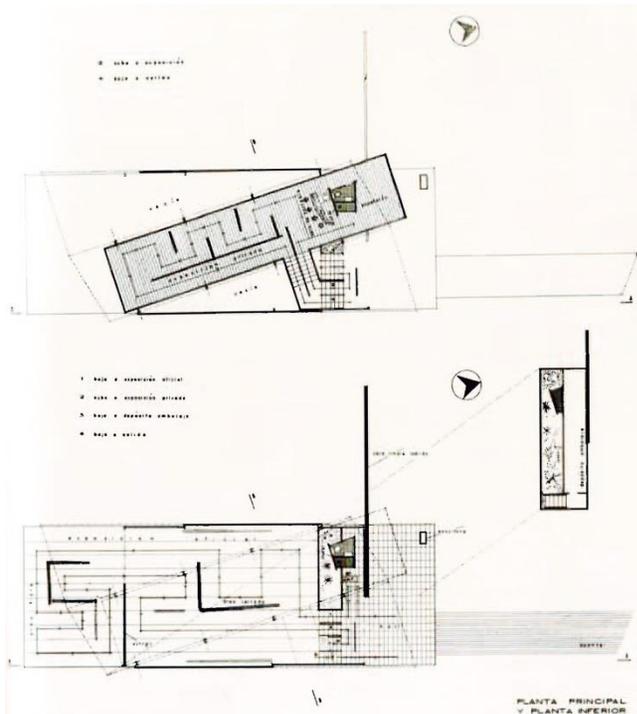


Figura 5.
Planta principal e inferior

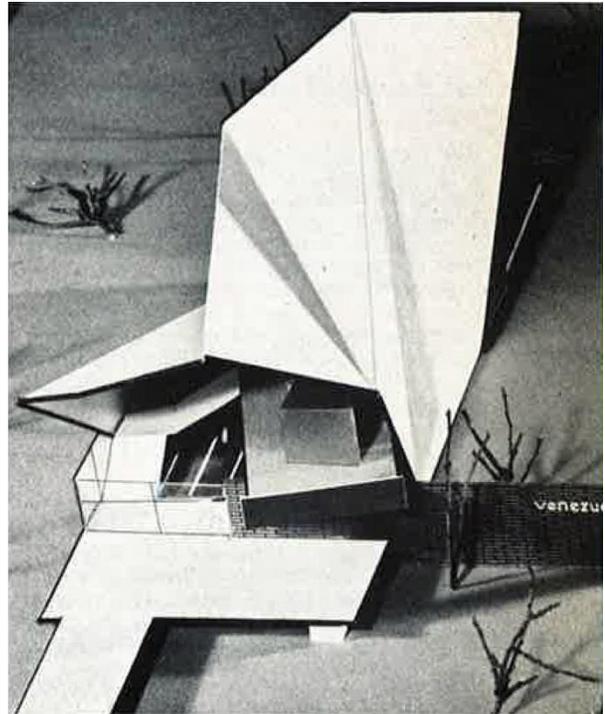


Figura 6.
Maqueta del Pabellón

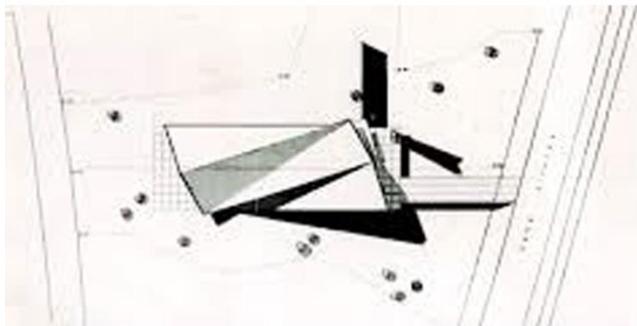


Figura 7.
Planta de conjunto

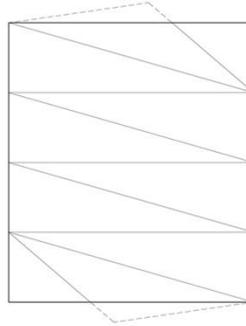


Figura 8.
Hoja de 21 x 24; en línea punteada los
suplementos para los apoyos

Las cubiertas plegadas de Guido Bermúdez

Guido Bermúdez Briceño (Maracaibo, 1925-Caracas, 2001) dedica su *Diccionario del Arquitecto* a “aquellas personas que desean profundizar sus conocimientos en el arte de construir bajo el signo de la belleza”. Esta obra, casi enciclopédica, que preparó durante muchos años con base en su labor profesional, docente y gremial, refleja, especialmente al referirse a temas conceptuales, “la experiencia propia y la opinión del autor y, hasta cierto punto, constituye un documento testimonial de situaciones vividas por él a lo largo de su carrera” (Bermúdez, 1993). Sin embargo, pese a lo extenso y variado del libro, los 36 años que separan esta obra lexicográfica del Pabellón y su carácter escueto, dificultan una lectura entrelíneas de una teoría subyacente, de su búsqueda particular de la belleza.



Figura 9.
C.C. “Cerro Grande”,
1952

Figura 10.
Centro Profesional
“La Parábola”,
1955

Figura 11.
Palacio Episcopal
de Caracas, 1957

Figura 12.
Concurso Biblioteca
Nacional, 1958

Bermúdez inicia su carrera profesional en el Taller del Banco Obrero, TABO, con la Unidad de Habitación de Cerro Grande en El Valle, proyectada en 1951 y finalizada tres años después. Su trabajo se desarrolla bajo la tutela de Carlos Raúl Villanueva como director del taller y en compañía de otros jóvenes arquitectos. En una entrevista realizada en 1996 recordaba sobre ese grupo: “Nosotros no podemos negar (...) que fuimos influidos y formados en base al ideario de Le Corbusier, y puedes notarlo en todo” (Celis, Bermúdez, Brando y Mijares, 1996).

No obstante, sus primeras obras, junto a su socio Pedro Llubes⁴, no guardan una sintonía estricta con los enunciados lecorbuserianos, ni con sus teorías tempranas ni con las que experimentaba en Chandigarh en esa década. Si bien el bloque de viviendas de Cerro Grande reproducía los grandes principios del referente marsellés, el cuerpo bajo comercial responde más a una concepción de la forma, llamémosla californiana (figura 9). Su composición es menos severa y el perfil de la techumbre remata en un plano inclinado perforado que anticipa las cubiertas plegadas que luego desarrollaría. Precisamente, esas cubiertas –Bermúdez las definía como *plegadizas* en su diccionario⁵– son una de las características de sus primeros proyectos y que pocas veces vimos en Le Corbusier, quien siempre procuró aplanarlas para hacerlas habitables, abovedarlas para hacerlas eficientes o curvarlas para hacerlas expresivas como en Chandigarh, Ronchamp o Firminy.

Anterior todavía al Pabellón, el perfil curvado del Centro Profesional “La Parábola” (figura 10), del año 1955, basado en una propuesta del brasileño Rino Levi⁶, ya resolvía en un solo pliegue cubierta y cerramiento. Las bondades estructurales y funcionales de la forma, certificadas por el ingeniero alemán Johannes Johannson (Berlín, 1915 - ...) ⁷ –quien firmaría el Pabellón de Berlín junto a Bermúdez–, también perseguía un objetivo estético, incluso icónico para la zona de Las

⁴Con quien funda en 1951 Bermúdez y Llubes Arquitectos Asociados, donde colaboran los arquitectos C. Brando y L. Ramírez y los ingenieros O. Cárdenas e I. Niremberg. A partir de 1966 pasa a llamarse: Guido Bermúdez y Asociados, con el equipo: I. Van Praag, F. Carreyó, E. Galdámez, S. Goiri, R. Kitchen, B. Alfaro y J. Paz.

⁵“Techo formado por láminas planas, generalmente de concreto armado, unidas en diferentes ángulos. Tiene muchas de las propiedades de la cubierta de membrana” (Bermúdez, 1993, p. 205). Aquí preferimos mantener el adjetivo *plegadas*, porque *plegadizas* describe algo retráctil y no es el caso de las de Bermúdez.

⁶ Junto a Cerqueira César para San Pablo. Levi actuó como arquitecto consultor de la versión caraqueña durante su estancia en la ciudad con motivo del IX Congreso Panamericano de Arquitectos, 1955 (véase revista *Integral*, n° 3, pp. 15-23).

⁷No se ha podido determinar si Johannson aun vive, estando próximo al centenario.

Acacias, basado en un elementarismo formal, más propio del Estilo Internacional que de los *puntos de la nueva arquitectura* del suizo. También, en las cubiertas plegadas en zigzag del proyecto para el Palacio Arzobispal de Caracas (figura 11), donde Bermúdez, Lluberes y Brando colaboran con Cipriano Domínguez, vemos un antecedente del Pabellón, el cual constituyó, sin duda, su experimento más osado, formal y estructuralmente. En este último aspecto, la colaboración del ingeniero Johansson, especialista en estructuras pretensadas⁸, fue decisiva.

Al año siguiente de la Interbau, en su concurso de anteproyectos para la Biblioteca Nacional (figura 12), en el Parque Los Caobos de Caracas, todavía emplea cubiertas plegadas, en forma de abanico entreabierto para cubrir el auditorio –similar a la proyectada por Nervi, Breuer y Zerhufuss para la Unesco en París en 1953– o de forma cuadrada con pliegues concéntricos para los lucernarios sobre la sala de lectura.

El pabellón plegado. La tienda petrificada

En junio de 1957, el mes previo a la inauguración de la exposición, se publica en la revista *Integral* una breve reseña, acompañada con una foto de la maqueta, donde se anuncia la participación de Venezuela en la Interbau (figura 3). Este modelo ya representaba el proyecto definitivo que se estaba construyendo en Berlín en concreto armado. Tampoco en un artículo posterior y más extenso sobre el edificio construido, llegó a publicarse el dibujo del proyecto original de estructura metálica (figura 2). Sería la revista *Bauwelt*, la que mostraría las dos versiones del Pabellón.

Junto a este dibujo inédito, la publicación alemana mostraba una foto de la maqueta (figura 4) con el mismo encuadre que la publicada en *Integral*, pero sin el elemento vertical delante del muro y con solo un pedestal cuadrado, tal como finalmente se construyó⁹. Esta especie de obelisco invertido marcaba el punto hacia el que se torsiona la estructura. No obstante, su eliminación no supuso un cambio drástico y certifica que, tal como muestra el dibujo en perspectiva, no fue determinante en la idea inicial.

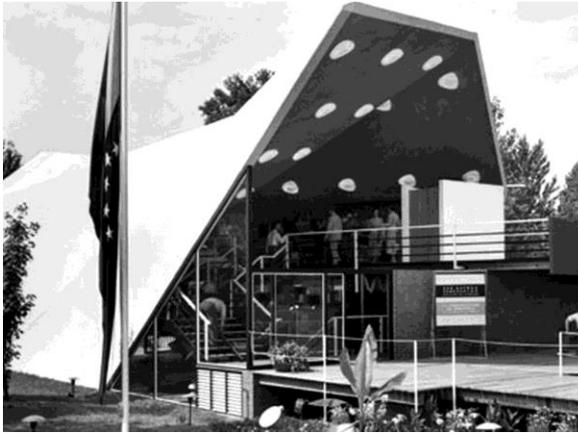
También se eliminó la plataforma curva en forma de montículo, sobre la que se posaba el Pabellón, seguramente desconociendo aun el emplazamiento final y su topografía. El muro definitivo es, aproximadamente, la mitad que el original, pero lo sustancial fue la decisión constructiva que supuso un cambio no solo formal, sino conceptual.

En esta perspectiva, la plegadura de la estructura metálica que define sus vértices con caras formadas por piezas estándar de concreto aligerado, no adquiere una forma autoportante, pues al menos tres pilares la sostienen internamente. La fusión de estructura y cerramiento en un mismo elemento, adversaba la cualidad tectónica de la arquitectura moderna y de la tienda de material tejido o de piel animal. Así, pues, ¿era posible construir una tienda a partir de una membrana de manera estereotómica? Evidentemente, sí. Ahí tenemos la del Pabellón, una membrana de

⁸Para ese momento ya había publicado libros sobre estructuras como (1948). *Das Cross-Verfahren. Die Berechnung biegeester Tragwerke nach der Methode des Momentenausgleichs*. Berlin/Göttingen/Heidelberg: Springer-Verlag, o (1952) “Pretensión”, *Colegio de Ingenieros de Venezuela* (196).

⁹Al cierre de esta investigación, no se había podido averiguar el uso previsto ni el motivo de su eliminación.

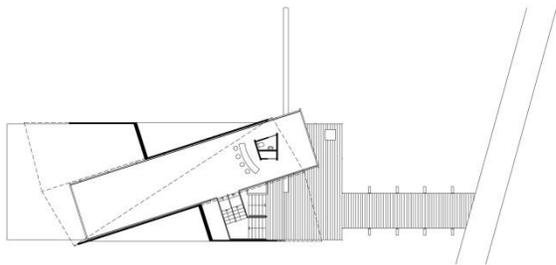
concreto, plegada y cubriendo un espacio. Cuando Bermúdez petrifica la tienda, la convierte de algún modo en cueva, retrocediendo todavía un paso más en los inicios del habitar hasta el momento en que alguien encendió una fogata dentro de una caverna y la hizo habitable.



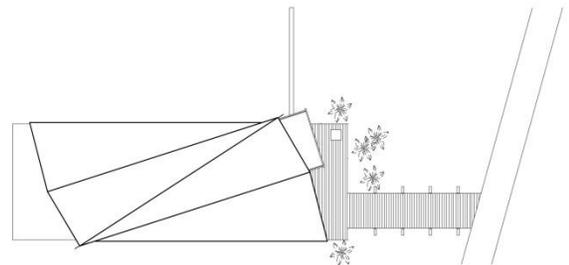
Figuras 13.
Pabellón visto desde la calle Altonaer



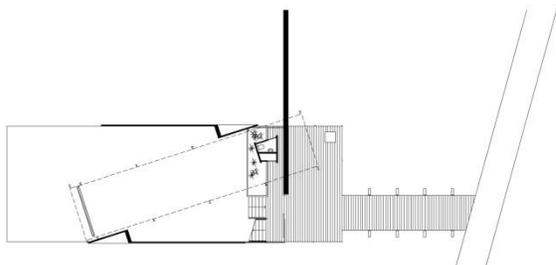
Figuras 14.
Pabellón visto desde la calle Altonaer



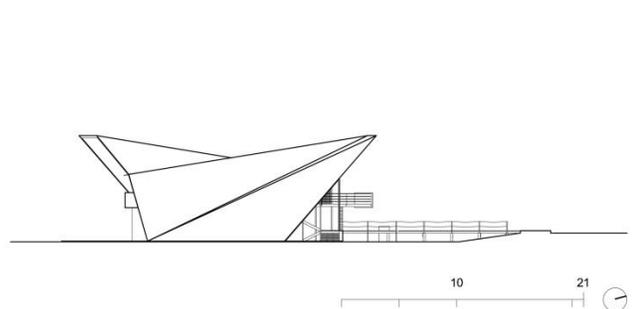
Figuras 15.
Planta superior



Figuras 16.
Planta de cubiertas



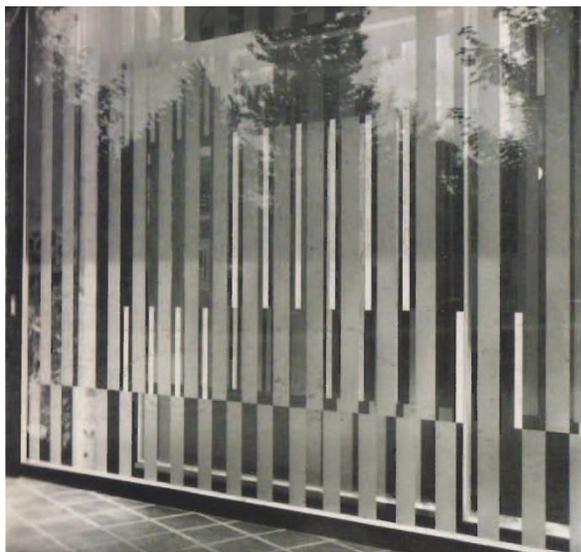
Figuras 17.
Planta inferior



Figuras 18.
Planta alzado este del Pabellón

Esta cavidad se abría al Pabellón principal de la Interbau, ubicado en la otra acera de la calle Altonaer, uno de los tres accesos al recinto. El eje de este espacio interior, definido por el entresuelo rectangular, prácticamente coincide con la orientación norte-sur, por lo que el sol, en su trayecto perpendicular a esta implantación, definía sombras precisas. De este modo, el Pabellón ofrecía su escultórico lateral a los visitantes que entraban por la redoma de la Columna de la Victoria, desde cuyo mirador la angulosa plegadura blanca contrastaba de manera dramática con el verde orgánico del bosque del cual emergía (figura 25).

Al Pabellón se accedía por una plataforma de madera que salvaba el desnivel entre la calle y el descanso de la escalera que conectaba las dos plantas. Debajo de esta pasarela, un jardín de flores silvestres y plantas tropicales¹⁰ –a modo de huerto un tanto naïf–, era una concesión a la imagen bucólica de país tropical. En el recorrido, un mural de Mateo Manaure¹¹ (1926) y un vitral de Carlos González Bogen (1920-1992), ambos *Disidentes*, devolvía al visitante a la realidad abstracto-geométrica que dominaba el arte nacional¹² en ese momento. La falta de otra conexión vertical en el extremo sur del Pabellón obligaba al visitante a regresar sobre sus pasos para acceder al nivel superior cruzando los itinerarios de entrada y salida. Además de corregir esta disfuncionalidad, el recorrido en bucle habría permitido reproducir y comprender el movimiento del pliegue de la envolvente.



Figuras 19.
Vista del vitral de González Bogen



Figuras 20.
Vista este del lateral del Pabellón

906

¹⁰ De las *Musaceae*, de origen tropical pero no americano. Probablemente, *Ensete ventricosum* por su resistencia a bajas temperaturas. Entre los 10 °C y 14 °C oscila la mínima berlinesa entre junio y septiembre.

¹¹ Obra de 4,5 m x 2,4 m, que luego sería portada del *Diccionario del Arquitecto* de Bermúdez (figura 25).

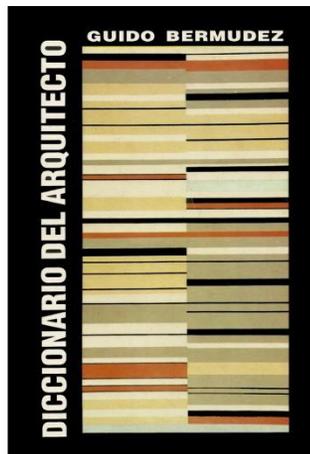
¹² Realizada durante su segunda estancia europea. Esta obra, que también inspiró la portada del catálogo del Pabellón (figura 21), ha sido obviada sistemáticamente en la mayoría de listados de sus producciones.



Figuras 21.
Portada del catálogo



Figuras 22.
Página interior del catálogo



Figuras 23.
Portada del *Diccionario del Arquitecto*



Figuras 24.
En el centro, el presidente federal Theodor Heuss; a su izquierda, Guido Bermúdez dentro del Pabellón

En el anverso de la cubierta, las lámparas triangulares dibujaban constelaciones geométricas que evidenciaban la profundidad de la cavidad y la torsión de la estructura de apenas 12 cm de espesor (figuras 13 y 14). Bajo este cielo abstracto, en la planta superior, una barra de cafetería cumplía las funciones de restauración, junto al núcleo de servicios y depósitos, que se repetía en ambas plantas entre dos muros blancos. El grueso muro de ladrillo limitaba las vistas hacia el interior del pabellón, soportaba el balcón del piso superior y el rótulo en letras minúsculas con el nombre del país, contraponiéndose horizontalmente al juego de planos quebrados que emergían detrás de él (figura 14).

DESPLIEGUE

A pesar del gran número de nombres importantes¹³ o, quizá por ello, el resultado de la Interbau¹⁴ fue bastante cuestionado. Como evento expositivo, los edificios no mostraban el riesgo o la especulación propia de estos eventos. Como proyecto urbano, la reconstrucción del barrio de Hansa¹⁵, entre el Tiergarten y el río Spree, tampoco atinó a gestar el nuevo modelo urbano al no proponer ideas claras o soluciones novedosas a problemas planteados décadas atrás para “La ciudad del mañana”¹⁶. El mismo Bermúdez criticó tanto la falta de unidad de conjunto, como de innovaciones en las búsquedas particulares de cada arquitecto. Recordemos la concesión que tuvo que hacer Le Corbusier a las normas alemanas para llevar las medidas de su *Unité* al estándar alemán, creando el “tipo Berlín”, más alto y ancho que la versión original basada en su *Modulor*.

Los programas habitacionales de Alemania y Venezuela compartían –aunque con orígenes distintos–, la necesidad de producir miles de viviendas de manera urgente y de emplear mucha mano de obra en su construcción para subsanar la escasez de fuentes de empleo, por la destrucción del tejido industrial en la primera o por la inexistencia en la segunda. Esta circunstancia contrariaba la aspiración de una arquitectura industrializada y estandarizada que requiriera el mínimo de intervención humana en su ejecución. La contradicción entre la artesanía, que garantiza un gran nivel de acabado (con una mano de obra todavía barata y abundante), y la industria, que permite construir masivamente, seguía vigente 30 años después de que Gropius lo planteara en los años veinte en el seno de la Bauhaus.

Los resultados individuales también fueron muy dispares: formas modernas construidas de modo tradicional y sistemas constructivos ligeros sin ningún valor formal. Entre estos últimos, el Pabellón centralde Karl Otto y Günther Günschel, cuya membrana diseñó un joven Frei Otto, quien también proyectó membranas tensadas para otras instalaciones ligeras mucho más interesantes y que también exploraban literalmente la idea de tienda.

908

¹³A. Giefer y H. Mäckler, A. Aalto, A. Jacobsen, B. Pfau, Bodamer y Berndt, K. Kirsten, B. Grimmeck, E. Ludwing, E. Eiermann, E. Zinsser y H. Rudolf, F. Heinrich y G. Müller, F. Jaenecke y S. Samuelson, G. Weber, G. Gottwald, G. Honow, G. Hassenpflug, H. Ch. E. Müller, H. Schwippert, J. H. van der Broek y J. B. Bakema, J. Heinrich S., J. Krahn, K. Otto, K. Fisker, K. Müller-Rehm y G. Siegmann, Le Corbusier, L. Baldesarri, L. Lemmer, M. Fuchs, M. Taut y B. Franz S., Oficina de Ingeniería Estructural del Distrito Tiergarten, O. Niemeyer, O. H. Senn, P. G. R. Baumgarten, P. Schneider-Sleben, P. Vago, R. López y E. Beaudoin, S. Ruf, W. Gropius – TheArchitects Collaborative (TAC) y W. Ebert, W. Luckardt y H. Hoffman, W. Düttman, W. Kreuer, W. von Möllendorff y S. Ruegenberg.

¹⁴Realizada bajo la categoría de “Exposición Especial”, su denominación oficial fue: *Exposition Internationale du Bâtiment 1957. Interbau*, 57. Se celebró entre el 6/07 y el 29/09/1957.

¹⁵Que fue arrasado durante la guerra, era el objetivo principal de la exposición.

¹⁶Lema de la Interbau y nombre de la exposición que albergaba el Pabellón principal.



Figura 25. Vista del sector oeste de la Interbau. En primer plano, el Pabellón de Venezuela

Venezuela, único país con Pabellón propio dentro de las exposiciones especiales¹⁷, iba a exhibirse, no a construir ciudad, y su apuesta formaldestacaba claramente. Sin una industria de la construcción desarrollada, ni una mano de obra especializada, Bermúdez y Johansson apelan al material con el que se construía principalmente la Modernidad venezolana. Así, frente a las tiendas ligeras de los Otto, el país tropical levanta la suya en concretoarmado en medio del Tiergarten. Un edificio costoso pero coherente con sutecnología constructiva y proporcional al hecho de presentarse en solitario como país petrolero y en pleno crecimiento.

En el siglo de historia de las exposiciones, muchos proyectos ya habían explorado la obvia correspondencia entre la tienda nómada y esta nueva tipología arquitectónica. Pabellones de Le Corbusier como el de los Tiempos Nuevos (París, 1937) o el Phillips (Bruselas, 1958) fueron concebidos como tiendas modernas. Incluso, la cubierta de la *Maison de l'Homme* en Zürich (1963) finaliza esa progresiva geometrización de la membrana que cubre un espacio. La tienda petrificada de Bermúdez se puede insertar en esa línea de investigación y al mismo tiempo en la búsqueda escultural de estructuras límites.

Dentro de la historia venezolana, recordemos que desde 1862 y hasta 1937 los pabellones nacionales se diseñaron en el extranjero¹⁸. La imagen del país no la empezó a dibujar manos venezolanas hasta París, en 1937, cuando, todavía bajo un planteamiento académico mezcla de lenguajes colonial, barroco e indígena, Villanueva¹⁹ y Malaussena proyectan por primera vez un

¹⁷Holanda, Canadá y Gran Bretaña también tuvieron pabellón único, pero no de diseño propio. Eran estructuras estándar como las que compartieron otros países en tres pabellones más. Francia, Ceilán y Filipinas; Brasil, Indonesia, Cuba y Viena; Suiza y España, respectivamente.

¹⁸Sobre este tema ver el texto: “Construir la nación, construir sus imágenes: los pabellones de Venezuela en las exposiciones internacionales” (Marín, 2006).

¹⁹Incluimos a Villanueva en la nacionalidad, quien ya tenía cerca de 10 años residiendo en el país.

Pabellón de Venezuela desde Venezuela. A ellos les seguirían los todavía más jóvenes²⁰ –y ya formados en el país–, Pietri y Bermúdez, para nacionalizar la línea moderna que ya había iniciado la caja de cristal –internacional y estándar– firmada por Skidmore, Owings, Moss y Bunshaft para Nueva York, en 1939.

Al de Berlín le precedieron –además del ya mencionado–, los proyectados para Bogotá 1954, Santo Domingo 1955 y Damasco 1957 (no construido) de Alejandro Pietri. Para Bogotá y Damasco, Pietri proyectó sendas tiendas con estructura metálica. La primera poliédrica, con base en caras triangulares y, la otra, de manera literal, con base en una lona tensada inspirada en las viviendas beduinas del desierto. Pero es en Santo Domingo que emplea por primera vez el concreto armado en un pabellón moderno venezolano²¹. El resultado formal, espacial y material por primera vez, representa a cabalidad la realidad nacional²².

Por lo radical del planteamiento y lo potente del resultado, el Pabellón de la Interbau sobresale entre los venezolanos –incluso posteriores–, por haber resuelto solo con un pliegue este etéreo problema de la arquitectura, tan banal como programa y tan fundamental para los avances de la arquitectura. Una hoja en blanco plegada que guarda el equilibrio entre forma y estructura, espectáculo y contenido, entre lo arcaico y lo moderno.

REFERENCIAS

Bermúdez, G. (1993). *Diccionario del Arquitecto*. (Edición Ve., p. 600). Caracas.

Celis, C., Bermúdez, G., Brando, C. y Mijares, J. (1996). Conversación sobre el TABO. Taller de Arquitectura del Banco Obrero. *Punto*, 66-67, pp. 73-80.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Die Sonderschauen der Interbau. (1957). *Bauwelt* (37), pp. 973-975.

Marín, O. (2006). Construir la nación, construir sus imágenes: los pabellones de Venezuela en las exposiciones internacionales. En: Straka, T. (Ed.). *La tradición de lo moderno. Venezuela en diez enfoques*. (pp. 265-316). Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Venezuela auf der Interbau. (1957). *Bauwelt* (17), 399.

²⁰ Todos construyeron sus primeros pabellones como treintañeros, Villanueva y Malaussena con 37, Bermúdez con 32 y Pietri con 30.

²¹No consideramos al Pabellón de Scarpa en Venecia, del año 1954, por no tratarse de un edificio efímero, ni representativo de la arquitectura venezolana, a pesar del uso del concreto y su indiscutible calidad.

²²Este pabellón sigue en pie y es la sede de la Sociedad de Arquitectos de la República Dominicana.

Créditos y fuentes de las imágenes

The National Gallery: 1; Bauwelt 17/1957: 2, 4, 6; Revista Integral 7/1957: 3; 9/1957: 5, 7, 19, 20; 1/1955: 9, 3/1957: 10; 8/1957: 11, 16/1958: 12, Landesarchiv Berlin: 13, 24; Deutsche Digitale Bibliothek: 14, 25; José Alayón: 8, 15, 16, 17, 18; Catálogo del Pabellón de Venezuela: 21, 22; Guido Bermúdez (Mateo Manaure): 23.